

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA SOCIOLOGIE, ANDRAGOGIKY A KULTURNÍ
ANTROPOLOGIE



SEBEPRESENTACE SUBALTERNÍCH

Nationální kinematografie USA a Kanady

Magisterská diplomová práce

Obor studia: Kulturní antropologie – Kulturní studia

Autor: Bc. Ondřej Marek

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Havlíček, Ph.D.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma „*Sebepresentace subalterních: nativní kinematografie USA a Kanady*“ 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. Jakubu Havlíčkovi, Ph.D. za cenné rady a své rodině a přátelům za podporu projevenou v celém průběhu mého studia.

Anotace

Jméno a příjmení:	Bc. Ondřej Marek
Katedra:	Katedra sociologie, andragogiky a kulturní antropologie
Obor studia:	Kulturní antropologie – Kulturní studia
Obor obhajoby práce:	Kulturní antropologie
Vedoucí práce:	Mgr. Jakub Havlíček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2018

Název práce:	Sebepresentace subalterních: Nativní kinematografie USA a Kanady
Anotace práce:	Cílem práce bylo charakterizovat současnou severoamerickou nativní kinematografii. Nativní produkce je chápána prizmatem postkoloniálních studií, repektive skrze koncept subalterních A. Gramsciho. Sekundárním cílem bylo analyzovat zapojení strategického esencialismu do těchto děl. Současná nativní kinematografie má edukativní, konstitutivní a kulturně záchovnou rovinu. Strategický esencialismus bývá přítomen v převážné části děl a to nehledě na jejich charakter.
Klíčová slova:	Kinematografie, USA, Kanada, nativní, subalterní, strategický esencialismus, representace
Title of Thesis:	Self-Presentation of the Subaltern: Native Cinematography of the USA and Canada
Annotation:	Goal of the thesis was to characterize contemporary north-american native cinematography. Native production is understood through the optics of postcolonial studies, particularly through the Antonio Gramsci's concept of subaltern. Secondary goal is to analyse usage of strategic essentialism in those movies. Contemporary native cinematography has educative, constitutive and culturally preserving character. Strategic essentialism is in most of native movies present no matter their topic.
Keywords:	Cinematography, USA, Canada, native, subaltern,

	strategic essentialism, representation
Názvy příloh vázaných v práci:	Seznam zkratk, Obrazová příloha
Počet literatury a zdrojů:	79
Rozsah práce:	106 s. (149 985 znaků s mezerami)

Obsah

Úvod	7
1 Teoretická část.....	9
1.1 Terminologie	9
1.2 Postkolonialismus.....	13
1.3 Subalterní.....	14
1.4 Strategický esencialismus	20
2 Kontext severoamerické kinematografie.....	25
2.1 <i>Indián</i> jako pasivní objekt kinoaparátu	25
2.2 Nativní kinematografie.....	33
2.3 Cesta od pasivity k aktivitě – kompendium nativního tvůrce	38
2.3.1 Festivaly.....	51
2.3.2 Příklad <i>The Peyote Road</i>	55
2.3.3 Spivaková vs. nativní tvorba	58
3 Analýza filmů	61
3.1 Výběr filmů.....	61
3.2 <i>Imagining Indians</i>	64
3.3 <i>A Thousand Roads</i>	70
3.3.1 Děj.....	71
3.4 <i>Barking Water</i>	76
3.5 <i>Rudé kůže</i>	82
Závěr	88
Literatura.....	92
Filmografie	101
Seznam zkratk	102
Obrazová příloha	103

Úvod

V závěru své bakalářské práce jsem napsal, že problematika reprezentace nativních obyvatel v kinematografii je „velice pestrá a dle mého názoru si zasluhuje více prostoru.“ (Marek, 2015, s. 51) I toto bylo impulsem k napsání této diplomové práce.

Ve své práci bych rád analyzoval severoamerickou nativní filmovou produkci. Relevanci problematiky tvorby audiovizuálních materiálů nativními skupinami pro kulturní antropologii spatřuji zaprvé v tom, že se jedná o identitární proces, v jehož rámci se vyjednává a konstruuje význam vlastní nativní identity a její role v současném moderním světě. Zadruhé je tento dynamický proces součástí širšího celospolečenského kontextu, jenž má svou historii, která existenci současné filmové tvorby podmiňuje. A zatřetí se na teoretické rovině postkoloniálních studií jedná o konfliktní prostředí dominovaných subalterních skupin a dominující majoritní společnosti. Tato dialektická interpretace dovoluje vnímat nativní tvorbu jako snahu o zmocnění, snahu, která se vymezuje vůči předešlé historii majoritou konstruované filmové reprezentaci nativních obyvatel.

Cíle diplomové práce tak spočívají v tom 1) analyzovat proč nativní tvůrci tvoří takové filmy, jaké tvoří a co se jimi snaží sdělit? Jakým způsobem konstruují nativní identitu, na jaké publikum svou tvorbu míří, vůči čemu se ve své tvorbě vymezují a s čím se naopak ztotožňují? 2) Pro pochopení samotné existence nativní tvorby musíme zvolit diachronní přístup a analyzovat kořeny nativních filmových snah. Je proto nezbytné popsat ten komplex americké kinematografie minulého století, který se svým obsahem naší práce týká. Tímto bodem jsem se převážně zabýval ve své bakalářské práci, ale považuji za nutné se alespoň rámcově k historii kinematografie

vztahující se k reprezentaci nativních obyvatel vyjádřit i v této práci, jelikož se jedná o naprosto integrální a elementární součást naší problematiky, bez které by pochopení nativní tvorby nebylo úplné. Vůči komu a čemu se tedy nativní tvůrci vymezují a na co navazují? A co na prvním místě zapříčinilo existenci nativní kinematografie a kam můžeme stopovat její kořeny? Nativní tvorba není fenoménem bez historie. Za 3) si na interpretaci literatury a samotných nativních snímků propůjčím analytický aparát postkoloniálních studií, respektive budu téma nativní tvorby interpretovat pomocí termínu *subalterní* Antonia Gramsciho. Sekundárně se zaměřím na to, zdali se v jinak vysoce heterogenním nativním prostředí objevuje fenomén *strategického esencialismu*, teoreticky představeného indickou teoretičkou Gayatri Chakravorty Spivakovou.

Jak jsem zjistil během času stráveným rešeršemi, přestože existuje široká paleta autorů, kteří by svým výzkumem špli směrem k nativní tvorbě, jejich snahy jsou silně partikulárního charakteru a povětšinou se věnují jednotlivostem, aniž by měli ambice pojmout nativní tvorbu jako svébytný celostní jev. Stejně tak jsem nenarazil na akademika, který by si k interpretaci nativních snah zvolil za interpretační aparát práci Antonia Gramsciho nebo Gayatri Chakravorty Spivakové. Dospěl jsem tudíž k závěru, že tato diplomová práce nabývá o to větší legitimacy, neboť je svého druhu ojedinělá, nemluvě o absenci literatury k této problematice v jiném než anglickém jazyce.

Svým obsahem se jedná o vcelku široké téma, přestože se původně jedná o pouhou výseč tématu mé bakalářské práce. Přesto se na následujících stranách pokusím zodpovědět mnou výše položené otázky a naplnit tak předsevzaté cíle.

1 Teoretická část

Jelikož v práci používám převážně zdroje psané v anglickém jazyce, rád bych na tomto místě upřesnil, že všechny citace cizojazyčných zdrojů jsou mého vlastního překladu.

Má bakalářská práce *Percepce amerického domorodého obyvatelstva v kinematografii* (Marek, 2015) je mi zdrojem především v druhé kapitole, kde budu analyzovat kontext té části americké kinematografie, která se tematicky týká obrazu *indiána* a nativního obyvatelstva.

1.1 Terminologie

Severní Amerika je třetím největším světadílem na Zemi. Díky bohaté geografii a dostatečně dlouhé historii osídlení se na jejím území postupně objevil velký počet rozdílných kultur. Benschhoff s Griffinem dokonce hovoří o více než 500 různých indiánských kmenech v kolumbovské době. (Benschhoff & Griffin, 2009, s. 102) U žádné z těchto vysoce heterogenních populací neexistuje důkaz o užívání etnonyma, které by bylo společné pro všechny lidi žijící na americkém kontinentu. Etnonymické systémy byly pro každou skupinu specifické. Neexistovala žádná *panindiánská* identita. (Castile, 1996, s. 743) Všeobjímající označení ekvivalentní ke slovům Evropan či Afričan v předkolumbovské době nebylo. Slovy M. H. Raheja „nativní Američané nemají jednu společnou kulturu, zvyk ani sérii zvyků potřebných k představě kolektivní skupinové zkušenosti.“ (Raheja, 2010, s. 196-197) To samo o sobě není nic překvapivého. Překvapivé však je, že kolokviální název *indiáni* pro domorodé obyvatelstvo je mimo akademickou půdu často

nereflektovaný. V reflektované debatě však přes mnohé institucionální i neinstitucionální snahy není definitivní konsensus o tom, jaký název používat a či je vůbec vhodné snažit se nalézt jeden esencialistický termín. Příkladem může být debata nad názvem sportovního týmu *Washington Redskins*, v rámci které se vyjádřilo několik nativních Američanů a jejichž názory pokrývají celou paletu přístupů k problematice od bezproblémové akceptace názvu *Redskins* po jeho rezolutní nesouhlas. (Vargas, 2016) V rámci pojmenovávání nativních skupin obyvatel Severní Ameriky, respektive USA a Kanady, se setkáváme se dvěma hlavními přístupy.

Jedním je přístup esencialistický, kdy celou nativní populaci těchto zemí nazýváme univerzálním jménem. Takovým označením může být *indiáni*, *američtí indiáni*, *amerindiáni*, *původní Američané*, *lidé prvních národů*, *domorodí Američané* atd.¹ Asi nejoblíbenějším kolokviálním termínem je *indián*. Avšak takto zastřešující pojem je „kolonialistickým vynálezem, hyperreálnou konstrukcí.“ (Owens, 2001, s. 15) Owens správně upomíná na hyperrealističnost. Ta spočívá v tom, že obraz *indiána* a *indiánskosti* je natolik zakořeněný, až lidem připadá reálnější než samotná skutečnost, kterou se mylně tento obraz snaží vykreslovat. Problematickým se snadno může stát i termín *Američan*. Obě pojmenování mají svůj původ v počátcích kolonialismu a jsou spjata s osobami Kryštofa Kolumba a Ameriga Vespucciho, jejichž zámořské objevy spoluodstartovaly staletí utrpení mezi obyvateli Nového světa. Nehledě na fakt, že ne všichni nativní Američané jsou *indiáni*. (Marek, 2015, s. 10) Jsou zde taktéž nativní obyvatelé Aleutských ostrovů. Byť jsou převážně známí pod svým exoetnonymem Aleuti, jejich endoetnonymum však zní Unangané. Krom nich na americkém severu žijí příslušníci inuitských etnik, jejichž korektní názvy jsou odvislé podle státu, ve kterém žijí. A v neposlední řadě v USA žijí i původní obyvatelé

¹ anglicky – Indians, American Indians, Amerindians, Native Americans, First Nation people, indigenous Americans

pacifických ostrovů, jmenovitě Havaje. Esencialistický přístup se stává naprosto nepřijatelným, pokud není reflektován.

Název *Indian* či *American Indian* se používá od dob Kolumbových. Tato etnonyma začala být ve 20. století kritizována a byly postupně navrhovány různé varianty. I přes to se najdou ohlasy, které tvrdí, že používání staré koloniální terminologie je legitimní, jelikož má svojí historii, která jasně asociuje historické křivdy. Protiargumentem hledání nové korektní terminologie je to, že se nová terminologie zbavuje historie a historických konotací, které budou na této úrovni vymazány z kolektivní paměti. Termín je navíc vžitý a na neformální rovině často používaný. (Blackhorse, 2015)

Nicméně ani další zkratkovité termíny nejsou bezproblémové. Krom možné námitky ztráty historické paměti, což se díky všudypřítomnosti dalších faktorů upomínajících na minulost nativní populace zdá vysoce nepravděpodobné, pomáhá vytváření kolektivní nálepky *starých a původních* obyvatel Ameriky v „procesu sebevyjádření nové ‚Americké‘ národní identity. ‚Noví Američané‘ se definují částečně na základě ‚Starých Američanů‘ – původních obyvatel [Native peoples].“ (Castile, 1996, s. 743) Identita amerického národa je tudíž negativně vymezována ve vztahu k nativnímu obyvatelstvu a to je tímto procesem dále ostrakizováno.

Druhým je přístup důsledného dodržování etnické a kulturní heterogenity a používání konkrétních etnonym. To je však v mnoha kontextech zcela nepraktické. Pokud zde píšeme o nekonkrétních zástupcích nativního obyvatelstva, je prakticky nemožné se nevyhnout nějakému z výše jmenovaných všeobjímajících termínů.

V této práci se hodlám primárně držet termínu *nativní obyvatelstvo*. Považuji ho za nejméně kontroverzní a nejvíce respektující dané označované.

Naproti tomu termín *indián* (uváděný v italikách) budu používat v patřičném kontextu – to je v takovém kontextu, ve kterém se myslí stereotypní obraz westernového *indiána* se všemi jeho pozitivními i negativními konotacemi. Tím mám na mysli, že termín *indián* budu užívat na těch místech diplomové práce, které se budou týkat mainstreamové mediované imaginace nativního obyvatelstva. V opozici k této personě bude termín *nativní* označovat reálné lidi.

V této práci se budu zabývat pouze produkcí USA a Kanady. Přestože jádrem této práce je tvorba americké provenience, jsem z mnoha důvodů zahrnout i produkci kanadskou. Důvodem je historická a kulturní propojenost nativních skupin obyvatel na tomto území. To pochopitelně platí i pro Mexiko, ale vztah převážně anglofonních USA a Kanady v tomto kontextu považuji za relevantnější. Cílová skupina mnohých mediálních obsahu cílí na skupiny lidí, kteří žijí na obou stranách americko-kanadské hranice. Příkladem může být níže zmiňovaná televizní série *Raven Tales*,² jež pochází ze regionu na hranicích Washingtonu a XXX. Jiným příkladem budiž dokumentární snímek *Our lives in Our Hands* (1986),³ který popisuje život mikmakské komunity která taktéž žije v příhraničním prostoru, tentokrát na východním pobřeží. Spolupráce mezi americkými a kanadskými tvůrci je častá. Asi nejznámější americký nativní režisér Chris Eyre (Šajeni/Arapahové) svůj nejúspěšnější film *Kouřové signály* (1998)⁴ natočil v rámci americko-kanadské koprodukce.

² *Raven Tales*, 2004 [TV seriál] Režie Caleb HYSTAD & kol. Kanada.

³ *Our Lives in Our Hands*, 1986 [dokumentární film]. Režie Karen CARTER. USA

⁴ *Kouřové signály*, 1998 [Smoke Signals] [film]. Režie Chris EYRE. Kanada, USA.

1.2 Postkolonialismus

Důvodem, proč volím postkolonialistický přístup ke zvolenému tématu, je ten, že „postkolonialismus osvětluje historii útlaku, stejně jako boj proti němu a poskytuje nástroje jednak k rozpoznání utrpení a druhak ke kritice materiálních a diskurzivních praktik, které jsou za to zodpovědné.“ (Ranta-Tyrkkö, 2011, s. 32) Postkolonialismus se zabývá problematikou vlivu kolonialismu na společnosti a jejich kultury. Svůj původ tento koncept čerpá z období po druhé světové válce a především od 70. let jsou jeho hlavními proponenty akademici jako Edward Said, Homi Bhabha nebo Gayatri Chakravorty Spivaková, byť sami zpočátku termín postkolonialismus nepoužívali. Ten začal být užíván ve spojitosti s politickými, lingvistickými a kulturními zkušenostmi bývalých evropských kolonií. Postkolonialismus vychází z předpokladu, že kolonizátorova perspektiva na problematiku kolonizovaných je zavádějící, kolonizátor je chápán jako nespolehlivý narátor. Svou pozornost postkolonialističtí autoři stáčí ke kolonizovaným částem společnosti. Postkolonialismus se svou činností snaží destabilizovat lingvistické, sociální i ekonomické teorie, jimiž kolonialisté vnímali kolonizovanou, subalterní populaci. Takto vytváří pro subalterní prostor, v němž dostávají subalterní skupiny možnost projevit svou agendu.

Inspiračními zdroji autorů spojovaných s postkoloniálními studii byli členové poststrukturalistické školy Michel Foucault, Jacques Lacan anebo Jacques Derrida a Louis Althusser, kteří sami pocházeli z koloniálního Alžírsko. Už na tak malé výšeči autorů je patrné, že postkoloniální studia si zakládají na interdisciplinárním přístupu. Z toho také vyvěrá jistá neurčitost, neboť terminologie postkolonialismu má tendence být transhistorická a nespécifická. Pomocí této terminologie jsou popisovány a vysvětlovány *různé* druhy útlaků a ekonomické kontroly. (Slemon, 1990, s. 31) Jedny z hlavních

témat postkoloniálních studií jsou evropské teritoriální výboje, koloniální instituce a, pro nás nejdůležitější, konstrukce subjektu v koloniálním diskursu a jeho vzdor. (Ashcroft & Griffiths & Tiffin, 2013, s. 205-206) Konstrukcí subjektu v koloniálním diskursu, tedy representací nativního obyvatelstva USA a Kanady v kinematografii jsme se zabývali v bakalářské práci *Percepce amerického domorodého obyvatelstva v kinematografii* (Marek, 2015), na kterou tato diplomová práce navazuje a rozvíjí ji. V této diplomové práci přenášíme pozornost z koloniálního diskursu na vzdor subalterních subjektů.

Mohli bychom namítnout, že není možné aplikovat postkoloniální diskurz na nativní obyvatelstvo USA a Kanady, jelikož tyto státy nejsou koloniemi a nedotkly se jich tudíž ani dekolonizační procesy minulého století. Toto tvrzení však považuji se silně ahistorické. Jednak by to byl omezující výklad opřený o rigidní, intenzivní chápání lexikálního významu koloniálních praktik, to je, aby se mohlo jednat o koloniální praxi, musí se nutně jednat o kolonii. A druhak jsou oba státy založeny na evropském imperiálním a koloniálním dědictví. To, že během americké války za nezávislost došlo k *translatio regni* z Londýna do Filadelfie a posléze Washingtonu, D. C., moc nemění na samotném porobení nativní populace. Fakt, že nově vzniklé Spojené státy americké ztratily status kolonie, v našem kontextu moc nemění. Za obdobně irelevantní považuji postupné nabývání nezávislosti Kanady na Spojeném království během minulého století.

1.3 Subalterní

Mezi lety 1929-1935 přichází italský myslitel a marxista Antonio Gramsci (1891 - 1937) se sérií studií s názvem *Dopisy z vězení*. V té rozvrhuje koncept subalterních skupin obyvatelstva – jakýchsi druhořadých, ostrakizovaných,

exkludovaných členů společnosti. Gramsci vychází z marxistických tradic, což mívá za následek to, že jeho koncept subalterních lidí bývá zjednodušován a dáván na roveň konceptu proletariátu. Důvodem proč bývá termín *subalterních* takto interpretován je to, že Gramsci své zápisky psal ve vězení a nemohl si dovolit tento termín použít. Taková interpretace je však mylná. (Green, 2011, s. 388) Gramsci subalterní chápal v mnohem širší rovině. Za subalterní Gramsci rozumí „otroky, náboženské skupiny, ženy, různé rasy, *popolani* (prostý lid) a *popolo* (lid) středověkých obcí, proletariát a buržoazii z dob před risorgimentem.“ (Green, 2011, s. 388) Subalterní skupiny jsou tedy takové skupiny lidí, které jsou v rámci celku systémově znevýhodněné. Aktivní role subalterních skupin je omezená a jejich přístup k sebe prezentaci a seberealizaci je tudíž ztížen. Koncept subalterních skupin ale není jen jakýsi termín popisující prostou podřízenost. „Gramsci nikdy neredukuje subordinaci na jeden jediný vztah. Spíše zamýšlí subalternitu jako interseksionalitu variací rasy, třídy, genderu, kultury, víry, nacionalismu a kolonialismu, která funguje v rámci souboru sociopolitických a ekonomických vztahů. Gramsciho analýza zvažuje rozložení dominantní politické moci v rámci státu, občanské společnosti a hegemonii. Stejně tak bere v úvahu podmínky, ve kterých subalterní skupiny organizují instituce, jež je mají reprezentovat. Gramsciho pojetí ‚subalternity‘ naznačuje, že subalterní skupiny jsou podřízeny moci, vůli, vlivu, vedení a směru dominantní skupiny či ‚společné kombinací‘ dominantních skupin. Z toho nicméně nutně nevyplývá, že by subalterní skupiny nemohly mít vlastní politickou moc. V Gramsciho pojetí je subalternita konstituovaná spíše skrze exkluzi, dominanci a marginalitu v jejich různých podobách. Míra subordinace subalterních skupin je závislá na úrovni jejich politické organizace, autonomie a vlivu na dominantní skupiny a dominantní instituce. Rasové, speciální, třídní, náboženské a genderové rozdíly mezi subalterními skupinami vyžadují samostatné analýzy modalit subordinace a konstrukce

moci v různých kontextech. Což znamená, že specifičnost subalternity je odvislá od sociálních, politických, ekonomických a kulturních podmínek subordinace, jimž sociální skupiny čelí ve specifických společenských formacích.“ (Green, 2011, s. 400) Subalterní jsou definováni svým vztahem k majoritní společnosti. Ta je vůči nim dominantní a subalterní skupiny obyvatelstva vytěsňuje ze svého středu. Tato exkluze je pluralitního charakteru. Subalterní jsou marginalizováni v jejich politickém sebeurčení, v socioekonomických vztazích, ba i v prostorovém uspořádání, což znamená, že se členové subalterních skupin často vyskytují ve specifických sociálně, ekonomicky a politicky postižených prostorech, dochází například ke ghettoizaci anebo vytváření *vyloučěných lokalit*. V případě nativního obyvatelstva USA a Kanady můžeme v této souvislosti zmínit *indiánské rezervace*.

Důležitým aspektem Greenovy interpretace Gramsciho je důraz na stupeň organizace subalterních skupin. Podle něj se míra *subalternity* subalterních skupin odvíjí od míry jejich občanské a politické organizace. Z toho vyplývá, že subalterní skupiny nejsou nutně fixně uvězněné ve své pozici ostrakizovaných, ale jejich sociální pozice je dynamická a historickým plynutím mohou do určité míry, pomocí organizace sama sebe, ze své *subalternity* vystoupit. Tento bod považuji ve své práci za krucióální, neboť pomáhá pochopit *změny* v pozici nativního obyvatelstva ve filmovém průmyslu během posledních sta let.

Naopak Spivaková ve své práci *Can the Subaltern Speak?* dochází k závěru, že subalterní skupiny *nemohou promlouvat*, to je, nemohou dosíci své angažované svébytné pozice v rámci majority. Pro Spivakovou je *pravým* subalterním ten, koho nelze representovat. Doslova píše, že „pro ‚skutečnou‘ subalterní skupinu, jejíž identitou je vlastní odlišnost, subalterní subjekt, který není možno representovat a zároveň by byl schopen vědění a

promluvy, neexistuje.“ (Spivak, 1988, s. 80) S tímto však nesouhlasím. Nativní obyvatelstvo USA a Kanady jak z diachronní tak i ze synchronní perspektivy naplňuje Gramsciho porozumění subalterních. Dle Spivakové ale není možné, aby subalterní lidé dosáhli své agendy a *mohli promlouvat*. Avšak samotná existence nativní kinematografie dokládá, že svou agendu mají. Zdá se tak, že podle přístupu Spivakové jsou subalterní subalterními z definice. To znamená, že pokud jsou subalterní schopní překročit svou *subalternitu*, automaticky ztrácejí svůj status subalterních. Terminologie pak de facto nereflektuje skutečný stav věcí, ale stáčí se v tautologickou spirálu.

Subalterní skupiny mají velké potíže vyvolat akci. Tato neschopnost ale není jejich vnitřní vlastností, nicméně vyvěrá z jejich pozice ve společnosti. Centrální úlohu v tomto konceptu hraje vztah dominujících a dominovaných. (Prakash, 1994, s. 1477) Tento pohled však může vytvářet falešnou binaritu, polarizovanou společnost, kde existují pouze lidé, kteří dominují lidem, kteří se nechají dominovat. Taková jasně vymezená hranice ale neexistuje. Jsou situace v prostoročase, které vytvářejí určité podmínky, kde se takto jasně vymezené pozice prolínají a stávají se ambivalentními. (Coronil, 1994, s. 646) Coronil proto navrhuje pojímat subalterní skupiny ne jako „suverénní subjekty, které aktivně okupují jakési vymezené místo, ani jako vazalské subjekty, které jsou výsledkem mnoha neurčitých externích tlaků, ale jako zprostředkovatele tvorby identity, kteří v poli mocenských vztahů, za různých okolností, participují na organizaci své mnohonásobné pozicionality a porobenosti.“ Coronil dodává, „subalternost je vztahový a relativní koncept. Jsou chvíle a místa, ve kterých subjekty na společenském jevišti hrají subalterní role. Stejně tak jako jsou chvíle a místa, kde mohou hrát dominantní role. A navíc v jakýkoli okamžik a v jakékoli pozici může být jedinec v subalterním vztahu k jedněm, ale zároveň v dominantním vztahu k druhým. A pochopitelně existují situace, za kterých tyto kategorie prostě

nedávají žádný smysl. Dominance a subalternost nejsou intrinziční ale relační vlastnosti. Subalternost nedefinuje subjekt, ale stav bytí.“ (Coronil, 1994, s. 648-649) Subalternost tedy není výsledkem aktivního snažení subalterních o tento stav. Zároveň tento stav ani není výsledkem určitého zacíleného snažení konkrétních externích elementů. Spíše se jedná o výslednici participace všech zúčastněných stran na tvorbě identity, která je podmíněna situací, jež je relativní a která je mnohvrstevná. Relativnost subalternity spočívá v kontextu. Zástupce subalterní skupiny bude subalterním ve vztahu k majoritní společnosti. Zároveň však může v rámci subalterní skupiny vykonávat symbolicky a sociálně významnou a dominantní pozici. Příkladem může být politický lídr nativního kmene, který se v rámci své komunity těší dobré společenské pozici, ale v celonárodním kontextu jeho kmenová role ztrácí na svém významu.

Skutečnost, že členové subalterních skupin zastupují širokou škálu lidí s různým pozadím, ústí v to, že subalterní skupiny jsou nevyhnutelně heterogenní. (Spivak, 1988, s. 79) V rámci této diplomové práce, kde chápeme za subalterní skupiny nativní obyvatelstvo USA a Kanady, si musíme uvědomit, že pojem *nativní* zastřešuje obrovské množství skupin lidí, kteří mnohdy nemají, krom toho že jsou *indiány*, nic společného. Samotná terminologie a nálepkování je důkazem ožehavosti a bezradnosti této situace. Mohavská filmařka Shelley Nirová situaci esencializujících exoetnonym komentuje následovně: „Je to o jakémisi užívání moci nad nějakou skupinou lidí (...) V podstatě říkají, my vás můžeme nazývat, jak se nám zachce. My tu moc máme. Vy ji nemáte.“ (Mithlo, 2004, s. 24) Problémem je, že na takovéto úrovni heterogenity není možné nedopustit se esencializace. Spivaková ale správně podotýká, že v kontextu osvojení si takovéto terminologie samotnými subalterními aktéry, se nelze dívat na esencialismus jako na deskriptivní přístup vůči dotyčné populaci. Esencialismus tu nefunguje jako

popis daností, ale jako strategická nutnost, která je potřebná pro produkci kritiky. (Spivak, 1990, s. 51) Esencialismu se ale budeme věnovat později.

Ohledně subalternity nám jde především o mocenský vztah v kontextu zobrazování, reprezentace a interpretace subalterních kultur. Jelikož nativní obyvatelstvo Severní Ameriky nemělo po dlouhá desetiletí možnost produkce vlastních materiálů na celospolečensky nezanedbatelné úrovni, viz níže, byl jejich obraz v rukou majoritní společnosti, která jejich kultury komodifikovala a nepokrytě desinterpretovala. (Marek, 2015, s. 34) „Indiáni mají dlouhou historii jakožto subjekt americké malby a sochařství, stejně jako beletrie, poezie a dramatu.“ (Hallowell, 1957, s. 208) V mnoha případech kulturní apropriace dospěla do takového stádia, kdy byli herci, jakým byl Iron Eyes Cody, syn italských imigrantů, považováni za ideál *indiána*, přestože nebyli nativního původu. (Reel Injun, 2009) A právě vůči této historii se současná nativní filmová produkce vymezuje.

Prvním krokem ku zmocňování subalterních skupin je „rozvoj kritického vědomí, díky kterému subalterní skupiny kriticky rozumí podstatě svého postavení. To teprve umožní vedení, směřování a organizaci v rámci boje za transformování vztahů subordinace.“ (Green, 2011, s. 400-401) Důležitou érou severoamerických dějin, a především dějin USA, byla 60. a 70. léta, která zcela radikálně proměnila celospolečenský diskurs ve vztahu mezi majoritou a subalterními skupinami. V našem případě je nástrojem kritického uvědomování si vlastního postavení vytváření filmů, které reflektují dosavadní mainstreamovou reprezentaci nativních kultur. Pomocí vlastní produkce zpochybňují nativní tvůrci zavedené stereotypy a aktivně vytvářejí vlastní identitu. Avšak takové snahy nejsou bez odezvy a nativní filmová tvorba se ne vždy setkala s pochopením. Zpochybnění stereotypů zpochybňuje základy společnosti jako takové, její hodnotový systém.

(Vrasidas, 1997, s. 63) To sehrává nezanedbatelnou roli v potížích nativních filmařů protlačit svou tvorbu k mainstreamovým distributorům.

O čem Green píše na teoretické rovině, o tom Srinivasan píše v kontextu filmové produkce. Film jako médium hraje důležitou roli v procesu zmocňování subalterních nativních skupin. „Film a videotechnologie umožnily členům komunit vytvářet a rozšiřovat jejich vlastní reflexi současné reality a vizí budoucna. (...) Obsah a užití technologie jsou svěřeny do rukou komunity.“ (Srinivasan, 2006, s. 499-500) Nativní mediální produkce je praxí, která pozměňuje vizuální krajinu mainstreamových médií tím, že reprezentuje nativní reputaci, historii a zkušenosti a zároveň sehrává důležitou sociální roli mimo plátno/obrazovku. Tam pomáhá vytvářet nové formy nativní solidarity, identity a komunity. (Dowell, 2006, s. 376) Nativní film je důležitým nástrojem tvorby skupinové identity.

1.4 Strategický esencialismus

Nativní populace severoamerického kontinentu je vysoce diversifikovaná a heterogenní. Přestože jsou tyto populace většinou známé pod zastřešujícími termíny,⁵ nic to nemění na faktu, že kultury napříč kontinentem nemají mnohdy společného nic víc než světadíl, na kterém žijí, a to, že sdílejí podobnou historickou zkušenost s evropským kolonialismem. Některé nativní populace jsou logicky menší než jiné. To z čistě pragmatického hlediska vede k tomu, že v rámci politického dialogu jsou díky svému kvantitativnímu hendikepu znevýhodněné. Stejně jako komunita LGBTQ+, tak nativní populace v některých situacích přijímá taktiku strategického

⁵ viz kapitola *Terminologie*

esencialismu, prvně konceptualizovaného Gayatri Chakravorty Spivakovou. Strategickým esencialismem se rozumí taková sociální praktika, během níž se jinak vnitřně různorodá skupina navenek prezentuje jako homogenní celek sdílející společnou esenci a tuto praktiku uplatňuje s cílem nabytí větší politické a sociální agendy. Spivaková píše, že „pro prohloubení a rozšíření sebeurčení a nezczitelného sebeuvědomění subalterních skupin je strategicky nutné v rámci jejich vlastního zájmu přijmout sebeodcizující představu kolektivního vědomí.“ (Spivak, 1996, s. 215) Strategický esencialismus tedy de facto neesencializuje, ale pouze se tak tváří.

Kontext, pro který byl tento koncept utvořen, je situace mezikulturního vyjednávání. (Abraham, 2009, s. 157) Spivaková ohledně takového esencialismu píše: „Myslím si, že bychom toho měli strategicky využít, takže by ve skutečnosti konstrukci nového narativu o něčem, co je vnímáno jako pravdivé – jinými slovy historie – mohlo pomoci něco, co je chápáno jako nic než pole narace. Vytváření fikce se může stát pomocníkem historie, pokud ovšem chápeme samu historii jako velmi přesvědčivou fikci, kde, abychom citovali Derridu, možnost fikce není odvozena od předem předpokládaných pravd.“ (Spivak, 1996, s. 28) Historie nativního obyvatelstva mediovaná poslední století skrze filmové plátno či televizní obrazovku je chápána jako skutečná, byť se jedná o prostou fikci. V boji s touto fikcí Spivaková navrhuje subalterním skupinám použití jiné fikce – nového narativu, který je ze strategických důvodů esencialistický. Esencialismus je sice stále jenom fikce, ale zároveň díky své všeobjímající šíři zaangažuje větší počet jinak fragmentovaných nativních populací a dodá své nové naraci větší váhu. Zvolení strategického esencialismu má tudíž politický podtext. (Spivak, 1996, s. 214) Při jeho použití totiž nativní tvůrci vědomě zjednodušují, a tedy i desinterpretují, své kultury, přičemž náprava

desinterpretace byla prvotním hybatelem k jejich aktivitě. Jedná se tak o zdánlivě nesmyslný a odporující si přístup.

Příkladem přijetí esencialistické strategie je osvojení národnostní rétoriky na mezinárodní festivalové scéně. Na té se nativním tvůrcům osvědčilo prezentovat svou tvorbu jako tvorbu původního amerického národa, který ale de facto neexistuje. Lze jenom stěží předpokládat obeznámenost světového publika s podrobnostmi a detaily etnického složení nativní populace Severní Ameriky s jejich partikulárními společenskými a politickými problémy. Převzetí esencializující národnostní *panindiánské* linie umožňuje v tomto kontextu nejideálněji kontrolovat způsob manipulace s nativní tvorbou. (Mithlo, 2004, s. 31) Spíše než množství titulů z konkrétních etnických produkcí, které by nemusely mít nutně tak velké cílové skupiny diváků, se nativním americkým tvůrcům vyplácí redukovat svou kulturní specifičnost pod souhrnnou nálepkou *indiánského národa*. Sama Spivaková hovoří o užitečnosti strategického esencialismu v boji za osvobození se od vlivů kolonialistického a neokolonialistického útlaku. (Ashcroft & Griffiths & Tiffin, 2013, s. 97) Větší množství lidí má větší dopad na veřejné mínění. Aby si každé severoamerické nativní etnikum nemuselo vydobývat svůj partikulární prostor, je pro ně výhodnější vnějškově přijmout vědomě zjednodušující identitu celistvé nativní populace.

Byť se jedná o esencialismus, neznamená to, že by „znemožňoval spolupráci mezi různorodými sociálními skupinami, ani nepředpokládá, že by dané komunity museli být nutně jasně ohraničené, fixní, ani že jednotliví členové dané skupiny musejí sdílet stejnou ‚rasu‘.“ (Azoulay, 1997, s. 102) Ba naopak, strategický esencialismus pomáhá různorodosti skrze homogenizaci. Jeho primárním cílem není reprezentovat kulturu jako takovou, ale umožnit jí prezentovat se. Vytvořit prostor, emancipovat subalterní skupiny, které v důsledku mohou dosáhnout potřebného zmocnění, díky němuž bude lze

presentovat ony konkrétní kultury. Stuart Hall, teoretik kulturních studií, komentuje: „Politická identita často vyžaduje nutnost uvědomělého závazku. Tudiž může být nezbytné momentálně vyměnit různorodost kulturních identit za jednu jednoduchou, kolem které je možné vytyčit politickou hranici. Je potřeba jednota všech lidí pod jednou střechou, kteří spolu ponosou prapor, kteří budou říkat, my stojíme za tímto a kvůli tomuto cíli jsme všichni stejní...“ (Grossberg, 1993, s. 101) Fakt, že se tvůrci bojující proti desinterpretaci vlastních kultur uchylují k jiné, ale stále desinterpretující naraci, se zdá na první pohled jako protimluv. Tento oxymóron má ale svou logiku. Otázkou zůstává, do jaké míry lze jednou desinterpretací legitimizovat druhou.

Jednou z nejčastějších výtek vůči mainstreamovému zacházení s *indiánem* je fakt, že téměř nikdy nebere v potaz rozdílnost a distinktivnost jednotlivých nativních kultur, ale naopak je zaměňuje, smíchává a vytváří jakýsi etnopathwork. (Vrasidas, 1997, s. 64) A právě vůči této vnějškové, nevybíravé a přehlíživé esencializaci se nativní tvůrci vymezují. V USA existuje federální vládou 558 formálně uznaných nativních skupin – 223 „nativních vesnic“ na Aljašce, 335 „kmenů“ ve zbytku kontinentálních USA a stovky dalších bez oficiálního statusu – s tím, že se v USA nachází 278 „Indiánských rezervací“ (Prins, 2002, s. 59). Je tak pochopitelné, že k jistému pojmovému pragmatismu nutně dochází, tato práce budiž dokladem, nicméně reflexe významu a použití esencializujících termínů nám dává určitý manipulační prostor a validizuje jejich použití.

Na druhou stranu, nejzářnějším příkladem arogantního přístupu vůči vlastním nativním minoritám je typ *hollywoodského indiána*, který je normalizovaným typem nomádského lovce bizonů kdesi na americkém středozápadě. Zobrazení existence usazených zemědělských kultur jihozápadu, by mýtus prázdné a divoké země, na kterém je vystavěn mýtus

westernové estetiky, poněkud komplikoval. (Kilpatrick, 1999, s. 42)
Esencialismus slouží oběma stranám, každé z jiných důvodů, nicméně se jedná o, jak je vidno, dvojsečnou zbraň a tato nedořešenost jeho strategického využití, respektive nutnost ústupků a kompromisů subalterních skupin k prosazování vlastní agendy, činí strategický esencialismus kontroverzním.

V dalších kapitolách této práce se nejprve seznámíme s rolí nativních obyvatel v kinematografii a na vývoj nativní kinematografie jako takové. Pokusíme se zjistit, jakou roli ve zmocňování subalterních skupin nativní populace USA a Kanady hraje filmová tvorba.

2 Kontext severoamerické kinematografie

2.1 *Indián* jako pasivní objekt kinoaparátu

Indiáni, myšlený amalgám nativních společenství severní Ameriky, byli objektem zájmu a součástí kinematografie od samých počátků tohoto uměleckého a mediálního průmyslu. Ve chvíli, kdy si filmoví tvůrci uvědomili, že pomocí kinoaparátu mohou divákům zprostředkovat místa a události takovým způsobem, o kterém si do tohoto momentu mohly dobové literární, výtvarné a fotografické prostředky nechat jenom zdát, pustili se do natáčení „etnografických“ filmů. Ty byly často etnocentrické a exotizující, ale jejich existence je zároveň důvodem toho, proč jsou nativní Američané součástí americké kinematografie od samého počátku. Právě zde se nachází pomyslný bod na časové ose, od něž se začíná odvíjet *indiánská* cesta světem kinematografie a je to bod, který z perspektivy nativních obyvatel nastal zvnějšku a nebyl jimi iniciován. Filmový obraz *indiánskosti* je výtvozem nenativních tvůrců. (Coleman, 2005, s. 283)

Tento raný „etnografický“ film se velice brzy přerodil do westernového žánru, jenž byl na další desetiletí mezi návštěvníky kin velmi populárním. Oblíbenost a návštěvnost je v kontextu naší práce důležitá, neboť „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.“ (Petráň, 2011, s. 77) Oblíbenost westernu indikuje na jednu stranu souhlas, byť nevědomý, s takovým zobrazováním, poukazuje na internalizaci představy *indiánského rudocha*. A na druhou stranu znamená, že se jedná o obraz, který má plošný dopad. Spojené státy americké byly v době vzniku kinematografie stále mladým, a i díky vysoké imigraci, identitárně nevyjasněným národem, jehož sebeporozumění zažívalo velmi dramatické a dynamické období. *Americký národ*, který v roce 1837 prostřednictvím přednášky Ralpa Walda Emersona manifestoval *intelektuální deklaraci nezávislosti*, a tím odluku od evropské tradice, takové sebepotvrzení, skrze vymezování se vůči vlastním *druhým*, potřeboval. (Richardson, 1995, s. 263)

V tomto budování *amerického národa* representovalo nativní obyvatelstvo „pouhý idealizovaný únik od civilizace, ne její alternativu.“ (Buscombe, 2009, s. 39) *Indián* v americké imaginaci zakořenil. A jeho role mu v mainstreamové kinematografii zůstala v podstatě dodnes. V mocenské hierarchii filmového průmyslu se subalterní pozice nevztahuje pouze na nativní obyvatelstvo, ale týká se i ostatních subalterních skupin, jakými jsou například Afroameričané či Hispánci. Spivaková píše, že „způsob, jakým je historie narativizovaná, vždy podporuje určité ukotvení subjektu, které je založeno na marginalizaci určitých částí.“ (Spivak, 1990, s. 51) Nativní obyvatelstvo bylo a stále je marginalizované a narativizace této exkluze je filmovým *indiánem* ospravedlňovaná. Ať už proto, že *divoký rudoch* si nic jiného než exkluzi nezaslouží, anebo proto, že se u *ušlechtilého indiána* sluší, aby zůstal mimo civilizaci. Ať tak či onak, prostor pro inkluzi je minimální.

Pozice, kterou v tvůrčím procesu nativní obyvatelstvo zastávalo, byla téměř výhradně pasivní. V mnohém se jednalo o kulturní vykořisťování.

Pouhý rok po masakru u Wounded Knee (1890) Edisonovo filmové studium natočilo siouxský posvátný *Tanec duchů* pro svou *Penny arcade peep show*, kam se lidé chodili za drobnou minci dívat na krátké snímky. (Prins, 1989, s. 80) Filmaři, a nejen oni, těmito praktikami vytvořili obchod s kulturními identitami, jenž přetrvává dodnes. (Castile, 1996, s. 743) Díky své jinakosti se nativní kultury staly ideálním cílem obchodu s kulturními identitami. Komeracionalizace navýsost posvátných a religiálních rituálů bývá některými autory dokonce označována jako „filmová kulturní genocida.“ (Friar, 1972, s. 69-70)

Přítomnost nativních obyvatel ve filmovém průmyslu se zpočátku omezovala pouze na komparz s tím, že se před kameru v průběhu času dostávali indiánští herci i v rolích vedlejších. Mnohem častější byl přístup kulturní apropriace, kde euroameričtí herci napodobovali myšlenou, esencionalizovanou, *indiánskou* kulturu. Maskéři jim ztmavovali pokožku a repliky, které v pozdějším zvukovém filmu promlouvali, byly ve skutečnosti smyšlenými zvuky či dialogy, které byly přehrávané pozpátku. (Reel Injun, 2009) První skutečné zaměstnávání nativních obyvatel se datuje do druhé dekády 20. století. (Dench, 1919, s. 92) Jejich situace nebyla ani zdaleka přívětivá a již v roce 1911 skupina čejenských náčelníků podala stížnost k americkému kongresu, neboť nesouhlasili s tím, že filmaři prezentují jejich kulturu lživě. Rok nato začal Hollywood najímat „skutečné Indiány“. Produkční společnost *Pathé* najala dva nativní tvůrce Jamese Younga Deera (Nanticokeové) a Darka Clouda (Abenakiové), aby pro ni natočili několik filmů. (Prins, 1989, s. 83) Tato událost je příkladem zmocňování se skrze organizaci. Jak jsme již uvedli, míra subordinace je od organizace odvislá skupinová žaloba čejenských náčelníků dosáhla, byť omezeného, úspěchu.

Přestože byli v počátcích kinematografie nativní Američané zobrazováni jako *ušlechtilí divoši*, případně jako přiovilí pobudové, nebyli

nijak zvlášť antagonizovaní. Až s příchodem westernu se na plátně objevuje *krvežíznivý rudoch*. (Marek, 2015, s. 32) Film tak hrál důležitou roli v posunu sice naivního ale rámcově pozitivního zobrazování nativní populace směrem k ryze negativní filmové personě agresivního necivilizovaného rudocha. (Coleman, 2005, s. 281) Ve 40. letech se zobrazování diversity nativních kultur omezilo na pouhé čtyři kmeny – Apače, Čejeny, Komanče a Siouxe. (Grant, 2007, s. 212) Diverzita nativních kultur se unifikovala a rozdíly a nuance zmizely. Obraz *indiána* byl sjednocen do postavy prérijního válečníka.

V průběhu minulého století se rozvíjela vizuální antropologie, která, ač se snažila být objektivní, také nebyla zdaleka bezproblémová. Rony ve svém eseji upomíná na názor Margaret Meadové, že „filmová kamera ‚poháněná vlastní silou‘ bez lidského zásahu je tím nejlepším způsobem, jak zaznamenat probíhající události: historie byla lineárním, temporálním procesem, který mohl být zachycen na film.“ (Rony, 1994-1995, s. 22) S tímto naivním názorem se dá polemizovat. Přeci jenom autor určuje místo a čas natáčení. Je aktivní a zasahuje do výběru, co bude a co *nebude* nasnímáno. Nehledě na následnou postprodukci, ve které se nasnímané interpretuje, a tudíž se do filmového materiálu projektují vize a názory autora. A pramálo záleží na tom, jestli se jedná o fikční či dokumentární tvorbu. Sekula hovoří o názoru objektivního významu následovně (Sekula sice píše o fotografickém významu, ale v tomto kontextu považují záměnu fotografie a filmu za adekvátní): „fotografie je univerzální a nezávislý jazyk či znakový systém. V tomto tvrzení je obsažen kvaziformalistický koncept, podle něhož fotografie odvozuje své sémantické vlastnosti od podmínek, jež tkví v obrazu samotném. Pokud však přijmeme základní premisu, že informace je výsledkem kulturně determinovaného vztahu, pak už fotografickému obrazu nemůžeme připisovat niterný či univerzální význam.“ (Sekula, 2004, s. 68) Pro nás je důležité si uvědomit, že film nemá nějaký intrinzní význam,

ale význam je do něj vkládán z vnější, autorovým přičiněním. Respektive, chceme-li tuto tematiku dále problematizovat, z pozic ovlivněných Rolandem Bathesem a jeho konceptem *smrti autora*, můžeme významotvornou aktivitu přesunout až na koncového konzumenta – diváka. A film jakožto *text* potřebuje diváka, diváka, jenž je a priori zaujatý a který je součástí aktu signifikace. Lidé ve svém diváckém, interpretativním a hermeneutickém rozpoložení konstruuji význam sledovaného filmu. Dělají tak na základě předem nabytých vědomostí, které nastřádali během života. (Prins, 1989, s. 82) Podstata však zůstává stejná, kamera není jakýsi božský aparát, který by zprostředkoval objektivní realitu.

Zlomovou dobou byla léta šedesátá a sedmdesátá, kdy v USA dochází k emancipaci minoritních skupin obyvatelstva. Tato emancipace se projevovala i skrze kinematografii. Převratnou se stává studie Sola Worthe a Johna Adaira *Through Navajo Eyes*, ve které si autoři pokládají otázku: „Co by se stalo, kdyby někdo z kultury, která používá filmový záznam, naučil natáčet filmy lidi, kteří s ním seznámení nejsou?“ (Worth & Sol, 1972, s. 3) Worth a Adair přišli s myšlenkou angažovat členy společnosti, kteří jinak nemají přístup k seberepresentaci. Díky designu svého výzkumu se v podstatě rozhodli oslovit některou ze subalterních skupin. K této práci se ale vrátíme později. Dodejme však, že v rámci výzkumu Worth s Adairem naučili sedm členů kmene Navaho používat kinoaparát a ti posléze natočili sérii krátkých dokumentárních filmů.

V této době také začíná upadat westernový žánr jako takový. Dříve velmi populární klasický western se stal přežitkem, byť byl do jisté míry nahrazen westernem revizionistickým. Ten se snažil přehodnotit zacházení žánru s obrazem nativní populace. V revizionistickém westernovém filmu sehrávají nativní Američané často roli utlačovaných a vykořisťovaných, na rozdíl od *necivilizovaného, agresivního rudocha* klasického westernu. Nadále ale

v této westernové mizanscéně hrají vedlejší, a mnohdy pasivní roli, neboť hrdiny filmů stále zůstávají zástupci majoritní euroamerické společnosti. (Marek, 2015, s. 36) Příkladem nechť jsou *Poslední Mohykán*,⁶ *Tanec s vlky*⁷ nebo *Malý velký muž*.⁸ Svoji tematikou a estetikou se revizionistický western i nadále odkazuje na western klasický. V mnoha ohledech je tedy snaha o revizi neúplná. Ambivalence nového přístupu k westernovému žánru spočívá na jedné straně ve snaze rehabilitovat obraz a roli *indiána* v americké historii a na straně druhé přesto pokračuje v tradici konzervování nativního obyvatelstva v 19. století. Touto historizací nativní populace nadále potvrzuje vizi upadající *indiánské* kultury, která už propadla dějinám a nemá v moderní společnosti místo. Nehledě na ignorování nativní perspektivy. (Hever, 2016, s. 29) Ta zůstává nereflektovaná jak ve faktu, že *indiánské* postavy nadále zastávají vedlejší role, ale i v tom, že se pořád operuje s unifikovanou představou *indiánskosti* – jednoho lidu s jednou historií.

Během 60. a 70. let začínají být aktivní mnohá nativní občanská hnutí a spolky. Příkladem může být dodnes fungující *American Indian Movement* (AIM), které bylo založeno v roce 1968 a jehož činnost bývá nejčastěji spojovaná s bojem za práva nativních obyvatel USA. Zakládajícími členy byli Dennis Banks, Clyde Bellecourt, Vernon Bellecourt (všichni Odžibvejové) a Russell Means (Oglalský Lakota). V této době se pořádaly protesty a bojkotovala se kina, kde se promítaly filmy oslavující nespravedlnost páchanou na nativní populaci Severní Ameriky. (Lusted, 2003, s. 235) Jedním z důsledků sociálních změn dosažených ve vztahu k etnickým menšinám byl nárůst občanů hlásících se k nativnímu obyvatelstvu. Mezi lety 1960 a 1970 došlo k nárůstu o 51% a mezi lety 1970 až 1980 dokonce o 72% občanů hlásících se k nativnímu původu. (Hearne, 2004, s. 229) Od 70. let rostl taktéž

⁶ *Poslední Mohykán*, 1992 [The Last of the Mohicans] [film]. Režie Michael MANN. USA.

⁷ *Tanec s vlky*, 1990 [Dances with Wolves] [film]. Režie Kevin COSTNER. USA.

⁸ *Malý velký muž*, 1970 [Little Big Man] [film]. Režie Arthur PENN. USA.

podíl nativních Američanů ve filmovém a televizním průmyslu. S počtem obyvatel a zaangažovaných jedinců vzrůstala u nativních skupin politická, sociální i ekonomická role ve společnosti.

Mediální zobrazování nativních skupin obyvatelstva v těchto letech postupovalo vnitřní přerod. Van Dijk se ve vztahu k nastolování agendy vyjadřuje v tom smyslu, že „pokud média odmítají připustit, že tu existuje skutečný problém, pak tu nebude žádná veřejná debata, žádná změna ve veřejném mínění, a tudíž ani žádná změna v systému mocenských vztahů.“ (Van Dijk, 1992, s. 96) Tím, že se filmový průmysl podílel a stále podílí na mediálním obrazu nativních obyvatel, měla jeho reakce na společenské dění 60. a 70. let relevanci a dopad. Změny se začaly projevovat i v přístupu mainstreamového Hollywoodu ztělesňovaného jeho hereckými hvězdami. Myšlenkový posun v této době je možné anekdoticky ilustrovat na přístupu Johna Waynea a Marlona Branda. John Wayne, největší hvězda klasického westernu, se pro časopis *Playboy* vyjádřil o otázce nativní populace následovně. „Nevidím nic špatného na tom, že jsme jim tuhle zemi zabrali (...) To že jsme si tuhle zemi takzvaně ukradli, byla jen otázka přežití. Bylo zde velké množství lidí, kteří půdu potřebovali, ale indiáni si ji sobecky chtěli nechat jenom pro sebe.“ (Murray, 1971, s. 83) Klasický western bývá často spojován s rasismem, a pokud budeme rasismus chápat jako systém rasové, respektive etnické dominance, „pak je zřejmé, že popírání rasismu bude hrát prominentní roli v samotné reprodukci rasismu.“ (Van Dijk, 1992, s. 96) Výrok Johna Waynea tuto domněnku rozhodně nevyvrací.

Naopak Marlon Brando, člen nastupující generace herců Stanislavského metody, která dorůstala do 60. let, bojkotoval v roce 1973 předávání cen Akademie. V tomto roce propukl mediálně sledovaný konflikt mezi ozbrojenou skupinou členů AIM a federální vládou u Wounded Knee v Jižní Dakotě, jenž vyústil v 15 zraněných a 2 mrtvé. Marlon Brando nejen

proto za sebe na jeviště poslal Sacheen Littlefeather, příslušnici kmene Apačů a prezidentku *National Native American Affirmative Image Committee*. Ta cenu odmítla a na následné tiskové konferenci novinářům představila dokument komentující tehdejší dění. (Marek, 2015, s. 28)

Posuneme-li se v čase, zjistíme, že v pozdních 90. letech existovalo v USA přes 11 tisíc rádiových stanic, jeden a půl tisíce televizních kanálů a na 11 tisíc kabelových stanic. Z toho bylo nativními Američany vlastněno 25 radiových stanic a pětiset lokálních televizních kanálů. (King, 2006, s. 72-73) Sice se v rámci USA jedná o nepatrné číslo, ale v historii nativní mediální sebestřednosti se jedná o úsvit. Vedle filmu, který má kořeny díky své produkční jednorázovosti již o pár desetiletí dříve, se do popředí této mediální obrody dostávají i televizní obsahy. Toto poskrovnu nabývané mediální zmocňování se má svůj počátek právě v době vzniku AIM.

Získávání prostoru v rámci majority se pochopitelně odehrává na pozadí mnohem větších geopolitických událostí. King to shrnuje následovně: „Nativní americký film byl zrozen zčásti na základě všeobecnější renesance kultur nárokových si politickou suverenitu. Sled sociálních hnutí a politických iniciativ 60. let poskytl základ pro zhmotnění nativní kinematografie, ale zároveň také poskytl základ pro hnutí za občanská práva, dekolonizační snahy třetího světa, protest proti válce ve Vietnamu, konsolidaci kultury mladých, vzestup hnutí *Red Power* a válku proti chudobě.“ (King, 2006, s. 80) Ač nelze upírat nativním tvůrcům agendu, etablování subalterních skupin v této době ve světě probíhalo v širším globálním a historickém kontextu.

Běžně se diváci s nativní produkcí dostávají do styku na filmovém plátně anebo na televizní obrazovce. Specifickou oblastí, která se díky zvýšené produkci nativních filmů stává v 90. letech stále relevantnější a kde

dostávají prostor i nízkorozpočtové filmy, které by jinak měly velké potíže s odbytištěm, jsou ale festivaly. Festivaly a jim podobné události „nejenže dávají takovýmto filmům zaslouženou pozornost a publicitu, ale také podtrhují unikátnost nativních médií, obzvláště jejich oddanosti vzdělání, zmocňování, dědictví a identitě.“ (King, 2006, s. 82) Festivalové prostředí vytváří ojedinělé prostředí, kde se tvůrci setkávají s diváky a mohou s nimi bezprostředně komunikovat. Přímá odezva a interakce s publikem je u nativních filmů, které se snaží edukativní formou narušovat zaběhlou představu *indiánskosti* a zároveň představují nativní pohled na svět, velmi žádaná. „V roce 1991 jeden nativní producent řekl posluchačům minneapoliského filmového festivalu, že nativní obyvatelé sledují ‚bílou televizi‘ a dozvídají se tak o ‚bílé kultuře‘, ale nikdy nemají možnost otočit perspektivu a sdílet jejich vlastní kultury. Nativní lidé potřebují najít způsob jak na obrazovce představit svoje zkušenosti s realitou, byť by takový proces byl provizorní a neohrabaný.“ (Lewis, 2006, s. 123) Jistá produkční neohrabanost je paradoxně častou výtkou vůči nativní kinematografii. Nicméně pointou vlastní filmové tvorby je nabytí kontroly nad tokem informací ohledně vlastní identity, přičemž hlavním cílem nemusí nutně být naplnit něčí estetické představy. (Prins, 1989, s. 87)

Problematice festivalů se v práci budeme obšírněji věnovat v samostatné kapitole.

2.2 Nativní kinematografie

Na úvod bych si vypůjčil slova Haralda E. L. Prinse, jenž říká: „Studuji roli filmu v kulturách amerických indiánů. Ale můj zájem netkví v sémiotice. (...) Spíše mě zajímá jeho role jakožto možný kanál v hledání kulturního

přežití.“ (Prins, 1989, s. 81) Film, jako jakýkoliv umělecký a mediální prostředek, může být buď afirmativní, nebo subversivní vůči celospolečenskému narativu. Média hrají důležitou roli v konstituování světonázoru, v sebestvrzovací smyčce. Edmund Carpenter dokonce tvrdí, že: „médiá jsou natolik mocná, že pohlcují kultury.“ (Carpenter, 1972, s. 191) A vůbec nezáleží na tom, o který partikulární prostředek mediálního světa se jedná. Proto v této práci nebudu pokládat dělicí čáru mezi fikční a dokumentární tvorbu. Zajímá mne s jakým účelem a jak nativní tvůrci využívají audiovizuální formát k dosažení svých cílů a jaké tyto cíle jsou. Nehledě na to, že „sama otázka, čím je anebo *není* fikce, již implikuje problém ontologického základu,“ (Iser, 2017, s. 39) což není obsahem této práce. Zajímá mne to, jak sami autoři, jako zástupci etnických minorit, které jsou navíc vnitřně vysoce heterogenní a fragmentované, vnímají okolní svět, jak ho interpretují a jak se ho snaží změnit. Jak píše klasik: „Etnografův cíl, který by nikdy neměl ztratit z dohledu (...) je, alespoň na okamžik, zachytit perspektivu nativní osoby, její vztah k životu, pochopit *její* chápání *jejího* světa.“ (Malinowski, 1932, s. 24) V této práci se pokusím onu *perspektivu nativní osoby* – *native's point of view* – sledovat v její audiovizuální podobě.

Za kvintesenci celé této diplomové práce by bylo možné považovat prohlášení náčelníka indiánského národa Oneidů Arthura Raymonda Halbrittera pro časopis Respekt: „Filmy jsme začali dělat proto, abychom představili přesnější a pravdivější obraz toho, kdo jsou ve skutečnosti domorodí Američané.“ (Třešňák, 2017, s. 46) Vycházíme tedy z předpokladu, že současný stav representace a její historie, je pro nativní Američany přinejmenším neuspokojivý. Problém s převládajícím zobrazováním nativního severoamerického obyvatelstva spočívá především v exotizaci a orientalizaci, ke které v mainstreamové produkci dochází. (Marek, 2015, s. 29)

V odborné literatuře je možné se setkat s termínem *Hollywood Indian*, kterýžto lze chápat jako „... fiktivní, stereotypní a výhodné vykreslování [nativního obyvatelstva], které daleko více vypovídá o předpojatosti a předsudcích Euroameričanů než o domorodých obyvatelích.“ (King, 2006, s. 11) To jak je chápána domorodá populace USA a Kanady je do značné míry utvářeno obrazem filmového *indiána*. Tento filmový *indián*, či onen *hollywoodský indián*, je však audiovizuální zkratka, typ, který není vázán a ukotven v realitě. *Indián* na obrazovce nekoresponduje s *indiánem* skutečného světa, respektive s nativními Američany. V divákově imaginaci ale může velice snadno dojít k záměně fikce s realitou. Možnost desinterpretace mediálního sdělení je intrinzičního rázu. Německý literární teoretik Wolfgang Iser k tématu prolínání fiktivna a reality píše: „Fikce se tedy bez ohledu na to, do jaké míry jsou nepravdivé či pravdě vzdálené, vždy, týkají-li se vůbec něčeho, týkají něčeho faktického.“ Právě proto však fikci nelze ani oddělit od konkrétních aktuálních verzí; ve své podvojnosti je oddělování a spojování jejich integrální součástí...“ (Iser, 2017, s. 191) Ať je tedy filmový *indián* sebevyfabulovanější postavou, odkazuje se neustále k nativním obyvatelům amerického kontinentu a spoluvytváří představu jejich domnělých kvalit. Toho si ale běžný divák nemusí být při sledování příslušného filmu vědom. Iser dodává: „... ‚symbolické formy‘ mají tendenci splynout s věcí, kterou zastupují, třebaže jako její reprezentace jsou od ní nepřekročitelným způsobem oddělené. Proto není divu, že nejzdařilejší symbolizace se považují za nápodoby – neboť takto chápaný vztah garantuje, že to, co je zpřítomněno v symbolu, třebaže je pro symbol sám něčím nedosažitelným, můžeme chápat jako realitu.“ (Iser, 2017, s. 305) A na základě této záměny vzniká celá problematika reprezentace. Snaha nativních tvůrců o seberepresentaci je taktéž snaha o narušení mainstreamového mediálního monopolu nad jejich subalterní identitou.

Bylo by však bláhové si myslet, že obraz *indiánů* v dílech nativních tvůrců bude realitě a priori věrnější. Přísně vzato se výše uvedené vztahuje k jakékoliv tvorbě nehledě na vztah autora ke svému dílu, neboť „veškerá komunikace je ve větší či menší míře tendenční; veškerá sdělení jsou manifestací zájmu.“ (Sekula, 2004, s. 67) Pokud bychom zjednodušovali, mohli bychom si položit otázku, s jakými intencemi točí filmy o nativních Američanech tvůrce *hollywoodského indiána* a s jakými intencemi nativní autor. Rozdíl v mnoha případech tkví ve snaze nativních filmařů zcela účelové zobrazit *indiány*, v tomto případě spíše nativní obyvatele, v takovém světle, který považují za nejautentičtější. V mnoha případech se ale snaží o vyobrazení, které by bylo nejvhodnější pro jejich edukační a aktivistické záměry. I u nich proto dochází k esencionalizacím. Mnohá díla vznikají s cílem zachovat partikulární kulturu, vzdělávat mladší generace o vlastních tradicích a seznámit širokou veřejnost s autochtonními kulturami Ameriky bez orientalizující perspektivy. Jde o snahy *dekolonizovat obrazovku*. (Dowell, 2006, s. 376-377)

U nativní produkce dochází, na rozdíl od té mainstreamové, k akcentování edukační či informativní složky filmu. S trochou škodolibosti by se mohlo říci, že mezi mainstreamem a nativní tvorbou je patrný posun od čistého *entertainmentu* k *infotainmentu*. Médium filmu je nativními tvůrci nezdědkakdy uchopováno instrumentálně. Tvůrčí proces dává vzniknout filmovému dílu, jehož záměrem je sdílet hodnoty a myšlenky, které jsou autory považované za důležité a nezbytné pro zachování a emancipaci zobrazované kultury. „Role tohoto média je v upevňování komunitních vazeb, poskytování prostředku pro komunikování tradičních vědomostí a vposledku k vyjednávání prostoru pro sebe prezentaci v rámci širšího mediálního světa, který umlčuje nebo desinterpretuje původní obyvatele.“ (Kisin, 2011, s. 131) Ze strany nativních tvůrců jde v natáčení

filmů o emancipační snahy. V tomto kontextu jde vlastně o kulturní reprodukci. Tohoto tématu se dotýká i tvrzení Josepha Campbella: „Mýtus musí být udržován při životě. Lidé, kteří se o to dnes mezi námi starají, jsou umělci nejrůznějšího druhu. Funkcí umění je mytologizace prostředí a světa.“ (Campbell & B. Moyers, 2016, s. 120) Pro nás to jsou filmaři. Není proto náhodou, že mnohá díla nativního původu – a především díla cílící na dětské publikum – zpracovávají indiánskou mytologii. Příkladem může být kanadská televizní animovaná série *Raven Tales*, jejímž námětem jsou mýty severozápadního amerického pobřeží přibližně v oblasti Vancouveru.

Přínosem nativní perspektivy je zpřístupnění jinak odstíněného a mediovaného obrazu *indiánskosti*, respektive nativních kultur novým generacím. Snad bychom mohli hovořit o foucaultovském konceptu *vědění jako moc*. K vlastnímu zmocnění je nejprve třeba nabýt příslušného povědomí o sobě samém. Filmařovým úkolem je dosáhnout sebeuvědomění u nativní mládeže. Ze strany tvůrců by se vůči *hollywoodskému indiánovi* dalo hovořit o subverzní činnosti. V jádru jde však o vyjednávání *ways of knowing* – způsobů vědění, o zmocňování skrze audiovizuálno. (Kisin, 2011, s. 132) U nativní mládeže jde filmařům o povzbuzení nativní identity, ale ambice produkčních týmů míří i mimo původní americké obyvatele. V tomto ohledu jde především o osvětu a změnu *perspektivy*. Bonmot Gustava Le Bona o perspektivě říká: „Perspektiva může přeměnit krychli v pyramidu nebo čtverec, kruh v elipsu nebo rovnou čáru, a tyto fiktivní formy jsou pro uvažování mnohem důležitější než formy reálné, protože jsou tím jediným, co vidíme a co může [film] reprodukovat. Nereálné je v určitém případě pravdivější než reálné.“ (Le Bon, 2013, s. 7) Stejně tak jde i v nativní tvorbě o představení autochtonního obyvatelstva jako součásti moderní, současné americké společnosti. Nativní tvůrci si sice zakládají na jedinečnosti vlastních kultur, ale jejich hrdinové sdílí a prožívají stejné osudy jako zbytek populace

USA a Kanady. To je důvodem, proč je tradiční obraz prérijního indiána předminulého století nahrazován deexotizovanými ordinárními postavami 20. a 21. století. Nativní tvůrci se svým akcentováním dnešního nativního světa snaží aktualizovat obraz svých kultur. *Hollywoodský indián* jako typ nemá v nativní tvorbě místo. Perspektiva se změnila.

2.3 Cesta od pasivity k aktivitě – kompendium nativního tvůrce

Tato část představuje letný pohled do historie nativních tvůrců USA a Kanady. Diachronní exkurs je důležitý, neboť nám pomůže pochopit, proč se nativní kinematografie začíná rozvíjet až od 60. let a její skutečná emancipace přichází až v letech 90. (Marek, 2015, s. 31) Historický exkurz považuji za nezbytný. Oporou budiž tvrzení Antonia Gramsciho, že historie subalterních skupin je provázaná s historií občanské společnosti daného státu. (Hoare & Smith, 1999, s. 202) K samotné problematice subalterních skupin viz výše. Jak bylo již zmíněno, prostor pro vážnější sebeurčení se objevuje až s příchodem hnutí bojujících za občanská práva 60. let, jež měla širší společenský dopad. Bez znalosti této historické okolnosti, by se nástup nativní kinematografie během těchto let jevil ad hoc a nedával by větší smysl. Vysvětlovat význam 60. let by byla až truistická činnost, ale v kontextu americké nativní kinematografie jsou tato léta skutečně klíčová.

Problém převládající imaginace *indiánskosti*, nehledě teď na esencialismus takové nálepky, spočívá v uvěznění této představy mezi estetizujícího *hollywoodského indiána* a *muzejifikující* antropologický objekt. V obou těchto narativech dochází k vizuální *dehistorizaci*. (Hearne, 2004, s. 13) Převládající stereotypní obraz *indiána*, otisklý z těchto narativů, obsahuje

prérijní misanscénu – stáda bizonů, pérovou čelenku, mokasíny, týpí, tomahavk a dýmku míru. Nativní obyvatelstvo Severní Ameriky je tak uvězněno ve westernovém 19. století. Jejich současná sociální situace v rámci USA a Kanady je mainstreamovou produkcí tuze nereflektovaná. Neblahým důsledkem je utkvělá představa o *indiánských* společenstvích jako o *mizející rase*. Takto jsou vykreslováni nativní Američané v nespočtu děl, mezi něž patří i řada populárních adaptací⁹ knihy *Poslední Mohykán* od spisovatele Jamese F. Coopera.¹⁰ (Rony, 1994-1995, s. 20) Právě z tohoto faktu vyvěrá potřeba nativních tvůrců natáčet snímky s osvětovým podtextem. Potřeba vytrhnout westernového *indiána* ze svých kořenů a zasadit obraz současných nativních Američanů je nesporně přítomná v leckterém nativním filmu posledních desetiletí. Natočený film materializuje a etabluje jejich pohled na věc. Umělecké zobrazování je „druh činnosti, jejímž prostřednictvím lidé v určité společnosti stabilizují některé stránky své zkušenosti, ale také anticipují své bezprostřední možnosti změnit materiální i mentální formy světa.“ (Francastel, 1984, s. 293) A právě možnost *změnit materiální i mentální formy světa* je leitmotivem nativní tvorby.

Indián jako typ založený na literární a filmové imaginaci je vystaven na rasistických základech. V prvopočátcích amerického filmového průmyslu hráli nativní Američané podřadnou a vykořisťovanou roli exotizovaného komparzu. Ve filmové příručce amerického tvůrce Ernesta A. Denche *Making the movies* z roku 1919 můžeme naleznout samostatnou kapitolu věnující se najímání *indiánů* pro potřeby filmu s vypovídajícím názvem *The Dangers of Employing Redskin as Movie Actor*. V té se můžeme dočíst o tom že: „Rudí indiáni, kterým se poštěstilo natolik, že si na západním pobřeží zajistili u

⁹ *The Last of the Mohicans*, 1920 [film]. Režie Clarence BROWN & M. TOURNEUR. USA.

The Last of the Mohicans, 1932 [film]. Režie B. Reeves EASTON & F. BEEBE. USA.

The Last of the Mohicans, 1936 [film]. Režie George B. SEITZ. USA.

¹⁰ COOPER, James F. *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*. Filadelfie: H. C. Carey & I. Lea, 1826

některých filmových společností trvalý úvazek, jsou placeni tak, aby to pokrylo jejich spotřebu tabáku a tolik oblíbené „ohnivé vody““ Dále Dench poznamenává, že „hrát indiána je ta nejsnazší věc vůbec, neboť rudoch je v podstatě strnulý [motionless],“ (Dench, 1919, s. 92-94) v čemž se jasně zrcadlí upírání a uzurpace aktivní role nativních zaměstnanců a jejich agendy. Tento postoj vrcholí v období klasického westernu, který je datován do rozmezí třetí až páté dekády 20. století. V této době byli nativní herci hromadně zneužíváni. Filmaři je svázeli z rezervací, protože je potřebovali při natáčení masových scén. Za to byli placeni naturáliemi, respektive obligátním tabákem a alkoholem. (Grant, 2007, s. 212) Před příchodem revizionistického westernu je pozice *indiána* definovaná značně negativně. *Indián* je ten, který brání v rozpadu americké společnosti, je překážkou v osidlování amerického vnitrozemí, sabotuje snahy propojit východní a západní pobřeží železnicí a veskrze je asociován s čímkoli, co odporuje *Manifestu Destiny* – osudovému předurčení amerického národa k osídlení Nového světa. (Marek, 2015, s. 25)

Dench přisoudil nativním Američanům pasivní roli založenou na objektivizaci, desinterpretaci a exploataci jejich kultur. Nicméně by nebylo pravdivé tvrdit, že z domněle mlčící a pasivní strany nativních zaměstnanců ve filmovém průmyslu nezazníval odpor. Naopak kreativně sabotovali nejednu produkci. „Vzdor nativních Američanů vůči exploataci svých kultur ze strany bělošských médií byl přítomen od samotných počátků filmu: například v roce 1914 natáčel fotograf Edward Sheriff Curtis film o Navažském obřadu Nightway (Yeibichai). Jeho účastníci ale záměrně obřad provedli pozpátku.“ (Rony, 1994-1995, s. 27) Stejně tak při mnohých jiných příležitostech indiáni podrývali natáčení a pořizování snímků skákáním do záběru, házením kamenů či samotným ničením aparátů. (Rony, 1994-1995, s. 27)

V roce 1936 byla Lutherem Standingem Bearem založena Indiánská herecká asociace (Indian Actors Association - IAA), jejímž cílem bylo „zvýšit povědomí o vlastní ‚indiánskosti‘ a zachovat své ‚skutečné indiánské dědictví.“ (Prins, 1989, s. 84) Popudem k založení této asociace byla obava, že až se příští generace budou dívat na hollywoodské westerny, jednoho dne budou nativní Američané znát své dědictví pouze z těchto filmů, jejichž obsah členové IAA nepovažovali za odpovídající. IAA se zasazovala za obsazování nativních herců a jejich rovnost s ostatními herci v rámci filmové ekonomiky. Mezi její úspěchy se řadí prosazení nivelizace platů pro komparz a celkově se IAA angažovala při zakládání a financování dalších spolků, jakými například byly *National League for Justice to American Indians* nebo *The Indian Actors Workshop*, který pomáhal začínajícím nativním hercům.

Zdá se, že pro diváky je mnohdy snazší upřednostnit schematickou autoritu textu před nevyzpytatelností a zmatečností přímé zkušenosti s člověkem. Přijmout předpřipravený soud je snadné a jednoduchost svádí k přijetí. (Said, 2008, s. 110) Stereotypizace nativních Američanů v *indiána* není samoučelná, byť nemusí být nutně vědomá. Stereotypy jsou důležitým nástrojem v ustavování vlastní identity a vytyčování jejích hranic. (Eriksen, 1993, s. 24) To platí jak pro členy majority, tak pro minoritu. Jestliže ale stereotypy hypertrofují, stávají se průvodním jevem rasismu. A rasismus je v představě *indiána* skutečně latentně přítomen. A někdy i explicitně. „Pokud je dominantním konsenzem to, že rasismus není přítomný, minority a jejich protest či jiné formy resistance mají těžkosti s tím, aby byly brány vážně.“ (Van Dijk, 1992, s. 96) Nativní narativ se často setkává s nepochopením a paternalizující přístup ze stran velkých distribučních společností není neobvyklý. Běžně se stává, že odmítnutí nativního filmu je odůvodněno jeho údajnou neprofesionalitou a amatérskostí. (Rony, 1994-

1995, s. 28) Neprofesionálním se dílo stane ve chvíli, kdy nenásleduje mainstreamové estetické normy.

Přestože se během let, i díky snahám organizací a spolků, jakými byly právě IAA, podařilo částečně překonat nerovnosti mezi nativními a nenativními herci, neznamená to, že by se latentní, a nezřídka i přímo otevřený rasismus podařilo vymýtit. Ještě v 50. letech minulého století se můžeme v knize kansaského akademika Roberta Tafta dočíst, že *indiáni* jsou: „sebranka nejbídnějších, nejšpinavějších, nejmizernějších, nejpokřčenějších, nejzlodějšťějších, nejulhanějších, nejpotměšilejších, nejvražednějších, nejneřestnějších, nejbezbožnějších, vnitřnosti požírajících skunků, kterým kdy náš Pán dovolil zamořit zemi...” (Taft, 1953, s. 66) Až boje za práva menšin, které v USA propukly v 60. a 70. letech, vyústily v revizionistický western, který přehodnocoval roli nativních Američanů v dějinách USA. Zároveň se v této době objevují nová nativní hnutí, která byla inspirována hnutím za občanská práva černochoů. V roce 1962 byl založen *Institute of American Indian Arts* (IAIA), jehož cílem bylo obohatit tradiční umělecká vyjádření o nové techniky, které by naplňovaly tehdejší potřeby. (Singer, 2001, s. 23-24)

V této době se začínají objevovat první vážné snahy o nativní produkci. Členové nativních komunit byli čím dál častěji zaměstnáváni jako kulturní poradci, jak tomu bylo později například u televizního filmu *Přetržené řetězy*.¹¹ (Šavelková, 2010, s. 179) Známým je i výzkum, který měli na starosti Sol Worth a John Adair, v jehož průběhu seznámili vybranou skupinu jedinců navažského původu s filmovou technikou a filmařskými postupy. Sami iniciátoři vysvětlují: „předpokládali jsme, že pokud tyto lidi naučíme používat filmový materiál, budou jej používat spíše strukturovaně než chaoticky. A právě jimi použitý vzor by reflektoval jejich kulturu a jejich

¹¹ *Přetržené řetězy*, 1993 [The Broken Chain] [film]. Režie Lamont JOHNSON. USA

kognitivní schopnosti.“ (Worth & Adair, 1970, s. 9) Výsledkem byla série sedmi krátkých dokumentárních filmů s názvem *Navahové točí sami sebe*, někdy též *Skrze navažské oči*.^{12, 13} Výzkumu se účastnilo 7 Navahů – 6 z nich ve věku mezi 17 a 25 let a jedna monolingvní žena ve věku 55 let. Worth se Solem nejprve zašli za nejstarším medicinmanem komunity pro požehnání a svolení k natáčení. V tomto gestu lze spatřovat posun 60. a 70. let ve vnímání *druhého* a respektu k němu. Jedním z hlavních důvodů, proč Worth a Sol celý výzkum podnikali, byl zájem o to, co mají indiáni jako příslušníci *muted group* na srdci, co chtějí světu sdělit. (Worth & Adair, 1970, s. 12)

Přestože hlavním cílem projektu *Navahové točí sami sebe* byla snaha zjistit, jestli existuje specifický navažský filmový jazyk a zájem byl tedy kladen na sémiotiku, z výzkumu vyplynulo mnohem víc. Navažští tvůrci se chopili příležitosti a natočili sérii dokumentů, které popisují jejich kulturu, společenský život a problémy, které jako příslušníci původního obyvatelstva Severní Ameriky mají. Naskytla se jim možnost prostoru k vyjádření svých názorů a pohledů na svět. Mohli o sobě aktivně a nezávisle natočit film, aniž by o nich daný film byl natočen někým jiným. Tak jako gramotnost umožňuje lidem vytvářet o sobě *autorizované* historie, tak ve svém důsledku znamenalo naučit tuto skupinu jedinců z kmene Navaho používat kinoaparát krok směrem k jejich *zmocnění*, protože díky osvojení si této dovednosti jim byl zpřístupněn prostor pro manipulaci, selekci a reinterpetaci, ježto jsou důležitými fenomény pro aktivní prosazování vlastní politické agendy. S takovým nástrojem je možno definovat a

¹² orig. *Navajo Film Themselves* a *Through Navajo Eyes*

¹³ *Intrepid Shadows*, 1966 [dokumentární film]. Režie Al CLAH. USA.

The Navajo Silversmith, 1966 [dokumentární film]. Režie Johnny NELSON. USA.

A Navajo Weaver, 1966 [dokumentární film]. Režie Susie BENALLY. USA.

Old Antelope Lake, 1966 [dokumentární film]. Režie Mike ANDERSON. USA.

Second Weaver, 1966 [dokumentární film]. Režie Susie BENALLY. USA.

The Shallow Well Project, 1966 [dokumentární film]. Režie Johnny NELSON. USA.

The Spirit of the Navajos, 1966 [dokumentární film]. Režie Mary J. TSOSIE & M. TSOSIE. USA.

znovudefinovat vlastní etnickou příslušnost. (Eriksen, 1993, s. 91) V tomto případě se díky kroku Wortha a Adaira účastníci výzkumu pokusili seznámit veřejnost s jejich bojem za záchranu vlastního kulturního dědictví. (Prins, 1989, s. 85)

Experiment, který Worth s Adairem v šedesátých letech podnikli, nelze vnímat nekriticky, s růžovými brýlemi na nose. Výzkum Wortha a Adaira se dá považovat za neokoloniální praxi, kdy oba výzkumníci blahosklonně rozdávají nativním participantům filmový aparát, a jejichž dílo vnímají jako okno do *primitivní duše*. Výstup z tohoto výzkumu je slovy Margaret Meadové *přímé vyjádření animistické senzibility*. (Rony, 1994-1995, s. 28) V takovýchto vyjádřeních spatřuji skrytý, latentní, orientalizující *gaze* – upřený pohled, ve kterém se skrývá objektivizace předmětu zájmu. Nepředpokládám u Wortha, Adaira ani Meadové žádné postranní nežádoucí intence, nicméně po téměř půlstoletí je reflexe potřeba.

Během natáčení snímku *The Spirit of the Navajos*, natáčela jeho autorka Tsosieová rozhovor se svým dědou a z respektu k němu nezabírala jeho tvář. To Wortha rozzlobilo natolik, poněvadž to považoval za absolutní filmařskou neznalost, až se neudržel, vytrhl jí kameru z rukou a namířil s ní na tvář zpovídaného dědy. (Rony, 1994-1995, s. 29) Můžeme si klást otázku, do jaké míry byli nativní filmaři pouhým instrumentem akademické ambice a do jaké míry se jednalo o jejich autentické sebevyjádření. To že by se participanté během výzkumu chopili šance a využili kinoaparátu, jako nástroje zmocnění, nebylo náplní experimentu a v podstatě se jedná o nezamýšlený vedlejší produkt, za nějž Worth s Adairem obdrželi kredit. Výsledné filmy nebyly původně zamýšlené k zveřejnění a po ukončení výzkumu se tento projekt nijak dál nerozvíjel. (Singer, 2001, s. 34)

Díky zkušenostem s dekolonizací třetího světa se pozornost filmařů začala stáčet i směrem k boji nativního obyvatelstva Severní Ameriky. Mnoho nativních Američanů se během tzv. *Red Power Movement*, hnutí za nativní práva, začalo zaobírat mediální produkcí. (Prins, 2002, s. 62) A to jak před kamerou, tak i za ní. Audiovizuální médium bylo rozpoznáno jako potenciálně přínosný způsob, jak zachytit kulturu. Od sedmdesátých let byl natočen nespočet filmů, které svou tematikou adresovaly touhu po spravedlnosti a svobodě. Náměty snímků byly nárok na půdu, na lovecká a rybářská práva, na svobodu vyznání – jak tomu bylo kupříkladu u peyotismu, na záchranu jazyka a další. (Prins, 2002, s. 62-63) Jednalo se o paletu témat, jež hrála důležitou roli pro sebeurčení vlastní identity, zmocnění se své přítomnosti i minulosti.

Ambice nativních tvůrců rychle rostly a již v roce 1976 byla založena společnost *Native American Public Telecommunications* (NAPT), původně známá pod jménem *Native American Public Broadcasting Consortium*. Postupně si dokázala vybudovat stabilní postavení na trhu a stala se tak důležitým hráčem ovlivňujícím obraz a reprezentaci nativních Američanů. Většina vedení společnosti je i nadále nativního původu a smysl NAPT spatřují v produkci „autentických, vzdělávacích a zábavních programů od a pro nativní Američany.“ (Prins, 2002, s. 63) V roce 1992 NAPT ve spolupráci s *Nebraska Educational Television* a *American Indian Higher Educational Television* pomáhaly skrze videotelekomunikační satelitní síť v osvětě na nebraské nativní komunitní škole *Nebraska Indian Community College*. Krom této aktivity NAPT založila mediální společnost *Vision Maker Video*, která o sobě tvrdí, že disponuje největší kolekcí autentických nativních videí zaobírajících se nativními kulturami. *Vision Maker Video* se prezentuje jako společnost opírající se o tradiční nativní hodnoty, kterými jsou, dle vlastních slov, odvaha, respekt, vytrvalost, štedrost, integrita a spolupráce. Cílem

projektu je inspirovat mladou generaci vypravěčů, oslavovat nativní kultury, dědictví, moudrost a posvátné příběhy. (Vision Maker Media, 2018)

Prins podotýká na důležitý historický fakt, díky němuž bychom dnes mohli o nativní tvorbě mluvit jen stěží. Ty subalterní skupiny, které byly schopny osvojit si moderní mediální technologie a začaly produkovat vlastní obsahy, měly jen výjimečně, pokud vůbec, kontrolu nad samotnou distribucí svých produktů za hranice vlastních subalterních komunit. (Prins, 2002, s. 70) To se ale s rozšířením optických kabelů, radiokomunikací a satelitů mění a dnes se i ty nejodlehlejší komunity stávají propojenými s okolním světem. S příchodem internetu poskytujícího službu webových stránek nabyly subalterní skupiny mocného nástroje pro boj za vlastní zmocnění.

Během 80. let spolupracoval nizozemský antropolog a filmař Harald E. L. Prins s Mikmaky na vytvoření etnohistorické dokumentace jejich kultury. Kromě podpory při spoluutváření komunity Mikmaků pracoval na jejich PR. Mikmakové rozpoznali, že pokud bude veřejnost, vládní agentury a politici správně informovaní o situaci jejich společenství, bude pro ně případné vyjednávání o situaci komunity mnohem snazší. Z této spolupráce vzešel známý dokumentární snímek *Our Lives in Our Hands* (1986). Smyslem projektu bylo zpochybnit zažitě negativní stereotypy o nativních Američanech. Snímek se zcela záměrně vyhýbá romantickému exoticismu. Film se snažil nastínit mikmakskou kulturu v pozitivním světle a ukázat, jak ve skutečnosti nativní komunitní život vypadá. V dokumentu je představena rukodělná dovednost pletení košíků, které byly dříve hojně používané v zemědělství a jejichž výroba byla tradičním páteřním odvětvím mikmakské ekonomiky. Kvůli mechanizaci zemědělské práce, ale výroba košíků postupně upadala. Zároveň se nedařilo zaměstnat dostatečný počet Mikmaků mimo komunitu, což její členové připisovali faktu, že negativní předsudky vůči nativním Američanům jsou u majority nadále běžné. (Our

Lives in Our Hands, 1986) Mikmakové se na nastalou situaci pokusili adaptovat tím, že nadále vyráběné košíky začali prodávat i mimo zemědělský kontext. K propagaci svého produktu, a tím ekonomické vzpruže, bylo rozhodnuto natočit tento dokumentární snímek a na pozici producenta byl přizván právě Harald Prins.

Kmenový náčelník Donald Sanipass vysvětloval vznik filmu takto: „Chtěli jsme film, ve kterém by zazněly naše hlasy a ve kterém bychom ukázali, jak žijeme naše životy, jak pracujeme a to, že jsme si zvolili pokračovat takovým způsobem života, který vedli naši předci.“ (Prins, 2002, s. 65) Smyslem tohoto a jemu podobných snímků je podnícení empatie u zástupců majoritní společnosti. Přesto se u *Our Lives in Our Hands* nedá mluvit jako o skutečném nativním filmu. Přestože byl iniciovaný Mikmaky, o jeho produkci se starali nenativní lidé mimo komunitu.

V 80. letech se také objevují první ojedinělé snímky natočené nativními režiséry. Bob Hicks (Kříkové) se stal vůbec prvním nativním Američanem, který dokončil režisérský program na Americkém filmovém institutu v Los Angeles. (Singer, 2001, s. 44) V roce 1983 natočil Hicks jako svůj diplomový projekt snímek *The Return of the Country* (1982).¹⁴ Hicks ve filmu obrací historické role nativní populace a majority. Amerika je nejprve objevena *indiány*, kteří posléze založí *Bureau of Caucasian Affairs* – což je přímým odkazem na skutečný americký federální úřad *Bureau of Indian Affairs*. Dále Hicks obrací dynamiku vztahů tím, že euroamerické děti jsou nuceni upustit od užívání angličtiny, nesmí nosit evropské oblečení a jsou odvráceni od křesťanství. Dalšími snímky tohoto desetiletí byly *Harold of Orange* (1984)¹⁵ scénáristy Geralda Vizenora (Odžibvejové), *In the Heart of Big*

¹⁴ *The Return of the Country*, 1982 [film]. Režie Bob HICKS. USA.

¹⁵ *Harold of Orange*, 1984 [film]. Režie Richard WIESE. USA.

Mountain (1988)¹⁶ Sandry Osawy (Makahové) a *The Honor of All* (1989)¹⁷ režiséra Phila Lucase (Čoktóové). Ten si svůj snímek i produkoval v rámci své produkční společnosti *Phil Lucas Productions*, kterou založil v roce 1980. Mezi významné začínající režiséry patřili mimo jiné Chris Spotted Eagle – člen AIM, George Horse Capture (Atsinové), Larry Littlebird (Keresové), Larry Cesspooch (Jutové), Milo Yellow Hair (Oglalští Lakotové), Randy Redroad (Čerokiové), Derron Twohatchet (Kajovové) a Chris Eyre.

Obrat v nativní tvorbě přichází s generací filmařů 90. let. Nativní tvorba v této době reflektuje čím dál tím víc globální kontext a opouští předešlou provincialitu. Místo filmů, které zobrazovaly lokální partikulární nativní témata v juxtapozici ke globalizovanému světu, mladí tvůrci přepracovávají obraz svého světa, jako nedílnou součást transnacionálního společenství. (Anthes, 2009, s. 111) Zároveň se objevuje nová generace nativních herců, kteří se objevují nejenom v nativní produkci. Mezi nejúspěšnější herce a herečky se řadí Adam Beach (Saulteauxové), Evan Adams (Pobřežní Selišové), Irene Bedard (Iñupiatí/Yupikové/Inuiti/Kříkové/Métisové), kteří si zahráli ve filmu Chrise Eyre *Kouřové signály* (1998), Tantoo Cardinal (Métisové), Gary Farmer (Kajugové), Graham Green (Oneidové), jenž byl nominován na Oscara za roli v *Tanci s vlky* (1990), Steve Reavis (Černonožci) hrající ve snímku *Fargo* (1996),¹⁸ Wes Studi (Čerokiové) známý z filmů *Geronimo* (1993)¹⁹ a *Poslední Mohykán* (1992) nebo Sheila Tousey (Menominiové/Stockbridge-Munsiové), která hrála ve filmu *Grand Avenue* (1996)²⁰ od produkční společnosti HBO.

V 90. letech byl Danielem Hartem založen *Native Voices Public Television Workshop*, z kterého vzešla řada úspěšných projektů. Dean Curtis

¹⁶ *In the Heart of Big Mountain*, 1988 [dokumentární film]. Režie Sandra OSAWA. USA.

¹⁷ *The Honor of All*, 1989 [film]. Režie Phil LUCAS. USA.

¹⁸ *Fargo*, 1996 [film]. Režie Joel COEN & Ethan Coel. USA, Velká Británie.

¹⁹ *Geronimo*, 1993 [film]. Režie Walter HILL. USA.

²⁰ *Grand Avenue*, 1996 [TV film]. Režie Daniel SACKHEIM. USA.

Bear Claw (Vrány) režíroval snímek *Warrior Chiefs in a New Age* (1991),²¹ Roy Bigcrane *The Place of the Falling Waters* (1991).²² Snímek *Transitions: The Death of the Mother Tongue* (1991)²³ vzniknul pod vedením režisérů Darrella Robese Kippa (Černonožci) a Joea Fishera. Některým nativním projektům se dostalo finanční podpory ze stran *Rockefeller Humanities Fellowships*, *United Nations Environmental Programme Media Fellowship* a jiných nadačních fondů. V roce 1999 byla v Kanadě založena společnost *Aboriginal Peoples Television Network* (APTN), jejíž vznik byl zlomovým bodem tamější nativní scény. Obsahem APTN jsou dokumenty, noviny, zábavní speciály, dětské pořady, pořady o vaření a jiné nativní produkty. Většina z těchto programů je vysílána v angličtině, francouzštině a nativních jazycích. (Singer, 2001, s. 93)

Jak bylo zmíněno, audiovizuální emancipace je strategie, kterou si nativní Severoameričané začali osvojovat již v 60. letech. Tehdy začali nativní filmaři tvořit televizní a filmové obsahy a jejich práce pokračuje dodnes. Snímky, jejichž počet neustále narůstá, zahrnují širokou škálu formátů od krátkých experimentálních videí, aktivistických dokumentů až po celovečerní filmy. (Raheja, 2010, s. 194) Nicméně ani dnes, přes první komerční úspěchy, není pro nemainstreamové tvůrce snadné ufinancovat své projekty. Slovy náčelníka Arthura R. Halbrittera (Oneidové): „V Hollywoodu se dnes podobné projekty prosazují těžko, protože studia sázejí na předvídatelně ziskové filmy.“ (Třešňák, 2017, s. 46) Problémy s financováním nativních projektů nejsou neobvyklé. Častým argumentem pro odmítnutí spolupráce ze stran dotačních organizací je přesvědčení o tom, že nativní filmaři nejsou dostatečně zkušení. Tvůrcům jsou vytýkány nekonvenční postupy a přílišná zaangažovanost do problematiky. (Singer, 2001, s. 9)

²¹ *Warrior Chiefs in a New Age*, 1992 [dokument]. Režie Dean Curtis BEAR CLAW. USA.

²² *The Place of the Falling Waters*, 1991 [dokument]. Režie Roy BIG CRANE. USA.

²³ *Transitions: The Death of the Mother Tongue*, 1991 [dokument]. Režie Darrell Robes KIPP & Joe Fisher. USA.

Retrospektivní pohled na evoluci nativních organizací a spolků, které se nějakým způsobem zaobíraly emancipací v rámci filmového mediálního prostoru, nám odkryje posun, který nativní společnost zažila. V prvních desetiletí minulého století se organizace jako IAA zabývaly především rovným postavením nativních Američanů v rámci filmového průmyslu. Už v té době se také objevují první nesouhlasné protesty vůči způsobu zobrazování *indiánskosti*. V rámci 60. a 70. let se společenská situace vyostřuje a dává vzniknout organizacím jako IAIA, jejichž cílem je emancipace nativního obyvatelstva jako takové. Za tímto cílem je využito filmového média a jsou natáčeny první angažované snímky, byť se v této době ještě nedá mluvit o zcela nezávislé nativní tvorbě. Během let 90. se dá mluvit o zrození pravé nativní kinematografie. Režiséři jako již zmiňovaný Chris Eyre začínají natáčet své snímky a zakládají se nativní filmové produkční a televizní společnosti, např. Vision Maker Video. Evidentně tak postupem desetiletí dochází k zmocňování nativní seberepresentace a nativní obyvatelstvo získává svůj mediální hlas. Film hraje důležitou roli v dynamice revitalizace role nativních společenství. Je prostředkem sebeuvědomění, kulturní záchrany a politické mobilizace. Díky filmu jsou nativní kultury USA a Kanady integrovány do moderní společnosti. (Ginsburg, 2002, s. 41-42)

Posun ve vlastním vnímání nativních kultur lze sledovat i na samotných názvech nativních organizací, které se snaží prosazovat zájmy svých filmařů. Společnosti založené do sedmdesátých let mají často ve svých názvech slovo *indian*, například *Indian Actors Association* nebo *Institute of American Indian Arts*. Naproti tomu společnosti zakládané v době rozkvětu nativní kinematografie tento posun reflektují i v terminologii a často jejich názvy obsahují slovo *native* – příkladem *Native American Producers Alliance* nebo *Native American Public Telecommunications*.

2.3.1 Festivity

Specifickou platformu, na které je možné prezentovat svou tvorbu, tvoří festivaly. Ty nabízejí prostor pro představení filmové a dokumentární tvorby, která může cílit na užší spektrum diváků. V rámci festivalů se odehrávají další aktivity, jako jsou diskuse s publikem a doprovodný umělecký program. Oboje nabízí možnosti, jak sdílet a osvětlovat tvůrčí záměry. Festivaly tak mohou být chápány jako „místa mediace sebezpřítání a zmocňování,“ tak jak na nich svou účast komentují tvůrci *Raven Tales*. (Kisin, 2011, s. 136) Díky nativní sekci na festivalu v Sundance dostal před mezinárodním publikem prostor film *Kouřové signály*, který je považován za první skutečně nativní celovečerní snímek.

Prvním nativním festivalem byl *American Indian Film Festival* v Seattlu založený v roce 1975. Přestože byl posléze přesunut do San Francisca, nadále se každoročně pořádá. (Singer, 2001, s. 94)

Na filmových festivalech se kromě tvůrců a diváků setkávají i distributoři a producenti. Jedněmi z největších problémů emancipace nativní kinematografie jsou nedostatek financí a právě potíže s distribucí. (Kisin, 2011, s. 136) V obou případech tak festivaly nabízejí nativním filmařům možnost prezentovat vlastní tvorbu nejenom samotným divákům a díky následným diskusím prohlubovat informační a edukační hodnotu svých děl, ale i navázat kontakty s produkčními a distribučními společnostmi, jejichž participace umožňuje vyšší dopad v rámci trhu tím, že spolufinancují nativní tvorbu. Příkladem je festival *First Nations/First Features*, na kterém se většina diskusí točila okolo potíží s financováním, neboť velká část filmařů cílí svoje filmy na lokální nativní publikum, a tak nejsou pro velké produkční společnosti natolik lukrativní. (Dowell, 2006, s. 381)

V neposlední řadě se na festivalech navzájem setkávají samotní tvůrci. V tomto amalgamujícím prostředí vyrůstá podhoubí, z nějž pramení nápady a inovace, které z dlouhodobého hlediska ovlivňují nativní tvorbu jako takovou. „Autorita nativní estetiky 80. a 90. let vyvěrala z autorova umístění (doslova: uzemění) v dané lokální a domorodé krajině. Nativní tvůrci ale postupně, čím dál tím více v současném transnacionálním prostředí, přepracovávají svůj přístup, zatímco si nadále zachovávají domorodou suverenitu. (...) Nová tvorba se zaměřuje na příběhy o cestování, setkávání se, přemisťování a exil – témata, která jsou v popředí současné umělecké praxe a teorie.“ (Anthes, 2009, s. 111)

Mohavská filmařka Shelley Nirová na konto 50. Benátského bienále konstatuje, že účast na takovéto mezinárodní události „je příležitostí k smysluplnému kulturně uměleckému vyjádření, které má dosah mimo regionální hranice.“ (Mithlo, 2004, s. 23) Shelley Nirová se specializuje na vizuální média s důrazem na film. Svými díly se snaží narušovat stereotypy, které má majoritní společnost o nativních Američankách. Nirová presentovala na Benátském bienále své dílo *Pellerossasogna* (Red Skin Dream) pod záštitou *Indigenous Arts Action Allienace* (IA3). Cílem IA3 bylo podpořit „schopnost překonat slepou uličku současné reprezentace skrze sebezmocňování.“ (Mithlo, 2004, s. 23)

Na mezinárodním poli nativní tvůrci často přijímají národnostní rétoriku. Dobrovolně tak používají esencialismu, jelikož jim umožňuje jednodušeji komunikovat svá sdělení. Svá díla presentují jako projev společného severoamerického nativního národa. Strategicky využívají národnostní narativ, neboť se jedná o užitečný nástroj v boji za suverenitu, obzvláště na mezinárodní scéně, která je postavená převážně na principu mezinárodních vztahů. Díky tomu nabývají nativní snahy legitimacy a tvůrci

získávají lepší kontrolu nad tím, jak jsou jejich kultury representovány. (Mithlo, 2004, s. 33-34)

Projekt Nirové s názvem *The Shirt* spočíval na postupném vyměňování triků, na kterých byly následující nápisy: *Moji předci byli vyhlazováni, vyvražďováni, zabíjeni a masakrováni // Bylo jim lháno, byli podváděni, obelštěni a napáleni // Byli zde snahy je asimilovat, kolonizovat, zotročit a odsunout // A jediné co z toho mám je tohle tričko.* Během závěrečného záběru už na sobě Nirová nemá žádné tričko. V této své výpovědi Nirová kritizuje a upozorňuje na „genocidní odkaz kolonialismu.“ (Mithlo, 2004, s. 32) Nirová využívá hybridního mixu americké krajiny a amerického symbolismu v podobě šátku s motivem americké vlajky a narušuje tak jasnou hranici mezi nativní/nenativní interpretací. Jedno se stává druhým. Použití svého těla jako místa nápisů navíc zdůrazňuje svou zranitelnost i vzdor. (Mithlo, 2004, s. 32) V tomto bodě není od věci připomenout roli umění. Při interpretaci uměleckého díla bychom neměli zapomínat, že dílo jako takové není deskriptivního charakteru. Není tu od toho, aby zobrazovalo „neměnný výřez univerza“. Obzvlášť u našeho tématu mnohdy aktivistických či alespoň angažovaných filmových děl jde primárně o spojení s lidským duchem. (Francastel, 1984, s. 299) U díla Shelley Nirové nejde primárně o to, co na plátně můžeme pozorovat, co vidíme jako prostý fakt pozorování. Smyslem je sdělení, které je touto kompozicí vytvářeno.

Krom zahraniční scény se pořádají i domácí festivaly, přičemž některé z nich jsou přímo zaměřené na nativní kinematografii. Příkladem jsou festivaly *Imagining Indians: A Native American Film and Video Festival*, *Margaret Mead Film Festival*, *Society for Visual Anthropology Film Festival* či *Native American Film + Video Festival*. Na oficiálních internetových stránkách *Margaret Mead Film Festival*, který pořádá Americké přírodovědné muzeum, se můžeme dočíst, že během festivalu se promítají filmy, které prohlubují

naše porozumění komplexnosti a různorodosti lidí a kultur, které obývají naši planetu. (Margaret Mead Film Festival, 2018) Na tomto festivalu byl v roce 2004 představen i jeden díl animované série *Raven Tales*, o které jsme se zmiňovali výše. Fakt, že prostředí, ve kterém se tento festival odehrává, je Americké přírodovědné muzeum, symbolicky propojuje současnou nativní tvorbu s koloniálním prostorem muzea a narušuje dekontextualizované a historizující expozice a slavná dioráma. (Kisin, 2011, s. 136) Otázkou zůstává, do jaké míry přítomnost nativní kinematografie reflektující koloniální minulost kriticky narušuje prostředí přírodovědného muzea a do jaké míry prostor muzea deklasuje nativní snahy vystoupit ze subordinované pozice subalterních. Přítomnost tohoto festivalu v rámci muzea z tvůrců a jejich snímků symbolicky činní jen další část expozic, což silně hraničí s neokoloniální praxí.

Dalším důležitým hráčem na poli festivalové kultury je *The Native American Film and Video Festival*, jenž je největším bienálem svého druhu v USA. Většina z několika set již promítaných snímků pocházela ze Severní, Střední a Jižní Ameriky. (Singer, 2001, s. 44) Mimo promítání filmů jsou nedílnou součástí festivalu panelové diskuze nativních komunit. Pravidelně zde mají své příspěvky *Inuit Broadcasting Corporation in Nunavit* nebo *Ute Indian Tribe in the United States*. Z širě geografického prostoru, který festival objímá, je patrná esencializující tendence promítat veškerou americkou nativní tvorbu pospolu. Právě díky tomuto záběru se ale bienále může pyšnit titulem největší události svého druhu. Pořadatelé strategicky slučují americké nativní tvůrce v jeden celek, jenž díky tomu získává na velikosti, čímž láká větší počet diváků.

V roce 2005 uspořádalo Smithsonianové národní muzeum amerických indiánů společně s Muzeem moderního umění v New Yorku filmovou přehlídku s názvem *First Nations/First Features: A Showcase of World*

Indigenous Film and Media. Cílem této prohlídky bylo upoutat pozornost na nativní, nejen americkou, filmovou tvorbu a na to, jak nativní filmaři zpracovávají své domorodé kultury a oslovují svými snímky jak místní tak světové publikum. (Dowell, 2006, s. 376) Pořadatelé na svých webových stránkách komentují své rozhodnutí pro uspořádání této akce následovně: „‘First Nations/First Features’ odkazuje k nedávnému rozvoji fikční i nefikční celovečerní filmové a mediální tvorby domorodých režisérů. Tato díla dohromady umožnila vznik světové kinematografie. Jejich příběhy reflektující domorodé kultury, historii, estetiku a politické obavy jsou založeny na tradici domorodé mediální produkce – videí, satelitních televizí a rádií.“ (First Nation/First Features, 2016)

Festivaly nabízejí unikátní příležitost k navázání kontaktů a tvorbě sociálních sítí mezi filmaři, producenty, distributory a publikem. Existence festivalů zaměřených na nativní tvorbu ilustruje všeobecný trend nárůstu nativních produkcí a zároveň svou existencí nativní tvorbu napomáhají rozmnožit.

2.3.2 Případ *The Peyote Road*

Konkrétním případem přímé snahy použít film s cílem seznámit a vzdělat majoritní společnost s nativním kulturním specifíkem, které je nepochopené a desinterpretované, je dokumentární snímek *The Peyote Road* režiséra Phila Cousineaua z roku 1994.²⁴

V druhé polovině minulého století se americká federální vláda začala více angažovat v boji proti drogám. To mimo jiné ohrozilo existenci *Native American Church* (NAC), Nativní americké církve, která během liturgie podává svým členům peyotl, jenž bývá označován za přírodní drogu. Díky

²⁴ *The Peyote Road*, 1994 [dokumentární film]. Režie Phil COUSINEAU. USA.

této droze je někdy NAC přezdíváno peyotismus. Po zakázání této substance se členové církve obrátili na filmaře. Ti už dříve chtěli zdokumentovat obřady NAC, nicméně byli opakovaně odmítáni. Po změně statusu quo byli filmaři přizváni ke spolupráci se záměrem vytvořit film, který by měl edukativní charakter a seznámil nenativní obyvatelstvo s problematikou peyotlu a celkově s posvátnými tradicemi NAC. (Powers, 1995, s. 769) Ačkoli měli filmaři za úkol natočit liturgii, po poradě se zástupci NAC nebyly zaznamenány žádné z posvátných a tajných ceremonií. Tento malý detail ilustruje posun, který filmový průmysl zaznamenal ohledně respektování filmovaného subjektu – viz výše zmínka o filmech Edisonovy společnosti, která bez skrupulí nasnímala tajné rituály Tance duchů. Pochopitelně se jedná o dílčí partikulární posun, který nelze generalizovat na celé odvětví, ale samotný fakt existence této dovolovací procedury indikuje jistý společenský posun.

NAC argumentovala tím, že zákaz peyotlových rituálů napadá práva nativního obyvatelstva a omezuje jejich svobody. V této tezi lze spatřovat snahu o použití, či využití, strategického esencialismu. Je sice pravou, že k NAC se v Mexiku, USA a Kanadě hlásí zhruba 250 tisíc stoupenců, nicméně faktem je, že se ani z daleka nejedná o celou nativní populaci. (Powers, 1995, s. 772) Zákaz peyotismu se dotýká pouze vybrané skupiny obyvatelstva. Aby měl hlas NAC větší váhu, redukuje členové NAC parciální problematiku liturgického užívání drog na konflikt majoritní společnosti, která se snaží omezit práva svých menšin, s původními etnickými minoritami a zaštiťuje se celou nativní populací. Otázkou zůstává, do jaké míry se jedná o legitimní krok a do jaké míry se jedná o manipulaci s fakty.

V rámci rozšiřování povědomí o peyotismu se snímek *The Peyotl Road* promítal na školách. Tuto běžnou a zavedenou praxi, ale William K. Powers podrobuje kritice a zpochybňuje její skutečný dopad. Powers sám je

pedagogem a tento film často během výuky pouští svým studentům na Rutgersově universitě. Powers poznamenává, že „učitelé a jejich studenti, stejně tak i ti moji, budou na film pravděpodobně reagovat pozitivně, ale nicméně zůstanou naprosto lhostejní k NAC.“ (Powers, 1995, s. 773) To že se film natočený s cílem popularizovat a osvětlovat určitou problematiku pouští publiku, pro který byl pořízen, ještě neznámá, že bude mít kýžený účinek. Naivní představa, že film jako takový je dostačujícím prostředkem osvěty, se v konfrontaci s realitou rychle rozplývá. Tím že umožníme nezasvěcenému divákovi vstoupit do neznámého světa, dělá film ze svého předmětu větší ne menší záhadu, byť je jeho úkolem tematiku objasnit. Díky tomu má film spíše minimální dopad. Výjimkou jsou však diváci, kteří jsou s problematikou předem obeznámeni. „Film může ale i tak sehrát velice důležitou osvětovou roli,“ říká Powers, „do té doby, dokud k němu mohu poskytnout komentář a zodpovídat dotazy, které v samotném snímku nebyly adresovány.“ (Powers, 1995, s. 773) K dovršení smysluplnosti a záměru obdobného filmu, je nutná reflexe a komentář.

Z tohoto příkladu vyvěrají dva zásadní body. Zaprvé, tím, že filmoví producenti v rámci veřejné osvěty rozhodnou natočit film a taky tak udělají, jejich práce není ani zdaleka u konce. Ba naopak právě na začátku. Jelikož jde v tomto procesu o dopad na publikum, daleko víc nás zajímá percepce snímku, ne jeho tvorba. Je stejně tak důležité se starat o to kde a při jaké příležitosti jsou filmy promítané a zda je jejich sdělení reflektované. To je důležité především u dokumentární tvorby, která je a priori obecně zaměřená na osvětu. A zadruhé si musíme položit otázku ve stylu Spivakové – mohou vůbec subalterní promlouvat? Komunikace je oboustranný, komplementární proces. Zdroj informace podmiňuje existenci příjemce informace a naopak. Subalterní jsou na jednom konci této bipolarity a tím, že vyprodukují jakýsi materiál, skrze nějž se snaží mainstreamovému divákovi

něco sdělit, ještě neznamená, že bude poslouchat. A i ve chvíli, kdy poslouchá, není účinek zaručen.

2.3.3 Spivaková vs. nativní tvorba

Vraťme se nyní ještě jednou ke Spivakové, která si ve své práci *Can the Subaltern Speak?* z roku 1988, jak název napovídá, pokládá otázku, zda mohou subalterní skutečně promlouvat, a dochází k závěru že ne. (Spivak, 1988, s. 104) V tomto svém eseji Spivaková řeší, jakým způsobem *západ* produkuje vědění o jiných kulturách. Spivaková tvrdí, že západní akademické myšlení podporuje západní ekonomické zájmy, a tudíž vědění samo o sobě není nikdy *nevinné*. Naopak je výrazem zájmů lidí, kteří vědění produkují. Jinými slovy vědění je pouze další z řady komodit, které jsou ze *západu* exportovány do třetího světa, kvůli finančním a jiným benefitům. Produkce vědění, v našem případě ne akademického rázu, ale rázu filmové narace, která je díky svému napodobování mylně zaměňována s realitou, (Eagleton, 2010, s. 203) je (post)koloniální praxí, jež má za úkol ospravedlňovat podmaňování si jiných kultur. Podle Spivakové je s věděním o druhém zacházeno stejně jako s jakoukoli jinou komoditou – je *sklízeno* ve třetím světě a zužitkováno na *západě*, kde z něj těží tamější obyvatelstvo. Dokud jsou subalterní skupiny lidí uvězněny v dominantním diskurzivním poli, které je konstituuje, definuje možnosti jejich vyjadřování a vymezuje prostor, ve kterém mohou promlouvat a být slyšeny, pak nemají vlastní agendu. (Coronil, 1994, s. 645) Spivaková sice navrhuje již zmiňovaný strategický esencialismus, který je v boji za vlastní agendu téměř nezbytný, ale jedním dechem dodává, že se jedná o pochybné a parciální řešení. Pro Spivakovou nejsou subalterní pouze jednotným *subjektem* zbaveným

možnosti promlouvat, ale přímo umlčeným *objektem* umístěným mimo agendu. (Coronil, 1994, s. 648)

Spivaková má pro své tvrzení silné argumenty, nicméně bych její pesimismus nepovažoval za absolutní a finální vývod problematiky agendy u subalterních skupin. Klíčovým bodem její argumentace je tvrzení, že subalterní skupiny nemohou promlouvat, dokud *západ* není schopen navázat vztah s *druhými* jinak než skrze své vlastní paradigma. Avšak někteří nativní filmoví a televizní producenti cílí svou osvětovou a edukační tvorbu na členy vlastního etnika. Příkladem může být již zmiňovaná kanadská animovaná TV série *Raven Tales*, jejíž agendou je záchrana autochtonní mytologie a kultury skrze dětský pořad. Cílovým publikem jsou děti původního obyvatelstva, přičemž se tvůrci snaží konstituovat pannativní publikum. (Kisin, 2011, s. 135) Přijmeme-li tvrzení, že subalterní skupiny nemohou promlouvat v rámci dominantního diskurzu, znamená to též, že nemohou promlouvat vůbec? Či je snad promluva mimo dominantní diskurz irelevantní? Úspěch *Raven Tales* dokládá, že minimálně v rámci subalterního diskurzu mohou subalterní promlouvat. Ona totiž nejenže „populární kultura poskytuje prostředky, kterými masy v rámci daného moderního společenského útvaru participují na dominanci nad *druhými*,“ nýbrž také poskytuje prostředky, díky nimž „mohou být rasistické formulace a způsoby nazírání problematizovány.“ (Solomos & Back, 1996, s. 199) Fakt, že nativní filmová produkce sílí a narůstá na objemu, vypovídá o tom, že cesta seberepresentace nebude slepou uličkou. Pravda, úspěch je to relativní a problematický, ale považuji to za alespoň částečné zpochybnění Spivakové, pro niž je subalterní promluva v rámci dominantního diskurzu z definice nemožná. Raheja upomíná na to, že nativní filmaři nepřejímají pasivně tvůrčí postupy mainstreamového filmu, ale vnášejí do něj vlastní kvality. „Inuitští filmaři nejenže za účelem tvorby aktivistických textů, které pro novou

generaci znovu převypravují lidovou slovesnost v místních jazycích, přejímají to, co je vnímáno jako technologie západní visuální kultury. Ale spíše se angažují v dialogu s mediálními komunitami mimo daleký sever a přehodnocují a transformují filmové žánry a očekávání publika.“ (Raheja, 2010, s. 203)

V následující části se podíváme na konkrétní příklady toho, jak se nativní tvůrci vypořádávají se subalterní rolí.

3 Analýza filmů

3.1 Výběr filmů

Přestože skutečný vznik nativní severoamerické kinematografie v této práci datuji až do 90. let minulého století, a jedná se tedy v rámci filmového průmyslu o mladou kinematografii, neznamená to, že během posledních tří desetiletí nevznikl vysoký počet relevantních snímků. Z tohoto důvod jsem ve své práci nucen omezit svůj vzorek jen na několik jednotlivých snímků. Rozsah této práce mi zkrátka nedovoluje zabírat se vyšším počtem filmů. Aby mnou vybrané snímky representovaly filmařskou škálu nativní kinematografie, uplatňuji v této práci několik níže uvedených kritérií.

Jelikož se v práci zabývám nativní kinematografií USA a Kanady, je pochopitelné, že hlavním kritériem je, zdali byl snímek produkován nebo koprodukován v těchto dvou státech. Klíčovým bodem je ale etnicita, ke které se hlásí režiséři snímků. I kdyby byl film produkován v USA/Kanadě, není toto kritérium samo o sobě dostačující. Nejenže režiséři musí pocházet z jedné z těchto zemí, ale etnicita, ke které se veřejně hlásí, musí být nativní pro severoamerický kontinent. Tento bod je problematický, neboť film jakožto dílo, je produktem vysokého počtu lidí. Přesto se většinou u filmové produkce v kontextu autorství hovoří o režisérovi. Problematictější je to u televizní produkce, kde se za hlavní autory kolokviálně považují producenti pořadu anebo scénáristé. (Korda, 2014, s. 35) V této práci se budu řídit především režisérskou pozicí, nehledě na to, že televizní tvorba není hlavním předmětem.

Tuto mezeru doplňuji následujícím kritériem. Snímek se musí obsahově týkat tematiky této diplomové práce, to je, námět musí mít zřejmou spojitost s problematikou reprezentace nativního obyvatelstva, a zároveň

musí být nativní produkce. Toto kritérium uplatňuji ze dvou souvztažných důvodů. Jednak existují snímky režírované nativními tvůrci, které se ale svým obsahem nijak netýkají presentace nativního obyvatelstva USA ani Kanady. Příkladem snímek Chrise Eyrea *Hide Away*²⁵ z roku 2011. A druhak, existují filmy, které se zabývají presentací nativního obyvatelstva, ale jejich tvůrci nejsou nativní Američané.

Poněvadž se zabýváme snímky reprezentujícími nativní obyvatelstvo, považuji za nutné, aby postavy snímků znázorňovaly osoby nativního původu. Z toho vyplývá, že za relevantní snímek považuji takový film, který je režírován nativním tvůrcem, vystupují v něm primárně osoby nativního původu a tematika se točí kolem presentace nativních kultur. Tuto zmínku považuji za nezbytnou, jelikož, jak bylo řečeno výše, na produkci filmu participuje velký počet lidí a není v autorových silách dohledávat, zda jsou všichni lidé účastníci se produkce nativního původu. Nehledě na to, že zdaleka ne u všech by bylo takové pátrání relevantní. Příkladem, nepovažuji za diskvalifikující, pokud by u snímku nativní produkce byl osvětlovač či zvukař nenativního původu.

Za nativní snímek považuji film a) režírovaný nativním tvůrcem, b) jehož námětem je nativní problematika, c) ve kterém vystupují převážně lidé nativního původu.

Časové měřítko, ve kterém se v rámci této části budu zajímat je kinematografie počínající 90. léty. Ta jsou považována za počátek skutečné nativní tvorby. (Dowell, 2009, s. 208) *Kouřové signály*, jež jsou prvním výhradně nativně produkovaným snímkem, byly natočeny v roce 1998. Z tohoto důvodu se nebudu zabývat snímky staršího data, respektive snímky předcházející 90. léta minulého století.

²⁵ *Hide Away*, 2011 [A Year in Mooring] [film]. Režie Chris EYRE. USA.

Jak již bylo dříve uvedeno, v této práci nedělám dělicí čáru mezi fikční a dokumentární tvorbu, a proto budou v této části práce zastoupeny oba filmové druhy.

Volím počet čtyř filmů, jelikož jsem tak činil již při bakalářské práci a považuji to za adekvátní vzorek pro práci tohoto rozsahu. Prvním snímkem, o kterém píše je dokumentární snímek *Imagining Indians* (1992) režiséra Victora Masayesvi, Jr. (Hopiové) narozeného v roce 1951. Masayesva je uznávaným nativním režisérem, který svou kariéru začal v samotném počátku emancipace nativní tvorby. Je často zmiňován v odborné literatuře a sám se zabývá audiovizuální reprezentací nativního obyvatelstva. Dále volím snímek *Barking Water* (2008) Sterlina Harjoa (Seminolové/Kříkové), který se narodil v roce 1979. V roce 2007 byl Harjo na *American Indian Film Festival* zvolen nejlepším nativním režisérem a zároveň patří do mladé perspektivní generace nativních tvůrců. (Native American Film + Video Festival, 2011) Svůj výběr zakončuji dvojicí snímků *A Thousand Roads* (2005) a *Rudé kůže* (2002) režiséra Chrise Eyrea, narozen 1968. Chris Eyre je nejznámějším a nejpopulárnějším nativním režisérem, o čemž vypovídá i existence českých názvů některých jeho titulů pro českou distribuci. Volím dva snímky jedno autora, jelikož chci využít tohoto prostoru pro poukázání na vnitřní nuance ve vykreslování nativního světa v rámci tvorby jedné osoby. Chtěl bych tak poukázat na případné syntagmatické rozdíly v rámci jednoho paradigmatického komplexu. Přestože se Eyre oběma snímky snaží dosáhnout obdobných výsledků, volí dvě různé cesty. Jak tyto cesty ale vypadají? V bakalářské práci jsme měli možnost seznámit se s jeho prvotinou *Kouřové signály* (1998), a proto je v této práci nebudu podrobovat analýze, byť se jedná o dílo stěžejní.

3.2 Imagining Indians

V roce 1992 natočil a produkoval Victor Masayesva, Jr. dokumentární snímek *Imagining Indians*, ve kterém se pokouší vypořádat s historií americké kinematografie a jejím representováním nativních kultur. Filmová stopáž činí 56 minut a byl natáčen na několika lokalitách, jmenovitě v Arizoně, Montaně, Novém Mexiku, Jižní Dakotě a Washingtonu. Ve svém snímku Masayesva skrze rozhovory s nativními Američany, kteří jsou různými způsoby zaangażovaní ve filmovém průmyslu, tematizuje problematiku zobrazování posvátných předmětů a ceremoniálů, roli nativního komparzu, komodifikaci kulturních artefaktů a přezírání připomínek ze strany nativních aktivistů. Z těchto důvodů Masayesva o dva roky dříve založil *Native American Producers Alliance* (NAPA), jejíž snahou je bojovat proti exkluzi kvalifikovaných nativních filmových tvůrců z dominantních médií. (Rony, 1994-1995, s. 32)

Film byl natočen již na samém počátku 90. let a jedná se tak o jeden z prvních pokusů nativní kinematografie zúčtovat s historií filmového *indiána*. Ze stran kritiky byl Masayesva napadán za svou přílišnou tvůrčí *jednoduchost*. Jeho dílo mělo postrádat hlubších uměleckých kvalit a mělo se míjet se zavedenými filmařskými konvencemi. Podle něj zas kritici k jeho snímku přistupují s názorem „copak tam u té kamery ti divoši dělají?“ Rozpačité reakce veřejnosti, která na hlas z druhé strany nebyla zvyklá, komentoval následovně: „Vždycky jsme byli ti před kamerou, je tedy neobvyklé vidět nás za ní. Často se stává, že i přesto, že jsme na natáčení dávno připravení, čekáme, až se objeví nějakí běloši.“ (Rony, 1994-1995, s. 28) Masayesva svým dílem vystupuje z marginalizované pozice, která je nativním skupinám jakožto zástupcům subalterní části obyvatelstva daná. Tímto úkrokem z řady spouští Masayesva relativně prudkou reakci ze stran

kritiků, jež přehlížejí obsah jeho filmu, ale zaměřují svou pozornost na formu a etnicitu tvůrce, které jsou z pohledu sdělení dokumentu de facto irelevantní.

Jádrem Masayesvova dokumentu je pojmenování nejpálčivějších problémů nativní společnosti v rámci mediální reprezentace. Tematizuje komodifikaci nativních kultur na příkladu stánku s *indiánskými* talismany, přehlížení nevyhovujícího zázemí pro nativní komparz během natáčení *Tance s vlky*, nerespektování posvátnosti nativních rituálů, absenci nativního hlasu a bagatelizaci nativních stížností během setkání členů nativní komunity s filmovými tvůrci.

Masayesva v juxtaopozici staví staršího muže, který vypráví nativní mytické příběhy o *Skinwalkerovi* a přírodě a snaží se divákovi přiblížit orální tradici nativních kultur, a bleší trh postavený poblíž hlavní komunikace, kde prodejci nabízejí rukodělné výrobky s nativní symbolikou, jejichž primárním cílem je jejich samotný prodej. Masayesva nepřímo spojuje zájem o tyto výrobky s dobovou oblibou hollywoodských filmů s *indiánskou* tematikou, které *indiánské* artefakty činí trendy.

Masayesva reflektuje svou práci, která je součástí komplexu filmového průmyslu, jenž spoluvytváří obraz *indiánskosti*. Masayesva nezastírá, že je součástí tvorby zkratkovitého obrazu, byť jeho cíl je na rozdíl od mainstreamové produkce jiný. Sám o *Imagining Indians* říká: „bylo to o indiánech a já jsem součástí tvorby této nálepky.“ (Rony, 1994-1995, s. 31) Reflexivita je nezbytnou součástí zodpovědného tvůrčího procesu. Důležitý argument, který ve filmu zazní, je nutnost uvědomění si, že pokud chce někdo z vnější alespoň rámcově pochopit nativní kultury, musí si být vědom, že se jedná o pluralitu kultur, ne o kulturu jedinou. Masayesva se vzpírá esencializujícímu přístupu a ve svých vyjádřeních klade důraz na pluralitu

nativních kultur. Jeho přístup je bytostně antiesencializující. Filmový průmysl ale vytváří přesně opačný obraz jakési panindiánské kulturní identity. Do doby, kdy nativní herci představují pouze komparz, který má za úkol podporovat zažitý stereotyp *indiánskosti*, je zřejmé, že se v této rovině nic nezmění. Z úst protagonistů snímku tak zaznívají hlasy po nativní perspektivě, po nativních snímcích, které by byly o všedních věcech a vytrhly by *indiána* z westernového 19. století. Masayesva svým snímkem volá po kritickém vědomí (viz strana 19).

V tomto případě neshledávám, že by Masayesva jakkoliv využíval strategického esencialismu, až na samotný fakt vypořádávání se s problematikou *indiána* jako všennativního problému. Je pravdou, že v dokumentu vystupují lidé patřící do různých nativních kultur, ale Masayesva se je nesnaží interpretovat jako zástupce homogenní entity. Nicméně pravdou zůstává, že věci neznalý divák, by takového dojmu nabýt mohl či tento důležitý detail nemusel zaregistrovat. Opět se tak dostáváme k otázce role publika a skutečnosti, že samotný snímek jako takový *není* definitivním nástrojem boje za vlastní identitu, a vědomí, že reflexe je nedílnou součástí hermeneutického kruhu. Přesně, jak o tom hovoří William K. Powers ve vztahu k peyotismu.

Snímek jako takový je volnou koláží rozhovorů, které na sebe nutně nenavazují. Je provázán inscenovanou linkou nenativního zubaře operujícího nativní Američanku. Do jejich dynamiky je komprimována historie vztahu majoritní společnosti ke svým nativním minoritám. Zubař paternalistickými poznámkami komentuje etnicitu své pacientky, zatímco ji otupuje narkotiky a připravuje zubní vrtačku na operativní úkon. Zubař své pacientce sděluje, jak je inspirovaný *Tancem s vlky* a obdivuje nativní mentalitu. Celé nemotorné intermezzo je ukončeno vzepřením pacientky, jejíž role symbolicky navazuje na a vzpírá se westernovému archetypu *squaw* – *indiánské* dívky, která se

zamiluje do protagonisty příběhu, amerického kolonizátora, *bílého* Američana, a jejímž osudem je na konci příběhu zemřít. (Marubbio, 2006, s. 57) Pacientka se zde však zmocní zubní vrtačky – symbolem násilného zásahu a bolesti – a začne s ní vrtat do optiky kamery, tj. proráží čtvrtou stěnu a aktivně tak narušuje divákův upřený pohled – *gaze* (viz *Obrazová příloha*). Tento čin je trestí nativního odporu vůči zobrazování. Nejenže tento moment symbolizuje zmocnění a odpor vůči *hollywoodskému indiánu*, ale stejně tak Masayesva zahrnuje sám sebe do tradice vizuálního a symbolického zmocňování se a subjektivace nativních obyvatel USA/Kanady. Anóbrž ve svém důsledku díky poničení optiky tomuto zobrazování fyzicky brání.

Tato inscenovaná pasáž jinak dokumentární film dostává do světa narativní fikce. V očích Schweningera je tato obojakost dvounásobně zmocňující, neboť tím Masayesva přebírá od Hollywoodu kontrolu po všech směrech; *squaw* nejenže film přežije, ona dokonce triumfuje. (Schweninger, 2013, s. 35)

V dokumentu se několikrát tematizuje produkce snímku Kevina Costnera *Tanec s vlky*. Nativní tesař pracující na jeho produkci velmi negativně komentuje rozhodnutí natočit scénu, ve které se tančí tanec duchů. V jeho očích je irelevantní, že se tvůrci zobrazení této ceremonie snažili podat co nejvěrohodněji a v jejich očích s respektem. „Nesejde na tom, jak to udělají, stejně to není správně. (...) I kdyby měli tu správnou píseň, i kdyby správně tančili, pořád to není správné.“ (Imagining Indians, 1992) Posvátnost tance a jeho historická spojitost s masakrem u Wounded Knee jsou dostatečným důvodem k jeho nezobrazování a to že má současný film až fetišistické tendence *zobrazovat* za každou cenu, není ani zdaleka dostatečným důvodem k porušování posvátných zákazů.

Masayesva se také rozhodl zařadit do snímku netitulovaný rozhovor s postarším nativním mužem v jeho mateřském jazyce. Během svých mladých let hrával v klasických westernech jako komparzista. Fakt, že Masayesva tuto pasáž netituluje, naznačuje, že snímek není míněn pouze pro anglofonní publikum a že tu existuje cílová skupina, které je absence anglického jazyka komfortní. Podle něj je pro nativního filmaře k vytvoření vztahu s vlastní komunitou nezbytné, aby ovládal jazyk vlastní komunity. (Rony, 1994-1995, s. 31) Masayesva tak dává najevo, že jeho film je o nativních obyvatelích, od nativního tvůrce a hlavně pro nativní publikum.

Imagining Indians dekonstruuje euroamerickou snahu za každou cenu interpretovat nativní produkty jako produkty *animistické senzibility*. (Rony, 1994-1995, s. 29) Masayesva naráží na slova Margaret Meadové a reflektuje tradici *gaze* – upřeného objektivizujícího pohledu, který má své kořeny institucionalizované v akademickém světě antropologie. Hlavním smyslem dokumentu je dát prostor hlasům lidí, kteří většinou prostor nedostávají. Jde o zmocnění skrze audiovizuální médium, zpochybnění mainstreamového diskurzu. *Imagining Indians* jsou filmem o, slovy Stuarta Halla, boji za význam – „*struggle over meaning*“. (Tudor, 1999, s. 123) Masayesva výběrem představených lidí problematizuje soudobou situaci nativní reprezentace. *Tanec s vlky*, film kritiky přijímaný jako snímek, který svou úctou k nativním kulturám dává vzor dalším filmům s obdobnou tematikou, je na samém začátku Masayesvova dokumentu kritizován nativním komparzistou, který se účastnil na produkci. Jeho kritiku špatného zacházení s nativním komparzem během natáčení Masayesva prokládá novinovými titulky. Ty komentovaly jeho předešlou veřejnou kritiku a jeho vyjádření bagatelizovaly a nazývaly ho věčným kverulantem. Tím, že zahrnuje odezvu veřejnosti mimo kontext vychvalování *Tance s vlky*, Masayesva odkrývá pokrytectví, které je obsaženo ve chvále snímku, který se prezentuje jako dílo respektující

nativní obyvatele, a zároveň nerespektování skutečných nativních obyvatel. *Hollywoodský indián* se stal součástí hyperreality a reální nativní obyvatelé jsou jím bití, protože nenaplňují naše nereálná očekávání.

3.3 A Thousand Roads

Podíváme-li se o dekádu dál, přesněji do roku 2005, setkáme se mimo jiné se středometrážním, film má 40 minut, snímkem Chrise Eyra *A Thousand Roads*. Jak již bylo zmíněno výše, Chris Eyre odstartoval svoji kariéru kritiky i veřejností pozitivně přijímaným snímkem *Kouřové signály* z roku 1998 (Marek, 2015, s. 48). *A Thousand Roads* jsou Eyreovým šestým filmovým režijním počinem. Snímek se natáčel na několika místech celého severojižního amerického soukontinentu, konkrétně v peruánských Andách, kanadské Britské Kolumbii a v americkém Novém Mexiku a New Yorku. Už na první pohled se dá odhadnout, že Eyre se bude snažit vykreslit jisté americké nativní universálie. A skutečně tomu tak je.

Fabule *A Thousand Roads* spočívá na vykreslení medailonků čtyř fiktivních postav: mladé mohavské burzovní makléřky Amandy Cook, která žije v New Yorku, inupiatské dívky Dawn Nageak stěhující se za polární kruh, navažského mladíka Johnnyho Cheea z Albuquerque a Dona Santose Condora pocházejícího z blíže nespécifikované andské země. Přestože se jedná o hraný film, Eyre prezentuje své postavy v dokumentárním duchu, jako skutečné lidi. Svým způsobem se žánrově jedná o stylizované dokudrama, byť postavy nehrají reálné historické osoby. Eyre zvolenou formou legitimizuje sdělení svého jinak fiktivního snímku, což považují za poněkud problematičné. Eyre romantizuje své postavy, které metonymicky představují esencionalizovanou nativní, a slovy extradiegetického vypravěče dokonce „indiánskou“, kulturu (viz komentář Stuarta Halla na str. 23).

V následující části bych se blíže podíval na to, jaké postavy se Eyre snaží představit. Z podstaty věcí se ve filmu objevují pouze v jádru pozitivní postavy, jen Johnny Chee je na začátku svého příběhu na rozcestí, čímž Eyre vytváří další iluzi, a to, že *správný indián je dobrý indián*, respektive, že *indiáni*

jsou pouze dobří a ušlechtilí. Eyre tak variuje starý známý stereotyp *ušlechtilého divocha*, pouze se zbavuje *divocha* a ponechává si *ušlechtilost*.

3.3.1 Děj

V prvním příběhu jsme seznámeni s mohavskou obchodní makléřkou Amandou Cook, jež postihla krize v zaměstnání. Ve stresu opustí kancelář a jde si na ulici koupit občerstvení, přičemž v davu zahlédne usměvavého mohavského tuláka, jak žádá kolemjdoucí o spropitné. Za zvuku panovy flétny a ve zpomaleném záběru dojde mezi Amandou a mužem k očnímu kontaktu, přičemž muž na Amandu empaticky kývne. Tento impulz Amandu utvrdí v pokusu zvládnout nastalou obchodní situaci s pomocí tradičních kamenných talismanů. Vypravěč Amandu chlácholí: „Může se stát, že se nám bude zdát, že jsme ztratili kontakt s naším lidem a naši historií. Ale neztratili jsme.“ Amanda vyběhne ze své kanceláře a vyhledá onoho záhadného muže. Ve chvíli, kdy zjistí, že jsou ze stejného kmene, začnou spolu rozmlouvat svým nativním jazykem. Tato pasáž je ve filmu ponechána neotitulkovaná. Jako voiceover zde opět zaznívá vypravěč: „Svou sílu získáváme od naší rodiny, našeho kmene. Neseme si ji s sebou nehledě na to, kde jsme, v jakém čase a na jakém místě žijeme.“ Eyre za sebe staví kategorii rodiny a kmene, čímž tyto kategorie staví do obdobné roviny, roviny důležitosti a blízkosti. Tím rozšiřuje pojmání vlastní identity na širší skupinu lidí, čímž se snaží vzbuzovat pocit sounáležitosti a empatie. Tímto první část *A Thousand Roads* končí.

Následuje segment inupiatské dívky Dawn Nageak, která cestuje za svou rodinou na sever na Aljašku. Matka Dawn, příslušnice americké armády, odjíždí na zahraniční misi, a tak se Dawn poprvé vydává ze světa městského prostředí Seattlu ke své rodině do Point Barrow na hranicích arktického kruhu. Dawn má zpočátku problémy se začlenit do kolektivu

svých bratranců. Přestože je zamlklá, její strýc a teta jí postupně seznamují s inupiatskými zvyky. Důležitou epizodou v poznávání vlastních tradic je její cesta k ulovené velrybě, jejíž maso a tuk jsou důležitou součástí inupiatské tradiční kuchyně. Dawn a jejím bratrancům strýc nabídne kus velrybího tuku. Dawn tato pochutina nezachutná a ostatní se jí proto posmívají. Vypravěč vysvětluje, že „velrybí maso živí tělo i duši celé komunity, živí kulturu a identitu.“ Symbolicky tato scéna vyjadřuje Dawniny potíže s akceptací nové reality a vnitřní identitární konflikt. Zlomovým se stává rozhovor s Dawninou tetou, která jí vysvětluje, že i Aljaška je jejím domovem. Tato pasáž je opět doprovázena replikami v nativním jazyce. Dawn se spřátelí se svými bratranci, porazí je v počítačové hře Star Wars, a vypravěč posouvá děj k další části příběhu *A Thousand Roads*.

V novomexickém Albuquerque se setkáváme s mladíkem, jenž si pohrává s myšlenkou členství v místním gangu. Johnny Chee je sedmnáctiletým navažským mladíkem, jenž se stylizuje do gangstera a snaží se dokázat, že je dospělým. Namísto toho je svou rodinou poslán do divočiny, na takzvaný navažský bootcamp – po psychické a fyzické stránce náročný pobyt v přírodě. Vypravěč opět pomyslně promlouvá k postavě, když říká: „Johnny, všechno, co potřebuješ, je zde v zemi tvého lidu,“ a dodává „to, po čem netoužíš, ti možná poskytne to, co potřebuješ.“ Na této zkoušce dospělosti se Johnny musí rozhodnout mezi nevázanou zábavou se svými přáteli a zodpovědností, která v jeho případě spočívá v odchycení jehněte, které kvůli němu uteklo z ohrady. Johnny se rozhodne pro druhé a dosáhne vnitřního smíru, který dříve postrádal. Na této cestě ho sleduje krkavec, kterého nejdříve Johnny odhání a v závěru svého příběhu si Johnny vyrobí talisman s jeho tvarem. Krkavec tu znázorňuje nativní identitu, vůči které se Johnny zpočátku vymezuje a potlačuje jí. Na konci své katarzní cesty divočinou Johnny kořeny své rodiny přijímá a smířlivě si osvojuje

„krkavčí“ identitu. V Eyreho očích se tak kruh uzavřel a hrdina došel svého cíle, jímž je rozpoznání svého nativního já.

Poslední část *A Thousand Roads* nás zavede do jihoamerických And k venkovskému léčiteli. Ten sbírá bylinky, aby byl posléze přivolán k těžce nemocnému chlapci. Don Santos Condora provede „tisíce let“ starou rituální proceduru, mluví k duchům přírody, ale chlapec i přesto zemře. Vypravěč událost smířlivě komentuje tím, že *naš lid* má písně pro všechny případy, pro radosti i pro strasti, a když duše opustí tělo, obrátíme se k *zemi* – k přírodě, která „nás vyslyší a přijme naši bolest.“ Specifikum této části je absence dialogů, neboť jazykem prostředí Dona Santose Condory není angličtina, iniciativu přebírá vypravěč. Don Santos Condora je uvržen do absurdního výrazového bezčasí a paradoxně je ve svém příběhu bez vlastního *hlasu*. Přestože je ve své podstatě Eyreovo dílo dílem emancipačních snah, v této části *A Thousand Roads* selhává.

Tyto příběhy vytváří „kruh, bez začátku a bez konce. Ať už jsme kýmkoliv, nacházíme se kdekoliv, jsme spirálou vzpomínek. Podstupujeme tuto cestu života.“ Narátor pouť po amerických kontinentech uzavírá slovy „ať už náš život zkouší čímkoliv, nikdy nejsme sami. Sílu potřebnou pro pokračování čerpáme navzájem mezi sebou, ale i od našich předků.“

Film jasně spadá do konceptu strategického esencialismu. Esencializace Eyre dosahuje konvergencí kulturních pluralit. Nepředstavuje americké nativní kultury jako sobě nezbytně podobné, ale naopak vypichuje jejich rozdílnost. Vlastně se tak jedná o paradox. *A Thousand Roads* představuje synekdochickou paletu *pars pro toto*, vnitřně rozlišnou a reprezentující pluralitu genderu, věku a spaciálního umístění. Autoři kladou důraz na tradice a jazyk a zasazují jednotlivé příběhy do rozdílných

distinktivních kulturních kontextů. Jakým způsobem tedy u diváků navozují esencializující porozumění? Jednak samotným faktem, že jednotlivé příběhy jsou přítomné pospolu v jediném filmu, a druhá produkci specifického diskurzu, v němž vypravěč skrze své repliky konstruuje společnou identitu. Konkrétními příklady budiž následující úryvky z počátku snímku, kde mimo jiné zazní „my indiáni“ a, protentokrát v originále, „we are thousands of nations strong.“

Důležitou součástí *A Thousand Roads* je vypravěč, který promlouvá jednak k postavám snímku, ale i k divákům. Tím, že protagonisty oslovuje familiárním *sestry* a *bratři*, vytváří dojem rodinné spřízněnosti. Jako Ariadnina nit se celým filmem line téma rodiny a smyslu pro to někam patřit. I díky častému používání nativních jazyků se zdá, že Eyre míří svým snímek primárně na nativní publikum. Neustále tematizuje vztah tradičních hodnot a moderní společnosti. V největším kontrastu se to projevuje hned v prvním příběhu Amandy Cook. Eyre propojuje zdánlivě si odporující svět nativních zvyklostí se světem současným a klade naopak důraz na jejich propojování. Vidíme tak snahu distancovat se od do 19. století uvrženého *indiána* a naopak dát jasně najevo, že nativní obyvatelstvo je nedílnou součástí dnešních společenství. Není proto vůbec náhodou, když ve druhém příběhu je protagonistčina matka v americké armádě, vezmeme-li v potaz, jakou symbolickou roli hraje v USA vojenská služba.

Jistou rozpačitost spatřuji v závěrečné pasáži. Zařazení jihoamerické dějové linky je na jednu stranu pozitivním krokem k panamerické inkluzi a rozšíření strategického esencialismu za účelem zapojení širšího nativního areálu do procesu zmocňování a representace, na druhou stranu je tento pokus dosti polovičatý. Eyre specifikuje kultury i prostředí, ve kterém se odehrávají předchozí příběhy, ale jihoamerickou anabázi vykresluje velmi mlhavě. Během expozice čtvrté kapitoly vypravěč doslova říká: „jedna země

v Andách“. Důvodem pro přítomnost tohoto oddílu spatřuji v samotném faktu, aby byl.

Zároveň si Eyre pohrává i se stereotypem ušlechtilého divocha souznícího s přírodou a to především v druhé půlce *A Thousand Roads*. Jednak během interakce mezi Johnnym a krkavce a především v celé jihoamerické odbočce. Eyreho pozice vůči *hollywoodskému indiánu* je poněkud selektivního charakteru. Takový přístup není ale ojedinělý. „Paradoxně jde v majoritě ukotvený romantický exoticismus krásně vmísit do domorodých koncepcí chápání sebe sama.“ (Prins, 2002, s. 72) Eyre zcela samozřejmě opomíjí stranu *rudého divocha*, ale neostýchá se těžit z postavy *divocha ušlechtilého*. Agenda *A Thousand Roads* je dozajista v tvorbě a posílení vlastní nativní kulturní identity a v této tvorbě je pozitivní nazírání sebe sama žádoucí, byť je a priority zkreslující. Sentimentální tón a meditativní vyznění snímku směřuje k hrdosti na nativní původ. Eyre tak dělá pro posílení nativního sebeuvědomění vše, co je v jeho silách.

3.4 Barking Water

Dalším filmem, ke kterému stočíme naši pozornost, je snímek *Barking Water* režiséra Sterlina Harjoa z roku 2008. Harjoa pochází z Oklahomy, kde taktéž na tamější univerzitě vystudoval umění a film. Jeho krátkometrážní film *Goodnigh, Irene* (2005) měl premiéru na filmovém festivalu v Sundance a podařilo se mu vyhrát speciální cenu poroty na festivalu *Aspen Shortfest*. V průběhu let se Harjo stal členem *Sundance Institute* (2004) a *United States Artists* (2006). V roce 2007 byl Harjo na sanfranciském festivalu *American Indian Film Festival* jmenován nejlepším režisérem. Oceněn byl i při několika dalších příležitostech. Mimo filmový svět tvoří i pro televizní trh a spoluzaložil komediální skupinu *The 1491s*.

Barking Water je po *Four Sheets to the Wind* (2007)²⁶ Harjoův druhý celovečerní snímek. Stopáž filmu je 85 minut a dvojici protagonistů ztvárnili Richard Ray Whitman (Kříkové/Jučiové) a Casey Camp-Horinek (Ponkové). Harjo, kromě režírování, stojí také za scénářem. Film byl natočen v Oklahomě.

Barking Water je komorní road-trip drama; příběh o zklamané lásce, rodinných vztazích, smíření se se smrtí a o hledání místa nativních obyvatel v dnešním světě. Středobodem vyprávění je cesta postarší dvojice postav do města Wewoka. Ovšem spíše než cíl cesty stojí v centru postupně se odvíjející životní příběh Frankieho (Richard Ray Whitman) a Iren (Casey Camp-Horinek). Frankie je hospitalizovaný s nemocí terminálního charakteru. Jeho bývalá přítelkyně Irene se ho proto rozhodně z nemocnice odvézt a vydávají se spolu na cestu zpět domů, při které se naposledy setkávají se svými přáteli a rodinou

²⁶ *Four Sheets to the Wind*, 2007 [film]. Režie Sterlin HARJO. USA.

Jelikož Harjo začíná svůj film stylem *in medias res*, používá pro osvětlení dřívějšího vztahu mezi Irene a Frankiem *flashbacky*.

Harjo ve svém fikčním filmu inkorporuje nativní populaci USA do současného světa. Již dříve jsme zmiňovali, že jedním z nejviditelnějších prvků *hollywoodského indiána* je jeho časoprostorová ohraničenost na westernový středozápad. Film *Barking Water* ale vykresluje své protagonisty jako ve své podstatě obyčejné lidi, kteří čelí universálním problémům. Místo koní a dostavníků je hlavním dopravním prostředkem automobil, a kdyby se z filmu odstranili prvky, které akcentují jeho nativní rovinu, snímek by jednoduše zapadl mezi mainstreamovou produkci.

Jaké jsou však tyto *nativní prvky*? Jeden z méně nápadných elementů je volba kostýmů, respektive triček, které Irene a Frankie nosí. Irene má po celý snímek triko s nápisem „*INDIGENOUS ENVIRONMENTAL NETWORK – RESEARCHING THE SACREDNESS OF THE EARTH MOTHER*“. Ten odkazuje ke společnosti *Indigenous Environmental Network* (IEN), která byla založena v roce 1990 a jejímž cílem je ochrana posvátnosti „Matky Země“ před její kontaminací a vykořisťováním. Toho se má dosíci díky respektování a lpění na nativních vědomostech a přírodním zákonu. Mezi záměry IEN náleží 1) výchova a zmocňování nativních obyvatel, jež má směřovat k vytvoření strategie pro ochranu životního prostředí, 2) znovuujištění se v tradičních znalostech a respektu k přírodním zákonům, 3) podpořit a rozvíjet životní styl a hospodárnost, které podporují životní prostředí a udržitelnost nativních komunit, 4) snahu působit na politickou reprezentaci ve vztahu k nativním obyvatelům, 5) inkluze mládeže a starších občanů a v neposlední řadě 6) lidskoprávní činnost. (*Indigenous Environmental Network*, 2018) Naopak Frankie se v jednom z *flashbacků*

objeví v triku s logem „INTERNATIONAL INDIAN TREATY COUNCIL“. Vypovídajícím mottem *International Indian Treaty Council* (IITC) ²⁷ je „Pracujeme za práva a uznání domorodých obyvatel“. Tato organizace si klade za cíl zasazovat se o suverenitu, právo na sebeurčení a ochranu práv a kultur nativních skupin Severní, Střední a Jižní Ameriky, stejně tak jako Karibiku a Pacifiku. IITC byla založena v roce 1974 v Jižní Dakotě za účasti téměř sta nativních skupin. (International Indian Treaty Council, 2018) Harjo využívá této nepatrné platformy k propagaci nativních spolků, což dále modeluje *Barking Water* jako film s emancipačním potenciálem.²⁸

Harjo do *Barking Water* vkládá pasáže mluvené v nativním jazyce, ale od předešlých dvou režisérů tyto sekvence opatřuje anglickými titulky. Na rozdíl od Masayesvy a Eyrea počítá s diváky, kterým nativní jazyk nebude vlastní, a vychází jim vstříc. Stejně tak se tématu jazyka věnuje scéna mezi Frankiem a malou dívkou ze závěru filmu, kde se Frankie vyptává na dívčinu znalost nativního jazyka, přičemž její znalost je omezená na několik základních frází. Nenásilně tak poukazuje na fakt pomalého upouštění od znalostí nativních jazyků. Použití nativních jazyků v tvorbě nativních tvůrců je problematickým fenoménem. Na jedné straně je jazyk jedním z primárních pilířů identity a svým způsobem se jedná o naprosto bazální součást sebepresentace, na straně druhé v jinak anglofonní/frankofonní/hispanofonní společnosti USA a Kanady je použití minoritního jazyka v komunikaci bariérou. Tvůrci tak raději volí za primární jazyk angličtinu, ale přesto do svých filmů často vkládají scény v nativním jazyce. A Harjo je toho jenom důkazem. Pokud mají být emancipační snahy nativních tvůrců otevřeny do světa, musí být jejich sdělení srozumitelné. Otázkou zůstává, proč tvůrci častěji nevolí cestu titulkovaných snímků? Anekdoticke používání nativních

²⁷ Organizace má i svojí španělskojazyčnou variaci *Consejo Internacional de Tratados Indios*.

²⁸ K důležitosti vnitřní organizace nativních skupin viz str. 16.

jazyků v nativních filmech tak hraje spíše jen symbolickou roli – dávají o sobě vědět, že ještě existují.

Zajímavým momentem *Barking Water* je počáteční expoziční část s únikem z nemocnice. Frankie původně leží připoután na lůžku, kde čeká na svou smrt. Z této pozice ho přijde vysvobodit právě Irene a společně proti všem pravidlům utečou. Tato scéna se dá číst jako vzepření se vůči foucaultovské biomoci. Skrze tuto optiku jde o odpor vůči institucionalizovanému umírání a útěku zpět k tradičnějšímu způsobu odchodu ze světa. Harjo klade důraz na sounáležitost a tradice, které jsou vůči prostředí nemocnice v ostrém kontrastu.

I přesto Harjo nekonstruuje nativní identitu v tak příkrém předělu vůči majoritní společnosti, jak tak bylo činěno v předešlých dvou filmech. Ba naopak, osudy svých hrdinů organicky proplétá epizodickými vstupy do světa majoritních USA. Příkladem budiž scéna, při níž Irene nad Frankiem vykonává očistný rituál leže na cizím pozemku. V průběhu jsou ale vyrušeni majitelem euroamerického původu, který je nařkne z praktikování vúdů. Po krátké rozmluvě a osvětlení situace nakonec majitel pozemku Frankieho a Irene pozve k sobě domů a Frankiemu proti jeho bolestem nabídne marihuanu. Tato momentka na jednu stranu symbolizuje neporozumění ze strany majority a její desinterpretaci nativních zvyků, ale na druhou stranu Harjo dává naději tím, že toto nepochopení rozkrývá jako povrchní a s trochou snahy relativně lehce překročitelné. Respektive, negativita prvního kontaktu vzešla z neznalosti, která pokud byla konfrontovaná, se rychle rozplynula. Na konci této epizody se obě strany loučí s přátelským gestem a hlubší empatií pro druhého. Metaforicky zde Harjo ukrývá současný vztah majority vůči nativní populaci a nastiňuje možnou cestu z jeho záporných aspektů.

Přístup majoritní společnosti k sakrálním místům nativních kultur a obtíže v dialogu jsou ilustrovány na Frankieho postesknutí si, že v blízkosti farmy, na které se při svém putování zastaví, se nacházel bývalý nativní hřbitov, na jehož místě bylo postaveno parkoviště společně s nočním podnikem a obchodním centrem, což je jeho trojí absolutní popření. Harjo demaskuje submisivní pozici nativního obyvatelstva, které má vůči dominantní kultuře potíže vynutit si byť jen ústupky respektující posvátná místa.

Posledním výrazným bodem, ke kterému Harjo poutá divákovu pozornost, je vztah nativních obyvatel k přírodě. Většina příběhu je zasazena v rurálním prostředí a množství klíčových momentů *Barking Water* se odehrává na venkově. Harjo inklinaci nativních obyvatel k přírodě navozuje velice jemně a nenásilně. Když z kontextu setkání Frankieho, Irene a Rogera, jejich společného přítele, vyvěre potřeba zjištění času, Roger nejprve groteskně pohlédne na své zápěstí bez hodinek, poté vyhlédne zpod střechy a zkontroluje pozici slunce, aby následně zhodnotil kolik je hodin. To vše je podáno s nonšalantním humorem.

Na rozdíl od předešlého filmu Chrise Eyrea, který ve svém díle rád protěžuje nativnost svých protagonistů, klade důraz na pospolitost a pannativitu a v této snaze vyděluje své postavy z celospolečenské struktury, Sterlin Harjo příběhy svým postav vplétá do světa majority a byť neubírá nic z jejich nativní identity, vykresluje jejich životní příběhy, jako nedílnou součást americké společnosti. Kde Eyre svým důrazem na jedinečnost nativních kultur tyto kultury odlučuje od majority, kterou často ve svých filmech ani nereflktuje, tam Harjo nativní kultury do majority vmíchává. Avšak nevmíchává je jako rozpustné barvivo, ale jako pigment, který se v komplexu celospolečenského pojiva nerozpouští. Harjo své postavy ukazuje

jako nedílnou součást dnešní společnosti, ale zároveň skrze své filmy poukazuje na to, že i tak si mohou ponechat svojí unikátní identitu.

3.5 Rudé kůže

Posledním filmem, jehož analýze se budeme věnovat, je další snímek Chrise Eyrea *Rudé kůže* (2002). Na rozdíl od *A Thousand Roads* se jedná o tradiční celovečerní fikční drama, jehož minutáž činí 87 minut. Film byl koprodukován již výše zmiňovanou kanadskou společností *Aboriginal Peoples Television Network* (APTN). Ve filmu vystupuje řada kanadských herců, mimo jiné na Oscara nominovaný Graham Green (Oneidové) jako Mogie Yellow Lodge nebo Eric Schweig (Inuité/Odžibvejové) jako Rudy Yellow Lodge a Gary Farmer (Kajugové) jako Verdell Weasel Tail. Film byl natočen podle stejnojmenné románové prvotiny Adriana C. Louise (Pajutové) z roku 1995.

Snímek je zasazen do fikční rezervace *Beaver Creek Indian Reservation* v Jižní Dakotě, která nápadně připomíná reálnou rezervaci *Pine Ridge Indian Reservation*, na jejímž území se konalo poslední významné setkání stoupců tance duchů a kde v roce 1890 proběhl nechvalně známý masakr u Wounded Knee. Umístění filmu poskytuje ideální pozadí, na němž se v *Rudých kůžích* řeší události nativních dějin. Rudy svému synovci vysvětluje, kdo byl American Horse (1840-1908) (Oglalové) a jakou roli hrál po masakru u Wounded Knee nebo jaký význam má pro nativní Američany památník Mount Rushmore, který se v Jižní Dakotě nachází.

Samotný děj vypráví příběh dvou bratří, Rudyho a Mogieho, a jejich život na pozadí společenských problémů v rezervaci *Beaver Creek Indian Reservation*. Rudy je místním strážníkem, který po nocích v převlečení s nalíčeným obličejem bojuje proti zločinu. Ten je podle Rudyho chápání světa zhoubou nativní populace, a tak tam, kde není schopen problémy řešit v uniformě, bere po nocích zodpovědnost do svých rukou. Naopak Mogie je

v Rudyho očích zosobněním nativního prokletí, je opilcem, který se o sebe není schopen postarat a pro kapku alkoholu je schopen obětovat poslední zbytky hrdosti. Problém nastává ve chvíli, kdy samozvaný ochránce pořádku Rudy, jde, znechucen po shlédnutí televizní reportáže o místní prodejně alkoholu, v noci podpálit místní obchodní sklad s alkoholickými nápoji. V plamenech ale málem uhoří Mogie, který se do něj pokoušel vloupat a pár lahví ukrást. Po jeho hospitalizaci se zjistí, že Mogie umírá na selhávající játra. Mogieho posledním přáním je, aby se Rudy postaral o jeho syna a odčinil svou vinu na jeho zranění tím, že vychrstne barel červené barvy na Washingtonovu hlavu na Mount Rushmore. Po Mogieho smrti se Rudy dozví, že místní prodejce alkoholu bude otvírat obchod dvojnásobné velikosti, než byl ten minulý. Rudy se tak rozhodne uposlechnout svého bratra, koupí barel červeně a vyráží na Mount Rushmore.

Eyre využívá *Rudé kůže* jako edukační nástroj. Mogie svému synovi, neznalému nativních dějin, vysvětluje události u Wounded Knee a roli American Horse a nezapomíná upozornit na to, že skály, ve kterých je vytesán monument čtyřem americkým presidentům, jsou pro nativní obyvatele posvátné. Touto relativně nenásilnou cestou Eyre vpašovává do filmu kus historie, která je důležitou částí nativní identity a sebe porozumění. Tvorba „ethnohistorie“ byla pro akademiky a umělce vždy důležitou technikou pro vytváření abstraktního skupinového sebeuvědomění, toho, co jinak nazýváme etnickou identitou. (Eriksen, 1993, s. 94) Přesně na tomto skupinovém sebeuvědomění Eyre pomocí zařazení tohoto, jinak pro příběh postradatelného, segmentu pracuje. Mogieho syn představuje současnou nativní mládež, ke které Eyre pomocí postav Mogieho a Rudyho promlouvá a vzdělává je.

V podobném stylu odvolávajícímu se k minulosti Eyre používá i záblesky, které se odehrávají před Rudyho očima, když se při honbě za

domnělým vrahem udeří do hlavy. V ten moment se mu nejdřív zjeví příslovečné hvězdy před očima, ty jsou však následované černobílými fotografiemi, na kterých jsou významné osobnosti z nativní historie, mezi nimiž můžeme zahlédnout momentky ze zatýkání členů AIM během incidentu u Wounded Knee ze 70. let. Rudy své černé svědomí, pramenící z překračování zákona, kterého se dopouští, když se mstí na lidech překračujících zákony, řeší pomocí očistného rituálu potní chýše (*sweat lodge*). Těmito střípky Eyre spojuje nativní současnost s historií a tradicemi. Stejně tak činí i při pohřbu Mogieho, který je doprovázen tradičním pohřebním tancem místní nativní skupiny. Eyre se zároveň vyvarovává historizujícího přístupu, kterým by zobrazované skupiny konzervoval ve světě minulosti. Neposouvá současnost do minulosti, ale snaží se kus minulosti přiblížit současnosti.

Celým filmem se line téma chudoby a fenoménů, které jsou s ní spojeny. Prolog *Rudých kůží* je sestřihem skutečných televizních reportáží týkajících se nativní chudoby a politických projevů slibujících změnu. V úvodu taktéž zazní hlas vypravěče, jenž říká, že „nějakých 60 mil jihovýchodně od Mount Rushmore můžeme nalézt nejchudších americký okres – *Pine Ridge Indian Reservation*.“ Eyre diváka v této expoziční části zaplavuje daty a statistikami. Dozvíme se tak, že 40% obyvatel zde žije na hranici chudoby. S pouhými 2600\$ ročně se jedná o lidi s nejnižším příjmem v USA, 75% obyvatel je nezaměstnaných, příčiny úmrtí spojené s alkoholismem jsou přítomny devítinásobně oproti národnímu průměru a očekávaný věk dožití je vůči celostátnímu průměru o 15 let kratší. A právě toto je pozadí, na kterém se odehrávají *Rudé kůže*.

Eyre předkládá celou paletu sociálně patologických jevů. Hlavní postava Rudyho jakožto policisty je ideálním hromosvodem, skrze nějž jsme s těmito jevy seznamováni. Setkáváme se nejen s alkoholismem a chudobou,

ale i s nezaměstnaností, domácím násilím, zabitím a vraždou. Eyre portrétuje tyto jevy ve světle chudoby, která je v rezervaci přítomná již od dob masakru u Wounded Knee. Jedná se tak o stále přetrvávající dědictví časů minulých, memento vztahu minority s majoritou. Eyre se snaží připoutat divákovou pozornost k faktu, že i přestože od masakru uběhlo více než sto let, problémy nativních obyvatel přetrvávají. Jestliže se nativní komunity nemusejí obávat nájezdů kavalérie, neznamená to, že problémy jejich existence zmizely spolu s masakry. Eyre nevytrhává pouze obraz *indiána* z jeho westernové časové schránky a prezentuje ho jako současníka americké společnosti, ale taktéž transformuje podobu jeho problémů, které už dávno netkví v potyčkách s osadníky a mizejícími stády bizonů, ale v sisyfovském boji s chudobou a marginalizací. Eyre *hollywoodského indiána* aktualizuje a zlidštuje, neboť boj s chudobou a vnitřními démony je všelidského ražení a pro diváka je mnohem snazší dosáhnout empatie s těmito postavami, než když nativní herci hrají westernové karikatury sama sebe.

Hlavním nešvarem, který je opakovaně připomínán, je právě alkoholismus. Přestože je v rezervaci prodej alkoholu zakázán, jen pár mil od hranic s Nebraskou se nachází obchod s alkoholem, který místním obyvatelům slouží jako náhrada. Postavy alkoholiků postrádají hrdost a zájem o sebe a okolí a jsou ochotné pro lahev alkoholického nápoje téměř čehokoliv. To vede k vnitřnímu pnutí v rámci komunity. Rudy pozve svého bratra na fotbalový zápas místních policistů, ale Mogieho láká představa piva zadarmo. Během komunitního pikniku se Mogie opije a naprosto se zesměšní. Svému bratru pak Mogie odsekne: „S indiánama nemluví.“ Stereotyp opilého *indiána* je ve světě kinematografie evergreenem a alkohol má v tomto prostředí i vlastní *indiánské* jméno – ohnivá voda. Vzpomeňme jen na Denchovu filmařskou příručku z roku 1919 a jeho přezíravé shazování nativního komparzu tím, že byl vyplácen v

alkoholu. Eyre má proto důvod se vůči němu vymezit, byť nezastírá, že problematika rozšíření konzumace alkoholu mezi určitými částmi nativních komunit existuje. Alkoholismus nepředstavuje jenom jako selhání jedinců, ale zasazuje jeho rozšíření do celospolečenského kontextu, přičemž vytváří zkratku mezi historií vztahů nativních společenstev a majoritními USA. Vina alkoholismu tak v Eyreových očích leží z velké části mimo rezervace. Mogieho alkoholismus je spojován s posttraumatickým stresem vyvolaným jeho službou ve Vietnamu.

Stejně jako u svého dalšího filmu *A Thousand Roads* Eyre nezapomíná své postavy spojovat s americkou vojenskou tradicí. V obou případech tak činí nenásilnou cestou, jedná se o pouhé mimoděčné poznámky, ale jejich přítomnost je důležitá. Spojování kreditu, jaký služba v americké armádě má, s hrdiny marginalizovaných skupin obyvatelstva přináší jejich existenci vyšší legitimitu.

V čem se tedy liší námi dva analyzované Eyreovi filmy? *Rudé kůže* se nesnaží zastírat svůj fikční charakter a zároveň neprotěžují pannativní chápání nativní identity. V *A Thousand Roads* Eyre explicitně vytváří všennativní americký svět, kde nativní obyvatelé od arktického severu kanadské tundry po vrcholy jihoamerických velehor tvoří jednu rozvětvenou rodinu. Přestože se v *Rudých kůžích* Eyre vypořádává s fenoménem chudoby a nativními dějinami, v této své případové studii zůstává jeho tvůrčí pozornost koncentrována na jeden konkrétní příběh. *Rudé kůže* jsou filmem s úzkou perspektivou, který se svým narativem zavíjí sám do sebe. *A Thousand Roads* se naopak rozvíjí do širé a jeho fabule nabývá extenzivního, ne intenzivního charakteru. Tím, že je snímek *A Thousand Roads* o všech a o nikom, je snazší jeho poselství převést na celé nativní populace. *Rudé kůže* svým komorním zázemím se takovéto generalizace brání, byť se v obou filmech Eyre snaží o nativní emancipaci. Eyre nabízí dva přístupy, jeden

explicitní a extenzivní a druhý implicitní ale zároveň intenzivní. Zůstává na divákovi, kterému dá přednost.

Závěr

Tato práce došla svého konce, a je proto na místě zrekapitulovat její zjištění a zúčtovat s cíli, které si na svém počátku vytyčila.

Kladli jsme si otázku, proč nativní tvůrci natáčejí takové filmy, jaké natáčejí a jakým způsobem konstruují nativní identitu. Dozvěděli jsme se, že hnacím motorem nativní tvorby je potřeba se vymezit vůči v majoritní společnosti rozšířeným stereotypům, jež jsou spoluvytvářeny a reprodukovány mainstreamovou kinematografií. Nativní tvůrci vnímají filmové médium jako nástroj boje za vlastní emancipaci a zmocnění. Kinematografie slouží jako aparát, skrz nějž dostávají členové nativních subalterních komunit prostor vyjádřit se a konstruovat vlastní pojetí svých identit. Filmová tvorba slouží jako nástroj kulturní sebezáchovy, aktivistického vyjednávání a jako edukační kanál.

Filmaři svými díly cílí jednak na majoritní publikum, kterému se snaží představit obraz moderního nativního obyvatele, jenž sdílí stejný prostoročas jako zbytek populace, čelí stejným problémům a je od majority de facto indiferentní. Tvůrci se silně vymezují proti *hollywoodskému indiánu*. Snaží se podryvat představu *rudého divocha*, ale i ideu *divocha ušlechtilého*, byť od něj si některé pozitivně vnímané charakteristiky čas od času vypůjčují. A druhak míří na publikum nativní. Tomu se snaží vštípit pocit nativní sounáležitosti, hrdosti na svou historii a tradice a mladším generacím představují polopozapomenuté obyčeje a mytologii. Existují i takové nativní snímky, které mají aktivistické ambice a snaží se protěžovat vlastní nativní politické agendy. Tyto aktivisticky zaměřené snímky ve skutečnosti klasickou fikční tvorbu historicky předchází a nativní kinematografii anticipovaly.

Tím se dostáváme k diachronní analýze inspiračních zdrojů nativní tvorby. Tato pasáž do jisté míry zrcadlí vývody bakalářské práce. Nativní tvorba se do značné míry definuje negativně, vůči mainstreamovému hollywoodskému filmu. Ten přejal mnohé své stereotypy z literatury 19. století a především díky westernovému žánru je v minulém století šířil dál. Western dal vzniknout představě *indiána*, postavě divoké, necivilizované a prostorem i časem omezené na americké prerie 19. století. Představa *indiána* naprosto nerespektovala vnitřní kulturní a etnickou pluralitu původních amerických obyvatel. Tato fakta inverzním způsobem inspirovala nativní tvůrce, kteří nativní obyvatele začali prezentovat jako pluralitní skupinu lidí, kteří jsou součástí dnešních USA a Kanady.

Přestože se nativní obyvatelstvo podílelo na tvorbě filmů již od počátku kinematografického průmyslu, až do počátku 90. let minulého století se nedá hovořit o nativní kinematografii. Nativní tvorba má své prvopočátky v 60. a 70. letech, kdy na pozadí událostí bojů za občanská práva minorit přebírají nativní tvůrce iniciativu a začínají prosazovat vlastní agendu. Tyto snahy měly stále partikulární charakter a celostní nativní tvorba spatřila světlo světa právě až v 90. letech. Tuto skutečnost jsem se pokusil ilustrovat na příkladu analýzy čtyř vybraných nativních snímků: *Imagining Indians*, *A Thousand Roads*, *Barking Water* a *Rudých kůžích*.

Nativní obyvatelstvo Severní Ameriky coby zástupci subalterních skupin, jež bojují proti svému submisivnímu postavení ve společnosti, využívá kinematografii ke zviditelnění, zmocnění a emancipaci. Kvůli vysoké vnitřní pluralitě nativní tvůrce často sahají k použití strategického esencialismu, jenž zastřešuje partikulární nativní snahy a dodává jim větší politickou váhu. Přestože nemůžeme mluvit o tom, že by strategický realismus byl konstantou nativní tvorby, je pravdou, že jeho využití různou měrou je přítomno v nemalém počtu nativních snímků. V námi

analyzovaných snímcích byl strategický esencionalismus viditelněji přítomen ve třech snímcích, přičemž jeden snímek byl na strategickém esencionalismu vlastně vystavěn.

Zjistili jsme tak, že nativní tvůrci byli motivováni natáčet své filmy na základě, dle jejich názoru, nesouhlasu s prezentací vlastních kultur mainstreamovou tvorbou. Kvůli společenskému postavení nativních skupin, jejichž pozici lze vnímat optikou subalterních, nebyli ale schopní dosáhnout prostředků potřebných na vlastní nezávislou nativní tvorbu. Až díky snahám amerických hnutí bojujících za občanská práva, nativních organizací a mediálním společenstvem se podařilo v 90. letech minulého století ustanovit nativní kinematografii. Ta produkuje filmy, které jsou do značné míry zastřešené strategickým esencionalismem, který jim dovoluje usnadnit přístup k širší paletě diváků a legitimizuje nativní agendu, jejímiž cíli jsou osvěta, edukace a nativní sebeuvědomění.

V čem tato práce pokulhává, jsou momenty, u kterých se při rešerších zjistilo, že jsou mnohem širšího a hlubšího charakteru a zasluhovaly by mnohem obsáhlejší analýzu vyžadující prostor přesahující možnosti diplomové práce. Dějiny kinematografie a kontext, z kterého nativní filmová tvorba vyvěrá, je natolik komplexní tematika, že by snesla samostatné zpracování. Bohužel tato práce není schopna takový prostor nabídnout. Stejně tak by bylo záhodno vykreslit širší spektrum nativních tvůrců, ale i v tomto bodě není prostor diplomové práce adekvátní.

Přesto si myslím a doufám, že se této diplomové práci podařilo naplnit vytyčených cílů. Stejně jako jsem psal ve své bakalářské práci, toto téma je obsáhlé a ani zdaleka jsem nevyčerpal jeho potenciál. Na předešlých stranách jsem do hloubky rozpracoval dílčí aspekt mé bakalářské práce *Percepce amerického domorodého obyvatelstva v kinematografii* a mohu jen doufat,

že na stranách budoucí práce zpracuji některé z témat, na které jsem narazil při psaní této práce.

Literatura

ABRAHAM, Susan, 2009. Strategic Essentialism in Nationalist Discourses: Sketching a Feminist Agenda in the Study of Religion. **In:** *Journal of Feminist Studies in Religion*. Bloomington: Indiana University Press. 156-161 s. ISSN 8755-4178

ANTHES, Bill, 2009. Contemporary Native Artists and International Biennial Culture. **In:** *Visual Anthropology Review*. Arlington: Society for Visual Anthropology. 109-127 s. ISSN 1548-7458

ASHCROFT, Bill, G. Griffiths a H. Tiffin, 2013. *Postcolonial Studies: The Key Concepts*. Londýn: Routledge. 355 s. ISBN 978-0-415-66190-4

AZOULAY, Katya G., 1997. Experience, empathy and strategic essentialism. **In:** *Cultural Studies*. Londýn: Routledge. 89-110 s. ISSN 0950-2386

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

BLACKHOSRE, Amanda, 2015. Blackhorse: Do You Prefer ‚Native American‘ or ‚American Indian‘? 6 Prominent Voices Respond. **In:** *Indian Country Today*. [online]. 22. 5. 2015 [cit. 21. 1. 2018]. Dostupné z: <https://indiancountrymedianetwork.com/culture/social-issues/blackhorse-do-you-prefer-native-american-or-american-indian-6-prominent-voices-respond/>

BUSCOMBE, Edward, 2009. What's New in the New World?. **In:** *Film Quarterly*. Oakland: University of California Press. 35-40 s. ISSN 0015-1386

CAMPBELL, Joseph a B. Moyers, 2016. *Síla mýtu*. Praha: Argo. 287 s. ISBN 978-80-257-1904-6

CARPENTER, Edmund, 1972. *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!*. Boston: Holt, Rinehart and Winston. 192 s. ISBN 978-0030068812

CASTILE, George P., 1996. The Commodification of Indian Identity. **In:** *American Anthropologist*. Arlington: American Anthropological Association. 743-749 s. ISSN 0002-7294

COLEMAN, Cynthia-Lou, 2005. Framing Cinematic Indians within the Social Construction of Place. **In:** *American Studies*. Vol. 46, No. ¾, Indigeneity at the Crossroads of American Studies. Mid-American Studies Association. 275-293 s. ISSN 0026-307

CORONIL, Fernando, 1994. Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States. **In:** *Poetics Today*. Durham: Duke University Press. 643-658 s. ISSN 0333-5372

DENCH, Ernest A., 1919. *Making the movies*. New York: The Macmillan company. 224 str.

DOWELL, Kristin L., 2006. Strengthening Indigenous Identity On- and Offscreen at the First Nations/First Features Film Showcase. **In:** *American Anthropologist*. Arlington: American Anthropological Association. 376-384 s. ISSN 0002-7294

DOWELL, Kristin L., 2009. Performance and „Trickster Aesthetics“ in the Work of Mohawk Filmmaker Shelley Niro. **In:** *Native American Performance and Representation*. Tuscon: The University of Arizona Press. 207-221 s. ISBN 978-0-8165-0240-0

EAGLETON, Terry, 2010. Úvod do literární teorie. Praha: Plus. 318 s. ISBN 978-80-00-02587-2

ERIKSEN, Thomas Hylland, 1993. *Ethnicity and nationalism: Anthropological Perspectives*. Londýn: Pluto Press. 179 s. ISBN 0-753-0700-0

FRANCASTEL, Pierre, 1984. *Figura a místo: Vizuální řád v italském malířství 15. století*. Praha: Odeon. 325 s.

FRIAR, Ralph E. a N. A. Friar, 1972. *The Only Good Indian... The Hollywood Gospel*. New York: Drama Book Specialist. 332 s. ISBN 978-0910482219

First Nation/First Features: About The Showcase, 2016 [online]. First Nations/First Features: A Showcase of World Indigenous Film and Media. [cit. 5. 2. 2018]. Dostupné z: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2005/fnff/about.htm>

GINSBURG, Faye D., 2002. Screen Memories. **In:** *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press. 39-57 s. ISBN 0-520-22448-5

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

GREEN, Marcus, 2011. Rethinking the subaltern and the question of censorship in Gramsci's Prison Notebooks. **In:** *Postcolonial Studies*. Londýn: Routledge. 387-404 s. ISSN 1368-8790

GROSSBERG, Lawrence, 1993. Cultural studies and/in new worlds. **In:** *Race, Identity and Representation in Education (Critical Social Thought)*. Londýn: Routledge. 416 s. ISBN 978-0415905572

HALLOWELL, A. Irving, 1957. The Impact of the American Indian on American Culture. In: *American Anthropologist*. Arlington: American Anthropological Association. 201-217 s. ISSN 0002-7294

HEARNE, Joanna M., 2004. „*The Cross-Heart People*“: *Indigenous narratives, cinema, and the Western*. Tuscon. Disertation Theses. The University of Arizona. Dr. Larry Evers

HEVER, Tamas, 2016. *Nobody speaking his native language. The Problem of the Post-Western in Contemporary American Cinema*. Claremont. CMC Senior Theses. Claremont McKenna College. Prof. Thomas Schur, Ph.D.

HOARE, Quentine a Geoffrey N. Smith, ed., 1999. *Selection from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Londýn: ElecBook. 846 s. ISBN 1-901843-05-X

Indigenous Environmental Network: About, 2018 [online]. International Environmental Network. [cit. 10. 3. 2018]. Dostupné z: <http://www.ienearth.org/about/>

International Indian Treaty Council: About IITC, 2018 [online]. International Indian Treaty Council. [cit. 10. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.iitc.org/about-iitc/>

ISER, Wolfgang, 2017. *Fiktivní a imaginární: Perspektivy literární antropologie*. Praha: Nakladatelství Karolinum. 377 s. ISBN 978-80-246-2781-6

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

KING, C. Richard, 2006. *Media Images and Representation. Contemporary Native American Issues*. Philadelphia: Chelsea House Publishers. 117 s. ISBN 0-7910-7968-6

KISIN, Eugenia, 2011. Ravens and Film: Stories of Continuity and Meditation. In: *Visual Anthropology Review*. Arlington: Society for Visual Anthropology. 131-140 s. ISSN 1548-7458

KORDA, Jakub, 2014. *Úvod do studia televize 1*. Olomouc, Universita Palackého v Olomouci. 60 s. ISBN 978-80-244-4212-9

LE BON, Gustav, 2016. *Psychologie davu*. Praha: Portál. 176 s. ISBN 978-80-262-1028-3

LEWIS, Randolph, 2006. *Alanis Obomsawin: The Vision of a Native Filmmaker*. Lincoln: University of Nebraska Press. 262 s. ISBN 978-0-8032-2963-1

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

MALINOWSKI, Bronislav, 1932. *Argonauts of the western Pacific*. Londýn: George Routledge & Sons, Ltd. 277 s.

MAREK, Ondřej, 2015. *Percepce amerického domorodého obyvatelstva v kinematografii*. Olomouc. 59 s. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Jakub Havlíček

Margaret Mead Film Festival, 2018 [online]. American Museum of Natural History. [cit. 5. 2. 2018]. Dostupné z: <https://www.amnh.org/explore/margaret-mead-film-festival#top>

MARUBBIO, M. Elise, 2006. *Killing the Indian Maiden: Images of Native American Women in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky. 298 s. ISBN 9780813124148

MITHLO, Nancy M., 2004. Reappropriating Redskins: Pellerossasogna (Red Skin Dream): Shelley Niro at the 50th La Biennale di Venezia. In: *Visual*

Anthropology Review. Arlington: Society for Visual Anthropology. 22-35 s. ISSN 1548-7458

MURRAY, William, 1971. Playboy Interview: John Wayne – candid conversation. *Playboy*. Chicago: Playboy Enterprises, 1971(5), 75-93 s. ISSN 0032-1478

Native American Film + Video Festival – Sterlin Harjo, 2011 [online]. National Museum of the American Indian. [cit. 9. 3. 2018]. Dostupné z: http://nmai.si.edu/nafvf/filmmakers_harjo.aspx

OWENS, Louis, 2001. As If an Indian Were Really an Indian: Native American Voices and Postcolonial Theory. **In:** *Native American Representation. First Encounters, Distorted Images, and Literary Appropriations*. Lincoln: University of Nebraska. s. 11-24. ISBN 0-8302-1312-3

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

POWERS, William K., 1995. The Peyote Road: A Text in Search of a Context. **In:** *American Anthropologist*. Arlington: American Anthropological Association. 768-773 s. ISSN 0002-7294

PRAKASH, Gyan, 1994. Subaltern Studies as Postcolonial Criticism. **In:** *The American Historical Review*. Oxford: Oxford University Press. 1475-1490 s. ISSN 0002-8762

PRINS, Harald E. L., 1989. American Indians and the ethnocinematic complex: From native participation to production control. **In:** *Visual Sociology*. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis. 80-90 s. ISSN 1472-5878

PRINS, Harald E. L., 2002. Visual Media and the Primitivist Perplex: Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy in North America. **In:**

Media Worlds: Anthropology on New Terrain. Berkeley: University of California Press. 58-74 s. ISBN 0-520-22448-5

RAHEJA, Michelle H., 2010. *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, And Representations of Native Americans in Film*. Lincoln: University of Nebraska Press. 338 s. ISBN 978-0-8032-1126-1

RANTA-TYRKKÖ, Satu, 2011. High time for postcolonial analysis in social work. **In:** *Nordic Social Work Research*. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis. 25-41 s. ISSN 2156-8588

RICHARDSON, Robert D. Jr., 1995. *Emerson: The Mind on Fire*. Berkeley: University of California Press. 684 s. ISBN 0-520-08808-5

RONY, Fatimah T., 1994-1995. Victor Masayesva, Jr., and the Politics of „Imagining Indians“. **In:** *Film Quarterly*. Oakland: University of California Press. 20-33 s. ISSN 0015-1386

SAID, EDWARD W., 2008. *Orientalismus*. Praha; Litomyšl: Paseka. 459 s. ISBN 9788071859215

SEKULA, Allan, 2004. O vynalezení fotografického významu. **In:** CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové. 67-88 s. ISBN 80-239-5169-6

SCHWENINGER, Lee, 2013. *Imagic Moments: Indigenous North American Film*. Londýn: The University of Georgia Press. 264 s. ISBN 978-0-8203-1514-7

SINGER, Beverly R., 2001. *Wiping the War Paint off the Lens: Native American Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 110 s. ISBN 0-8166-3160-3

- SLEMON, Stephen, 1990. Unsettling the Empire: Resistance Theory for the Second World. **In:** *World Literature in English*. Abindon-on-Thames: Routledge. 30-41 s. ISSN 1744-9855
- SOLOMOS, John a Les Back, 1996. *Racism and Society*. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 252 s. ISBN 978-0-333-58439-2
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1996. *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge. 344 s. ISBN 0-415-91001-3
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1990. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. New York: Routledge. 168 s. ISBN 0-415-90196-3
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1988. Can the Subaltern Speak?. **In:** *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press. 66-111 s. ISBN 9780252014017
- SRINIVASAN, Ramesh, 2006. Indigenous, ethnic and cultural articulations of new media. **In:** *International journal of cultural studies*. Londýn: SAGE Publications. 497-518 s. ISSN 1367-8779
- ŠAVELKOVÁ, Livia, 2010. *Současní Irokézové: severoameričtí indiáni a utváření jejich identit*. Pardubice: Univerzita Pardubice. 238 str. ISBN 978-80-7395-302-7
- TAFT, Robert, 1953. *Artists and illustrators of the Old West: 1850-1900*. New York: Scribners. 400 s.
- TUDOR, Andrew, 1999. *Decoding Culture: Theory and Method in Cultural Studies*. Londýn: SAGE Publications. 208 s. ISBN 0-7619-5246-2
- TŘEŠŇÁK, Petr, 2017. Chudí už jsme byli. *Respekt*. Praha: Economia. 3/2017. 45-48 s. ISSN 0862-6545

VAN DIJK, Teun A., 1992. Discourse and the denial of racism. **In:** *Discourse & Society*. London: SAGE Publications. 87-118 s. ISSN 09579265

VARGAS, Theresa, 2016. In their words: 12 Native Americans talk about the furor over the Redskins name. **In:** *The Washington Post*. [online]. 20. 5. 2016 [cit. 22. 1. 2018]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/graphics/local/redskins-poll/>

Vision Maker Media: About Us, 2018 [online]. Vision Maker Media. [cit. 5. 2. 2018]. Dostupné z: <https://www.visionmakermedia.org/about-us>

VRASIDAS, Charalambos, 1997. 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. 63-70 s. ISBN 0-945829-11-6

WORTH, Sol a John Adair, 1970. Navajo Filmmakers. **In:** *American Anthropologist*. Arlington: American Anthropological Association. 9-34 s. ISSN 0002-7294

WORTH, Sol a John Adair, 1972. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press. 286 s. ISBN 0-253-36016-1

Filmografie

A Thousand Roads, 2005 [film]. Režie Chris EYRE. USA.

Barking Water, 2009 [film]. Režie Sterlin HARJO. USA.

Imagining Indians, 1992 [dokumentární film]. Režie Victor MASAYESVA, Jr.
USA.

Reel Injun, 2009 [dokumentární film]. Režie Neil DIAMOND a Catherine
BAINBRIDGE. Kanada.

Rudé kůže, 2002 [Skins] [film]. Režie Chirs EYRE. USA.

Seznam zkratek

AIM	American Indian Movement
IA3	Indigenous Arts Action Allience
IAA	Indian Actors Association
IAIA	Institute of American Indian Arts
IEN	Indigenous Environmental Network
IITC	International Indian Treaty Council
NAC	Native American Church
NAPA	Native American Producers Alliance
NAPT	Native American Public Telecommunications

Obrazová příloha



Triumf squaw

Imagining Indians, 1992 [dokumentární film]. Režie Victor MASAYESVA, Jr.
USA.



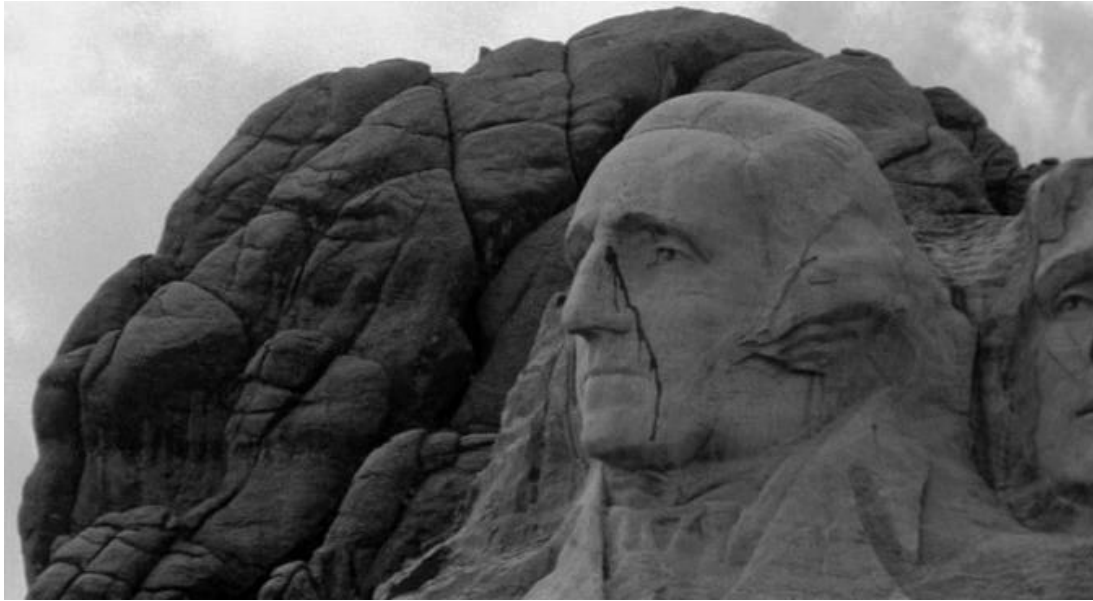
Johnny vyrábí talisman

A Thousand Roads, 2005 [film]. Režie Chris EYRE. USA.



International Indian Treaty Council – triko

Barking Water, 2008 [film]. Režie Sterlin HARJO. USA.



Pomsta na Mount Rushmore

Rudé kůže, 2002 [Skins] [film]. Režie Chirs EYRE. USA.