UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA SOCIOLOGIE, ANDRAGOGIKY A KULTURNÍ ANTROPOLOGIE

PERCEPCE AMERICKÉHO DOMORODÉHO OBYVATELSTVA V KINEMATOGRAFII

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

OBOR KULTURNÍ ANTROPOLOGIE

VYPRACOVAL: Ondřej Marek

VEDOUCÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE: Mgr. Jakub Havlíček, Ph.D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použil.

V Olomouci dne: ……. Podpis: …….

Na tomto místě bych rád poděkoval panu Mgr. Jakubovi Havlíčkovi, Ph.D. za cenné rady a své rodině, přátelům i přítelkyni za podporu projevovanou v celém průběhu mého studia.

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na vysledování vztahu mezi vývojem postoje společnosti k domorodým obyvatelům Ameriky a vývojem kinematografie. Pro pochopení filmové imaginace domorodých obyvatel Ameriky západní civilizací si práce bere teorii orientalizmu, představenou Edwardem Saidem. V bakalářské práci je popsán historický vývoj interakce mezi indiány a euroamerickou civilizací a souběžně i vývoj kinematografie ve 20. století. V práci jsou uvedeny příklady čtyř snímků vztahujících se k této problematice.

Klíčová slova

Americký indián, Amerika, film, orientalizmus, stereotyp, osadník, western

Annotation

This thesis is focused on the relationship between the developement of society's attitude towards Native Americans and the developement of the cinematography. In order to understand cinema's imagination of Native Americans by western civilization, the thesis is working with the theory of orientalism by Edward Said. The historical developement of interactions in between Indians and euroamerican civilization and in the same time the developement of the cinematography of 20th century is described in this thesis as well. Furthermore, this thesis includes an analyzation of four films that are deeply related to this issue.

Key words

American Indian, America, Film, Orientalism, Stereotype, Settler, Western

Obsah

Úvod 6
1. Výběr tématu 7
2. Terminologie názvů domorodých obyvatel Ameriky 10
3. Orientalizmus 12
3.1. Kritika orientalizmu 16
4. Orientalizmus a američtí indiáni 18
4.1. Historický kontext 21
5. Film 24
6. Vývoj kinematografie a společnosti 31
6.1. Éra raného filmu 31
6.2. Klasický western 34
6.3. Revizionistický western 36
6.4. Indiánská kinematografie 37
7. Filmy 39
7.1. Cesta na severozápad (1940) 40
7.2. Zlomený šíp (1950) 42
7.3. Malý velký muž (1970) 45
7.4. Kouřové signály (1998) 48
Závěr 50
Použité prameny a literatura 52
Literatura 52
Internetové zdroje 54
Filmografie 55
Příloha A 56
Příloha B 57

Úvod

Filmový průmysl každoročně celosvětově produkuje ohromné množství filmů. Ty mají samozřejmě své konzumenty a především v západní společnosti by se těžko hledal člověk, který by za život alespoň pár z nich neviděl. Ba naopak je film spolu s hudbou v současné době nejpopulárnější uměleckou formou. Přesto, že kinematografie spatřila světlo světa teprve ke konci 19. století, zanechává velmi hlubokou stopu v kultuře. A samozřejmě jako kterékoli jiné médium, zůstává i film v kontaktu s cílovou skupinou, to je s diváky. A protože je produkce filmů závislá na finančních prostředcích, jednou z hlavních motivací filmařů může být zisk. A aby byl film ziskový, měl by uspokojovat divákovy potřeby, které jsou do značné míry formovány hodnotovým systémem dané kultury.

V této práci se tedy zajímám o to, jak se společenské změny 20. století na politickém a historickém pozadí projevovaly ve vkusu diváků a tedy i na filmové tvorbě. A naopak jak samotný film interaguje s divákem. Zároveň se na tuto problematiku hodlám dívat optikou orientalizmu, který je dle mého názoru více než vhodný.

Logicky na toto téma v USA existuje široká řada studií, ať už více či méně odpovídající mému zájmu. Nicméně v českém prostředí neexistuje kniha, která by se touto tematikou uceleněji zabývala. Proto mi přijde vhodné pokusit se vytvořit na toto téma bakalářskou práci, která by tuto problematiku uvedla do souvislosti s koncepcí orientalizmu.

Níže tedy představím teorii orientalizmu, vysvětlím, jak chápu pojem indián a jeho další varianty. Nastíním historický vývoj filmografie ve vztahu k indiánům a pokusím se ho provázat s vybranými historickými fenomény 20. století. Na závěr pak zmíním čtyři vybrané snímky, na kterých budu dokládat spojitost se sociálním děním v USA a s teorií orientalizmu.

1. Výběr tématu

Tématem této bakalářské práce je zobrazení domorodých obyvatel severoamerického kontinentu, konkrétněji Spojených států amerických, ve filmu. Důvodů pro výběr tohoto tématu existuje hned několik. Přestože je toto téma v USA zpracováno z mnoha úhlů, v českém prostředí literatura zabývající se zobrazováním indiánů či přímo jejich exploatací filmovým průmyslem chybí. Vezme-li v potaz oblíbenost těchto filmů, u nás například takzvaných *mayovek*, pak nutně musíme dospět ke zjištění, že v našem prostoru není kvantum zdrojů odpovídající.

Primárně mi šlo o to, poukázat na vliv a roli filmu ve společnosti a pokusit se nalézt kvalitativní rozdíly zobrazování mezi jednotlivými kinematografickými obdobími. Tato tematika silně koresponduje s dnešní západní společností, jejíž konzumace filmů dosahuje závratné míry. To nutně přináší otázku, do jaké míry film ovlivňuje společnost a vice versa? Protože je dnes film tolik protěžované umělecké médium, tak jsem se ve své práci zaměřil právě na něj a ne na jiné formy umění. Pro 19. století by se nabízelo ve vztahu k prezentaci indiána podrobit zkoumání romantické obrazy. Nicméně toto umělecké vyjádření nemá dnes tak široký společenský dopad jako právě film. Nabízí se tedy i další otázka, zda a jak se prolíná geneze společnosti s vývojem filmového průmyslu?

Na film jsem se zaměřil, protože má hned pět funkcí – funkci *dozorovou, přenosovou, ekonomickou, zábavní* a funkci *korelační*.[1] Dozorovou funkcí se myslí to, že film je jakýmsi „hlídacím psem“ státu. Film může být zneužíván nebo naopak cenzurován státní ideologií, která ho v nejextrémnějším případě může využít jako další propagandistický kanál, příkladem mohou být filmy režisérky Leni Riefenstahlové. Korelační funkcí filmu se myslí jeho schopnost interpretovat události a tím v důsledku ovlivňovat divákův názor. Funkce přenosu tlumočí a potvrzuje normy, mýty a hodnoty. Film je taktéž zdrojem finančních prostředků, což je ona funkce ekonomická. V neposlední řadě má film funkci zábavní, která mu zajišťuje početné publikum. K tomu všemu je film *uměním* s *narativní* funkcí. Zkrátka „není to pouze film samotný,

[1] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 276

co nás zajímá, ale jeho vztah ke kultuře.“[23] Film je pak významným kulturním a kulturu tvořícím prvkem, tudíž je ideální k antropologickému bádání.

Tematiku indiánů jsem si vybral, protože se jedná o homogenizovanou avšak etnicky pluralitní skupinu, která je historicky v americké společnosti problematizovaná a zároveň je často filmově adaptovaná. Mimo to jsou již klasickým námětem mnoha amerických antropologických studií, které jsou často českému prostředí cizí. Velkou výhodou filmu je jeho autoreferenčnost, je obecný a tudíž dobře srozumitelný různým kulturám.[4] Proto mne zajímá, jakou pozici ve světě kinematografie indiáni zaujímají. Důležitou vlastností filmu je, že „… operuje realistickým zobrazením jedinečného a konkrétního pro vytvoření obecné struktury (…) jedinečnost zobrazené situace přerůstá ve stereotyp.“[5] A právě stereotyp je jedno z ústředních témat rozboru filmů.

Na problematiku imaginaci indiána se budu dívat zorným polem orientalizmu tak, jak ho prezentuje Edward Said ve své knize *Orientalismus*.[6] Sám Said říká, že Orient je „… v podání orientalistů systémem reprezentací, který je formován celou řadou sil, jež z Orientu učinily součást západního vědomí a předmět zájmu západní vzdělanosti a posléze i západní imperiální politiky.“[7] Sám orientalizmus je pak „… interpretační školou, jejíž výklady a hodnocení se týkají Orientu, jeho civilizace, národů a lokalit.“[8] Orientalizmus lze dle mého názoru jednoduše aplikovat na tuto problematiku a níže si uvedeme důvody, které mne vedly ke zvolení právě tohoto konceptu.

V českém prostředí v roce 2009 na Univerzitě Tomáši Bati ve Zlíně byla zpracována bakalářská práce zabývající se filmovými stereotypy, které se týkají indiánské populace. Autorkou je studentka filologie se zaměřením na angličtinu pro manažerskou praxi Magdaléna Duhajská a její práce nese název *Native Americans in Film.*[9] Tato práce se primárně zaobírá stereotypy pouze takzvaného klasického

[2] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 276

[3] Všechny citace cizojazyčných zdrojů jsou vlastního překladu.

[4] PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 38

[5] Tamtéž, s. 39

[6] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008. 459 s. ISBN 9788071859215

[7] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 231

[8] Tamtéž, s. 231

[9] DUHAJSKÁ, Magdaléna. *Native Americans in Film*. Zlín, 2009. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

westernu. Její práce je z velké části zaměřená na legislativní ukotvení indiánů v americké společnosti. Analyzuje tři filmy – *The Battle at Elderbulch Gulch* (1913)[10], *Stopaři* (1956)[11] a *Podžim Čejenů* (1964)[12], ve kterých cílí svou pozornost na stereotypy při zobrazování amerických indiánů. Na rozdíl od této práce bych se rád zaměřil na vývoj percepce v průběhu celého století a zároveň tuto percepci interpretoval za použití teoretického konceptu orientalizmu.

[10] *The Battle at Eldebush Gulch* [film] Režie David W. GRIFFITH. USA, 1913.
[11] *Stopaři* [The Searchers] [film] Režie John FORD. USA, 1956.
[12] *Podzim Čejenů* [Cheyenne Autumn] [film] Režie John FORD. USA, 1964.

2. Terminologie názvů domorodých obyvatel Ameriky

Protože existuje velká variabilita v termínech používaných ve vztahu k původním obyvatelům Ameriky, považuji za důležité osvětlit terminologii, kterou budu dále ve své práci používat. V této bakalářské práci budu nejčastěji používat termín *indián*, který budu považovat za nehodnotící a rovnocenný vůči ostatním možnostem, které zmiňuji dále. Jsem si vědom, že termín indián „… drasticky redukuje a zjednodušuje rozdílné skupiny lidí do jediné a zjednodušené nálepky.“[13] Důvodem proč různé pojmenování indiánů považuji v této práci za rovnocenné, je různorodá terminologie v citované literatuře. Zároveň také opět podotýkám, že termín indián, který je v České republice zavedený a běžně používaný, v tomto případě neužívám jako hodnotící a zvolil jsem ho primárně z důvodů stylistických, to je pro lepší srozumitelnost, plynulost a jednoduchost textu.

Původ termínů americký indián nebo pouze indián sahá do 15. století a je notoricky spjat se zámořskými objevy Kryštofa Kolumba. Zpochybnění těchto termínů se stalo aktuálním v důsledku sociálních hnutí probíhajících v USA v 60. a 70. letech 20. století.[14] Stejně jako výraz indián tak i názvy obsahující kořen slova Amerika jsou ve své podstatě evropocentrické. Jak jsme již řekli, indián, jako dědictví Kryštofa Kolumba, je mylným označením domnělých obyvatelů Indie a domorodý Američan, a jiné s týmž kořenem, v sobě nese odkaz na jméno dalšího evropského mořeplavce Ameriga Vespucciho. Ani jeden z navrhovaných názvů tak nereflektuje vlastní označení původních obyvatel. I přes to se můžeme setkat s názory, že termín indián je nejvhodnější, protože má své historické konotace. Neodvádí pozornost od křivd minulosti tím, že by upravoval vnímání historie změnou terminologie. Termín domorodý Američan neevokuje křivdy na indiánech, neboť ty jsou neodmyslitelně spjaty s termínem *indián*.[15]

[13] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 102

[14] WALBERT, Kathryn. American Indian vs. Native American: A note on terminology. In: *LEARN NC* [online]. 13.2.2015 [cit 13.2.2015] Dostupné z: http://www.learnnc.org/lp/editions/nc-american-indians/5526

[15] Tamtéž

V anglickém jazyce se pak můžeme setkat s následujícími termíny: Indian, American Indian, Native American, Amerindian, First Nations peoples nebo indigenous American.[16]

Pro upřesnění se v této práci nebudu zaobírat Inuity a Aleuty, kteří jsou také domorodými obyvateli Ameriky, ale všeobecně nejsou řazeni mezi indiány.

Ke stejným potížím, jaké jsou se souhrnným pojmenováním indiánů, dospíváme ve chvíli, kdy potřebujeme v jednom termínu shrnout všechny ostatní členy společnosti, respektive členy americké společnosti. Ve své bakalářské práci budu používat různorodé termíny – od bělochů po osadníky – a ze stejných důvodů, které jsou uvedeny výše, jsou pro mne ony termíny, stejně jako u indiánů a dalších variant názvů domorodých obyvatel Ameriky, rovnocenné a nehodnotící. Všechny mnou používané termíny se vyskytují buď v literatuře anebo ve filmech, z kterých jsem čerpal. Nesmíme také zapomínat, že západní kultura nebo kultura osadníků, kolonizátorů či kultura USA pochopitelně taktéž není homogenní a že v této práci při odkazování se na tyto kultury jde z mé strany o záměrné zjednodušení, které používám ze stylistických důvodů.

[16] Indián, americký indián, původní Američan, amerindián, lidé prvních národů nebo domorodý Američan

3. Orientalizmus

V této práci na prezentaci domorodého amerického obyvatelstva aplikuji teoretický koncept orientalizmu tak, jak jej vymezuje ve své knize *Orientalismus: západní koncepce Orientu* Edward Said. Kniha vyšla v sedmdesátých letech minulého století a záhy se stala průlomovým dílem.[17] Said v této knize popisuje vytváření obrazu Východu, nadvlády Západu nad ním a západního ospravedlňování svého přístupu k Orientu.[18] Západ jako dominantní geopolitická síla si podmaňuje submisivní Orient a k tomu mu mimo jiné dopomáhá práce orientalistů.

Moderní orientalizmus, jehož kořeny sahají k Napoleonovu egyptskému tažení (1798-1801), byl reakcí západní kultury primárně na islámskou popřípadě arabskou kulturu. Západní kulturou se v tomto případě myslí kultura evropských koloniálních mocností, konkrétně především Velké Británie a Francie, obšírněji celé západní, střední a jižní Evropy popřípadě i USA. Byl reakcí vyvolanou střetáváním dvou odlišných společností. „Orientalismus byl koneckonců politickou vizí skutečnosti, jejíž struktura přispívala k rozlišování známého (…) a neznámého …“[19] Jádrem celé myšlenky orientalismu je binární opozice My versus Oni. Tato opozice se opírá především o jazykové, náboženské a kulturní odlišnosti.

Orientalizmus chápu jako myšlenkový aparát, který pomáhá manipulovat s cizí kulturou. Je to aparát kulturně konstruovaný – „Orient není Orient skutečný, ale Orient orientalizovaný.“[20] Primárně byl konstituován vědci, to je orientalisty. Poté byly orientalistické ideje reinterpretovány a použity kolonisty, obchodníky, vojáky, úředníky, koloniálními správci a byl dále rozšiřovaný a reprodukovaný umělci a v důsledku celou kulturou, která tento aparát používá, k ospravedlnění svého přístupu k podmaňovaným kulturám.[21] V neposlední řadě v procesu orientalizace Orientu sehrála důležitou roli soudobá politika. Orientalismus je tedy mechanismus, který se uplatňuje ve chvíli, kdy dominantní kultura nazírá kulturou jinou. Je aplikován ve chvíli, kdy je mezi kulturami mocenský nepoměr, tak jak tomu bylo mezi evropskými impérii a územími pod jejich

[17] TOŠNER, Michal. SAID, E. W. 2008. Orientalismus: západní koncepce Orientu. Praha: Paseka. In: *AntropoWebzin* [online]. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2009 [cit. 29.12.2014]. ISSN 1801-8807. Dostupné z: http://antropologie.zcu.cz/said-e-w-2008-orientalismus-zapadni-koncepce-orientu-praha-paseka
[18] Tamtéž
[19] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 57
[20] Tamtéž, s. 123
[21] Tamtéž, s. 109

koloniální nadvládou. V této situaci pak můžeme „… o orientalismu uvažovat jako o jisté projekci Západu na Orient spolu s úmyslem jej *ovládnout,…*“[22]

Pokud bychom měli o orientalismu mluvit konkrétněji, jednalo by se hlavně o aktivity Velké Británie a Francie. Jejich mnohdy přezíravý přístup k domorodému obyvatelstvu byl jednak podněcován orientalismem a jednak sám o sobě orientalizmus konstituoval. Díky etnocentrické perspektivě jak orientalistů, tak široké západní veřejnosti se tyto dvě skupiny navzájem ve svém evropocentrismu upevňovaly a zároveň ovlivňovaly.[23]

Aby bylo možné s kulturou nakládat, bylo nejprve třeba ji zhmotnit, ohraničit, dát jí nálepku a vymezit co do ní patří a co ne. Na Blízkém východě tento úkol připadl vědcům, kteří záhy etablovali nový obor - orientalistiku. Nejprve soustředili svou pozornost na studium jazyků, především arabštiny. Jeden z argumentů evropské nadřazenosti spočíval, dle lingvistů, v tom, že arabština není oproti evropským jazykům natolik vyvinutá.[24] Na základě jimi vytvořeného kánonu děl, které měly reprezentovat blízkovýchodní kulturu, se dále odvíjela idea Orientu. Tato představa se odvozovala od pozice vědce a konformity „spočívající v upřednostnění schematické autority textu“[25] před vlastní zkušeností. Lidé si internalizovali ideu Orientu předkládanou orientalisty a dále ji šířili. Utvrzovali se navzájem ve svých představách a nastokrát slyšená polopravda se pak přetvořila ve stereotyp, o kterém si lidé mysleli, že existuje objektivně a reálně, ačkoli měl fiktivní charakter:[26] „… prvním orientalistům se podařilo vytvořit (…) redukovaný model Orientu, jenž vyhovoval převládající kultuře a jejím teoretickým (…) potřebám.“[27]

Důležitost studia konceptů podobných orientalismu, v našem případě jeho podobnosti s přístupem americké společnosti k indiánům, tkví právě v tom, že „než pochopíme a okusíme svět, bereme si ze společnosti předdefinované obrazy onoho světa

[22] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 112
[23] Tamtéž, s. 137
[24] Tamtéž, s. 163
[25] Tamtéž, s. 110
[26] Tamtéž, s. 69
[27] Tamtéž, s. 176

ve formě stereotypů.“[28] A abychom mohli rozklíčovat, co stojí za těmito stereotypy, musíme pochopit proč a za jakých okolností vznikaly.

Jeden z hlavních úkolů, před tím, než se může orientalista zaměřit na objekt svého zájmu, tedy „orientálce“, je nejprve třeba si ho vymezit. K tomuto účelu poslouží označení obyvatel vymezeného prostoru kategorií „oni“ – „orientálci."[29] Vytváří se tu pak binární opozice,[30] opozice okcidentu a orientu, přičemž tato opozice je v nerovnováze. Západ je tu v roli učitele, přichází civilizovat, podává Orientu pomocnou ruku.[31] Západ, který kolonizuje, podmaňuje, musí své konání ospravedlnit, a tak má zároveň potřebu stavět se do role zachránce zdánlivě primitivních a podřadných kultur a právě k tomu mu má orientalizmus posloužit. Orientalista porozumí Orientu, aby mu jeho západní civilizace mohla vládnout.[32] Západ přináší technologii, umění, svou civilizaci.

Tím, že se konstituovala orientalita orientálce, se zároveň konstituovala esence Západu. Ve chvíli, kdy orientalista jmenuje charakteristiky orientálce, jeho hrubost, barbarskost, primitivnost jazyka, lenost, nevyzrálost jeho muslimské víry, tak v tu samou chvíli implicitně tvrdí, že on, Evropan, je ten elegantní, *civilizovaný*, jeho jazyk je bohatý a rozvinutý, jako Evropan je pilný, jeho křesťanská víra je ta pravá a podobně. Kategorie popisující mentalitu, barvu pleti, rasu nebo jazyk jsou tedy, spíše než neutrálním označením, kategoriemi hodnotícími. Orientalista tak nevytváří pouze identitu orientálce, ale i identitu svou, identitu Evropana, příslušníka západní civilizace.[33] Západ svou vzdělaností kultivuje a obohacuje Orient. Naopak tomu není. Západ sice přiznává Orientu jeho bohatou a důležitou minulost, ale vnímá jí pouze jako minulost. Dnešní orientálec nemá co nabídnout.

Podstatným aspektem vytváření takové kategorie jakou je Orient, je její arbitrárnost.[34] Vytváří se nahodilá nálepka orientálce, do které spadají obyvatelé Orientu jak s perskou tak s arabskou i turkickou etnicitou; muslimové, Židé, východní křesťané a příslušníci dalších náboženských směrů. Tyto kategorie jsou pro zastřešující nálepku

[28] VRASIDAS, Charalambos. The White Man’s Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 63
[29] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 69
[30] Tamtéž, s. 60
[31] Tamtéž, s. 102
[32] Tamtéž, s. 98
[33] Tamtéž, s. 257
[34] Tamtéž, s. 67

Orientu podružné. Obraz Orientu musí být jednoduchý, aby byl lehce manipulovatelný, s větší diverzitou se vkrádá více nežádoucích otázek.

Umělci seznámení s poznatky orientalistické vědy se mnohdy vydávali na cesty po Blízkém východě a díky svým zážitkům skrze svá díla spoluvytvářeli a zprostředkovávali obraz Orientu širokým vrstvám evropské společnosti. V 19. století byl hlavním médiem tištěný text – knihy, statě, periodika. Vycházelo nepřeberné množství literatury plné „exotického" Orientu. O Orientu psaly i takové osobnosti jako byli Chateaubriand, Scott, Nerval nebo Flaubert.[35,36] Do povědomí lidí na západě se tak dostávaly obrazy dálných krajin a tyto obrazy se v myslích lidí spolu s každou další knihou navzájem utvrzovaly v domnělé autenticitě. Běžný Evropan si vytvářel obraz Orientu na základě knih.[37] Orient a jeho obyvatelé se tak stávají „západní koncepcí, evropskou představou, mýtem, tkanivem předsudků."[38]

Nicméně se stále bavíme o Orientu prostřednictvím evropského pohledu. Jedním z hlavních fenoménů, který se dá vypozorovat v přístupu západní civilizace k Orientu, je, že o Orientu hovoří pouze orientalista, nikdy orientálec.[39] Orientálec mlčí, nemá hlas, a i kdyby měl, tak oproti západnímu vědci nemá „právo" o své kultuře mluvit, přestože je mu vlastní. Problém spočívá v tom, že orientálec není rovnocenným partnerem. Není to osoba, s kterou by byl veden dialog. Orientálství je skupinová identita,[40] jedinec je přehlížen z části proto, že Orient je pole orientalisty ne orientálce a z části proto, že „byl primárně nahlížen nikoli jako (…) lidský jedinec, ale jako problém…"[41] Evropan nepotřebuje orientálce, vystačí si sám. Díky své znalosti orientalistické literatury zná Orient lépe než kdokoli jiný. Vše, co potřebuje vědět, vyčte v odborných knihách a žitá zkušenost orientálce je irelevantní. Evropan přišel, aby vládnul.

Nabízí se tedy otázka, co je tedy smyslem orientalistovy práce? Nelze říct, že by se orientalista nesnažil pochopit a popsat Orient. Avšak mezi orientalistou 19. století a

[35] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 135
[36] Tamtéž, s. 194
[37] Tamtéž, s. 110
[38] TOŠNER, Michal. SAID, E. W. 2008. Orientalismus: západní koncepce Orientu. Praha: Paseka. In: *AntropoWebzin* [online]. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2009 [cit. 29.12.2014]. ISSN 1801-8807. Dostupné z: http://antropologie.zcu.cz/said-e-w-2008-orientalismus-zapadni-koncepce-orientu-praha-paseka
[39] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 165
[40] Tamtéž, s. 178
[41] Tamtéž, s. 235

orientálcem je hluboká propast, která je zavíněna evropským pocitem nadřazenosti a to jak civilizační (chceme-li kulturní), tak rasové. Nejde o to, zdali se orientalistova vize Orientu shoduje se skutečností, on „… se o to ani nesnaží.“[42]

Důležitou roli v utváření fundamentálních myšlenek orientalismu je koloniální politika, která vytváří bipolární prisma *Evropan versus zbytek světa*. V této opozici kolonistů a kolonizovaných jsou právě kolonisté ti, kteří do *primitivních* kolonií přináší *civilizaci*. Lépe řečeno „orientalismus je ve své podstatě politickou doktrínou aplikovanou z pozice síly vůči Orientu, jehož odlišnost byla z pohledu Západu nahrazena jen slabostí.“[43]

Všechny tyto stránky orientalismu je pak možno nalézt i v přístupu západní civilizace k indiánům, což se pokusím doložit níže.

3.1. Kritika orientalizmu

Po svém vydání byla Saidova kniha Orientalismus cílem kritiky. Jedna z nejviditelnějších mířila na to, že celý výklad orientalizmu je silně proorientální, respektive, že má kniha protizápadní postoj. Orientalizmus má být, dle této kritiky, ztělesněním Západu, který je nepřítelem Orientu a který Orient kolonizuje.[44] Nebudeme-li naslouchat autorovým slovům, je velmi jednoduché takový názor mít. Stejně tak se i tato bakalářská práce může jevit jako kritika západní společnosti s tím, že práce straní indiánům. Tato práce se nicméně opírá o odbornou literaturu a vybranou filmografii a jejím cílem je komparace vývoje kinematografie s vývojem postojů americké společnosti a ne přikládání významů. Tato práce není hodnotící.

Oprávněné kritice také podléhá terminologie. Termíny jako *Západ* nebo *Orient* neodpovídají realitě, neexistují objektivně. Orientalizmus „… jako myšlenkový systém přistupuje k heterogenní, dynamické a komplexní realitě lidské existence z nekriticky esencialistického hlediska; logickým důsledkem takového přístupu je pak předpoklad neměnné orientální reality i protikladné, stejně nadčasové podstaty západní civilizace…“[45] Podobně je na tom i termín *Divoký západ* anebo *indián*. Divoký západ je termínem zastřešujícím historické období druhé poloviny 19. století spjaté se specifickým životním stylem plným kovbojů, pistolníků, lokomotiv a indiánů. Jeho

[42] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 87
[43] Tamtéž, s. 232
[44] Tamtéž, s. 372-373
[45] Tamtéž, s. 375

definice je ale vágní a abstraktní jako Orient. Divoký západ je spíše metaforou než geografickou konstantou. O problematice termínu indián jsem se zmiňoval již výše. Jak orientálec, tak indián je pojem arbitrární a zjednodušující.

Někteří arabští kritici Orientalismu namítají, a do značné míry oprávněně, že je tato kniha evropocentrická.[46] Jelikož v mé práci zabírají indiánští filmoví tvůrci okrajovou pozici, mohlo by se zdát, že i ona je etnocentrická. Nesmíme však zapomínat, že nepřítomnost původních obyvatel Ameriky v tvůrčím procesu vzniku filmu je objektivní historický fakt, kterému se komplexněji vymyká pouze doba velmi raného Hollywoodu a severoamerická filmová produkce posledních dvou desetiletí.

[46] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 382

4. Orientalizmus a američtí indiáni

Ačkoli jsou Orient a „Divoký západ“ geograficky velice vzdálená místa, sdílejí spolu mnoho charakteristik. V přístupu západní společnosti k americkým indiánům můžeme vystopovat množství paralel k orientalizmu.

Stejně jako je Orient konstrukcí Západu, tak i obraz indiána je „… primárně výtvorem neindiánů a jako takový reprezentuje historický pokus definovat indiána a indiánskou politiku z neindiánské perspektivy.“[47] I zde se jedná o vztah nevyvážený a i tady je příslušník západní civilizace v dominantní pozici. Ve vymezení indiána nacházíme stejnou arbitrárnost jako ve vymezení orientálce. Rozdíly mezi jednotlivými indiánskými etniky byly smazány a vytvořila se jednolitá představa indiána jako válečníka z Velkých planin.[48] Už jen používání exoetnonyma *indián*, viz výše, vypovídá o tom, že respektování diverzity identit jednotlivých kmenů nebylo v minulosti bráno v potaz.[49] Orientalisté smýšleli o orientální společnosti jako o méněcenné z důvodu domnělé absence obchodu a civilizace a nepřizpůsobivosti jejích obyvatel.[50] A podobně i americká, potažmo západní, společnost uvažovala o *rudých a cholerických*[51] indiánech jako o problému, který stojí v cestě jejímu poklidnému rozvoji.[52]

Stejně tak, jako se Evropané museli v očích orientalistů vypořádat s Orientálci, museli se i Američané vypořádat s domorodým obyvatelstvem – učinili tak pomocí souhrnného označení „indiáni.“ Jak je uvedeno výše, při definování indiána docházelo ke stejné arbitrárnosti jako u definice orientálce. Na rozdíl od nejasného vymezení orientálce bylo vymezení indiána zdánlivě jednodušší. Byl to zkrátka domorodec celého Nového světa. Opět se k nám dostává uměle vytvořená identita stírající jakékoli vnitřní rozdíly jednotlivých indiánských kultur. Přestože v době Kolumbova objevení Ameriky bylo na kontinentě víc jak 500 různých kmenů,[53] jejichž kultury se navzájem lišily. Některé kmeny se specializovaly na rybolov, jiné žily nomádským způsobem života.

[47] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 283
[48] Tamtéž, s. 284
[49] VRASIDAS, Charalambos. The White Man’s Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64
[50]SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 164
[51] Tamtéž, s. 140
[52] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s 105
[53] Tamtéž, s. 102

Kmeny Velkých planin byly lovci bizonů a na jihozápadě sídlily kultury zemědělské. Z této různorodé směsice kultur se mnoho nedochovalo a jejich diversita není ve filmu pokryta. Stejně jako je Saidův orientálec „… *nejprve* orientálcem, *pak* teprve člověkem a *nakonec* opět orientálcem,“[54] tak podobně i „Evropané o původních obyvatelích Severní a Jižní Ameriky smýšleli jako o někom, kdo je míň než člověk,“[55] a proto se nepotřebovali zaobírat nuancemi ve zvycích a tradicích jednotlivých kmenů. Proto se nám obraz indiána na filmovém plátně slévá v monolitickou vizi „divocha“ lovícího bizony kdesi uprostřed prérií.

Na indiána se hledělo skrze západní etnocentrická měřítka.[56] Ve chvíli, kdy pro skupinu domorodých obyvatel vzniklo pojmenování indián, stal se pro západní společnost představitelným a díky této představitelnosti se stal uchopitelným a bylo s ním posléze možno lépe manipulovat. Etablovala se identita indiána, která byla uchopitelná a náchylná ke stereotypizacím. Ale stejně tak i zavádějící. Západní etnocentrismus vedl k etickému[57] přístupu k Orientu. A stejný postoj se objevoval i u přístupu k Divokému západu. Evropa vykládala a ztotožňovala prvky orientální kultury s prvky vlastní kultury, ačkoli se v orientální kultuře nemusely reálně vyskytovat. Stejně tak i indiánské kultury byly do značné míry nepochopeny. Následné vykládání plně nepochopených kultur pak vedlo k jejich homogenizaci. Nemalá část příslušníků kultury osadníků a kolonizátorů smýšlela o indiánských kulturách jako o *jedné primitivní* kultuře, „… ve které pozorovatel nachází svou domnělou minulost a které v důsledku ospravedlňují … dominanci nad ‚méně rozvinutými‘ v zájmu jejich blaha…“[58] Z evolucionistického pohledu byli indiáni jakýmsi zakrnělým vývojovým stádiem civilizace, která ani zdaleka nedosahuje kvalit civilizace západní. A přesně v tomto momentu se zrcadlí orientalistická doktrína říkající, že „… oblasti označované jako ‚necivilizované‘ … by měly být anektovány či okupovány vyspělými mocnostmi.“[59]

[54] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 120
[55] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 102
[56] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64
[57] Etický ve smyslu výkladu cizí kultury skrze prizma kultury nahlížející.
[58] PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 81
[59] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 235

K legitimizaci představy indiána, tak jak si ho představovala západní civilizace, velkou měrou přispěla, především v 19. století, literatura a hlavně ve století 20. film.[60] Právě díky jeho vlastnostem – film prezentuje témata lehce uchopitelným a zábavným způsobem, který je přístupný široké veřejnosti – zůstává stereotypní představa indiána stále živá. Ostatně stejně jako v orientalistické literatuře, i americký film – můžeme použít termín western – odráží západní pohled na věc, „… film vypovídá o mnoha sociálních a kulturních fenoménech, projevuje se v něm ideologie, kolektivní i individuální motivace, ovlivňující způsoby zobrazení…“[61] A tak se setkáváme s fenoménem, kdy indiáni sami nemají slovo, nepromlouvají. Toto utlumení hlasu submisivní strany je pochopitelně typické i pro orientalizmus. Problematika je nazírána čistě prizmatem bělošských filmařů, kteří vytváří mytologii Divokého západu, která ospravedlňuje bezpráví páchané na indiánech a která má svůj původ hluboko v historii a „… knihách, dramatech, malbách, hrách a písních, které všechny přispěly bělošskému přístupu k domorodým Američanům. Kinematografie zdědila mnoho z jejich konvencí.“[62] Filmové ateliéry ve svých útrobách vytváří alibi osadníkům, že *zkrocení Divokého* západu je nutností.[63] Musíme však podotknout, že tento přístup je specifický jen pro období klasického westernu, který dosahoval své popularity ve 30. až 50. letech 20. století.

Další jev, který je orientalizmu a zobrazování domorodých Američanů společný, je jakési západní okouzlení exotičnem.[64] Jak v Evropě, tak v USA v 19. století byla populární literatura s tematikou Orientu i Divokého západu. Ve století 20. se k literatuře připojuje, dokonce by se dalo říci, že literaturu přímo zastiňuje, film – jak už je uvedeno výše. „Filmy oslavují novost Nového světa, který tu je kvůli tomu, aby byl objevený, dobytý a vlastněný.“[65] Přestože byl americký indián vnímán veskrze negativně, budil obrovský zájem. Celkově by se dalo o americké společnosti říci, že byla ohromena

[60] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 211
[61] PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 37
[62] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 103
[63] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 279
[64] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 65
[65] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 280

divokostí a nespoutaností své přírody, čehož jsou dokladem krajináři hudsonské školy (*Hudson River School*)[66] z poloviny 19. století ovlivnění romantizmem anebo spisovatelé Henry D. Thoreau (1817-1862) či Ralph W. Emerson (1803-1882). Nedílnou součástí severoamerické divočiny, která tak učarovala mnohým Američanům, byl její divoch a právě on spolu se svým prostředím se staly „… hlavními silami, které utvářeli americkou mytologii…“[67] Z tohoto schizofrenního přístupu, kdy je indián vnímán jako problém rozvíjející se americké společnosti a zároveň jako někdo, kdo láká svou nezkroceností, pramení antagonismus indiána jako „ušlechtilého divocha“ a „rudého ďábla“, který probereme níže a který se bohatě objevuje ve filmové tvorbě.

4.1. Historický kontext

Doklad pozice indiánů ve společnosti je asi nejzřetelnější v jejich právním postavení. Přestože 15. dodatek ústavy Spojených států amerických ratifikovaný roku 1870 přiznává volební práva všem občanům nehledě na „*rasu, barvu pleti, či dřívější stav otroctví“*[68] mnoho států odmítalo přiznat volební právo indiánů s námitkou, že indiáni nejsou *občany* USA.[69] *The Indian Citizenship Act* z roku 1924 přinesl do problematiky indiánského občanství zdánlivě svěží vítr. Zákon dovoloval udělit indiánů občanství, pokud si o něj zažádají. Nicméně ve většině států se nadále občanství indiánům neudělovalo. Do této doby byli indiáni vnímáni buď jako cizinci či zkrátka jako někdo „jiný“, kdo není členem komunity amerických občanů.[70] Bod zlomu nastal až v roce 1948, kdy Miguel Trujillo, indián novomexického kmene Isleta Pueblo, podal žalobu k federálnímu soudu po tom, co mu bylo zakázáno volit. Zákaz se odvolával na politiku *„not taxed“*, podle které nemohl volit nikdo, kdo neplatil daně. Avšak tato politika se uplatňovala pouze na indiány. Federální soud proto rozhodl ve prospěch Trujilla, což se do budoucna stalo precedentem.[71]

---

[66] HOWAT, John K. *American Paradise: The World of the Hudson River School*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.

[67] VRASIDAS, Charalambos. The White Man’s Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 65

[68] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 288

[69] Tamtéž, s. 288

[70] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 103

[71] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 288

Situace ve Spojených státech amerických v 19. století se lišila od situace v Orientu v tom, že imperiální mocnosti Francie a Velká Británie neintegrovaly oblasti svého zájmu přímo do jejich územního celku. Oproti tomu expandující Spojené státy americké stály především o rozšiřování svého území. V důsledku jde však v obou příkladech o mocenské a hospodářské ambice. Hranice se posouvala od východního pobřeží dále hluboko do vnitrozemí. Po mexicko-americké válce (1846-1848) rozšířily USA své území o nové státy a zároveň se v roce 1863 začala stavět transamerická železnice spojující Atlantský a Tichý oceán. Námět železnice je ve westernech velmi časté téma. Příkladem filmu, pro který je stavba železnice nosným motivem, může být *Ocelový oř* (1924)[72] režiséra Johna Forda, který pokrývá tuto tematiku, jak sám název filmu napovídá. Železnice ztělesňuje americkou civilizaci, pokračující expanzi, úspěch amerického národa, ale i střet dvou kultur. Obdobný, i když v mnohém odlišný, fenomén stavby železnice se objevuje i na Blízkém východě, kde byla vybudována trať spojující Paříž s Istanbulem, na které od roku 1889 jezdil slavný Orient Expres. Stavba navazující trati, jež propojila Istanbul s Bagdádem, započala roku 1903 a byla financována německým kapitálem. Tato trať měla pro Evropu zpřístupnit Perský záliv, přičemž motivace německé investice souvisela s koloniálními ambicemi tehdejšího Německého císařství.

Etnocentrismus typický pro orientalizmus se vyskytuje i v přístupu Američanů k indiánům. Převládala představa, že indián a civilizace jsou dva koncepty, které se navzájem vylučují.[73] Ohniskem nejpalčivějších problémů, jak bylo uvedeno výše, byl vztah obou stran k půdě. Pro indiána byla půda středobodem jeho lokální identity, zatímco osadník chápal půdu jako majetek.[74] Na počátcích expanze USA byli indiáni odsouváni hlouběji a hlouběji na západ. Po připojení Kalifornie k ostatním státům USA v roce 1850 a další expanzi území od obou pobřeží dále do vnitrozemí vedlo nevyhnutelně k problému, kdy už indiáni nemohli být dále vytlačováni hlouběji do vnitrozemí, neboť byli z obou stran obleženi americkým osídlením. Důsledkem toho bylo, že v Coloradu od roku 1867 začali Čejenové a Arapahové napadat zlatokopecké tábory a sabotovat železnici. Tři roky před tím proběhl masakr indiánů poblíž Sand

[72] *Ocelový oř* [The Iron Horse] [film] Režije John FORD. USA, 1924
[73] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 63
[74] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 276

Creek (1864), v roce 1867 přistoupili Kijovové, Komančové, Arapahové a Čejenové na to, že se usadí v západní Oklahomě a rok nato Siuxové souhlasili s odchodem do rezervací. V letech 1874-1875 válka u Červené řeky, která vypukla potom, co se americká kavalérie pokusila odsunout výše zmíněné kmeny z jižních plání zasahujících do Texasu do rezervací. Na severu se v roce 1874 odehrála slavná bitva u Little Big Hornu, kde se střetla kavalérie generála George Armstronga Custera s válečníky Lakotů, severních Čejenů a Arapahů. Dopadením náčelníka čirikahuaských Apačů Geronima v roce 1886 bylo definitivní tečkou za obdobím takzvaných indiánských válek.[75]

Evropští osadníci měli zkrátka zcela odlišné pojetí území. Půda pro ně byla kvantifikovatelná, materializovaná – stávala se majetkem. Jelikož nikde nebyly ohraničené pozemky, tak jak na to byli Evropané zvyklí z domoviny, osadníci si domněle volnou půdu zabírali pro sebe, přestože na ní žili indiáni. „Pro indiány, tematicky a morálně, je (*krajina* – pozn. autora) otázkou sídla … pro osadníky je (*krajina* – pozn. autora) otázkou nepodmaněné, nedotčené, panenské země, která konstituovala Západ jako zemědělský ráj.“[76] Boj o území je osou pro celou historii Divokého západu. Povahu tohoto boje, jak jsme viděli výše, Harold E. Driver ve své knize *Indians of North America* stroze shrnuje následovně: „ozbrojený konflikt byl pravidlem, ne výjimkou.“[77]

Během bouřlivého období expanze Spojených států směrem do vnitrozemí poté, co americké kolonie na přelomu 18. a 19. století nabyly samostatnosti na Velké Británii, byli indiáni přesunováni do rezervací, které v průběhu desetiletí dostali do držení. Avšak situace pro indiány nepřestala být tíživá. Vlivem špatné legislativy, ekonomické situace a nevzdělanosti indiánských kmenů, přišli indiáni mezi lety 1887 až 1934 o 65% svého kmenové území.[78]

Dále se podíváme, jak tyto události reflektuje filmový průmysl.

[75] TINDALL, George B. a David E. SHI. *Dějiny Spojených států amerických.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994, s. 380-382
[76] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 279
[77] DRIVER, Harold E. *Indians of North America.* Chicago: University of Chicago Press, 1969, s. 486
[78] Tamtéž, s. 491

5. Film

Důležitost a relevantnost tematiky filmu v antropologii dokládá následující citace z knihy Tomáše Petráně *Ecce homo*. „Film nabývá roli účinného ideologického nástroje sebepotvrzení a reprodukce etnocentrických mýtů, ospravedlňujících sociální konstrukt společnosti, která vznik filmu umožnila a podpořila, justifikuje domnělou nezpochybnitelnou ‚přirozenost' vlastní společnosti odkazem na zobrazenou jinakost. Skutečnou podstatou zobrazení potom není ona viditelně zobrazená jinakost, ale právě ‚neviditelný' (zamlčený) obraz vlastní společnosti, vytvářený v myslích diváků … skrze neslučitelnou binární opozici, vnímanou mezi domnělým vědomím kolektivního My a zjevným zobrazením nepochopitelného (exotického) světa, v němž žijí Oni."[79] Film je tedy důležitý tím, že je zrcadlem nastaveným společnosti. Potvrzuje identitu diváka tím, že mu napomáhá se identifikovat s vlastní společností skrze vymezení se *cizímu*. Samu identitu utvrzuje neustálou reprodukcí etnocentrických myšlenek a ospravedlňováním vlastního světonázoru.

Ve spojitosti s exotičnem a divokostí Západu 18. a 19. století a budováním americké mytologie, jejíž základy jsou právě v 19. století, nacházíme obraz indiána jako člověka právě tohoto století.[80] Zde jde o jasnou paralelu se Saidovým tvrzením, že „jakákoli možnost vývoje, proměny či pokroku i v tom nejobecnějším smyslu je Orientu a orientálcům navždy odepřena."[81] Až do 90. let 20. století je role indiána omezena převážně na žánr westernu, který je typický svým zobrazováním druhé poloviny 19. století, a tak i obraz indiána je uvězněn v tomto období.[82] Jako součást mizející americké divočiny je odsouzen k podmanění postupující západní civilizací, ve které pro něj není místo. De facto se nesetkáme, krom ojedinělých snímků, s indiánem současného světa.

Indiáni sehráli v americkém filmovém průmyslu první poloviny 20. století tragickou roli. „Pohled na indiány jako na divoké a necivilizované byl v rané kinematografii častý a vykrystalizoval v obraz ‚indiánů' jako nebezpečných a

[79] PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 77

[80] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64

[81] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 236

[82] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 212

nepřijatelných normativnímu životu evropských imigrantů…“ jejichž životní styl byl zobrazován jako hodnotnější než ten domorodých obyvatel.[83] Jejich pozice ve filmu je neodmyslitelně spjata s budováním amerického národa a jeho mytologie. Obraz hrdinného amerického pionýra, který postupuje spanilou přírodou Nového světa dál na západ, je neodmyslitelnou součástí mnoha westernů. Už samotný kořen jména celého žánru – *west*ern – znamená z*ápad*. Adorace osadnictví sahá k samotným *Otcům poutníkům*, raným osadníkům, kteří do Ameriky připluli na lodi Mayflower roku 1620, a byla oblíbeným námětem uměleckých děl obecně, nejen děl filmových. Celá představa pak získává jakýsi kvazifiktivní přídech, o kterém se zmiňuje již Said, když píše, „… že imaginativní zeměpis a historie nám v duchu pomáhají posílit vlastní já tak, že dramatizují vzdálenosti a rozdíly…“[84]

Za zhmotnění archetypů americké mytologie lze považovat obraz *American Progress* (1872)[85] malíře Johna Gasta. Na obraze můžeme spatřit kráčející ženu, personifikované Spojené státy americké, která vede osadníky dál na západ. V závěsu za ní se buduje železnice a odvíjí telegraf. Před nimi pak prchají stáda bizonů, zvěř pronásledovaná trapery a pochopitelně indiáni.

Indiáni jako překážka v postupu na západ je jedním z nejzásadnějších motivů v prvopočátcích kinematografie. Ve filmu *The Big Trail* (1930),[86] který popisuje cestu kolony osadníků napříč Amerikou, jsou hlavním postavám do cesty kladeny mnohé překážky – silný proud řeky, kterou musí přebrodit, strmý sráz, rozlehlá poušť, přepadení indiány, prudkým deštěm rozbahněná cesta a mrazivý sníh. V tomto výčtu je indiánské přepadení rovno přírodní překážce, kterou je nutno překonat na cestě za vysněnou zemí. A tam také zůstává – indián není brán jako rovnocenný partner, osadníci se nepozastavují nad motivací indiánského chování. Indiáni jsou tu jen další peripetií na cestě na západ, nastala a byla překonána, nic víc. K dovršení oné, už tolikrát zmiňované americké mytologie, je film věnován „… mužům a ženám, kteří založili civilizaci v divočině, a odvaze krve jejich dětí.“[87]

[83] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 212
[84] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 70
[85] Viz příloha A
[86] *The Big Trail* [film] Režie Raoul WALSH. USA, 1930
[87] *The Big Trail* [film] Režie Raoul WALSH. USA, 1930

Prostoru pro utrpení osadníků je ve westernu mnoho, ale v žádném z uvedených filmů se nedozvíme, jak se zacházelo s indiány. Naprostým tabu je zobrazování indiánského utrpení při nuceném přesidlování do jim vymezených teritorií. Je nemyslitelné, aby filmy zmiňovaly na první pohled charitativní praktiky, jako byla distribuce dek kontaminovaných neštovicemi mezi zbídačené indiánské kmeny či vybíjení bizonů se záměrem připravit indiánské kultury Velkých plání o hlavní zdroj obživy.[88]

Ve 40. letech se „… ‚indiáni' stali obětmi vykořisťování bílými filmaři, kteří je odváželi z jejich rezervací za prací do Hollywoodu, kde jim za jejich vystupování v bitevních scénách platili alkoholem a tabákem."[89] Důležité indiánské role nebyly obsazovány indiány, často byly ztvárňovány hvězdami hororových filmů, jako byl Bela Lugosi,[90] anebo je hráli potomci evropských imigrantů, často Mexičané a v evropských filmech (vzpomeňme na filmovou sérii s postavou Vinnetoua) Bulhaři, Francouzi a Jugoslávci.[91] Zobrazování indiánské etnické diversity se omezilo na čtyři kmeny: Apače, Čejeny, Komanče a Siuxe.[92] Jde o kmen, které se dostaly do obecného povědomí prostřednictvím střetů s osadníky, přičemž jejich odpor do jisté míry legitimizuje postup americké armády vůči nim.

Ačkoli se první filmy, které narušovaly zavedený obraz indiána, začaly objevovat již po druhé světové válce, dobrým příkladem toho je *Zlomený šíp* (1950),[93] opravdovou změnu na plátna amerických kin přinesl až revizionistický western (někdy též moderní western, nový western nebo antiwestern). „Revizionistický western na americké historii nachází méně co k velebení a více k odsouzení…"[94] O tomto novém pojetí westernu můžeme mluvit už někdy v půlce 60. let a v letech 70. se už jedná o zavedený žánr. Typické pro revizionistický western je nabourávání některých stereotypů westernu klasického. Konkrétněji se jedná o zpochybňování stereotypů zlého indiána.

---

[88] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 105

[89] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 212

[90] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 66

[91] PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 112

[92] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007*Movies*, s. 212

[93] *Zlomený šíp* [Broken Arrow] [film]. Režie Delmer DAVES. USA, 1950.

[94] LUSTED, David. *The Western: Inside film*. New Jersey: Pearson Education, 2003, s. 233

V záporných rolích se objevují zástupci americké kultury a je zpochybňováno používání násilí. Celkově se pak žánr odvrací od ideálu farmářského života, jak jsme tento fenomén mohli pozorovat ve snímku *Bubny víří* (1939).[95] Dochází naopak k obdivu životního stylu amerických indiánů. Dokladem toho může být film *Malý velký muž* (1970).[96]

Přístup americké společnosti k pozici indiánů ve filmu shrnuje Charalambos Vrasidas ve svém textu *The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond* takto: „po dlouhou dobu se bělošská společnost chovala k nativním Američanům jako ke zdroji zábavy."[97] Změnu do této situace vnesla 60. a 70. léta, která byla z mnoha důvodů bouřlivá. Jak píše Charalambos Vrasidas dál: „během pozdních 60. a začátkem 70. let došlo v USA k očividné změně v politické a sociální situaci, způsobené hlavně hnutím za lidská práva a americkou intervencí ve Vietnamu. V americké společnosti to bylo období probouzení. Genocida ve Vietnamu vyústila v přehodnocení genocidy domorodých obyvatel na americké půdě."[98] Revoltující mládež, která na rozdíl od svých rodičů nezažila hospodářskou krizi ani válku, stávkovala na univerzitních kampusech. Rozvolněná kultura 60. let posílila rozkvět fenoménu feminizmu, za svá práva bojovaly různé menšiny, například Afroameričané nebo homosexuálové. Aktuální se tak stala i indiánská otázka. „Nezaměstnanost indiánské populace byla desetkrát větší než celonárodní průměr, dožívali se o dvacet let méně … a procento sebevražd bylo stokrát větší než u bělochů."[99]

Připočteme-li k dobové atmosféře invazi do Kambodže (1970), zastřelení čtyř studentů na Kent State University v Ohiu (1970), vraždu Martina Luthera Kinga Juniora (1968) a Roberta Kennedyho (1968), tak dostaneme prostředí prosycené zoufalstvím postihujícím především mládež, která pak tíhla k romantickému fatalismu, který souzněl s novým westernem.[100] Ten totiž odhaloval bezpráví páchané na domorodých obyvatelích Ameriky politikou USA. Zároveň tato kritika ale fungovala i jako jinotaj

[95] *Bubny víří* [Drums Along the Mohawk] [film] Režie John FORD. USA, 1939
[96] *Malý velký muž* [Little Big Man] [film] Režie Arthur PENN. USA, 1970
[97] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64
[98] Tamtéž, s. 67
[99] TINDALL, George B. a David E. SHI. *Dějiny Spojených států amerických.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994, s. 717
[100] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's sons, 2002, s. 173-174

narážející na zahraniční politiku Spojených států amerických. Tyto události se pochopitelně odrazily i ve světě stříbrného plátna.[101]

Asi největší pozornost k problematice zobrazování indiánů ve filmu strhl populární herec Marlon Brando. V roce 1973 byl Cenou Akademie odměněn za nejlepší vedlejší mužskou roli ve filmu *Kmotr (1972)*[102] soškou Oscara. Ocenění si však nevyzvedl a místo sebe na podium poslal Sacheen Littlefeather, příslušnici kmene Apačů a zároveň prezidentku *National Native American Affirmative Image Committee*. Ta ocenění jménem Marlona Branda odmítla a po krátkém proslovu, ve kterém zdůvodnila tento čin tím, že je s indiány filmovým průmyslem nedůstojně zacházeno, sklidila jednak bouřlivý potlesk, tak i bučení z řad obecenstva.[103] Ona směsice bučení a potlesku ztělesňuje postupný přechod mezi světem klasického konzervativního westernu a moderního nonkonformního revizionistického westernu. Vystoupení Sacheen Littlefeather potvrdilo trend, který rozrušoval zavedenou stereotypní představu indiána. Jak píše Vrasidas: „… jakákoli kritika stereotypu je jako útok na základy našeho postavení ve společnosti, na naše hodnoty a na náš celý hodnotový systém.“[104] Tato citace by ve své podstatě mohla osvětlit chování té části publika, která na vystoupení Sacheen Littlefeather reagovala bučením.

Po slavnostním ceremoniálu bylo uveřejněno celé Brandonovo vyjádření, ve kterém se mimo jiné praví, že „… kinematografická komunita je spoluzodpovědná, jako kdokoli jiný, za degradaci indiána a za výsměch jeho postavě, která je popisována jako primitivní, nepřátelská a zlá.“[105] Sedmdesátá léta přinášejí do americké společnosti přehodnocování vlastní historie. A toto přehodnocování se projevilo i ve filmu, čehož se dotýká i Brando: „Nedávno se udělalo pár váhavých krůčků k nápravě této (*pro indiány nedůstojné* – pozn. autora) situace…“[106]

---

[101] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 212

[102] *Kmotr* [The Godfather] [film] Režie Francis F. COPPOLA. USA, 1972

[103] Marlon Brando's Oscar® win for "The Godfather". In: *Youtube* [online]. 2.10.2008 [vid. 5.1.2012]. Kanál uživatele Oscars. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=2QUacU0I4yU

[104] VRASIDAS, Charalambos. The White Man’s Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 63

[105] BRANDO, Marlon. That Unfinished Oscar Speech.1973. In: *The New York Times.* [online]. 6.2.2003 [cit. 5.1.2015]. Dostupné z: http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/godfather-ar3.html.1973

[106] Tamtéž

Jeden z důvodů oblíbenosti indiánské tématiky je její exotičnost, kterou můžeme pozorovat nadále i ve filmech z poslední čtvrtiny 20. století. Přestali být sice zobrazováni jak „… jezdí na koních, křičí, zabíjejí a skalpují lidi,“[107] ale i tak je jejich obraz uniformní. Jednou z typických postav indiána je málomluvný postarší muž, který dokonale rozumí životu či přírodě. Takový obraz už sice není a priory diskriminující, zato je nadále stejně zavádějící. To, že filmy sympatizují s indiány, nutně neznamená, že vypovídají o skutečném stavu věcí.[108]

V posledních desetiletích dochází k reflexi americké historie spjaté s indiány. Dokladem toho může být, že odborná veřejnost používá termín genocida, který je používán v souvislosti s oficiálním přístupem americké vlády k indiánům během druhé poloviny 19. století.[109] Dokladem toho je výskyt termínu genocida v odborné literatuře.[110,111] Na první pohled by se tak mohlo zdát, že v druhé polovině 20. století orientalistické tendence z filmového prostředí nadobro vymizely. Toto tvrzení by však nebylo nutně oprávněné, spíš by se dalo říct, že jisté jeho aspekty byly utlumeny, jiné ale naopak dostaly více prostoru. Vezměme si například Saidovo tvrzení, že „orientalista může Orient imitovat, opačný proces je ovšem vyloučen,“[112] a zkusme ho porovnat s tematikou indiánů ve filmech. Za orientalisty si dosaďme filmové tvůrce, za Orient Divoký západ (popřípadě indiána jako takového). I přesto, že ve westernu dochází k přehodnocování postoje nejenom k indiánům a v 90. letech western zažije novou vlnu díky filmům jako *Tanec s vlky*[113] či *Poslední Mohykán,*[114] nemůže nám uniknout, že je celá tematika v drtivé většině stále zpracovávána zástupci většinové americké společnosti. Prostředníkem mezi divákem a indiánskou kulturou je nadále bílý hrdina, který indiánům dokonale rozumí a ačkoli se ve filmech prosazují indiánští herci, téměř výhradně vystupují jako vedlejší postavy. I v těchto filmech, které s indiány sympatizovaly, byly „… bělošská nadvláda a kolonizace nadále zobrazovány jako

[107] VRASIDAS, Charalambos. The White Man’s Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64
[108] Tamtéž, s. 68
[109] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 104
[110] VRASIDAS, Charalambos. The White Man’s Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 67
[111] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's sons, 2002, s. 174
[112] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 184
[113] *Tanec s vlky* [Dances with Wolves] [film] Režie Kevin COSTNER. USA, 1990.
[114] *Poslední Mohykán* [The Last of the Mohicans] [film] Režie Michael Mann. USA, 1992.

nevyhnutelné…“[115] Postupem času obraz indiána prochází proměnou, mění se perspektiva, ale v drtivé většině snímků jsou jejich postavy „… jednodimenzionální, často krutí, občas ušlechtilí, přesto jsou však líčeni úzce a plytce.“[116]

[115] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 213

[116] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 282

6. Vývoj kinematografie a společnosti

6.1. Éra raného filmu

Film je důležitou a od 20. století nedílnou součástí kultury západní společnosti a spoluutváří národní sebepojetí a mýty. Ty v americkém prostředí na jednu stranu oslavuje odvahu osadníků, pionýrů a traperů, kteří rozšiřovali americké území blíže k Pacifiku, ale na straně druhé ospravedlňuje vlastní pohnutou historii, která je spjata s genocidou domorodých obyvatel. „Přeměna médii zkonstruovaného ušlechtilého rudocha východního pobřeží, který poskytnul hladovějícím imigrantům potravu, na krvežízniveho divocha, který přepadá karavany, sloužila k ospravedlnění odsunu domorodých obyvatel z jejich domoviny. Kinematografie této ideologii posloužila dobře…“[117] Filmový průmysl akcentuje představu „… Západu jako prázdné divočiny určené právě pro to, aby byla kolonizována bílými osadníky.“[118] Film první poloviny 20. století vytváří národní hrdiny v podobě neohrožených kovbojů, osadníků putujících na západ a s napětím čekajících na indiánské přepadení. Jiným druhem hrdiny je průzkumník anebo lovec, který se od svých indiánských přátel naučil přežít v přírodě. Už od počátku je tak vztah k indiánům ambivalentní. Vrasidas poukazuje na to, že „… jednotliví indiáni byli vykreslováni jako ‚dobří,‘ ale jako skupina byli vždy prezentovaní jako ‚zlí.‘“[119] V neposlední řadě je pak kladen důraz na téma stavby železnice, jež má svojí symboliku nastíněnou výše. V *Ocelovém oři* (1924) se dokonce mluví o bílých osadnících jako o „… rase pokladačů kolejí.“[120]

Počátky kinematografie byly ve znamení němého filmu. Proto bylo důležité divákovi zprostředkovat dialogy mezi herci. Častým řešením tohoto problému bylo vkládání titulků. Nicméně situace indiánských postav byla oproti ostatním postavám diskrepantní, neboť „… titulky byly běžně nepotřebné, protože vyjadřování a myšlenky indiánů nebyly pro většinu scénářů moc důležité.“[121]

---

[117] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 281

[118] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 212

[119] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 66

[120] *Ocelový oř* [The Iron Horse] [film] Režije John FORD. USA, 1924

[121] KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film.* Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999, s. 38

K filmům z prvních desetiletí 20. století se posléze často nahrávala hudba. Ta sama o sobě do určité míry nahrazovala chybějící neslyšenou řeč, a tak dokreslovala celkovou atmosféru na plátně. Předzvěstí indiánů se stal obyčejný zvuk tamtamů, i přestože se indiánská hudba neomezuje pouze na tento hudební nástroj. Různorodý muzikální projev indiánských kmenů je simplifikován do zběsilého bubnování, které na plátně doprovází chaotické taneční prvky.[122]

Přestože je kladný obraz indiána – ušlechtilého divocha – typický spíše pro druhou polovinu 20. století, přesto se i v prvních 20 letech 20. století natáčelo nemálo filmů, ve kterých nejsou indiáni a priory ti zlí, ba naopak se natáčelo množství filmů, které s indiány sympatizovaly. Dalo by se to vysvětlit všeobecným nadšením v prvopočátcích filmografie, kdy vznikala řada snímků s exotickým námětem. Celkově se západní společnost prvně „na vlastní oči" střetávala s růzností světa a jejích kultur. Tyto explorační filmy se někdy nazývají *etnografické filmy*.[123]

Teprve po tomto období se filmová produkce jasně přiklonila k negativnímu zobrazování indiána. Například v roce 1922 Buster Keaton, u nás známý spíše jako Frigo, natočil grotesku s názvem *Frigo mezi indiány*[124] – v originále The Paleface.[125] Ve snímku jsou indiáni na straně hlavního hrdiny, přestože jej zprvu chtějí upálit. Hrdina s indiány bojuje proti antagonistům, kterými jsou ropní magnáti, jejichž úmyslem je těžba ropy na území indiánských kmenů. Snímek spojuje grotesku se sociální kritikou. Zazní také narážka na dobový stav indiánů v americké společnosti: „… kmen divochů, kteří byli ožebračeni ve svlékacím pokeru."[126] Jedná se o aluzi, na stav indiánské společnosti, které byl zcizen její způsob života, životní prostor, zdroj potravy a ad absurdum i oděv.

Dalším z nepočetných příkladů, které problematizují zavedenou představu americké mytologie je *The Red Man's View*, krátký němý film z roku 1909 od režiséra Davida W. Griffitha. Zápletka je jednoduchá. Osadníci přijdou na území indiánů, kteří jsou jimi vytlačeni. Indiáni nemají na výběr a se samozřejmostí odchází, sami osadníci

[122] KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film.* Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999, s. 39
[123] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 106
[124] *Frigo mezi indiány* [The Paleface] [film] Režie Edward F. CLINE a Buster Keaton. USA, 1922.
[125] to jest doslovně bledá tvář
[126] *Frigo mezi indiány* [The Paleface] [film] Režie Edward F. CLINE a Buster Keaton. USA, 1922.

jsou v titulcích nazváni jako *dobyvatelé*.[127] Díky době vzniku snímku je však řada dalších rysů příkladně stereotypních. Indiáni jsou hráni bělošskými herci, na plátně je zobrazen jejich jakýsi obřadný pseudotanec. Už v tak raném filmu se setkáme s pro film fundamentálním stereotypem, který shrnuje Jacquelyn Kilpatrick, když v knize Celluloid Indians: Native Americans and Film píše, že americký indián „… je součástí divočiny, kterou musí civilizace překonat za účelem vnesení řádu na divoký kontinent.“[128]

První filmy byly dílem západní společnosti a nabízely „… udivený, pobavený či jinak motivovaný pohled ‚zvenčí,‘ přičemž jejich domnělá objektivita se zakládá na normách a stereotypech ‚západního‘ pozorujícího subjektu.“[129] Filmaři se snažili o objektivní zobrazení, v reálu však byly jejich snímky prolnuty romantizujícími tendencemi vedených z etnocentrických pozic. Mnoho z nich adorovalo exotično indiánského života a nespoutanost americké přírody. Paralelně k tomuto obdivu přistupoval orientalizmus k Orientu.[130]

Problémem je, že ať je indián zobrazována jako ušlechtilý anebo krvežíznivý divoch, málokdy je jeho obraz brán seriózně, indián sám nepromlouvá, a když už komunikuje, tak skrze ústa bělocha jak je tomu například ve snímku *The Big Trail* (1930).[131] Oba protichůdné přístupy manipulují s jinakosti indiánů tak, že „… jsou stěží jeden stupeň nad zvířaty, jsou vedeni instinkty…“[132] a celkově mají blíž spíš fauně než k civilizované společnosti.

[127] *The Red Man's View* [film] Režie David W. Griffith. USA, 1909.
[128] KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film.* Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999, s. 40
[129] PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 79
[130] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 120
[131] *The Big Trail* [film] Režie Raoul WALSH. USA, 1930
[132] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 104

6.2. Klasický western

Klasický western byl na vrcholu popularity mezi 30. a 50. léty 20. století. Typické je pro něj prostředí neohrožených kovbojů, traperů, osadníků a pistolníků v období druhé poloviny 19. století. Antagonisty jsou často právě původní obyvatelé Ameriky. V klasickém westernu má indián dvojí roli. Jinak je vnímán jako skupina a jinak jako jedinec. V případě, že zobrazuje skupinu, je téměř výlučné krvežíznivým vrahem osadnic a sběratelem skalpů. Pokud má roli jedince je mnohdy kamarádem, či spíše „ochočeným" pomocníkem hlavního hrdiny, díky němuž je ústřední postava schopná komunikovat s indiánskými kmeny, rozumí jejich nonverbální komunikaci a je mu propůjčena jejich domnělá moudrost. Příkladem snímků s kladnou postavou indiána, jako jedince, který je přítelem osadníků, mohou být, jak *Bubny víří* (1939), tak o víc jak dekádu starší *Zlomený šíp* (1950), který předznamenává úpadek klasického westernu a nástup westernu revizionistického. Středobodem prvně jmenovaného, ostatně jako mnohých jiných westernů, je osadnický život prodchnutý chutí budovat novou zemi. Osadnickým axiomem pak je, že osadníkova tvrdá práce zušlechťující divočinu mu na ní dává právo.[133] Filmy tohoto období „… postrádají přesnost a subtilnost ve svém vyobrazení domorodých obyvatel."[134]

S ohledem na utvrzování americké mytologie dochází v některých případech k zajímavým prolnutím. Jelikož mezi nedílné součásti americké historie patří neodmyslitelně vzdor britské správě a boj za nezávislost amerických kolonií, v některých snímcích se tak můžeme setkat s indiány, kteří nejsou pouze a priory zlými indiány, ale navíc i spojenci Britů. Ve filmu *Bubny víří* (1939) se američtí osadníci z konce 18. století musí vypořádat s útokem indiánů, který je řízen britskými zástupci na kontinentě. Spojení indiánů a Britů má ve snímku určitý důvod. Nezávislé kolonie svou identitu nejprve definovaly jako identitu nebritskou a následně jako neindiánskou.[135]

Jedním ze signifikantních znaků těchto filmů je to, že postrádají reflexi bílých osadníků. Nezpochybňuje se jejich právo na půdu, nekladou se otázky, zda je jejich přístup k indiánům správný a už vůbec ne, zda je oprávněný. To, že si osadník vybojuje

[133] KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film.* Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999, s. 43
[134] Tamtéž, s. 40
[135] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 103

své právo na vlastní pozemek a živobytí, nehledě na jakékoli okolnosti, je imperativem. Ve filmovém průmyslu první poloviny 20. století není místo pro zpochybňování americké identity vybudované na krvi prvních osadníků a amerických indiánů.[136]

Osadníkovou Nemesis je nepřátelský, divoký, mstivý, nemorální a *zlý* Indián.[137] Tento obraz je dosti nekritický, zato však pro Američana s evropskými kořeny komfortní. Jak poznamenává Harry M. Benshoff a Sean Griffin v knize *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* „většina evropocentrických narativů společně zlehčuje nebo popírá evropskou agresi, která dovedla původní obyvatele k boji.“[138] Díky hlubokému zakořenění těchto narativů ve společnosti se revize stereotypu indiána-divocha ve filmovém průmyslu uskuteční až v 60. letech 20. století, kdy americká společnost jako taková dostála mnohých změn.

Při zobrazování indiána taktéž dochází ke stereotypizaci jeho vzhledu. Běžně se tak shledáváme s unifikovanou představou indiána, který je do půl těla obnaženým divochem ze středozápadu USA s ptačími brky ve vlasech a pomalovanou hrudí s bujnou muskulaturou. Unifikovaná představa pak vede na plátně k zajímavým situacím. K rozpoznání spřátelených indiánů jim jsou ve filmu *Cesta na severozápad* (1940)[139] na těla namalovány bílé kříže. Zároveň s představou indiána má bílý Američan, který se pohybuje v indiánském prostředí, typický zjev, který je do jisté míry mimikrou indiánského oděvu. Kovbojové a trapeři si „… přisvojují roucho domorodých obyvatel … jsou pak ovázaní v třásňovitých jelenicích v pseudoindiánském oděvu.“[140]

[136] KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film.* Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999, s. 47

[137] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64

[138] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 103

[139] *Cesta na severozápad* [Northwest Passage] [film] Režije Woodbridge S. Van DYKE a King VIDOR. USA, 1940

[140] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 280

6.3. Revizionistický western

Díky společenským událostem v USA, které probíhaly během 60. a 70. let, došlo ke změnám ve filmovém průmyslu. Změnila se společnost, a tak se film přizpůsobil. Jak píše Cook „pokud tu bylo něco westernu osudovou ranou, pak to bylo politické násilí v roce 1968, válka ve Vietnamu a aféra Watergate, po nichž se hrdinský a utopický výklad mytologie amerického Západu stal neudržitelným.“[141] Klasický western ztělesňoval americké ideály, jejichž autorita byla těmito událostmi zpochybněna.

Díky hnutím za lidská práva došlo k etablování indiánských skupin (například *American Indian Movement*), které začaly být společensky aktivní. Jedním z projevů jejich angažovanosti byly protesty před kiny, ve kterých se hrály filmy oslavující křivdy spáchané na indiánech.[142] Od sedmdesátých let dochází k poklesu oblíbenosti westernu jako žánru, především pak klesla produkce epických filmů s více jak dvouhodinovou stopáží.[143]

Svými postoji bývá klasický western spojován s tradičními konzervativními a pravicovými hodnotami. Naopak revizionistický western je spjat s novou levicí a díky protiválečným protestům, které během 60. a 70. let v USA probíhaly, bývají také označované jako v*ietnamské westerny* s tím, že mají být alegorií k událostem probíhajícím ve Vietnamu.[144] Mnohdy zobrazují vyvražďování vesnic americkou armádou, respektive kavalerií, a zároveň se snaží věrohodně zachytit každodenní život indiánských kmenů. Mezi takovéto westerny bychom mohli zařadit díla jako *Muž, kterému říkali Kůň* (1970)[145] nebo *Malý velký muž* (1970).[146]

Z výše uvedených důvodů se produkce westernů od 70. let 20. století rapidně snížila a dalo by se říci, že western v USA už není nadále oblíbeným filmovým žánrem.[147] Celý přístup k problematice indiánů doznal zásadních změn a s blížícím se koncem 20. století se „… stereotyp krvežíznivého divocha pomalu vytrácel. Stereotyp

[141] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's sons, 2002, s. 182
[142] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 212
[143] LUSTED, David. *The Western: Inside film*. New Jersey: Pearson Education, 2003, s. 235
[144] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's sons, 2002, s. 173-174
[145] *Muž, kterému říkali Kůň* [A Man Called Horse] [film] Režie Elliot SILVERSTEIN. USA, 1970
[146] *Malý velký muž* [Little Big Man] [film] Režie Arthur PENN. USA, 1970
[147] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 103

ušlechtilého divocha se stal aktuálním a stával se stále více módním: indián jako nositel božské, transcendentální spirituality.“[148] Preference představy indiána jako ušlechtilého divocha byla důsledkem toho, že si americká společnost uvědomila svou zodpovědnost za současný stav indiánské populace.[149]

Jedním z fenoménů, kterému se revizionistický western nevyhnul, je ustálené zobrazování indiánské kultury, skrze prizma západní civilizace. Přestože mnoho filmů z poslední čtvrtiny 20. století zjevně sympatizuje s domorodými Američany, nepřestávají být uchopováni bílými filmaři. Jen velmi malé procento filmů s indiánskou tematikou je opravdu natáčeno indiány. Tato skutečnost reflektuje Saidovo tvrzení, že západní civilizace si vyhrazuje právo hovořit o druhých kulturách, přičemž hlas příslušníků těchto druhých kultur není brán v potaz.[150]

Důležitým mezníkem ve vývoji kinematografie produkované samotnými indiány byl snímek *Tanec s vlky* (1990). Uvedení filmu motivovalo řadu indiánských tvůrců k tomu, aby natočili vlastní filmy. Od 90. let narůstá počet filmů, které realizovali indiánští tvůrci.[151]

6.4. Indiánská kinematografie

V americké kinematografii se indiáni na různých pozicích v tvůrčím procesu výroby filmu objevují od počátku filmového průmyslu a jsou spjati i s Hollywoodem. Za vůbec prvního indiánského filmaře je považován James Young Deer (1876-1946), který v mnohých filmech i hrál. Ovšem od 20. let se na dlouhá desetiletí role indiánů omezila na komparz popřípadě němé nebo vedlejší role.

I když se s příchodem revizionistického westernu pohled na indiány značně změnil, nadále zastávali indiáni spíše vedlejší role. V roce 1971 byl poprvé na Oscara nominován herec indiánského původu Chief Dan George. Až v 90. letech nastal průlom a režisér Chris Eyre (narozen 1968), člen Čejenských a Arapažských kmenů, natočil film *Kouřové signály* (1998), o kterém se dá vpravdě říci, že se jedná o indiánský

[148] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 115
[149] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64
[150] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 72
[151] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007*Movies*, s. 212

film.[152] Problém stereotypičnosti filmového obrazu indiána spočíval v tom, že důležité pozice scénáristů, producentů a režisérů byly obsazeny z drtivé většiny bílými tvůrci. Natočení *Kouřových signálů* je pak „… významným aktem sebepojetí, uplatněním ‚kulturní suverenity.'"[153] Samotný snímek si rozebereme níže. *Kouřové signály* se staly jakýmsi ztělesněním indiánské tvorby, která je nadále činná.

[152] ROLLINS, Peter a John E. O'Connor. *Hollywoods's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2003, s. 206
[153] Tamtéž, s. 207

7. Filmy

Jelikož filmů nějakým způsobem se týkajících indiánské tematiky existuje poměrně mnoho, bylo proto důležité nalézt vhodný způsob, kterým vybrat reprezentativní vzorek. Přestože se tyto filmy, kde se objevují postavy indiánů, v prvních několika desetiletích omezovaly převážně na žánr westernu a pro obraz indiána jsou signifikantní, nemůžeme vycházet pouze z něj.

Jedním z východisek z této situace, a které jsem nakonec i zvolil, je odkázat se na výběr filmů autory zabývajícími se problematikou prezentace domorodých obyvatel v kinematografii. Inspiroval jsem se především výběrem Petera Rollinse a Johna E. O'Connora z jejich publikace Hollywoods indian,[154] z knihy America on Film Harryho M. Benshoffa a Seana Griffina[155] a prací Charalambose Vrasidase *The White Man's Indian*.[156]

V této práci budu tedy představovat čtyři snímky – *Cesta na severozápad* (1940), *Zlomený šíp* (1950), *Malý velký muž* (1970) a *Kouřové signály* (1998). Tyto filmy představují typické zobrazování indiánů v jednotlivých obdobích dějin filmu. Dále se můj text bude zakládat na citovaných publikacích, přičemž sami jejich autoři tyto filmy považují za reprezentativní pro dané filmové období.

Snímky, které jsou předmětem této práce, pochází z americké a v jednom případě z kanadské provenience. Přesto existuje mnoho filmů produkce jiných zemí, u nás například známá série evropských koprodukčních snímků s ústřední postavou Vinnetoua.

[154] ROLLINS, Peter a John E. O'Connor. *Hollywoods's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2003.
[155] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009.
[156] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997.

7.1. Cesta na severozápad (1940)

Cesta na severozápad je zástupcem westernového žánru. Snímek byl uveden v roce 1940 a představuje film, který spadá mezi klasická díla s tématikou budování kolonií na americkém kontinentě. Děj se odehrává v roce 1759, tedy během sedmileté války, respektive její části, která je označovaná jako francouzsko-indiánská válka (1754-1763), ve které se střetli vojska Francie a Spojeného království, přičemž na obou stranách bojovaly různé indiánské kmeny. Hlavními postavami jsou američtí kolonisté, hrající úlohu rangerů bojujících na britské straně proti indiánskému kmeni Abenaki, který je spojencem Francouzů.

Zápletka snímku je prostá. Langdon Towne (Rebert Young) je mladý muž, který nedostudoval vysokou školu a vrací se domů. Po sporu s otcem spolu se svým přítelem opustí rodné město a vydají se na cestu, při které narazí na majora Roberta Rogerse (Spencer Tracy). Ten se se svojí proslulou skupinou rangerů chystá zaútočit na vzdálenou pevnost Fort Wentworth a přilehlou indiánskou vesnici. A právě k této vojenské jednotce se přidávají Langdon a jeho přítel. Většina filmu popisuje strastiplnou cestu přes kopcovitou krajinu, jezero a močály. Když se rangerům podaří dostat k místu určení, zaútočí na indiánskou vesnici a francouzské ležení ze zálohy a celé je vypálí a obyvatele postřílí.

Druhá část filmu popisuje strastiplný pochod divočinou zpět na spřátelené území. Vojáci jsou celou cestu neúnosně hladoví a mnozí postupně umírají. Nakonec se jim přece jenom povede dosáhnout vytouženého cíle, kde však musí ještě počkat na záchranu. Epilogem filmu je projev majora Rogerse, který se vydává dál na západ, bojovat s dalšími neznámými indiány a snad i nalézt severozápadní cestu k Tichému oceánu.

Hlavním cílem výpravy je pobít nepřátelské indiány, kteří už delší dobu napadají osadníky budoucích Spojených států amerických. I přestože jsou indiáni v tomto snímku, stejně jako ve skutečnosti, přítomni na obou stranách konfliktu, jsou vždy nahlíženi negativně. Indiáni na straně Francouzů jsou bez diskuze pozabíjeni. Nicméně i samotná skupina rangerů je i přes odpor Rogerse doprovázena indiány spřátelenými s Brity. Dle Rogersova názoru se jim nedá věřit a jsou přítomni v jeho jednotce pouze

proto, aby „… vypili náš rum, snědli naše jídlo a nic nedělali.“[157] Je zajímavé, že už na počátku filmu se objeví epizodní scéna v taverně, kde se do němoty opíjí *ten* indián, beze jména, i přes to, že se zdá být hlavním postavám známý. Jeho identita se tak omezuje pouze na to, že je indián. K dovršení atmosféry, je herec hrající indiána ve skutečnosti namaskovaný běloch teatrálně ztvárňující personifikovaný stereotyp indiánského *opilce.*

Stejné přehlížení indiána, jako svébytné bytosti je doloženo ve chvíli, kdy major Rogers zajme indiánského chlapce. K němu pak promluví takto: „Od teď se jmenuješ Billy.“[158] Přestože ve slovníku euroamerických bojovníků chybí schopnost rozlišovat mezi indiány, nechybí jim naopak mnoho pejorativních označení pro indiány jako skupinu. Mimo jiné se jedná o „rudochy“, „rudé spratky“, „hady“, „špinavé skunky“ a „psy.“[159]

Letmo se tu objeví i, již výše zmíněné, opojení exotičnem, když talentovaný malíř Langdon projeví svou touhu namalovat indiány během jejich každodenních činností. Tuto svou touhu verbalizuje slovy: „Mohl bych je namalovat takové, jací ve skutečnosti jsou.“[160] Jedná se tak o jediné místo v celém filmu, kdy jsou indiáni pokládáni za hodnotné. Nicméně jejich hodnota tkví v naplnění tužeb postavy představující expandující západní civilizaci. Zde bychom mohli zacitovat Saida, který pochopitelně mluví o Orientu, avšak zaměníme-li Orient s Divokým západem, dostaneme: Divoký západ „… jako celek tak v západním pohledu kolísá mezi pocity opovržení jeho známými aspekty a radostným rozechvěním – či strachem – z neznámého.“[161] Ano, povětšinou se nám v *Cestě na severozápad* ve vztahu k indiánům dostává pouze xenofobních a rasistických replik, onoho *pocitu opovržení,* ale i Langdonovova *radostného rozechvění* z exotična. Celkově je pak díky svému negativními postoji k indiánům *Cesta na severozápad* v dnešní době označován za rasistický film.[162]

[157] *Cesta na severozápad* [Northwest Passage] [film] Režije Woodbridge S. Van DYKE a King VIDOR. USA, 1940
[158] Tamtéž
[159] Tamtéž
[160] Tamtéž
[161] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 74
[162] TUNZELMANN, Alex von. Northwest Passage: a tough portrayal of frontier warfare blighted by racism. In: *The Guardian* [online]. 13.3.2013 [cit. 29.1.2015]. Dostupné z: http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/mar/13/northwest-passage-reel-history-king-vidor

7.2. Zlomený šíp (1950)

Zlomený šíp (1950) představuje zástupce revizionistického westernu, respektive je předchůdcem revizionistického westernu. Pro tento film je klíčová doba jeho vzniku, to je rok 1950, kdy vznikaly takzvané *social problem western* kam bychom mimo *Zlomeného šípu* mohli zařadit třeba snímek *Devil's Doorway* (1950).[163] Lusted ve své knize *The Western: Inside film* píše, že „zpochybňování bělošského rasizmu je rysem spjatým s westerny 50. let…"[164] Od těchto let se lze bavit o systematičtějším kritickém náhledu na americkou mytologii, jež byla budovaná filmy předchozích desetiletí. *Zlomený šíp* režiséra Delmera Davese, který „… byl ve své době považován za přelomový … prozkoumává příčiny indiánského nepřátelství a s vážností se zabývá indiánskou kulturou."[165] Nesmíme ale zapomínat, že se stále nacházíme v 50. letech. Přestože se autoři *Zlomeného šípu* snažili obecenstvu přiblížit indiánské zvyky, některé z nich byly stále uměle vytvořené, nekorespondující s realitou.[166]

Zlomený šíp je příběhem bývalého vojáka Toma Jeffordse (James Steward) a odehrává se na Velkých planinách v druhé polovině 19. století. Tom zachrání indiánského chlapce, díky čemuž ho indiáni, kteří ho následně lapí, bezprecedentně nezabijí a pustí. Po návratu do města se Tom dozví o chystané ofenzivě proti apačskému náčelníkovi Cochiseovi (Jeff Chandler). S tímto návrhem vzhledem ke své nedávné zkušenosti nesouhlasí, a nabídne se, že dokáže, že je možné s indiány vyjednávat. Přijde tedy s nápadem, že se s indiány dohodne na neútočení na poštovní kurýry. Od asimilovaného indiána žijícího ve městě se proto rozhodne naučit jazyk a zvyky Apačů. Ačkoli se Tom s indiány domlouvá jejich jazykem, ve filmu jsou tyto rozhovory převedeny do angličtiny. Podobně tomu bylo u nespočtu dalších filmů natočených do té doby.[167] Po příjezdu do indiánské osady se setká s Cochisem a po tom, co se navzájem ujistí, že jsou čestní a důvěryhodní, se dají do jednání. Z Toma a Cochise se stanou přátelé a Tom se zamiluje do indiánské dívky Sonseeahray (Debra Paget), která mu lásku opětuje. Jelikož se dohoda s indiány osvědčila, zástupce města se rozhodne s Apači sjednat smlouvu zajišťující mír. Většina indiánů souhlasí, i když malá část vedená Geronimem je proti a je vypovězena. Mír je křehký, ale drží. Mezi tím se Tom a

[163] *Devil's Doorway* [film] Režie Anthony MANN. USA, 1950
[164] LUSTED, David. *The Western: Inside film*. New Jersey: Pearson Education, 2003, s. 239
[165] Tamtéž, s. 239
[166] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 110
[167] KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film.* Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999, s. 38

Sonseeahray vezmou. Problém nastává ve chvíli, kdy je odpadlými indiány napaden dostavník, ale díky intervenci Apačů je krize zažehnána. Naopak skupinka zahořklých měšťanů zosnuje přepad Cochise, během kterého je Tom postřelen a Sonseeahray zabita. Závěrem si obě strany konfliktu uvědomují, že jde o akce jednotlivců a neměly by kvůli tomu odmítnout příležitost k mírovému soužití.

Na svou dobu se skutečně jedná o velký posun v zobrazování indiánů. Radikálně mění úhel pohledu na podstatu indiána a relativizuje vztah západní a indiánské kultury. „Domorodí Američané měli vlastní kultury, a tak by měli být vnímáni jako odlišní spíše než, jak tomu bylo dříve, jako podřadní dominantní kultuře bělošské.“[168] Přestože se jedná o film, který upouští od mnoha zjednodušujících scénářů minulých dekád, stále se v něm dá vystopovat řada znaků, které by odpovídaly orientalistickému pohledu na *cizí*. Především je tu apačská kultura romantizovaná. Náčelník kmene je typickým představitelem ušlechtilého divocha, je moudrý a chápe, že jeho lid nemůže postupující západní civilizaci zastavit.[169]

Co nového tedy *Zlomený šíp* do světa filmu vnáší? Nejprve bychom mohli citovat slova plukovníka, který jede s Tomem sjednat mír: „Moje Bible se nezmiňuje o barvě pleti.“[170] Ve filmu dostávají prostor nejenom zástupci moderní civilizace, ale i samotní indiáni, nutno však podotknout, že obě ústřední indiánské postavy, to je Cochise a Sonseeahray, jsou hrány herci neindiánského původu. Indiáni zastávají roli analogickou té, o níž Said poznamenává, že: „… vyžaduje pozornost, obnovitelské úsilí či dokonce *spásu* ze strany Západu.“[171] A tuto spásu ve *Zlomeném šípu* představuje Tom. Bez jeho intervence by byl na Apače podniknut vojenský výpad a jejich budoucnost by byla nejistá. Jednak by byli ohroženi na životech a přišli by o své území, „… původní obyvatelé museli být přemoženi, aby udělali místo železnici, poště, těžbě, farmaření, osadníkům a křesťanství.“[172] Je to Tom, kdo přichází za Cochisem, aby indiánům zajistil smír. A ve vykreslení Cochise jasně převládá hojně rozšířený stereotyp, o kterém hovoří Vrasidas následovně: „*Dobrý* indián byl obvykle přátelský k bělochům, byl ochotný sdílet své věci s osadníky, byl statečným válečníkem, který žil

[168] LUSTED, David. *The Western: Inside film*. New Jersey: Pearson Education, 2003, s. 240
[169] ROLLINS, Peter a John E. O’Connor. *Hollywoods’s Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2003, s. 93
[170] *Zlomený šíp* [Broken Arrow] [film]. Režie Delmer DAVES. USA, 1950.
[171] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 234
[172] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 284

skromně ve spojení s přírodou … *dobří* byli ti indiáni, kteří se vzdali své kultury i identity a stali se ‚bílými.'"[173] A skutečně to lze ve *Zlomeném šípu* vypozorovat. Cochise je neobvykle ochotný spolupracovat se zástupci americké vlády, je ochotný přijmout podmínky, které mu jsou předkládány. Když se část Apačů vzepře, jsou Cochisem a indiánskou radou vyhoštěni a po zbytek filmu hrají zápornou roli. Cochise potvrzuje svou roli statečného válečníka, když přepadne armádní konvoj. Ke konci filmu konstatuje, že by jeho kmen měl přestat válčit a začít chovat dobytek, tak jako osadníci, to je přijmout životní styl osadníků. Vidíme tu tedy jasné znaky orientalizmu přenesené na americkou půdu.

[173] VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 64

7.3. Malý velký muž (1970)

Snímek Arthura Penna *Malý velký muž* (1970) je typickým představitelem revizionistického westernu. Penn se v něm snaží narušit zavedený obraz indiána a problematizuje povahu střetů mezi americkou armádou a indiány. *Malý velký muž* se řadí mezi takzvané vietnamské westerny. Cook o něm tvrdí, že „… zobrazuje ‚pacifikaci' pohraničí jako vyhlazovací válku vedenou proti indiánům, kteří mají zcela jasně představovat Vietnamce, a jejichž způsob života je rovnocenný soudobé americké alternativě."[174] Jednou z vedlejších postav je generál Custer, v této interpretaci personifikovaná armáda USA, jehož epizodní role je zakončena bitvou u Little Big Hornu, během které generál pozbyde rozumu. Jedním z klíčových momentů filmu, který dokládá přeměnu vztahu filmového průmyslu k domorodým Američanům, je útok kavalérie na indiánskou vesnici končící vyvražděním celé populace včetně dětí, žen a starců. Celá scéna je rekonstrukcí masakru na řece Washita, který se stal v roce 1868. Na rozdíl od klasického westernu tu nejsou oběťmi pionýři, ale indiáni.[175]

Film vypráví příběh Malého velkého muže, bílého Američana hraného Dustinem Hoffmanem, který ve svých 121 letech vypráví novináři svůj život. Ten se vyznačoval tím, že ho žil střídavě mezi indiánským kmenem Čejenů a bílou civilizací. Jeho vyprávění začíná ve chvíli, kdy jako malý kluk se svou sestrou přežil indiánský útok na kolonu osadníků. Ačkoli film začíná zobrazením násilí páchaného na bezbranných běloších ze strany indiánů, hned vzápětí je zachrání jiný indián z cizího kmene, který se jich ujme. Malý velký muž se plně enkulturuje a své dospívání stráví jako plnoprávný indián. Během svého života se opakovaně dostává mimo indiánské prostředí a žije ve městě, kde se snaží žít způsobem vlastním tamějším obyvatelům. Nejprve je vychováván v bigotní křesťanské rodině, u které následně prohlédne její pokrytectví, když přistihne svou náhradní matku při milostném aktu s cizím mužem. Poté si vydělává jako pomocník podvodníka. Ve chvíli, kdy jsou prozrazeni, se se svou znovu nalezenou sestrou vydává na dráhu pistolníka. Ani ta mu však nevyhovuje. Malý velký muž se tedy odhodlá oženit se. Usadí se a začne podnikat. Krátce nato však zkrachuje, neboť jeho obchodní partner vytuneluje jejich kapitál. Nakonec mu indiáni uloupí ženu, a tak se jí vydá hledat mezi svými indiánskými přáteli. Cestou za hranice západní

[174] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's sons, 2002, s. 174
[175] ROLLINS, Peter a John E. O'Connor. *Hollywoods's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2003, s. 121

civilizace narazí na generála Custera (Richard Mulligan) a přidá se k němu. Poté, co je svědkem masakru indiánské vesnice, se ale rozhodně vrátit se k životu mezi Čejeny, kde založí novou rodinu. Ani tam se však neschová před americkou civilizací. Na čejenský tábor totiž zaútočí Custerova kavalérie a povraždí ženu i děti Malého velkého muže. Po tomto činu se Malý velký muž rozhodne pomstít a sérií událostí dovede generála Custera do bitvy u Little Big Hornu. V bitvě je Malý velký muž zachráněn jedním z indiánů a vrací se zpět k indiánskému způsobu života.

Zatímco u indiánů hlavní postava nachází rodinu, přátele a klid, mezi bělochy naráží na podvodníky, opilce, nevěstinec, pistolníky a arogantní vojáky v čele s Custerem. Kontrast dobra a zla je tu jasně zřetelný: „domorodí Američané byli mírumilovní, uctiví lidé zatímco běloši byli krutí, násilní a dokonce šílení.“[176] Svůj vlastní prostor tu mají stereotypy. Divákovi jsou ústy postav předloženy jednak předsudky ze strany bělochů tak z pozice indiánů. Dovídáme se tak, že indiáni jedí lidské maso, smilní a nenávidí ženy. Naopak bělošské ženy nejsou pracovité, ale zato jsou frigidní. Film sám pak tím co ukazuje na plátně, tyto stereotypy popírá. Co má ale snímek společného s westernovou tradicí je jeho fatalita. Indiánská kultura se nevyhnutelně blíží ke svému konci a neexistuje nic, co by tento proces zvrátilo.

Film není významný pouze tím, jak zobrazuje indiány i západní společnost, ale i tím, že to je první velký film, kde jedna z hlavních mluvících postav je indiánského původu.[177] Herec Chief Dan George se stal prvním indiánem nominovaným na Oscara za ztvárnění role Staré vigvamové kůže.[178]

Úhel pohledu na americkou minulost a fakt, že indiáni dostávají ve filmovém průmyslu stále více prostoru, nebrání tomu, aby se i v tak přelomovém díle jakým *Malý velký muž* je, neobjevovaly aspekty orientalizmu. Ve filmu je, stejně jako ve Zlom*eném šípu*, mnohokrát zmíněno, že Malý velký muž mluví s indiány jejich jazykem, ale jelikož je film určen pro široké americké publikum, všechny dialogy jsou ve skutečnosti vedeny v angličtině. Indiánské jazyky dostanou více prostoru až v 90. letech, kde snaha o autentickou prezentaci domorodé kultury, včetně jazyka, vrcholí ve snímku Kevina

[176] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 113
[177] GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007, s. 212
[178] BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009, s. 113

Costnera *Tanec s vlky* (1990). Filmoví tvůrci však silně redukovali gramatiku lakotštiny, a tak herci mluví v ženském rodě.[179]

Co se naopak v zásadě nezměnilo, je role hlavních postav, které jsou hrány bílými herci. Hrdinové takových filmů jsou zástupci západní civilizace a jejich pozice je a priori po boku náčelníků a vůdčích postav všeobecně.[180] Malý velký muž je adoptován náčelníkem kmene. Ve filmu *Tanec s vlky* vede indiánský kmen do bitvy Poručík Dunbar, hlavní postava hraná Kevinem Costnerem. Ve výše zmiňovaném titulu *Zlomený šíp*, se ústřední postava stane přítelem náčelníka. Takto bychom mohli pokračovat dále.

[179] MEANS, Russell. Russell Means Interview with Dan Skye of High Times. In: *Russell Means Freedom* [online]. 20.5.2009 [cit. 10.3.2015] Dostupné z: http://www.russellmeansfreedom.com/2009/russell-means-interview-with-dan-skye-of-high-times/

[180] SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 278

7.4. Kouřové signály (1998)

Snímek *Kouřové signály* je prvním filmem, který je „… napsaný, režírovaný, zahraný a koprodukovaný domorodými Američany.“[181] Byl natočen v 90. letech, které jsou pro indiánskou tvorbu průkopnické, a zdařile vytrhává indiánskou tematiku z područí westernu. Jedná se o celovečerní nízkorozpočtový film pojednávající o dvojici indiánských mladíků jménem Thomas (Evan Adams) a Viktor (Adam Beach), kteří se společně vydají na cestu za vyzvednutím ostatků zemřelého Viktorova otce, který opustil svou rodinu. Během jejich cesty se odkrývá Viktorův životní příběh, na jehož pozadí se autoři snaží vypořádat se soudobými sociálními problémy nejenom indiánské společnosti. Zároveň se také dvojice snaží dohledat podstatu indiánské identity.

Viktorův otec Arnold Joseph (Gary Farmer) v opilosti nechtěně podpálí dům, ve kterém žil Thomas a jeho rodiče. Ti uhoří, ale Viktorův otec shodou okolností zachrání Thomase. Vědomí toho, co způsobil, prohloubí Arnoldův alkoholismus, a proto raději uteče od rodiny mimo rodnou rezervaci Coeur d‘Alene.[182] Po letech dospívající Viktor obdrží zprávu, že jeho otec zemřel a měl by vyzvednout jeho ostatky. Jelikož nemá dostatek peněz, vydá se na cestu společně s Thomasem, který je ochoten cestu financovat, pokud se jí bude moci zúčastnit. Vydají se tedy společně na cestu, během které se sbližují a řeší mimo jiné, jak by měl vypadat správný indián. Viktor tvrdí, že by měl mít stoický válečnický vzhled, neboť jinak se s bělochy nedá mluvit. Tato teze se mu ve chvíli, kdy jim v autobuse dva bílí muži zasednou místo, nepotvrdí a utrousí, že kovbojové vždycky vyhrají. Spolu se subtilní kritikou bílé Ameriky dochází u postav také k sebereflexi. Viktor Thomasovi řekne, že by se měl tvářit, jakoby právě zabil bizona, načež mu Thomas odvětí, že jejich kmen bizony nikdy nelovil, protože byli rybáři. Když dorazí na místo, Victor postupně vyřeší svůj vztah k otci a s jeho popelem se společně s Thomasem opět vrací zpět do rezervace. Na cestě se připletou k nehodě, z které jsou následně křivě obviněni. Automaticky předpokládají, že vzhledem ke své etnicitě budou mít potíže a chtějí raději utéct. Policista, který je zadrží, je ale propustí s tím, že jsou nevinní. Film končí smířlivým návratem domů.

Ve filmu se v mnohých narážkách autoři vypořádávají s indiánskou historií. Jedna z hlavních postav při sledování televize, ve které právě běží western, podotkne, že

[181] ROLLINS, Peter a John E. O’Connor. *Hollywoods’s Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: University Press of Kentucky, 2003, s. 206

[182] Coeur d’Alene je rezervace kmene Coeur d’Alene ležící na území státu Idaho.

jediná věc trapnější než indián v televizi, je indián sledující indiána v televizi. Narážka na reprezentaci indiánů kinematografií dokládá tvrzení Colemanové, že indiáni pohlížejí na westerny, jako na falešné zobrazení minulosti.[183] K historii zobrazování indiánů ve filmu se váže Viktorova replika, kterou popichuje Thomase, když ho nařkne, že se snaží chovat jako šaman, pročež se ho optá, kolikrát už viděl *Tanec s vlky*. Viktor sám je ale objetí týchž stereotypů, které má internalizované stejně jako většinová společnost – správný indián je válečník z Velkých planin lovící bizony.[184] Dále se *Kouřové signály* odkazují ke 4. červenci, generálu Custerovi, Geronimovi a přesunům indiánského obyvatelstva americkou vládou do rezervací.

Tak jako většinová společnost USA, tak i indiáni podléhají stejným stereotypům. To platí i o stereotypech ohledně indiánů. V postavách Viktora a Thomase se zračí dva protichůdné přístupy k identitě indiána. Viktor si představuje indiána jako chrabrého bojovníka, lovce bizonů, prérijního válečníka. Tato představa do značné míry rezonuje s tradičním vyobrazením indiána Divokého západu plného kovbojů a pistolníků. Thomas se naopak jasně identifikuje s romantizovanou představou tajemného a moudrého indiána, přičemž tato imaginace indiána se podobá zobrazování indiánů revizionistickým westernem. Ve filmu pak tyto postoje s nadsázkou stojí proti sobě. Cesta za ostatky Viktorova otce je tedy i cestou za identitou indiána.

[183] COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 284

[184] ROLLINS, Peter a John E. O'Connor. *Hollywoods's Indian: The Portrayal of the Native American in Film.* Lexington: University Press of Kentucky, 2003, s. 216

Závěr

V porovnání historického vývoje americké společnosti během 20. století a vývoje kinematografie za stejné období jsou patrné spojitosti. Se sociálními hnutími 60. let došlo k přehodnocení americké mytologie, což mělo markantní dopad na filmografické trendy. Období prvních 50. let 20. století, které bylo do značné míry signifikantní svým rasizmem a xenofobií, bylo filmem v 60. letech překonáno a western, žánr typický pro předešlé období, dostál revize. Indiáni se z krvežíznivých divochů stali oběťmi expanze Spojených států amerických. Do tohoto extrémně polarizovaného a ve své podstatě nevyváženého světa pak v 90. letech vstupuje tvorba indiánské produkce, která tematice indiánů ubírá na exotičnosti, upírá svůj zájem k identitě indiánů samotných a jejich pozici ve společnosti a vnáší pomyslnou rovnováhu do opozice „ušlechtilého divocha“ a „necivilizovaného barbara,“ která se výrazně projevuje v předchozí filmové tvorbě.

Na základě vývoje zobrazování indiánů ve filmu jsem si vybral čtyři reprezentativní snímky zastupující čtyři specifická období v historii severoamerického filmu. Tato období se od sebe liší svým přístupem k imaginaci indiánů. Prvním snímkem byla *Cesta na severozápad* (1940), která reprezentuje zlaté období westernu, to je od 30. do 50. let. Tato doba byla typická svou stereotypizací a démonizací indiánské populace a zároveň adorací dobyvatelů Divokého západu. Druhým snímkem byl *Zlomený šíp* (1950), který stojí na hranici mezi klasickou érou westernu a westernem revizionistickým. Díky tomu jej lze vnímat jako syntézou obou přístupů. Třetím snímkem byl revizionistický western *Malý velký muž* (1970). Tento film je svými postoji opakem *Cesty na severozápad* (1940). Démonizuje americkou kavalérii a oslavuje bezúhonnost indiánské kultury. Finálním filmem jsou *Kouřové signály* (1998). Ty představují indiánskou tvorbu, kterou lze chápat jako završení dosavadního vývoje kinematografie a vnáší nový pohled na indiánskou imaginaci.

Jedním z cílů mé bakalářské práce bylo vysledovat orientalistické tendence v přístupu filmového průmyslu k domorodým obyvatelům Ameriky. Ve všech čtyřech snímcích, které jsem si pro tuto práci vybral, je orientalizmus dobře patrný. Percepce indiánů je zjednodušující, generalizující a stereotypizující. Nicméně s postupem času se tato zjednodušení variují dle převládajícího konsenzu ve vnímání indiánů.

Z důvodu rozsáhlosti filmové tvorby bych rád v budoucnu svůj výzkum rozšířil a prohloubil. Tato tematika je velice pestrá a dle mého názoru si zasluhuje více prostoru, než může samotná bakalářská práce nabídnout.

Použité prameny a literatura

Literatura

SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu.* Praha; Litomyšl: Paseka, 2008. 459 s. ISBN 9788071859215

GRANT, Barry K. *Schimer Encyclopedia of Film Schirmer Vol 3 – Independent Film – Road Movies.* London: Thomson Gale, 2007. 421 s. ISBN 0028657918

COLEMAN, Cynthia-Lou. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. In: *American Studies.* Vol. 46, No. 3/4 , Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association, 2005, s. 275-293. ISSN 0026-3079

PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii.* Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011. 306 s. ISBN 978-80-7395-314-6

VRASIDAS, Charalambos. The White Man's Indian: Stereotypes in Film And Beyond. In: *VisionQuest: Journeys Toward Visual Literacy.* Selected Readings of the International Visual Literacy Association. University Park, PA: Penn State University, 1997, s. 63-70. ISBN 0-945829-11-6

TINDALL, George B. a David E. SHI. *Dějiny Spojených států amerických.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994. 897 s. ISBN 80-7106-088-7

LUSTED, David. *The Western: Inside film*. New Jersey: Pearson Education, 2003. 324 s. ISBM 0582437369

ROLLINS, Peter a John E. O'Connor. *Hollywoods's Indian: The Portrayal of the Native American in Film.* Lexington: University Press of Kentucky, 2003. 250 s. ISBN 0813190770

KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film.* Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999. 261 s. ISBN 0803277903

DRIVER, Harold E. *Indians of North America.* Chicago: University of Chicago Press, 1969. 632 s. ISBN 0226164675

BENSHOFF, Harry M. a Sean Griffin. *America on film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2009. 453 s. ISBN 978-1-4051-7055-0

COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's sons, 2002. 659 s. ISBN 0-520-23265-8

DUHAJSKÁ, Magdaléna. *Native Americans in Film*. Zlín, 2009. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

HOWAT, John K. *American Paradise: The World of the Hudson River School*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987. 347 s. ISBN 0870994972

Internetové zdroje

TOŠNER, Michal. SAID, E. W. 2008. Orientalismus: západní koncepce Orientu. Praha: Paseka. In: *AntropoWebzin* [online]. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2009 [cit. 29.12.2014]. ISSN 1801-8807. Dostupné z: http://antropologie.zcu.cz/said-e-w-2008-orientalismus-zapadni-koncepce-orientu-praha-paseka

WALBERT, Kathryn. American Indian vs. Native American: A note on terminology. In: *LEARN NC* [online]. 13.2.2015 [cit 13.2.2015] Dostupné z: http://www.learnnc.org/lp/editions/nc-american-indians/5526

TUNZELMANN, Alex von. Northwest Passage: a tough portrayal of frontier warfare blighted by racism. In: *The Guardian* [online]. 13.3.2013 [cit. 29.1.2015]. Dostupné z: http://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/mar/13/northwest-passage-reel-history-king-vidor

BRANDO, Marlon. That Unfinished Oscar Speech.1973. In: *The New York Times.* [online]. 6.2.2003 [cit. 5.1.2015]. Dostupné z: http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/godfather-ar3.html

Marlon Brando's Oscar® win for "The Godfather". In: *Youtube* [online]. 2.10.2008 [vid. 5.1.2012]. Kanál uživatele Oscars. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=2QUacU0I4yU

MEANS, Russell. Russell Means Interview with Dan Skye of High Times. In: *Russell Means Freedom* [online]. 20.5.2009 [cit. 10.3.2015] Dostupné z: http://www.russellmeansfreedom.com/2009/russell-means-interview-with-dan-skye-of-high-times/

Filmografie

Zlomený šíp [Broken Arrow] [film]. Režie Delmer DAVES. USA, 1950.

Frigo mezi indiány [The Paleface] [film] Režie Edward F. CLINE a Buster Keaton. USA, 1922.

The Red Man's View [film] Režie David W. GRIFFITH. USA, 1909.

The Big Trail [film] Režie Raoul WALSH. USA, 1930.

Tanec s vlky [Dances with Wolves] [film] Režie Kevin COSTNER. USA, 1990.

Poslední Mohykán [The Last of the Mohicans] [film] Režie Michael MANN. USA, 1992.

Ocelový oř [The Iron Horse] [film] Režije John FORD. USA, 1924.

Cesta na severozápad [Northwest Passage] [film] Režie Woodbridge S. Van DYKE a King VIDOR. USA, 1940

Malý velký muž [Little Big Man] [film] Režije Arthur PENN. USA, 1970

Muž, kterému říkali Kůň [A Man Called Horse] [film] Režie Elliot SILVERSTEIN. USA, 1970

Devil's Doorway [film] Režie Anthony MANN. USA, 1950

Kouřové signály [Smoke Signals] [film] Režie Chris EYRE. Kanada, USA, 1998

Kmotr [The Godfather] [film] Režie Francis F. COPPOLA. USA, 1972

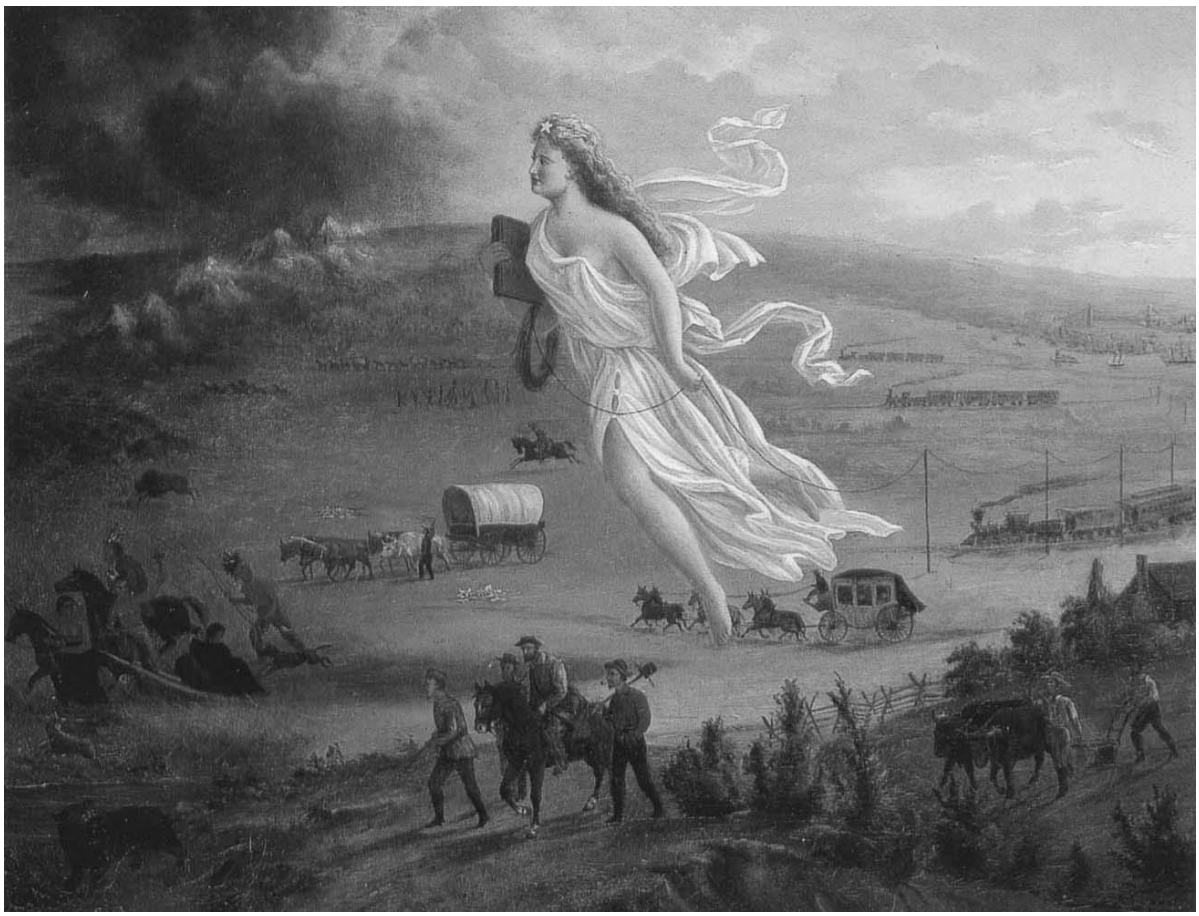
Bubny víří [Drums Along the Mohawk] [film] Režie John FORD. USA, 1939

The Battle at Eldebush Gulch [film] Režie David W. GRIFFITH. USA, 1913.

Stopaři [The Searchers] [film] Režie John FORD. USA, 1956.

Podzim Čejenů [Cheyenne Autumn] [film] Režie John FORD. USA, 1964.

Příloha A



GAST, John. *American Progress* [malba]. 1872

Příloha B

Cesta na severozápad [Northwest Passage] [film] Režie Woodbridge S. Van DYKE a King VIDOR. USA, 1940

Zlomený šíp [Broken Arrow] [film]. Režie Delmer DAVES. USA, 1950.

Malý velký muž [Little Big Man] [film] Režije Arthur PENN. USA, 1970

Kouřové signály [Smoke Signals] [film] Režie Chris EYRE. Kanada, USA, 1998