

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních vztahů

Martin Vodňanský

**Zobrazení severoamerických Indiánů v
americké kinematografii v 80. a 90. letech 20.
století**

Bakalářská práce

Praha 2012

Autor práce: **Martin Vodňanský**

Vedoucí práce: **Mgr. Jana Sehnálková**

Rok obhajoby: **2012**

Bibliografický záznam

Vodňanský, Martin. Zobrazení severoamerických Indiánů v americké kinematografii v 80. a 90. letech 20. století. Praha, 2012. 36 s. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií. Katedra amerických studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jana Sehnálková.

Abstrakt

Práce se zabývá procesem zobrazování severoamerického Indiána v americké kinematografii. Popisuje vývoj, proměny a stereotypy tohoto zobrazování od úplného počátku kinematografie až do konce 90. let. Podrobněji práce popisuje indiánsky tematizovanou filmovou tvorbu 80. a 90. let a akcentuje, dle autora, nejdůležitější snímky. Těžiště práce leží v rozboru dvou filmů *Powwow Highway* a *Kouřové signály*, které vznikly v indiánské produkci na konci 80. a 90. letech. Cílem práce je prostřednictvím zkoumání těchto filmů odpovědět na otázku zda „byli Indiánští herci a režiséři klíčoví v procesu zobrazování severoamerického Indiána v americké kinematografii realističtější?“ Po rozboru zmiňovaných snímků a předložených argumentech na tuto otázku v závěru práce odpovídá kladně.

Abstract

My work deals with the process of displaying of the North American Indian in the American cinematography. It describes the development, transformations and stereotypes in this process from the very beginning until the end of the nineties. In detail it deals with the Indian-thematized filmmaking in the 80s and 90s and it emphasizes, according to the author, the most important Indian movies. The focus point of the study lies in the analysis of two movies *Powwow Highway* and *Smoke Signals*, which were created by the Indian production in the late 80s and 90s. The aim of the work is, with the help of the analysis, to answer the question “Were the Indian actors and directors essential for more realistic portrayal of American Indians in American cinematography?” After analyzing the mentioned movies and presenting the arguments to this question, the conclusion is affirmative.

Klíčová slova

Kinematografie, Severní Amerika, Indiáni, Stereotypizace, Zobrazení.

Keywords

Cinematography, North America, Indians, Stereotyping, Display.

Rozsah práce: 56 865

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto seminární práci zpracoval samostatně a veškeré prameny a literaturu uvádím v seznamu literatury. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne ... 18. května

.....

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval své vedoucí práce Janě Sehnákové, která si na mě nejen vždy našla čas, ale i ochotně a rychle dokázala přispět radou a inspirací. Dále bych rád poděkoval vedoucímu bakalářského semináře Ondřeji Matějkovi za jeho podnětné komentáře. A v neposlední řadě by tato práce nemohla vzniknout bez podpory mé rodiny a přítelkyně Kateřiny, která si práci pročetla a opravila.

PROJEKT BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Jméno: Martin Vodňanský
E-mail: martin.vodnansky@volny.cz
Semestr: LS
Akademický rok: 2011/2012
Název práce: Zobrazení severoamerických Indiánů v americké kinematografii v 80. a 90. letech 20. století
Předpokládaný termín dokončení (semestr, školní rok): LS 2011/2012
Vedoucí bakalářského semináře: PhDr. Ondřej Matějka
Vedoucí práce (není povinné): Mgr. Jana Sehnálková
Zdůvodnění výběru tématu práce (5 řádek): Výběr tématu mé bakalářské práce prošel mnoha změnami. Od účasti severoamerických Indiánů v druhé světové válce, přes politický aktivismus Indiánů až k pohledu na jejich zobrazení ve filmu. Výsledné téma jsem si vybral proto, že obraz původního obyvatele Severní Ameriky absolvoval v americké kinematografii zajímavý proces změny. Indiáni byli ve filmech často stereotypizováni a mě proto zajímal jejich boj za odstranění těchto stereotypů.
Předpokládaný cíl (5 řádek): Cílem mé práce bude ukázat vývoj zobrazení Indiánů v americké kinematografii a předně zodpovědět otázku, zda filmy vytvořené indiánskými tvůrci zobrazovali Indiány jinak než filmy, které vznikly v hollywoodských studiích. Hlavní důraz bude kladen na dva filmy z 80. a 90. let, které mi poslouží jako zkoumaný materiál.
Základní charakteristika tématu (10 řádek): Severoameričtí Indiáni se v kinematografii začali objevovat prakticky hned od jejího počátku na sklonku devatenáctého století. Od jednoho z prvních němých snímků pořízeného Thomasem Alvou Edisonem, který zachycoval siouxský tanec duchů, se zobrazení Indiánů ve filmu mnohokrát proměnilo. Již od počátku však byl obraz Indiánů zatížen stereotypy, které zobrazovaly Indiána jako uměle vytvořenou postavu. Vznikla mytologická bytost „Hollywoodského Indiána“, která žila pouze na plátcích kin a se skutečnými Indiány měla pramálo společného. Dlouhou dobu se ve filmech navíc objevovali bílí herci v rolích Indiánů, což logicky zamezovalo věrohodnému zobrazení původních obyvatel Severní Ameriky.

Indiánské postavy byly od počátku zjednodušeny na vznešené divochy a krvežíznivé barbary. Druhá světová válka znamenala zlom v jejich zobrazení a v poválečných letech Indiány začal zobrazovat v pozitivním světle nový typ žánr tzv. „revizionistický western“, který se snažil vypořádat se zaběhlými stereotypy. Ovšem až s příchodem 80. a 90. let se objevily snímky, kde se spolupráce Indiánů na tvorbě mohla plně rozvinout. Za vrchol zobrazení Indiánů ve filmu tak lze chápat snímky, které byly natočeny Indiány a o Indiánech.

Předpokládaná struktura práce (10 řádek):

Bakalářská práce bude rozdělena do tří hlavních kapitol. V první se budu věnovat historii zobrazení severoamerických Indiánů od úplného počátku na konci devatenáctého století. Budou zde vysvětleny základní problémy, které provázely reprezentaci Indiánů ve filmu od úplného počátku. Bud zde dále ukázána funkce druhé světové války, která přispěla ke změně zobrazení Indiánů a v poslední části této kapitoly se budu věnovat poválečným letům a nově nastupujícímu revizionistickému westernu. V úvodu druhé kapitole bude mým cílem čtenáře stručně uvést do problematiky indiánského aktivizmu v 60. a 70. letech, protože toto téma se později hojně objevuje ve filmech let 80. a 90. Hlavní důraz druhé kapitoly však bude kladen na snímek *Powwow Highway* (1989), který je jedním ze dvou filmů z Indiánské produkce, které budou tvořit těžiště celé práce. Třetí kapitola se pak bude zabírat filmy z let 90. a v závěru se bude soustředit na druhý zmiňovaný snímek *Kouřové signály* (1998), který má být vrcholem Indiánské filmové tvorby s indiánskou tematikou ve dvacátém století.

Základní literatura (10 nejdůležitějších titulů):

1. Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies* (Praeger Publishers, 2005).
2. Angela Aleiss, *Prelude to World War II: Racial Unity and the Hollywood Indian*, *Journal of American Culture* 18, (léto 1995, č. 2).
3. Roger Chapman, *Culture wars: an encyclopedia of issues, viewpoints, and voices* (Myron E. Sharpe: 2010).
4. Peter Iverson, *“We are still here”*: American Indians in the twentieth century. (Versa Press Inc. 1998).
5. José Armando Prats, *His Masters’s Voice (over): Revisionist Ethos and Narrative Dependence from Broken Arrow to Geronimo: An American Legend*, *ANQ* 9 (léto 96, č. 3).
6. Paul Francis Prucha, *The Indians in American Society* (University of California press: 1985).
7. Peter C. Rollins, *Hollywood’s Indian: the portrayal of the Native American in film* (The University Press of Kentucky, 1998).
8. Nicolas Rosenthal, *„Representing Indians: Native American Actors on Hollywood’s Frontier*, *Western Historical Quarterly* 36 (podzim 2005, č. 3).
9. Joellen Shively, *Cowboys and Indians: Perceptions of Western films among American Indians and Anglos*, *American Sociological Review* 57 (prosinec 92, č. 6).

Podpis studenta a datum

Schváleno	Datum	Podpis
Vedoucí bakalářského semináře		
Garant oboru		

Obsah

ÚVOD.....	9
1. PROMĚNY ZOBRAZENÍ INDIÁNŮ V AMERICKÉ KINEMATOGRAFII VE 20. STOLETÍ.....	14
1.1 POČÁTKY ZOBRAZOVÁNÍ INDIÁNŮ.....	14
1.2 DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA A ZOBRAZENÍ INDIÁNŮ VE FILMU.....	18
1.3 REVIZIONISTICKÝ WESTERN A PROMĚNY V ZOBRAZENÍ INDIÁNŮ.....	20
2. AKTIVIZACE SEVEROAMERICKÝCH INDIÁNŮ A FILMY 80. LET.....	24
2.1 AKTIVIZACE SEVEROAMERICKÝCH INDIÁNŮ.....	24
2.2 FILMY 80. LET	29
2.3 NA RUDÉ CESTĚ - POWWOW HIGHWAY.....	31
3. INDIÁNI V AMERICKÉ KINEMATOGRAFII 90. LET.....	36
3.1 NÁVRAT INDIÁNŮ NA PLÁTNÁ KIN.....	37
3.2 FILMOVÁ TVORBA V RUKOU INDIÁNŮ – KOUŘOVÉ SIGNÁLY	39
ZÁVĚR	43
SUMMARY	44
POUŽITÁ LITERATURA.....	45

Úvod

Severoameričtí Indiáni a americká kinematografie jsou propojeni již od jejího úplného počátku. Avšak ihned po svém vstupu na filmová plátna se museli Indiáni potýkat se zkreslováním svého obrazu. Ačkoliv se jejich život na počátku dvacátého století velmi proměnil, americká společnost je stále vnímala jako divochy ze století minulého. Toto zobrazení Indiána zachyceného v minulosti se objevovalo v Indiánsky tematizovaných filmech až do 70. let dvacátého století. Indián byl do té doby pro americkou společnost v jistém smyslu zmizelou rasou.¹ K modernímu zobrazení soudobého Indiána přispěl snímek *Přelet nad kukaččím hnízdem*, který ukázal, že severoamerický Indián stále žije a jeho život se velmi proměnil oproti dobám bojů se Sedmou kavalerií.²

Přesto zobrazení Indiánů dále trpělo zjednodušeným přístupem hollywoodských režisérů, kteří Indiána viděli buď jako krvežíznivého barbara, nebo vznešeného a moudrého syna přírody. Do čtyřicátých let převládal první pohled, avšak s příchodem druhé světové války vyvstala potřeba sjednotit americký národ a začal pomalu převažovat kladný pohled na Indiány. Navíc v 50. letech nastoupil nový typ westernu, tzv. revizionistický western, který se snažil bortit předešlé stereotypy, a tak byla hlavní dějová linka těchto filmů často vyprávěna skrze indiánskou optiku. Pro stereotypizované zobrazení se později vžil termín Hollywoodský Indián. Byla to bytost, která ožívala pouze na plátně kin a byla směsicí představ bílých tvůrců a prvků různých indiánských kmenů. Tento filmový Indián tak nemohl být odrazem skutečných

¹ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998), 58.

² *Ibidem*, 12.

původních obyvatel Severní Ameriky. V 70. letech se začali angažovat ve filmech Indiánští aktivisté, kteří se snažili tento nereálný obraz změnit. S 80. lety a úbytkem westernových snímků však došlo k částečnému vymizení severoamerického Indiána z kinematografie a k jeho návratu došlo až v poslední dekádě dvacátého století. S koncem 80. a počátkem 90. let přišly první filmy tvořené ve větší či menší míře indiánskou produkcí.

Moje práce se soustředí právě na tyto snímky. Základní výzkumná otázka zní: „Byli Indiánští herci a režiséři klíčoví v procesu realističtějšího zobrazování severoamerického Indiána v americké kinematografii?“ K jejímu zodpovězení jsem si vybral dva Indiánské snímky *Powwow Highway* (1989) a *Kouřové signály* (1998). V prvním případě sice vznikl film pod vedením režiséra Wackse, který indiánského původu není, na filmu ale spolupracoval indiánský autor knižní předlohy a v hlavních rolích byli obsazeni Indiáni, proto jsem titul zařadil také jako indiánský. Film *Kouřové signály* pak vzešel z ryze Indiánské produkce, protože jeho režisér, scénárista i všichni hlavní herci jsou indiánského původu. Bakalářská práce se soustředí na význam těchto filmů v procesu změny zobrazování severoamerického Indiána v kinematografii a v kontextu vývoje filmové tvorby s indiánskou tematikou v průběhu dvacátého století.

Práce je rozdělena do tří hlavních kapitol. První část se zabývá historií zobrazení Indiánů v americké kinematografii od úplného počátku až do 70. let dvacátého století. Jsou zde nastíněny začátky zobrazování Indiánů v němých krátkých filmech vznikajících v prvních dvou dekádách dvacátého století. Dále je zde akcentován význam druhé světové války ve změně pohledu na severoamerického Indiána ve filmu. Závěr první kapitoly je pak věnován revizionistickému westernu, který nastoupil po druhé světové válce a který se snažil korigovat zaběhnuté stereotypy v zobrazování Indiánů.

Druhá kapitola má za cíl hned tři věci: za prvé stručně popsat indiánský aktivizmus v 70. letech, který silně ovlivnil Indiánsky tematizovanou filmovou tvorbu dalších dvou dekad, za druhé uvést příklady filmů s indiánskou tematikou z 80. let a za třetí popsat jeden ze zkoumaných snímků - *Powwow Highway*, který byl natočen právě na konci této dekad. Filmu *Powwow Highway* je zde věnován patřičný prostor, v kterém se snažím rozebrat jeho význam pro zobrazení Indiánů v americké kinematografii.

Poslední kapitola je věnována filmům z 90. let, kdy oproti předchozí dekádě dochází ke comebacku severoamerického Indiána na plátna kin. Těžiště této kapitoly pak leží v druhém vybraném snímku *Kouřové signály*, který dle mého názoru tvoří dosavadní vrchol v zobrazení Indiánů v americké kinematografii.

V závěru práce pak bude shrnut proces zobrazení severoamerického Indiána ve filmu a také bude zodpovězena výzkumná otázka položená v úvodu práce.

Vymezení pojmů

V této části bych rád vymezil pojmy, které budu v bakalářské práci používat. Termíny, které jsou v práci nejčastěji skloňovány, jsou „severoamerický Indián“ a „Indián“. Tyto dva pojmy užívám v práci jako synonyma společně s pojmem „původní obyvatel Severní Ameriky“. Pod těmito pojmy jsou myšleny veškeré Indiánské kmeny žijící na území Spojených států a Kanady. Pro účely práce jsem používal indiánský původ herců, aktivistů atd. bez ohledu na míšení krve severoamerických Indiánů a bělochů, protože by bylo velmi obtížné dohledávat poměr Indiánské krve a tedy relevanci pro mou bakalářskou práci.

Dalším pojmem je termín „běloch“, které jsem zvolil po zralé úvaze jako nejvhodnější překlad anglického slova „caucasian“. Termín „caucasian“, ve Spojených

státech užívaný coby politicky korektní, by se dal přeložit také jako „europoidní rasa“. To jsem se ovšem pro účely práce rozhodl nepoužít a dal jsem přednost termínu „běloch“. Tento termín je v práci užíván jednoduše pro odlišení původních obyvatel Severní Ameriky a Američanů s evropským původem.

Jedním ze stěžejních pojmů, který v práci používám je „stereotyp“. Tento pojem je v práci chápán jako ustálené zjednodušování v hodnocení druhé osoby, které je často zatíženo předsudky.³ V práci poté užívám jednotlivých příkladů stereotypů v zobrazení severoamerického Indiána, které se opakovaně objevovaly v americké kinematografii.

Kritika použité literatury

Stěžejním titulem, který mě provázel po celou práci, je kniha editorů Petera C. Rollinse a Johna O'Connora *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*. Tato kniha, skládající se z esejí celkem 18 autorů, mi poskytla přehled v zobrazování Indiánů přes celé dvacáté století. Rozebírá nejpodstatnější indiánsky tematizované snímky, popisuje vývoj, jakým obraz severoamerického Indiána prošel a na pregnantních příkladech uvádí, jak byl Indián nejčastěji stereotypizován. Knize se dá vytknout pouze jistá nehomogenost, kterou způsobuje velké množství autorů. Z mého hlediska byla velmi přínosná esej akademika Teda Jojoly, původem Puebla, který shrnuje celý proces zobrazování původních obyvatel Severní Ameriky.⁴ Jojola, profesor oboru Native American Studies na Univerzitě v Novém Mexiku, velmi elegantně popisuje jednotlivé stereotypy a kritizuje i filmy, na kterých se z velké části podíleli Indiáni, jako například *Powwow Highway*. Jeho nosným argumentem, který také souvisí

³ ABZ Slovník cizích slov. <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/stereotyp> (staženo 17. května 2012).

⁴ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 235.

s mou tezí, je tvrzení, že dokud se nebudou Indiáni plně podílet na tvorbě filmů, bude obraz původních obyvatel zkreslený.

Dalším důležitým zdrojem, byla kniha od Angely Aleiss *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, která vhodně dotváří mozaiku procesu zobrazování severoamerických Indiánů. Autorka je na toto téma uznávanou odbornicí a proto sem při práci využil i její esej *Prelude to World War II: Racial Unity and the Hollywood Indian*, kterou sem využil v první kapitole.⁵

Ke zkoumaným filmům jsem poté kromě příslušných kapitol z Rollinse a O'Connora použil eseje Douglase Heila a Joanny Hearne. Heil ve své práci *Conventionalism as a Virtue: A Study of Powwow Highway* přehledně srovnal rozdíly knižní předlohy a filmu a zároveň zdůraznil nové charakterové rysy filmových postav v *Powwow Highway*. Článek Joanne Hearne *John Wayne's Teeth: Speech, Sound and Representation in Smoke Signals and Imagining Indians* se oproti tomu věnuje klíčovým dialogům a hudebnímu pozadí filmu *Kouřové signály*.

Metodologie práce

Co se týče metodologie práce, druhá a třetí kapitola je obsahovou analýzou dvou zkoumaných indiánských filmů. První kapitola shrnující proces zobrazení Indiánů ve dvacátém století pak nese prvky přehledové historické stati.

⁵ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies* (Westport: Praeger Publishers, 2005), 2.

1. Proměny zobrazení Indiánů v americké kinematografii ve 20. století

V první kapitole mé práce bych se rád věnoval procesu, jakým prošel obraz severoamerického Indiána v americké kinematografii od jejích raných počátků až po osmdesátá a devadesátá léta dvacátého století. Filmy v posledních dvou dekadách minulého století budou tvořit těžiště této bakalářské práce a budeme se jim věnovat v dalších kapitolách.

Úvodní kapitola ukáže, jak se vyvíjelo zobrazování Indiánů v americké kinematografii, jaké proměny lze v jejich zobrazování vysledovat, co tyto změny ovlivnilo a jaký mělo toto ztvárnění dopad na původní obyvatelé Severní Ameriky. Podstatným prvkem, který nás bude provázet napříč touto prací je stereotypizace Indiánů. Jak se tato stereotypizace projevovala a jak se proměňovala v čase.

1.1 Počátky zobrazování Indiánů

Severoamerický Indián se začal objevovat v kinematografii již od jejího zrodu. První Indiáni byli zachyceni již Thomasem Alvou Edisonem prostřednictvím pohyblivých obrázků v roce 1894. Konkrétně šlo o válečný rituál - siouxsý tanec duchů, při němž byli zachyceni tři mladí Siouxové v dobových kostýmech.⁶ Autentické oblečení siouxsých válečníků v souvislosti se zobrazováním Indiánů ve filmu však nelze chápat jako drobnost, protože již na počátku století tyto dobové prvky prakticky vymizely a byly nahrazeny buď prvky kombinujícími charakteristické oblečení několika kmenů, či

⁶ Ibidem, 3.

byly tyto prvky úplně smyšlené. Edisonův snímek můžeme chápat jako jistou kuriozitu, ale nikoliv jako ojedinělý příklad výskytu Indiánů v prvních pohyblivých snímcích. Indiáni se objevovali také v prvních němých filmech, které trvaly většinou jen pár minut. Role Indiánů zde nebyly příliš pestré. Většinou se jednalo o krvežíznivé barbary, kteří s nesmyslnou krutostí útočili na bílé osadníky, nebo o role komediální, ve kterých tvůrci těžili z nevšednosti a exotického zjevu původních obyvatel.⁷ Postupem času se filmy prodlužovaly a začínaly mít propracovanější děj. Do těchto filmů pak byli Indiáni obsazováni pro ztvárnění rolí, které měly často svou předlohu v literárních dílech a byly prakticky vždy vedlejší. Pokud se ve filmu objevily hlavní role indiánských postav, byly již od počátku obsazovány bělošskými herci. Zde je třeba zmínit, že většina filmových studií se na počátku století dvacátého začala stěhovat z východního pobřeží na západ a tyto filmy tak vznikaly již v čerstvě založených hollywoodských studiích.⁸

Mnoho Indiánů se k filmu dostávalo přes účast ve westernových estrádách, které byly na západě USA oblíbenou zábavou. Ironií je, že v těchto estrádách Indiáni předváděli tradiční dovednosti kovbojů, tedy svých symbolických dlouholetých nepřátel. Vliv nedávné bolestné minulosti vztahu původních obyvatel a bílých Američanů byl v první dekádě dvacátého století ještě velmi aktuální.⁹ V Rosenthalově článku, který pojednává o raném zobrazování Indiánů v Hollywoodských snímcích, můžeme najít hned několik případů, kdy se Indiáni, kteří se narodili v druhé polovině devatenáctého století a za svých mladých let bojovali proti armádě Spojených států, na počátku 20. století stali hollywoodskými herci a podíleli se na produkci filmů pro své

⁷ Ibidem.

⁸ Nicolas Rosenthal, „*Representing Indians: Native American Actors on Hollywood's Frontier*, *Western Historical Quarterly* 36 (podzim 2005, č. 3): 330.

⁹ Ibidem, 333.

původní nepřátele. Jako další ironii a příklad za všechny můžeme chápat hereckou kariéru Charlieho Stevense, vnuka samotného apačského náčelníka Geronima.¹⁰ Stevens hrál téměř ve dvou stovkách filmů včetně malé role v kontroverzním snímku *The Birth of a Nation*.¹¹ Ovšem byl to právě Geronimo, který pro americkou společnost dlouho zosobňoval symbol odporu, sveřepého boje proti pokroku a skoro až démonickou postavou americko-indiánských válek v 80. letech devatenáctého století.¹²

Autorů, kteří účast Indiánů v raných filmových dílech vidí i v pozitivním světle, není mnoho. Některé světlé body vytyčil již zmiňovaný Rosenthal, který kupříkladu uvádí, že pro původní obyvatele bylo herectví vítanou možností přivýdělků v krušných časech, které pro Indiány po uzavření do rezervací na konci 80. let devatenáctého století nastaly.¹³ Kromě toho, že si Indiáni mohli zlepšit materiální situaci, mohli svou účastí ve filmech bojovat se zmiňovaným nešvarem, a to obsazováním hlavních hereckých indiánských partů bílými herci.¹⁴ Z tohoto jevu se později stal klasický stereotyp westernů a obecně filmů, kde se Indiánské postavy objevovaly. V té době se Indiánští herci proti tomuto zlovyku snažili bojovat velmi sveřepě. Indiánská účast ve filmech, které začaly prakticky hned zpočátku vytvářet vlastní, nerealistickou podobu Indiánské kultury, může znít nelogicky, avšak byla to jediná možnost, jak mohli Indiáni alespoň něco změnit. Navíc z dlouhodobého hlediska tato aktivita vytvořila půdu pro pozdější

¹⁰ Ibidem, 334.

¹¹ Charlie Stevens, Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/name/nm0828314/> (staženo 13. dubna 2012).

¹² Angela Aleiss, *Prelude to World War II: Racial Unity and the Hollywood Indian*, *Journal of American Culture* 18, (léto 1995, č. 2): 26.

¹³ Nicolas Rosenthal, „*Representing Indians: Native American Actors on Hollywood's Frontier*“, 331.

¹⁴ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, 8.

působení indiánských aktivistů a herců jako byli Jay Silverheels, Chief Dan George a Will Sampson, kteří již dosáhli výraznějších úspěchů.¹⁵

Již od počátků americké kinematografie bylo tedy zobrazení Indiánů deformováno představami bělošských režisérů, kteří nevěnovali pozornost skutečným realitám indiánského života, tradic, oblékání a vystupování. Zde se zrodil tzv. „Hollywoodský Indián“, což je termín, který se objevuje v literatuře věnující se Indiánům ve filmu napříč celým dvacátým stoletím.¹⁶ Hollywoodský Indián je mytologickou bytostí, která ožívá pouze na plátnech kin a jedná buď jako krutý nepřítel či vznešený divoch a obléká se do oblečení, které vzniklo smícháním jednotlivých prvků různých kmenů s čirou fantazií samotných filmových tvůrců.¹⁷ Neméně důležitým stereotypem byla skutečnost, že filmy, kde Indiáni hráli důležitou roli, byly podávány z pohledu bělochů a běloši v něm zároveň ztvárňovali hlavní hrdiny. Tento trend se přetrvával prakticky až do poloviny dvacátého století, kdy po druhé světové válce došlo k pozvolné změně v zobrazování Indiánů – teprve tehdy se začaly objevovat první filmy, které zohledňovaly optiku indiánských postav. Výjimkou potvrzující pravidlo byl snímek z roku 1925 *The Vanishing American*, který takřka předběhl svou dobu revolučním zobrazením kmene Navajů jako oběti útlaku zlého agenta Indiánské rezervace. Film je navíc vyprávěn z pozice Navajů, jejichž náčelník Nophaie je hlavním hrdinou celého filmu. Hlavní roli však hraje běloch Richard Dix. Novým prvkem je také milostné spojení mezi indiánským mužem a bílou dívkou, které tak tvoří pomyslný most mezi dvěma kulturami.¹⁸ Poselství filmu je však neradostné. Přes Nophaieovu snahu vydobýt místo

¹⁵ Nicolas Rosenthal, „Representing Indians: Native American Actors on Hollywood’s Frontier“, 349.

¹⁶ Peter C. Rollins a John O’Connor, *Hollywood’s Indian: the portrayal of the Native American in film*, 12.

¹⁷ Joellen Shively, *Cowboys and Indians: Perceptions of Western films among American Indians and Anglos*, *American Sociological Review* 57 (prosinec 92, č. 6): 732.

¹⁸ *Ibidem*, 69.

pro sebe a svůj kmen v americké společnosti svou účastí v první světové válce jsou Navajové po návratu z evropských bojišť stále utiskováni a přehlíženi.¹⁹ Smrt hlavního hrdiny v závěru filmu nás poté vrací k výchozímu bodu příběhu a projeví se hlavní, takřka darwinovská myšlenka filmu: *Historie odsuzuje slabší rasy, aby byly nahrazeny silnějšími.*²⁰

1.2 Druhá světová válka a zobrazení Indiánů ve filmu

Druhá světová válka se stala zlomem ve vyobrazení Indiánů v americké kinematografii. Nástup fašistické hrozby v Evropě donutil hlavní představitele předních hollywoodských studií přehodnotit podobu a poselství uložené ve vznikajících filmech té doby. Ještě několik let předtím, než Spojené státy vstoupily aktivně do druhé světové války, bylo mnoha americkým politickým představitelům jasné, že až konflikt vypukne, jejich země se do něj bude muset zapojit.²¹ Na přelomu třicátých a čtyřicátých let byl těmito politickými činiteli vyvinut tlak na hollywoodská studia ke změně zobrazení severoamerických Indiánů ve filmových snímcích. Základním důvodem pro tento krok byla potřeba sjednocení národa, který tak bude moci efektivně vstoupit do nadcházejícího konfliktu. Film, jako jedno z hlavních médií, měl potom tento obraz šířit v celé americké společnosti.²² Zobrazení Indiána jako nepřátelského, primitivního a krutého barbara začalo být najednou nevhodné, neboť zde byli noví nepřátelé, a tak bylo třeba vyličit původní obyvatele jako spojence a součást amerického národa. Navíc v době, kdy se začaly šířit strašlivé zprávy o genocidě židů v nacisty obsazené Evropě, začalo mít dobývání západu v raných amerických westernech krajně nežádoucí kontext.

¹⁹ Ibidem, 67.

²⁰ Ibidem, 68.

²¹ Angela Aleiss, *Prelude to World War II: Racial Unity and the Hollywood Indian*, 27.

K obhájení nároku na expanzi bílých osadníků na západ v devatenáctém století a odsun původního obyvatelstva do rezervací byl často používán tzv. *Manifest Destiny*– nyní však byla tato souvislost nevhodná a bylo třeba vztah angloamerické rasy vůči Indiánům přeformulovat.²³ V kinematografii se tak začíná častěji objevovat druhý model zobrazení Indiánů - jako vznešeného divocha, který žije v souladu s přírodou a z jehož moudrosti se může poučit i bílý osadník.²⁴ Nejednalo se ovšem o nic jiného než o další stereotypní model, který se objevoval již dříve a ukazoval, že jiné než dvě z výše jmenovaných zobrazení Indiánů v americké kinematografii nemá místo.

Druhá světová válka však přinesla do amerických filmů několik nových prvků, které se dříve prakticky nevyskytovaly. Za prvé dochází k již zmiňované reformulaci vztahu přicházejících osadníků a původního obyvatelstva ve westernech pojednávajících o dobývání západu Severní Ameriky. V tomto případě lze zmínit zajímavé nové pojetí postavy generála George Armstronga Custer a v bitvě u Little Big Hornu, které se dostalo na plátna kin v roce 1941 pod názvem *Sedmá Kavalerie*²⁵, a kde filmoví tvůrci dovádí „harmonický“ vztah mezi Indiány a americkými osadníky ad absurdum. Film ukazuje generála Custer a jako „*hrdinu, který chrání indiánský blahobyť, brání smlouvy uzavřené mezi Siouxy a americkou vládou a dokonce obdivuje taktické dovednosti náčelníka Splašeného koně*“.²⁶ Vztah Custer a jeho soka Splašeného koně, který je historiky označován jako „*Indian-fighter*“, a jeho soka Splašeného koně, který byl symbolem ozbrojeného odporu, je vykreslen ve filmu v duchu vzájemného respektu a skoro až přátelství. Záporným elementem ve filmu jsou železniční společnosti, jež svými intrikami nakonec

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 83.

²⁵ V originále „*They Died with Their Boots On*“, poměrně volný překlad.

²⁶ Angela Aleiss, *Prelude to World War II: Racial Unity and the Hollywood Indian*, 30.

získají indiánskou zem, kterou Splašený kůň brání, a za kterou by sám Custer „bojoval do poslední kapky krve“.²⁷

Daším prvkem, který přišel se změnou zobrazování Indiánů, byl hlavní hrdina-běloch, který odsuzoval útisk původního obyvatelstva novými osadníky. Dobrým příkladem může být film *Buffalo Bill* z roku 1944. V neposlední řadě se do filmu poprvé dostává postava se smíšeným původem, šlo konkrétně o hrdinku titulu *Pod dusotem kopyt*, který byl natočen 1939.²⁸ Tento prvek se poté znovu objevil až v roce 1950 ve snímku *Zlomený šíp*, kterým po druhé světové válce pokračoval trend zobrazování přátelství a spojení obou kultur.²⁹

1.3 Revizionistický western a proměny v zobrazení Indiánů

Film *Zlomený šíp* nejenže navazoval na válečné změny v obrazu Indiánů ve filmu, ale v některých ohledech je dováděl ještě dál. Film kupříkladu přináší nový prvek hlavního bílého hrdiny³⁰, který ačkoliv má zprvu mnoho předsudků proti Indiánům a jeho úkolem je s Indiány bojovat, se v průběhu filmu naučí chápat indiánskou kulturu a stane se nejen jejich ochráncem a obdivovatelem, ale téměř jedním z nich.³¹ Tento prvek můžeme vidět později dále rozpracovaný ve slavných titulech jako *Malý Velký Muž* (1970) a *Tanec s vlky* (1990). *Zlomený šíp* a většina westernů v druhé polovině dvacátého století patří mezi tzv. „revizionistické westerny“, kde se tvůrci snažili bourat zaběhnuté stereotypy a klišé a hlavní důraz se začal přesouvat z bílých osadníků a

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, 25.

²⁹ José Armando Prats, *His Masters's Voice(over): Revisionist Ethos and Narrative Dependence from Broken Arrow to Geronimo: An American Legend*, ANQ 9 (léto 96, č. 3): 15.

³⁰ Často to bývá armádní důstojník, nikoliv však s takovou hodností, aby mohl děj úplně zvrátit. Takhle se tudíž omezí na sympatizanta-vypravěče.

kovbojů k Indiánům. V této souvislosti lze připomenout tvorbu amerického režiséra Johna Forda, který je zosobněním amerického westernového žánru s kontem čítajícím přes 60 westernových snímků.³² Jeho tvorbu můžeme rozdělit na ranou fázi, kdy točil klasické snímky, které by se daly zařadit do předchozí kapitoly, a pozdní, ve které vznikaly právě westerny revizionistické. Ford tak stál v šedesátých letech u zrodu tohoto žánru a za vrcholné dílo jeho tvorby lze považovat *Podzim Čejenuů*.³³ Děj filmu je založen na skutečných událostech z let 1878–79, kdy skupina několika set Čejenuů uskutečnila cestu dlouhou přes 2500 km do své rodné země. Ford se v tomto díle snažil ukázat divoký západ indiánskou optikou a jaksi vyrovnat zobrazení Indiánů v jeho předchozích snímcích.³⁴ Ani v tomto snímku se však režisér nevyvaroval stereotypu bělošských herců v rolích hlavních indiánských postav. Ve filmu *Podzim Čejenuů* byli do role Indiánů obsazeni mexičtí herci a vedlejší Indiánské postavy z kmene Čejenuů hrála Fordova osvědčená skupina herců-Navajů, kteří mluvili svým jazykem a nosili oblečení typické pro Hollywoodského Indiána.³⁵ Tento film lze tedy skutečně považovat jen za počátek revizionistického westernu a jeden z prvních pokusů o nové, co nejautentičtější zobrazení severoamerického Indiána.

Western, stejně jako každý film, odrážel soudobou atmosféru, ve které vznikal. Tak, jako byl v předchozí kapitole zmíněn dopad druhé světové války na zobrazení Indiánů ve filmu, je třeba zmínit dopad přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Spojené státy byly v té době zmítány hnutím za práva menšin, hnutím mladých a celkově odporem k válce ve Vietnamu. Tyto skutečnosti se poté objevovaly v titulech, které vznikaly

³¹ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 91.

³² Ibidem, 73.

³³ Ibidem, 74.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, 78.

mezi lety 1969 a 1970. Šlo konkrétně o tři nejdůležitější snímky: *Willie Boy* (1969), *Soldier Blue* (1970) a výše zmiňovaný *Malý Velký Muž* (1970). Ve snímku *Willie Boy* můžeme hledat hned několik paralel s dobou, ve které vznikl. Příběh filmu je situován do roku 1909, kdy se mladý Indián z kmene Pajutů, přezdívaný Willie Boy, vrací do rezervace za svou milou. Její otec jej však jako dceřina nápadníka neschvaluje a v nastalé potyčce Willie otce v sebeobraně zastřelí. Svízelnou situaci se mladý pár snaží řešit útekem mimo rezervaci, avšak na jejich stopu se dostává místní šerif Cooper ztvárněný R. Redfordem. Film je, dle Jamese A. Sandose a jeho kapitoly ze sborníku *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, plný symbolik a odkazů na náladu ve Spojených státech na konci šedesátých let.³⁶ Sandos uvádí, že pouto mezi Williem a jeho dívkou Lolou je zosobněním starých hodnot manželství, soudržnosti a zodpovědnosti. V kontrastu toho stojí vztah Coopera a Susan Clarkové, bílé doktorky z Indiánské rezervace, který je postavený pouze na vzájemné fyzické přitažlivosti bez citového základu.³⁷ Postava Willieho je ovšem typickým rebellem, který se snaží postavit většinové společnosti, konzervativním hodnotám a pořádku. Sandos zároveň postuluje, že Cooper a Willie boy představují symbolicky dvě tváře jedné osoby. A ačkoliv jsou si v mnohých věcech podobní a panuje mezi nimi vzájemný respekt, film neodvratně spěje k hořkému konci, kdy Cooper Willieho zastřelí.³⁸ Z výše uvedených skutečností je zřejmé, že Indiáni a prostředí rezervace jsou jen kulisou pro zobrazení jiných hodnot. Z hlediska zobrazení Indiánů je tento snímek krokem zpět. Ačkoliv se děj odehrává až v první dekádě dvacátého století – tedy později než většina

³⁶ Ibidem, 112.

³⁷ Ibidem, 113.

³⁸ Ibidem.

westernů – jsou zde Indiánské kostýmy vytvořeny z moderního oblečení a na začátku filmu Willie dokonce vyskakuje z moderního nákladního vlaku.³⁹

Společným prvkem filmů *Soldier Blue* a *Malý Velký Muž* je pak odraz vietnamské války a silícího odporu americké společnosti proti ní. V roce 1969 americkou společností rezonovala zpráva o masakru v My Lai z roku 1968, kdy američtí vojáci postříleli až 500 civilistů.⁴⁰ Tato tragická událost se odrazila v obou snímcích. Ve filmu *Soldier Blue* je hlavní hrdina, naivní americký voják, svědkem masakru Indiánů kmene Čejenů u Sand Creek z roku 1864. Ve snímku *Malý Velký Muž* pak ústřední protagonista zažije krvavý nájezd americké kavalerie vedený generálem Custerem u Washita River v roce 1868.⁴¹ V obou případech šlo o skutečné historické události, avšak jejich oživení na plátnech právě v roce 1970 bylo v přímém kontextu rozčarování americké společnosti nad skutky svých vojáků ve Vietnamu.⁴² Co se autentičnosti reálií indiánského života týče, je *Malý Velký Muž* převratným dílem. Nejenže je jedna z hlavních postav (indiánský náčelník Old Lodge Skins) ztvárněna indiánským hercem a výše zmiňovaným aktivistou Chiefem Danem Georgem⁴³, ale i kostýmy Indiánů byly vyrobeny po konzultaci s indiánskými poradci. Celkové prostředí filmu předčilo vše, co bylo do té doby o Indiánech natočeno.⁴⁴ Po snímku *Malý Velký Muž* pak přišel v polovině sedmdesátých let milník v zobrazení Indiána, jímž se stal snímek *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975), který proslavil dalšího indiánského herce a aktivistu Willa Sampsona, jenž skvěle ztvárnil první významnou newwesternovou roli Indiána a ukázal

³⁹ Ibidem, 110.

⁴⁰ José Armando Prats, *His Masters's Voice(over): Revisionist Ethos and Narrative Dependence from Broken Arrow to Geronimo: An American Legend*, 20.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Souvislost v masakrech vidí většina autorů mnou použité literatury.

⁴³ Ten byl za tuto roli nominován na Oscara, což bylo poprvé v historii, kdy byl takto poctěn Indián.

⁴⁴ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 130.

tak, že Indián je součástí americké moderní společnosti a Indiánští herci jsou schopni zahrát i dramaticky náročnější role.⁴⁵

2. Aktivizace Severoamerických Indiánů a filmy 80. let

V této kapitole bych se rád věnoval zobrazení původních obyvatel Severní Ameriky v americké kinematografii 80. let. Těžištěm této kapitoly bude závěrečná část o filmu, který vznikl na samém sklonku 80. let a znamenal další významný krok na cestě boje se stereotypizací Indiánů ve filmech. Jedná se o snímek *Powwow Highway*, který je zároveň jedním ze dvou filmů, které bych chtěl v této práci podtrhnout.

První část této kapitoly bude věnována aktivizaci původních obyvatel Severní Ameriky a vzniku Hnutí Amerických Indiánů. Události spjaté s působením indiánských aktivistů se totiž později odrážely v některých filmech s indiánskou tematikou a navíc se někteří aktivisté podíleli na samotné filmové tvorbě. Tato podkapitola má tedy pomoci čtenáři pochopit pozadí probíraných titulů a poskytnout nezbytná fakta k pochopení jejich významu.

2.1 Aktivizace Severoamerických Indiánů

Boj za změnu zobrazení Indiánů ve filmech šel již od počátku kinematografie ruku v ruce s bojem Indiánů za své místo v americké společnosti. Postupem času si Indiánští aktivisté čím dál více uvědomovali, že právě skrz film, jedno z nejmocnějších médií ve

⁴⁵ Ibidem, 133.

Spojených státech, bude možné povědomí o Indiánech změnit a posílit. Tím, že se sami aktivisté dostávali k filmovým rolím a naopak Indiánští herci prosazovali boj za Indiánská práva, se obě roviny často prolínají. To je také důvodem, kvůli kterému jsem se rozhodl zařadit tuto podkapitolu do mé bakalářské práce.

Formou aktivizace Indiánů podílejících se na filmové tvorbě můžeme chápat již založení Společnosti Indiánských Herců (*Indian Actors Association*) v roce 1936.⁴⁶ Tato organizace měla jako hlavní cíl prosazování indiánských herců do indiánských rolí a tím tedy přímo bojovala se zmiňovaným stereotypem – bělošský herec v Indiánské roli. Ve 40. a 50. letech poté nové generace indiánských herců dále usilovaly o změnu obrazu Indiánů v očích americké společnosti. Tito aktivisté se snažili ukázat, že Indián není jen postavou z westernů a historických filmů, a že jeho podoba nezamrzla v minulosti. Jejich záměrem bylo ukázat uplatňování indiánských tradic, fungování soudobých indiánských komunit a vymezení se vůči většinové společnosti. Společným jmenovatelem tohoto boje pak byl logický odpor k asimilaci Indiánů a odmítání tohoto procesu, který byl navrhován mnohými americkými politickými činiteli, coby řešení indiánských problémů.

Práce aktivistů v poválečné době tak vytvořila půdu pro vznik hnutí „*Red Power*“, což můžeme chápat jako obdobu „*Černých Panterů*“ pro Severoamerické Indiány. Konkrétní formou tohoto proudu bylo založení Hnutí Amerických Indiánů (*American Indian Movement*, dále jen AIM). Jeden ze zakládajících členů byl i Russel Means, který se na počátku sedmdesátých let proslavil Incidentem u Wounded Knee.⁴⁷ Means je zároveň dobrým příkladem prolínání Indiánské politické aktivizace a boje za změnu

⁴⁶ Nicolas Rosenthal, „*Representing Indians: Native American Actors on Hollywood's Frontier*“, 342.

zobrazení Indiánů v kinematografii, protože ačkoliv zastával po dlouhou dobu vedoucí postavení v AIMu a požíval tak v rámci indiánského hnutí značné vážnosti, neváhal se chopit role mohykánského náčelníka Čingačgúka ve filmu *Poslední Mohykán* z roku 1992, o kterém bude řeč v poslední kapitole.⁴⁸

AIM si bralo za cíl vystupovat jako pan-Indiánské hnutí, které reprezentovalo veškeré Indiánské kmeny ve Spojených státech. Záhy po začátku své činnosti hnutí AIM důrazně upozornilo na Indiánské problémy jako nedodržování práv na rybolov, nedostatek samosprávy v rezervacích a hlavně na upírání práv na půdu původních obyvatel Severní Ameriky daných smlouvami z minulosti. Představitelé hnutí se v roce 1969 rozhodli pro radikální čin a tím byla okupace ostrovu Alcatraz.⁴⁹ Aktivisté v čele s Richardem Oaksem setrvali na ostrově devatenáct měsíců, během kterých se snažili vymocit na vládě příslib navrácení území do rukou Indiánů a zřízení indiánských center na ostrově.⁵⁰ Protože tehdejší prezident Nixon odmítal použít sílu k jejich odstranění, Indiánští aktivisté měli dostatek času, aby upoutali pozornost médií po celé zemi a ačkoliv z jejich požadavků ve výsledku nic nebylo, již upozornění na problémy Indiánů před americkou veřejností bylo vítězstvím.

Další akcí členů hnutí AIM byl pochod na Washington, D. C. těsně před prezidentskými volbami roce 1972. Akce byla později pojmenována jako Pochod porušených smluv⁵¹ a jeho cílem bylo obnovení plnění starých smluv a znovu

⁴⁷ Peter Iverson, *"We are still here": American Indians in the twentieth century*. (Versa Press Inc. 1998), 141.

⁴⁸ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 18.

⁴⁹ Vine Deloria, jr. *American Indian Policy in the Twentieth Century* (University of Oklahoma Press: 1985), 177.

⁵⁰ Roger Chapman, *Culture wars: an encyclopedia of issues, viewpoints, and voices* (Myron E. Sharpe: 2010), 22.

⁵¹ Trail of broken treaties.

ustanovení kmenové suverenity.⁵² Iniciativa se však tehdy setkala s velmi chladným jednáním federálních orgánů a tak se, částečně pro nedostatek ubytování a částečně symbolicky, rozhodli Indiáni vpadnout do Úřadu pro Indiánské záležitosti, kde se zabarikádovali a odmítali odejít. Prezident Nixon, který byl Indiánům nakloněn, znovu odmítl, stejně jako na Alcatrazu, použít sílu. I tak se situace vyhrotila, a když byly aktivistům opakovaně odmítány jejich požadavky, rozhodli se zdemolovat vnitřek Úřadu.

Nejznámější událostí spojovanou s hnutím AIM byl incident u Wounded Knee v rezervaci Pine Ridge v Jižní Dakotě, který se odehrál v roce 1973. Pine Ridge je svou rozlohou (přesahuje rozlohou kupř. stát Delaware) a historickým pozadím jednou z nejvýznamnějších rezervací ve Spojených státech a v 70. letech se stala zároveň určitým sídlem odporu a nespokojenosti Indiánů s vládní politikou.⁵³ Rezervace je navíc osídlena především Oglala Siouxy, z jejichž řad bylo mnoho aktivistů právě v hnutí AIM. Přímo místo Wounded Knee má potom pro Siouxe spirituální a historický význam, protože zde byl pohřben v 70. letech devatenáctého století siouxsý náčelník Splašený kůň a v roce 1890 zde došlo k tragické události – masakru 150 siouxsých mužů, žen a dětí americkou Sedmou kavalerií.⁵⁴ Nebylo tedy náhodou, že právě zde se odehrála nejvýznamnější akce AIMu. Konflikt začal jako vyústění dlouhodobé nespokojenosti obyvatel rezervace se zkorumpovanou kmenovou vládou v Pine Ridge. Místní obyvatelé spolu s aktivisty z AIMu proto zablokovali příjezd do městečka u Wounded Knee a prohlásili, že dokud se situace v politické reprezentaci nezmění, bude jejich okupace trvat. Zároveň se snažili o znovuotevření jednání s americkou vládou o

⁵² Paul Francis Prucha, *The Indians in American Society* (University of California press: 1985), 82.

⁵³ Paul Francis Prucha, *The Indians in American Society* (University of California press: 1985), 83.

⁵⁴ Ibidem.

dříve uzavřených smlouvách mezi Spojenými státy a indiánským lidem. Aktivisté byli záhy obklíčeni policií a agenty FBI, okupace i přesto trvala dlouhých 71 dní.⁵⁵ Při akci byli navíc zastřeleni dva Indiáni a smrtelně zraněn jeden agent FBI. Organizaci okupace měli na starosti Dennis Banks a již dříve zmiňovaný Russel Means.⁵⁶ A ačkoliv protest nepřinesl změnu nedůvěryhodné kmenové vlády v rezervaci, AIM považoval akci za úspěšnou. Incident totiž i přes snahu vládních orgánů připoutal velkou pozornost médií a na stranu Indiánů se přidalo mnoho slavných osobností. Příkladem za všechny může být herec Marlon Brando, který v reakci na špatné zacházení s Indiány a ignoraci jejich problémů odmítl v roce 1973 ocenění Filmové akademie. Místo sebe Brando poslal na ceremonii mladou apačskou aktivistku Sacheen Littlefeather, která tehdy šokovanému publiku sdělila Brandovo odmítnutí ceny a přečetla krátkou řeč o situaci Indiánů ve Spojených státech.⁵⁷ Sama aktivistka Littlefeather byla zároveň herečkou a později v devadesátých letech na sebe znovu upozornila svým hlasem, který poskytla animované postavě Pocahontas ve stejnojmenném filmu.⁵⁸

Téma indiánského aktivismu se následně promítlo i do filmové tvorby již v 70. letech. Přímo tomuto tématu se věnoval tvůrce Tom Laughlin ve své trojdílné sérii o Indiánském míšenci a vietnamském veteránovi Billy Jackovi, který v rezervaci bojuje proti bělošské šikaně a útlaku.⁵⁹ Laughlin, režisér, scénárista a hlavní hvězda v jedné osobě, své dílo pojal velmi černobíle, kdy z představitelů bílých Američanů udělal záporné postavy a z Indiánů oběti, které marně bojují s jejich zvlí. Co se týče reálného

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 18.

⁵⁷ Ibidem, 13.

⁵⁸ Ibidem, 190.

⁵⁹ Tom Laughlin, Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/name/nm0490871/> (staženo 15. května 2012).

zobrazení Indiánů, pak Laughlin nepřispěl ničím novým. Navíc hrál postavu smíšeného původu, ačkoliv sám nemá Indiánské předky.⁶⁰

V souvislosti s reprezentací indiánských aktivistů ve filmu musíme znovu zmínit Formanův *Přelet nad kukaččím hnízdem*, kde se objevil důležitý představitel Indiánské herecké iniciativy Will Sampson. Jeho role byla podstatná již tím, že ukazovala reálného soudobého Indiána, kterého sám Sampson popsal jako: „kladného a lidského“.⁶¹ Postava náčelníka Bromdena dokazovala, že severoamerický Indián nezemřel, ani nezůstal v devatenáctém století. Sám Sampson se také aktivně podílel na zakládání a fungování indiánských hereckých organizací, jako například American Indian Registry for the Performing Arts (AIRPA).⁶² Toto sdružení pomáhalo indiánským hercům nejen s hledáním rolí, ale také se snažilo vzdělat a připravit domorodé umělce k tvorbě ryze indiánských filmů. Toto lze považovat z dnešního hlediska jako klíčové pro vznik pozdějších snímků jako jsou *Kouřové signály* z roku 1998, kterým se bude blíže věnovat poslední kapitola.

2.2 Filmy 80. let

80. léta znamenala výrazný útlum v počtu filmů věnujících se Indiánské tematice. Cílem této podkapitoly bude zmínit nejvýraznější tituly, které v té době vznikly a vytvořit tak úvod pro snímek *Powwow Highway*, kterému bude věnována závěrečná část druhé kapitoly.

⁶⁰ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, 137.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Nicolas Rosenthal, „*Representing Indians: Native American Actors on Hollywood's Frontier*“, 350.

S koncem 70. let se objevily ve filmu nové technologie a na svět tak mohly přijít kultovní snímky, jako byl *Star Trek* a *Star Wars*. Nástup science-fiction mimo jiné přispěl k poklesu oblíbenosti westernů. Westerny byly hlavním prostorem, kde se mohl objevovat Hollywoodský Indián, což byl stále nejčastěji se objevující obraz severoamerického Indiána. Výjimkou potvrzující pravidlo byl snímek *Windwalker* z roku 1981. Tento film se odlišoval od ostatních westernů v mnoha směrech. Za prvé zde vystupují pouze Indiánské postavy a žádní kovbojové. Hlavní role jsou ovšem stále obsazeny bělochy, protože, jak píše Angela Aleiss „*Hollywood se stále zdráhal využít hereckých talentů z řad Indiánů*“.⁶³ Za druhé je ve filmu použit pouze autentický jazyk Čejenu a Vraních Indiánů s anglickými titulky, čímž se *Windwalker* vymezil vůči dříve vzniklým titulům. Tento prvek se poté výrazněji objevil až deset let poté v Kostnerově *Tanci s Vlky*.

Dalším výrazným a Indiánsky tematizovaným titulem byl *The Legend of Walks Far Woman* z roku 1982. Film je sice založen na pravdivém příběhu Indiánské ženy Daleké cesty, která byla po tragickém zabití svého manžela vyobcována svým kmenem a musela podniknout strastiplnou cestu, avšak z pohledu zobrazení Indiánů se film setkal se značnou kritikou indiánských aktivistů. Snímek je totiž typickým Hollywoodským dílem, které zahaleno do fantastického hávu postrádá realnost. Hlavní roli navíc hrála Raquel Welch, která nemohla nahradit indiánský původ svou z části bolivijskou krví. K negativnímu přijetí z Indiánské strany přispěl i fakt, že právě Raquel Welch, platicí za sexuální symbol té doby, zosobnila duchovní roli Daleké cesty.⁶⁴

⁶³ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, 140.

⁶⁴ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 15.

V neposlední řadě bych v této podkapitole rád zmínil film pojednávající netradičně o Indiánském sportovci. V roce 1983 byl natočen snímek s názvem *Running Brave* s Robby Bensonem v hlavní roli siouxského sprintera Billy Millse. Film zachytil Millsův nelehký životní příběh až k olympijskému zlatu na Olympijských hrách v Tokiu v roce 1964.⁶⁵ Ačkoliv film nebyl nijak zvlášť úspěšný, tak stále dobře dokresluje barevnou mozaiku, kterou je zobrazení původního obyvatele Severní Ameriky.

2.3 Na rudé cestě - Powwow Highway

Poslední část druhé kapitoly bude věnována titulu *Powwow Highway*, který je dle mého názoru jedním ze stěžejních bodů na cestě za změnou zobrazení severoamerického Indiána v americké kinematografii. Tento snímek vznikl na motivy hurónského spisovatele Davida Sealse, který vydal stejnojmennou novelu v roce 1979.⁶⁶ Seals, také člen AIMu, se poté podílel i na tvorbě scénáře, který byl pro potřeby filmu oproti předloze upraven.⁶⁷ Režisérské funkce se ujal Jonathan Wacks, který ačkoliv není domorodého původu, dokázal dobře reprodukovat indiánský pohled. Sám se již dříve zvýraznil televizním seriálem *21 Jump Street* z produkce společnosti FOX z roku 1988.⁶⁸ *Powwow Highway*, která vznikla rok na to, tak byla jedním z prvních Wacksových větších projektů a ačkoliv je film považován za undergroundový a nepřitáhl tudíž masivní pozornost americké společnosti, v kinematografii týkající se zobrazení Indiánů má své pevné místo. Snímek byl velmi pozitivně přijat domorodým

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Douglas Heil, *Conventionalism as a Virtue: A Study of powwow Highway, American Indian Culture and Research Journal* 33, (2009, č. 2), 25.

⁶⁷ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 145.

⁶⁸ Native Networks, http://www.nativenetworks.si.edu/eng/rose/wacks_j.htm (staženo 16. května 2012).

obyvatelstvem a zejména pro mladé Indiány se stal kultovním. Důkazem toho je, že film sklídl velký úspěch na festivalu indiánských filmů Sundance Festival, kde získal v roce 1990 nejdůležitější ceny za snímek roku, režii a hlavní mužskou roli (A. Martinez).⁶⁹

Snímek je situován do čejenské rezervace *Lame Deer* v Montaně. Ve filmu hrají dvě hlavní role Indiánští herci Gary Farmer a Adolfo Martinez. Gary Farmer, původem z kmene *Kajuga*, zde ztvárnil spirituálně založeného *Philberta Bona*, takřka snílka, který si velmi váží svých předků a touží poznat historii svého kmene. Kvůli svému zájmu o minulost však často ztrácí pojem o současnosti a realitě a ve svém kmeni je spíše outsiderem.⁷⁰ Adolfo Martinez, který má smíšený mexicko-apačsko-evropský původ, si naopak zahrál předního člena čejenské komunity v *Lame Deer* *Buddyho Red Bowa*. *Buddy Red Bow*, vietnamský veterán s minulostí indiánského aktivisty, se ve filmu zároveň angažuje přímo ve vedení rezervace v Montaně a má výrazné slovo v kmenové radě Čejenů. Dohromady tvoří postavy tradiční kontrast, kdy *Buddy* je v dobré fyzické kondici, má velitelské schopnosti, je pragmatický, cynický a prchlivý se sklony k násilnému řešení problémů a zároveň vždy stojí pevně nohama na zemi. *Philbert* je naopak silnější postavy, naivní, rozjímavý, citově založený snílek s touhou navázat na tradice svých předků.⁷¹ Z těchto rozdílů pochopitelně film těží ve formě často komických situací, které film posouvají dál.

Děj filmu začíná ve zmiňované rezervaci *Lame Deer* na severu Spojených států, kde se důlní společnost vlastněná bělochy snaží přesvědčit kmenovou radu Čejenů, aby jim prodala zbytek jejich nerostného bohatství. Prostředníkem tohoto jednání je společnost

⁶⁹ Emerson College, <http://www.emerson.edu/news-events/emerson-college-today/renowned-filmmaker-named-chair-department-visual-and-media-arts> (staženo 16. května 2012).

⁷⁰ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 138.

⁷¹ Douglas Heil, *Conventionalism as a Virtue: A Study of powwow Highway*, 30.

zaprodaný mladý Čejen Sandy Youngblood, který se snaží obelstít důvěřivé kmenové představitele slibou velké zaměstnanosti a zájmu důlní společnosti na blahu kmene. Sandymu oponuje pouze rázný Red Bow, který poukazuje na to, že zaměstnanost od posledního obchodu se společností dále klesá a tři čtvrtiny Indiánů v Lane Deer žije pod hranicí chudoby. Důlní společnost, která se potřebuje zbavit alespoň na omezenou dobu Buddyho, aby mohla přesvědčit zbytek kmenové rady, zinscenuje zatčení Buddyho sestry Bonnie, které podstrčí do kufru auta velké množství drog. Bonnie je následně odvezena do vazby do Santa Fe, odkud zoufalá volá Buddymu, aby ji vyplatil, protože se nemá kdo postarat o její dvě děti. Buddy proto vezme s požehnáním náčelníka kmenové peníze a přesvědčí Philberta, aby ho svezl svým polorozpadlým autem do Nového Mexika. Philbert, který touží dokončit cestu válečníka a dostat válečnické jméno vidí v cestě příhodnou zkoušku svých schopností. Navíc Philbert upřednostňuje věc kmene před svým blahem a souhlasí a slovy v rodném jazyce „jsme Čejenové“.⁷² Poté se z filmu stává road movie a její dva protagonisté si razí společnou spletitou cestu. Philbert kvůli své zálibě v historii kmene a touze navázat na tradice svých předků zastavuje na několika poutních indiánských místech, což Buddy, který tyto upomínky svého původu neuznává, přijímá rozzlobeně. I přes tyto neshody doráží dvojice do Santa Fe, kde se vyhledají v místním vězení Bonnie. Celou situaci však ovládá zmiňovaná důlní společnost, démonický činitel filmu, která zařídí, aby nebylo Bonnie v brzké době vyplatit. Buddy, který vždy nacházel přímé řešení, si v tu chvíli neví rady. Zde nastupuje Philbert, který ačkoliv není akčním hrdinou, vymýšlí plán, jak Bonnie z vězení dostat. Připoutá ke svému autu lanem mříž ve zdi Bonniiny cely a

⁷² Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 138.

„koňskou silou“ svého válečného poníka⁷³ vytrhne kus zdi. Touto dírou potom Bonnie utíká, nasedá k ostatním do Philbertova auta a všichni prchají před pronásledující policií. Poslední scéna filmu je symbolickým závěrem Philbertovi cesty stát se plnohodnotným válečníkem. Auto totiž sjede z cesty, všichni až na Philberta se ovšem zachrání. Divák je ještě ponechán v nejistotě a film pomalu najíždí na hořkou notu, ovšem záhy se ukazuje, že Philbert také stačil vyskočit, respektive, že ho jeho poník shodil. Navíc Philbert při pádu získal poslední talisman⁷⁴, který mu chyběl, aby se stal válečníkem. Film tak končí se všemi splněnými cíly: Bonnie je osvobozena, peníze určené na nákup dobytka jim zůstaly a Philbert dostal válečnické jméno „Whirlwind Dreamer“.⁷⁵

Nyní bych rád zhodnotil přínosy a kladné stránky *Powwow Highway*. Nezpochybnitelným přínosem filmu je fakt, že se soustředí na soudobého Indiána, který stojí uprostřed děje. Film se zabývá problémy Indiánů jako alkoholismus, chudoba, nezaměstnanost a korupce v řadách kmenových činitelů. Snímek je navíc obsazen mnoha indiánskými herci ve vedlejších rolích, ze kterých později vzešli uznávané postavy stříbrného plátna. Konkrétně se jedná o Grahama Greena, který se proslavil rolí Kopajícího ptáka v *Tanci s Vlky* a Wese Studiho, který zase ztvárnil Maguu v *Posledním Mohykánovi* a Geronima ve stejnojmenném filmu. O obou hercích bude ještě řeč v další kapitole věnující se Indiánsky tematizovaným filmům z 90. let. Do okrajových rolí byli v *Powwow Highway* navíc obsazeni mnozí Čejeni při natáčení přímo v rezervaci Lama Deer.⁷⁶ Snímek dále ukazuje prostřednictvím Philberta mnoho

⁷³ Tak Philbert svoje auto-vrak nazývá.

⁷⁴ Symbolicky je to klika od dveří Philbertova auta.

⁷⁵ Douglas Heil, *Conventionalism as a Virtue: A Study of powwow Highway*, 39.

⁷⁶ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 15.

z tradic, mytologie a historie čejenského kmene. Divák tak může vidět svět na chvíli optikou Čejenů a zjistit, kdo stojí v jejich náboženství na pomyslném vrcholu. Díky Philbertovi se dozvídáme, že tvůrcem vesmíru je v čejenském náboženství Wihio, kterému se přezdívá „Podvodník“. Na něj také Philbert spoléhá, že zachrání Čejeny před vykořisťováním ze strany bělochů.⁷⁷ Film teda nabízí jak pohled do historie a tradičního chápání světa prostřednictvím Philberta a zároveň pragmatický pohled Buddyho, který je zbaven veškerých iluzí a o to silněji chce bojovat o místo svého kmene v americké společnosti. Proto film také obsahuje mnoho odkazů k činům indiánských aktivistů ze 70. let, v jejichž řadách se měl Buddy mimo jiné podílet na výše zmiňované okupaci Wounded Knee v roce 1973.⁷⁸

Na tomto místě však můžeme navázat s kritikou, protože ani *Powwow Highway* se nevyhnula některým stereotypům a zjednodušení. Film totiž vykládá problematiku vztahů bělochů a původních obyvatel Severní Ameriky velmi černobíle. Důlní společnost je postavena do čistě negativní pozice uzurpátora s úskočnými taktikami, kterými se snaží vyřadit Buddyho Red Bowa a obelstít zbytek kmenové rady. Jasně zápornou postavou je také zaprodaný Sandy Youngblood, který ještě k tomu pracuje pro společnost „v týlu nepřítelů“. Všechny ostatní Indiánské postavy naproti tomu jsou jasně kladné. Ačkoliv jsou Buddy a Philbert velmi rozdílní,⁷⁹ oba každým svým stylem přispívají k blahu kmene a nezištně o něj bojují. Charaktery postav se však oproti knižní předloze musely hodně upravit. Největší změnou prošla pravděpodobně vedlejší postava Bonnie, která byla v knížce vylíčena v nelichotivých barvách. Představovala drogy

⁷⁷ Douglas Heil, *Conventionalism as a Virtue: A Study of powwow Highway*, 36.

⁷⁸ Ibidem, 33.

⁷⁹ Což můžeme chápat jako další přínos filmu – plasticita postav a ukázka toho, že všichni Indiáni nejsou stejní.

prodávající alkoholičku, která žije velmi nevázaným sexuálním životem.⁸⁰ Ve filmu je z ní starající se matka, které do kufru auta lstivě podstrčila drogy důlní společnost. Hlavní mužské postavy také musely projít změnami, aby se akcentovaly vlastnosti, které tvůrci zvýraznit chtěli. U Philberta šlo o vypuštění jeho záliby v popové muzice, která by nešla dohromady s jeho hlubokou spiritualitou. Náznaky jeho duševní síly byly samozřejmě již v knížce, ve filmu byla tato síla pouze zdůrazněna.⁸¹ Postava Buddyho Red Bowa se originálu pravděpodobně podobá nejvíc. Filmoví tvůrci pouze akcentovali postupnou proměnu Buddyho z uzavřeného, necitlivého cynika do starajícího se a obětavého přítele, bratra a strýce. Scénou, která tuto změnu korunovala, byla situace, kdy se Buddy obětavě postavil pronásledujícímu policejnímu autu a symbolicky se proměnil v legendárního náčelníka Splašeného koně, aby zastavil hrozící nebezpečí.⁸²

Přes tyto negativní a zjednodušující stránky filmu, je dle mého názoru stále *Powwow Highway* důležitým milníkem v procesu Indiánské filmové tvorby a zobrazení severoamerického Indiána v kinematografii. V úvodu zmiňovaný Ted Jojola snímku sice vytkl předvídatelnou dějovou linku spojenou s indiánským aktivizmem, ale zároveň se obecně vyjádřil, že stereotypy v zobrazení Indiánů skončí až s ryze indiánskou filmovou tvorbou.⁸³ Z mého pohledu proto *Powwow Highway* ulehčila pozdější příchod indiánsky tematizovaným filmům, které v podílu indiánské účasti šly ještě dál.

3. Indiáni v americké kinematografii 90. let

Obsahem závěrečné kapitoly bude rozbor několika nejpodstatnějších titulů s indiánskou tematikou z let 90. Závěr kapitoly pak bude těžištěm celé bakalářské práce,

⁸⁰ Douglas Heil, *Conventionalism as a Virtue: A Study of powwow Highway*, 28.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem, 39.

protože zde se budu věnovat snímku *Kouřové signály* z roku 1998. Film, dle mého názoru, tvoří zatím vrcholnou fázi zobrazení severoamerického Indiána v kinematografii a to již prostým faktem, že byl napsán, natočen a obsazen pouze Indiány.

3.1 Návrat Indiánů na plátna kin

90. léta znamenala oproti předchozí dekádě návrat Indiánů do amerických filmů. Cílem této podkapitoly bude tedy stručně postihnout nejvýraznější tituly, které v 90. letech vznikly.

První probíraný snímek je živoucím příkladem, že revizionistický western ještě zdaleka nezanikl. Kostnerův *Tanec s Vlky*, který byl natočen hned na počátku 90. let, se totiž setkal s velkým ohlasem a jasně vede tabulku celosvětových tržeb filmů s indiánskou tematikou.⁸⁴ Ačkoliv ve své podstatě *Tanec s Vlky* nepřinesl nic nového, lze chápat jeho roli v zobrazování Indiánů veskrze kladně, protože vzhledem ke své kasovní úspěšnosti dokázal upoutat k indiánskému tématu velkou pozornost. Nosný prvek filmu, tedy hlavní postava bělocha, který se natolik sžije s Indiány, se zde objevil již v roce 1950 ve snímku *Broken Arrow*. Mnozí autoři navíc dávají rovnítko mezi *Tanec s Vlky* a jeho předchůdce *Malého Velkého Muže*.⁸⁵ Podobností je zde opravdu mnoho. V obou filmech se kupříkladu objevuje prvek masakru, který jakoby posouvá hlavní postavu v její nenávisti vůči vlastní bílé rase. Filmy také mají společné rozdělení „hodných“ a „zlých“ Indiánů.⁸⁶ Kmen, ke kterému se přidá hrdina je vždy vyličen jako mírumilovná komunita žijící klidným životem. Naproti tomu stojí nepřátelský kmen, který je místy až

⁸³ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 15.

⁸⁴ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, 161.

⁸⁵ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 17.

⁸⁶ Ibidem.

démonizován a shodou okolností jde v obou případech o Pónie.⁸⁷ Toto škatulkování bylo kritizováno některými indiánskými aktivisty jako zjednodušující.⁸⁸ Skutečností však zůstává, že snímek dosahuje vysokých filmařských kvalit, což dokazuje i sedm obdržených cen akademie a nominace za vedlejší roli ztvárněnou indiánským hercem Grahamem Greenem. Tato pocta byla udělena indiánskému herci po druhé v historii, kdy prvním byl Chief Dan George za svou roli právě v *Malém Velkém Muži*.

Dalším filmem, který nelze opominout je slavný *Poslední Mohykán* z roku 1992. Tento příběh posledních dvou příslušníků kmene Mohykánů z dob sedmileté války je coby předloha pro film poměrně vděčný. K jeho zfilmování totiž došlo v průběhu dvacátého století nejméně čtyřikrát, ovšem dnes neznámější verze je právě z roku 1992 od režiséra Michaela Manna. Ačkoliv byla knižní předloha Jamese Fenimore Coopera zfilmována tolikrát, prakticky nikdy nebyla převyprávěna tak, jak ji autor v roce 1826 napsal.⁸⁹ Mannova verze, více než kterákoliv jiná, zvýraznila postavu bílého, indiány převychovaného lovce Sokolího oka, kterého ztvárnil Daniel Day-Lewis. Z pohledu zobrazení severoamerického Indiána je však film podstatný hlavně obsazením výrazných vedlejších rolí mohykánského náčelníka Čingačgúka a huronského válečníka Maugy. První jmenovaný byl obsazen výše zmiňovaným indiánským aktivistou Russellem Meansem, který tak zahájil svou hereckou kariéru.⁹⁰ Postava démonického divocha Maguy pak připadla Wesi Studimu, stále známějšímu čerokíjskému herci.⁹¹ Film tak navázal na trend 90. let v návratu indiánských postav na plátna kin.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, 146.

⁸⁹ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 170.

⁹⁰ Russell Means, Internet Movie Database <http://www.imdb.com/name/nm0575184/> (staženo 17. května 2012).

⁹¹ Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, 147.

Jako poslední film, dokreslující Indiána v kinematografii 90. let, jsem zvolil kreslenou verzi *Pocahontas* od Walta Disneye z roku 1995. Tento snímek se může zdát na první pohled z hlediska zobrazení severoamerického Indiána irelevantní. Když však pomineme pochopitelnou naivitu rodinného filmu, můžeme nalézt hned několik důvodů, proč *Pocahontas* zmínit. Za prvé je využití indiánského tématu ve filmu pro děti určitým svěžím větrem v zobrazení Indiánů v kinematografii. Za druhé a především, hlasy hlavním indiánským postavám propůjčili indiánští herci. Náčelníka Powhatana namluvil opět jmenovaný Russell Means, který zároveň řekl, že *Pocahontas* je „nejlepším celovečerním filmem s tématem severoamerických Indiánů, který kdy Hollywood vytvořil.“⁹² Hlavní ženskou roli náčelníkovi dcery Pocahontas pak namluvila apačská aktivistka Sacheen Littlefeather, kterou jsem výše zmiňoval v souvislosti s Brandovým odmítnutím ceny akademie v roce 1973, jako reakcí na incident u Wounded Knee.

3.2 Filmová tvorba v rukou Indiánů – Kouřové signály

Poslední část mé bakalářské práce se zaměřuje na druhý zkoumaný snímek, který vznikl výhradně v indiánské produkci. *Kouřové signály* Chrise Eyreho mají za úkol ukázat, zda a jak se projevil na zobrazení severoamerického Indiána faktor indiánské produkce.

Snímek vznikl na motivy povídky Shermana Alexieho, původem Spokana⁹³, který se podílel také na scénáři. Alexie je příkladem člověka, ke kterému osud nebyl milostivý. Alexie však překonal jak zdravotní potíže, tak alkoholismus a stal se spisovatelem, který

⁹² Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies*, 151.

⁹³ V angličtině nese tento kmen také poetičtější název Coeur d'Alene.

do svého díla dává indiánský pohled a především humor.⁹⁴ Tento prvek je velmi podstatný pro zobrazení Indiánů v *Kouřových signálech*, protože právě humor autoři filmu použili k zlehčení jak stereotypů, tak především situace Indiánů ve Spojených státech.

Pro Čejena Chrise Eyra znamenaly *Kouřové signály* režisérský debut, který byl oceněn na filmových festivalech jako Sundance Film Festival a American Indian Film Festival.⁹⁵ Hlavní role si ve filmu zahrála dvojice indiánských herců Adam Beach a Evan Adams. Adam Beach, který si zahrál postavu samotářského a zatvrzelého Victora Josepha, zde nastartoval svou hereckou kariéru a později se stal reprezentantem mladé indiánské herecké generace. Evan Adams, původem Seliš, ztvárnil tragikomický charakter s typicky indiánským jménem Thomas Builds-the-Fire, který svými příběhy a všetečným zájmem o všechno posouvá děj.⁹⁶ Navíc si zde zahrál postavu Victorova otce-alkoholika vyvrážděného Gary Farmer, který se již dříve objevil v *Powwow Highway*.

Děj filmu je situován do rezervace kmene Couer d'Alene ve Spojených státech. Retrospektivní záběry nám ukazují, že dva hlavní hrdinové, Victor a Thomas, jsou poznamenáni dávným požárem, který vypukl v rezervaci při oslavách dne nezávislosti, a při kterém Thomas přišel o oba rodiče a Victor málem uhořel. Děj se rozhybává ve chvíli, kdy se již dospělý Victor dozvídá, že jeho zmizelý otec Arnold zemřel, a je třeba vyřešit jeho pozůstalost v Arizoně. Victorovi, který nemá na cestu peníze, se nabízí jeho vrstevník Thomas, že mu cestu zaplatí výměnou za to, že ho Victor na svou pouť vezme sebou. Victor však Thomase nemá pro jeho výřečnost příliš v lásce a tak zprvu odmítá.

⁹⁴ Sherman Alexie, Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0018963/bio> (staženo 17. května 2012).

⁹⁵ Peter C. Rollins a John O'Connor, Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film, 226.

⁹⁶ Ibidem, 215.

Finanční tíseň ho však donutí na nabídku kývnout a tak se oba Indiáni vydávají na cestu. Během cestování autobusem dochází k jedné z nosných scén.⁹⁷ Victor, unaven neustálými Thomasovými příběhy, se rozhodne svého spolucestujícího naučit, jak se chovat jako „správný Indián“ a vystupovat tak, jak se od Indiána očekává. Tak vzniká prostor pro humorné zlehčování zaběhnutých stereotypů a pohledu bělochů na Indiány. Při příjezdu do Arizony se dvojice setkává s Arnoldovou sousedkou Suzy Song, která původně Victorovi dala vědět zprávu o jeho smrti. Během návštěvy Victor dojde jistého duševního vyrovnání ve vztahu ke svému zemřelému násilnickému otci. Na cestě zpět Arnoldovým autem však dojde k autohavárii, kvůli které se Victor ocitne v nemocnici. Společně prožité události tak spojí oba hlavní hrdiny i přes jejich rozdílné povahy. Pojícím prvkem je překvapivě také postava Victorova otce, na kterého nyní oba vzpomínají kladně.

Nyní bych rád shrnul, v čem je dle mého názoru snímek *Kouřové signály* přínosem v procesu realistického zobrazení severoamerického Indiána. Za prvé je to zmiňovaný humor, se kterým tvůrci přistoupili k zaběhnutým stereotypům. Scéna v autobuse Victor Thomasovi vysvětluje, že se má tvářit hrozivě a stoicky, jako by se vracel z lovu bizona. Když Thomas opáčí, že jejich kmen přece bizony nikdy nelovil, že se živí rybolovem, Victor kontruje větou: „Je to přece Tanec s vlky, ne Tanec s lososem“!⁹⁸ Tím scénárista Alexie nejen udělal odkaz na slavný film, ale zároveň upozornil na pohled většinové americké společnosti, která nerozlišovala mezi jednotlivými indiánskými kmeny. Odkazem na Tanec s vlky však Alexie dále ukazuje, že se mladí Indiáni příliš neliší od svých bělošských vrstevníků. Sledují mainstreamové filmy, pijí Coca Colu, hrají basket

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Joanna Hearne, *John Wayne's Teeth: Speech, Sound and Representation in Smoke Signals and Imagining Indians*, *Western Folklore* 64, (léto/podzim 2005, č. 3/4), 194.

a k snídani jedí vajíčka se slaninou. Hodnotu *Kouřových signálů* však musíme vidět i v tom, že se nebojí zobrazit vážná témata moderních Indiánů, jako je chudoba a alkoholismus. Zejména alkoholismus je prvkem, který provází celý děj filmu. Zároveň je zde však naděje, kdy autoři ukazují tři generace Indiánů a jejich postoj vůči alkoholu. Nejstarší generace, která je ve filmu zosobněna Victorovými rodiči, má vážné problémy s pitím, které ústí i ve fyzické násilí na malém Victorovi. Mladší Indiáni pak v rezervaci pijí Coca Colu a zmiňují, že s alkoholem přestali.⁹⁹ Nejmladší generace, kterou představuje Victor a Thomas, se alkoholu nikdy nedotkla.

Kouřové signály tedy kombinují vážná témata a ukazují problematiku života v rezervacích a zároveň s humorem boří mýty, které kolují o severoamerických Indiánech. Navíc již prostý fakt, že film vznikl dle indiánského scénáře, nese indiánskou tematiku, je režírován Indiánem a hrají v něm převážně indiánští herci, posouvá *Kouřové signály* dál na cestě za realističtějším zobrazením severoamerického Indiána v americké kinematografii.

⁹⁹ Peter C. Rollins a John O'Connor, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film*, 217.

Závěr

V mé bakalářské práci, rozdělené do třech hlavních kapitol, jsem se pokusil shrnout proces zobrazení severoamerického Indiána v americké kinematografii. V první kapitole jsem se věnoval proměnám tohoto zobrazení od úplných počátků kinematografie až po 70. léta. V druhé kapitole jsem stručně popsal indiánský aktivismus v 70. a letech a s ním spojené události, které se později odrazily ve filmech let 80. Důraz v druhé kapitole pak byl kladen na snímek *Powwow Highway* a jeho vliv na proces zobrazení Indiánů v kinematografii. Poslední kapitola pak podala krátký přehled nejvýznačnějších indiánsky tematizovaných filmů v 90. letech a zakončena byla rozborem snímku *Kouřové signály*.

Přehled zobrazování původních obyvatel Severní Ameriky a následný rozbor obou snímků mi měl pomoci zodpovědět výzkumnou otázku: „Byli Indiánští herci a režiséři klíčoví v procesu realističtějšího zobrazování severoamerického Indiána v americké kinematografii?“ Po uvedení argumentů v druhé a třetí kapitole mohu odpovědět, že ano. To ovšem neznamená, že proces zobrazování Indiánů došel k vrcholu a nemůže jít dál. Problém obou zkoumaných filmů je, že nejsou příliš známé pro běžného amerického diváka. Aby se tedy stereotypizovaný obraz Indiána v očích americké společnosti opravdu změnil, bude třeba aby indiánské filmy prorazily do všeobecného povědomí.

Summary

My bachelor thesis is focused on a process of portrayal of American Indians in American cinematography. The paper is divided into three main chapters. The first one describes the image of American Natives from its very beginning through second world war to seventies and new genre – revisionist western. The second chapter tries to give basic understanding of Indian political activism in seventies and its influence on films made in eighties and nineties. This chapter also stresses the importance of Indian made film *Powwow Highway* (1989). The last chapter is about Indian themed films in nineties and second Indian made film *Smoke Signals* (1998). These two titles are crucial for answering my research question “Were the Indian actors and directors essential for more realistic portrayal of American Indians in American cinematography?” And in conclusion I answer this question with yes.

Použitá literatura

Knižní prameny

Angela Aleiss, *Making the White Man's Indian: Native Americans and Hollywood Movies* (Praeger Publishers, 2005).

Vine Deloria jr., *American Indian Policy in the Twentieth Century* (University of Oklahoma Press, 1985).

Peter Iverson, *"We are still here": American Indians in the twentieth century*. (Versa Press Inc. 1998).

Paul Francis Prucha, *The Indians in American Society* (University of California press, 1985).

Peter C. Rollins, *Hollywood's Indian: the portrayal of the Native American in film* (The University Press of Kentucky, 1998).

Roger Chapman, *Culture wars: an encyclopedia of issues, viewpoints, and voices* (Myron E. Sharpe: 2010).

Novinové články

Angela Aleiss, *Prelude to World War II: Racial Unity and the Hollywood Indian*, *Journal of American Culture* 18, (léto 1995, č. 2).

Joanna Hearne, *John Wayne's Teeth: Speech, Sound and Representation in Smoke Signals and Imagining Indians*, *Western Folklore* 64, (léto/podzim 2005, č. 3/4).

Douglas Heil, *Conventionalism as a Virtue: A Study of powwow Highway*, *American Indian Culture and Research Journal* 33, (2009, č. 2).

José Armando Prats, *His Masters's Voice(over): Revisionist Ethos and Narrative Dependence from Broken Arrow to Geronimo: An American Legend*, *ANQ* 9 (léto 96, č. 3).

Nicolas Rosenthal, „*Representing Indians: Native American Actors on Hollywood's Frontier*“, *Western Historical Quarterly* 36 (podzim 2005, č. 3).

Joellen Shively, *Cowboys and Indians: Perceptions of Western films among American Indians and Anglos*, *American Sociological Review* 57 (prosinec 92, č. 6).

Internetové zdroje

„ABZ Slovník cizích slov“

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/stereotyp> (staženo 17. května 2012).

„Internet Movie Database“

<http://www.imdb.com/name/nm0828314/> (staženo 13. dubna 2012).

<http://www.imdb.com/name/nm0490871/> (staženo 15. května 2012).

<http://www.imdb.com/name/nm0575184/> (staženo 17. května 2012).

„Native Networks“

http://www.native networks.si.edu/eng/rose/wacks_j.htm (staženo 16. května 2012).

„Emerson College“

<http://www.emerson.edu/news-events/emerson-college-today/renowned-filmmaker-named-chair-department-visual-and-media-arts> (staženo 16. května 2012).