

PRINCEZNA POCAHONTAS A TARZAN, PÁN OPIC. FILMOVÁ KONSTRUKCE IDENTITY JEDINCE NA ROZHRANÍ DVOU SVĚTŮ

Ilona DVOŘÁKOVÁ
Katedra antropologie FF ZČU

Od jisté doby, jak se mi zdá, není romantický hrdina pouze literárním archetypem s poněkud anarchistickými sklony, ale je jím každý moderní člověk odkázaný srovnávat a vybírat mezi alternativami světů, z nichž žádný mu ovšem v posledku nepřináší toužebné bezpečí. Cítit určitý rozpor, podrobit svůj kosmos nejistotě, je v době modernity celkem každodenním chlebem člověka a ideovým zdrojem takového poznání nemusejí být ani hluboká uvědomění si vnitřního konfliktu, ani kontakt s významně cizím a odlišným. Naopak v uměleckém podání jsou případné formy signalizace tohoto střetu tím, co do velké míry tvoří kostru řady příběhů. Příběhů o lásce, dodejme, protože právě láska nám z odkazu romantismu zastává významný motiv nenaplněného ideálu.

Naznačili jsme, že se budeme pohybovat na půdě hraného filmu, a tak je nutno hned dodat, že to neznamená, že bychom – v práci, která má usilovat o antropologický náhled – chtěli posuzovat fakticitu a autenticitu zpracování sledovaných snímků (to, co bychom u etnografického filmu formulovali jako nezaujatost, návratnost, sledování všech potřebných aspektů apod.). S úlevou a v pozitivním slova smyslu jim přiznejme uměleckou licenci[1], která je zajisté funkčním a nepostradatelným nástrojem daného žánru. Na druhou stranu se tím ovšem nezbavujeme analytické roviny, kterou chceme uplatnit skrze pojetí toho, jak snímky vzhledem ke svému časovému zařazení pracují s otázkou identity hrdinů, kteří se dostávají do velmi specifického vnitřního rozporu – do rozporu kulturního. Neboli chceme sledovat, za pomoci jakých ukazatelů se k nám dostává povědomí o původním kulturním zařazení hrdiny, o procesu proměny této identity, o finální změně s jejími důsledky a také se chceme přiblížit představě o tom, do jaké míry jsou postavy konstruovány především s ohledem na svou romantičnost, která může být vnímána jak ideologicky (mohla by mít širší význam pro interpretaci snímku), tak čistě funkčně, jak už jsme si uvědomili v souvislosti s žánrovým zasazením. Nevyhneme se také posouzení toho, jaké další vizuální prostředky spoluutvářejí případný ideologický, či možná vhodněji řekněme výkladový, rámeček filmu. Ničemu není podle našeho soudu na překážku, že budeme srovnávat příběhy zacílené na postavy známé také z dětského filmu a dále na postavy, z nichž jedna se těší skutečnému historickému doložení (Pocahontas[2] žijící na přelomu 16./17. stol.), zatímco druhá nikoli (Tarzan[3], který se zrodil z pera svého autora na počátku 20. stol.). Snímek *The New World* natočil v r. 2004 Terrence Malick a v našem rozjímaní budeme na jeho analýzu klást o něco větší význam. Jako doplněk nám poslouží v českém prostředí dobře známý *Příběh Tarzana, pána opic* z r. 1984 (v originále *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*) režírovaný Hughem Hudsonem.

Začneme tím, co oba filmy spojuje v obecnějším měřítku, čímž se v závěsu dotkneme také vzájemných odlišností, ty pro nás budou mít zásadní výkladový význam (k jejich interpretaci však přistoupíme až na závěr).

Prvním společným rysem, který bychom mohli jmenovat, je totalita pozornosti obrácená k jediné ústřední postavě, kolem níž se sice shromažďuje poměrně stálý počet dalších důležitých postav, jejich hlavní úlohou je ale převážně vyplňovat prostor kolem

hrdin(k)y, utvářet pole jejich/jeho vztahů a také o ní/něm dostatečně referovat (v obou případech formou jakýchsi útržků z deníkových zápisků, které jsou poskládány coby črty hrdinovy/hrdinčiny osobnosti). Na tom by ještě nebylo nic antropologicky relevantního, avšak obě hlavní postavy jsou také shodně výjimečné v exotickém slova smyslu, zastupují svět „těch druhých“, krajně odlišný až protikladný ke „světu našemu“, který – opět totožně v obou případech – zosobňuje kolonialismem odkojená Anglie. Aby bylo jasné, že zde nechceme pouze parafrázovat znalosti ze střední školy, podtrhneme, že fixace na ústřední postavu není jen věcí atraktivity literárního zpracování, ale je dost možná i nutnou podmínkou toho, aby mohli být vůbec „ti druzí“ poznáváni a chápáni, což by se při jejich větším množství aplikovalo dosti hůře. Konečně naši hrdinové nejsou výjimeční jen svou primární exotičností, jsou výjimeční také v rámci ní, protože jakožto ti, kteří ji jednou díky svému individuálnímu potenciálu překročí, jsou – paradoxně – vytrženi z lůna „odlišnosti“ a symbolicky nadřazeni jak kategorii „oni“, tak kategorii „my“. Jsou právě těmi neutěšenými posly modernity, pro než by – alespoň teoreticky – neměla fungovat neproblematická příslušnost k tomu či onomu světu. V případě Pocahontas lze toto potvrdit bezvýhradně, své neustálé pochybnosti o tom, „kým je“, nakonec vyměnila za usmiřující cestu mateřství, míjející se a zároveň postupující oběma nabízenými světy. Tarzan se naopak nikdy ve svém váhání nevyhoupl z područí monopolitních alternativ a jedné se vždy snažil zachovat věrnost; od chvíle, kdy náhle objevil potřebu navrátit se do džungle, jeho nerozhodnost byla tatam.

Oběma hlavním postavám je také společná určitá počáteční identita, jakož i prostředky její vizualizace a také vizualizace postupné přeměny této identity. (V těchto ohledech lze říci, že žánr využívá stále totožných prostředků.) Jak Pocahontas, tak Tarzan jsou zobrazení coby divocí, nespoutaní, bezstarostní, hraví, dětsky nevinní a s přírodou spjatí „tvorové“. Ano, tvorové, protože nekomunikují nám známým jazykem, dokonce lze pochybovat, zda jejich skřeky vůbec nějaký jazykový systém tvoří. Komunikační složku proto vyplňuje tělo, Pocahontas doslova maluje významy rukama do vzduchu, Tarzan se obzvlášť sugestivně vyrovnává se smrtí své „lidoopí matky“ (vydává zvuky lítosti, které nás za jiných okolností přivádějí k tomu, co vnímáme jako specificky lidské, v této situaci v nás ale probouzejí děs z vyjádření citů, jakého snad „civilizovaní“ lidé nejsou schopni). Identita obou postav je však z hlediska běžných diváků dosti odlišná: mezi nativní obyvatelkou Ameriky a anglickým aristokratem, který nešťastnou náhodou uvízl v africkém pralese, nelze tak jednoduše udělat rovnítko, pokud se nám nabízí jisté romantické pojetí přirozenosti. Můžeme snad i s jistou nadsázkou podotknout, že toto hledisko přirozenosti se nám vnukává už jen tím, že Tarzan mezi své opičí soukmenovce skutečně na první pohled nezapadá. Lze také říci, že zatímco u Pocahontas jde o jinakost „těch druhých“ a i o jinakost prostředí, které tyto jiné obklopuje – v tom tkví okolnosti hrdinčiny identity tak, jak je snímek zachycuje – u Tarzana narážíme spíše na širší koncept pojetí přírody jako protikladné civilizaci („domorodci“ se tu také objevují, ale jen okrajově a jejich pojetí je jednoznačně negativní[4]), který ovšem Tarzana druhotně odkazuje do sféry „těch jiných“ zrovna tak. Pokud se ale ještě vrátíme ke shodě z hlediska identity postav, patřil by sem také fakt, že oba hrdinové se stali v příběhu „zachránci“, zachránili životy lidí, kteří byli ohroženi nesrozumitelností řádu druhého světa (ne náhodou šlo právě o postavy, které pak naše hrdiny přivedly k poznání alternativy).[5] Tím se jen z jiné strany dostáváme zpátky k otázce toho, za jakých okolností může být v našem žánru vhodně vylíčen „ten druhý“, jaké prostředky usnadňují jeho počáteční přijetí.

Co se týká vizualizace přeměny identity, dochází k ní především prostřednictvím „kultivačních“ činností, pojetí prostoru a řeči těla. Mezi tyto kultivační činnosti patří u Pocahontas například poznávání nových možností pěstování plodin, ale také to, že se učí abecedu (což se nevyhne ani Tarzanovi). Se svou svobodou přicházejí oba naši hrdinové o cosi, co bych nazvala „objemnou přítomností v prostoru“, s „ukázněním“ těla ustupuje

možnost zahltit prostor „shlukem rychlých pohybů“ a využívat ho bez vědomí určitých nových kulturních hranic. Nicméně Tarzan tyto hranice neustále překračuje a přímo tím vyjadřuje svůj vnitřní boj s novými konvencemi (když se při obzvláště nevhodných příležitostech navrací ke svým „opičím způsobům“). Pocahontas přijímá změny za vlastní, přestože, jak už jsme řekli, to neznamená, že by zároveň nepochybovala o důsledcích toho, že tyto změny doléhají právě na ni (Pocahontas se nebrání novému světu, brání se sama sobě v něm). U obou hrdinů se změní oděv, úprava vlasů, způsoby chůze a držení předmětů atd. (snímek *The New World* myslím tuto změnu zachycuje skutečně skvostně). Proměna v mimice obličejů, kdy dříve spokojení a bezstarostní hrdinové najednou dostávají stejně ztrápený výraz jako většina Evropanů, směřuje podle mého ke kritice civilizace.

Můžeme se důkladněji ptát, zda bychom za společný znak obou hrdinů nemohli považovat fakt konfrontace s tlakem kulturní změny. Obecně ano, ale vlastně důsledně v opačném smyslu. Oživme si poznatek, že Pocahontas prošla procesem změny na nátlak ztráty vnitřní kulturní jistoty (pro tuto ztrátu jistoty bychom našli impuls ve vnějším světě, ale nikoli impuls násilný, donucovací moc, ale pouze impuls podřívající, moc zpochybnění). Kdežto Tarzan byl procesu kulturní transformace vystaven jaksi téměř v intencích institucionalizace, pro kterou musel sice vyslovit alespoň němý souhlas, avšak rozhodně souhlas nepodmíněný důrazem na neustálé porozumění a přezkoumávání udávané změny. Možná příliš složitě vyjadřujeme prostou okolnost, že Pocahontas procházela svou kulturní proměnou dobrovolně a víceméně hlavně za přispění vlastní významy naplněné účasti, což také zřejmě kulturní transformaci vůbec umožnilo. Tarzanovi byla potřeba transformace dodaná z vnějšku, nepřidával k ní osobitě integrující modely a to mohl být jeden z důvodů, proč u něj projekt změny identity selhal.

Velmi podstatným společným prvkem obou filmů je milostný vztah mezi našimi ústředními postavami, nositeli konkurenčního řádu světa a jejich „průvodci“ po světě novém. Opět se můžeme směle domnívat, že milostný obraz napomáhá jak funkčnosti žánru, tak způsobu, jak jiné „zkulturnět“. Láska a to, jaké nároky si diktuje, je totiž zobrazováno především z pozice naší kultury a jde o koncepci ryze romantickou v tom smyslu, že ideál lásky stojí nade vším, dokonce i nad sebou samým. Láska je natolik posvátná, že pokud nemůže být plně realizována, hrdina se jí vzdává a boří tak celou tlustou vrstvu současné logiky světa. U Pocahontas ztělesňovala láska cestu k poznání „těch druhých“ (a to ve větší míře, než jak tomu bylo u jejího protějšku Johna Smithe), znamenala také částečné odříznutí od světa původního, ztracení, zpochybnění své vlastní existence. Ve chvíli, kdy láska čelila nepřekonatelným překážkám (John Smith se při své touze za objevováním nepozorovaně vytrácí[6]), stal se motiv jejího nenaplnění stavebním kamenem pro přemostění obou světů. Jinak tomu bylo u Tarzana[7], u nějž se láska stala možností, jak se vyrovnat se střetem vlastní rozpolcené identity – a neobstála. Nicméně schéma je totožné, láska nemohla být nade vším, nedokázala plán rozpolcenosti zaštitit a proto musela být nekompromisně odvržena. Tragédie obou příběhů má tedy společný základ a dost možná také vede k částečně stejnému interpretačnímu klíči, ale k tomu se vrátíme později.

Věnujme se dalšímu z prvků, které snímky sdílejí, a tím je obdobná konstrukce prostředí. Panenská příroda je především kladena do ostrého protikladu k civilizaci, vizuálně do kontrastu s přísnými stavbami a unylými barvami vždy tak trochu nešťastně pochmurné Anglie. Co je zajímavé, oba snímky postulují pomíjivost tohoto panenského okamžiku: u Pocahontas jsme na pozadí příběhu svědky nahrazování původního ekosystému nedotčené Ameriky, u Tarzana se závěrem filmu kocháme „jedním z posledních nedotčených koutů světa“.

Čistota ducha přírody prostupuje obyvateli „dosud nezkažené“ země, kteří neoplývají spektrem charakterových vad západních lidí – to zejména u Pocahontas, a duch přírody sám

magicky povznáší k jinému prožívání světa, které ovšem může hraničit až s divoškou nezkratností – u Tarzana. Tím se trefně přibližujeme také k pojetí „domorodců“, kteří jsou v případě Pocahontas líčeni převážně pozitivně a u Tarzana právě naopak. O nějakém důmyslnějším poznávání „těch druhých“ z pozic západního světa nemůže být u Tarzana řeč, v případě Pocahontas měl snímek – alespoň podle záměru autorů[8] – vycházet z této obrácené pozice ve stejné míře (viz dále). Ve způsobu konstrukce „domorodců“ jsou oba snímky značně „hodnotící“, což my ovšem nijak závažně hodnotit nechceme.

Co však hodnotit chceme a právě budeme, to jsou výkladové perspektivy, které nám snímky nabízí – v čem jsou odlišné, co sdělují a proč se překvapivě v ledasčem shodují?

Jak jsme v předchozím odstavci zmínili, film o Pocahontas usiloval mimo jiné o zachycení pohledu nativních obyvatel Ameriky na anglické osadníky počátku 17. století. Pro natočení snímku bylo podle archeologických materiálů zkonstruováno přesné osídlení „domorodců“ i věrné opevnění anglických osadníků – vše z lokálních přírodních zdrojů, dále byly využity původní lodě, kterými osadníci do Jamestownu dorazili, oděvy, zbraně a další předměty byly zhotovovány podle originálních postupů. Pro pochopení rituálů, které především měly přinášet informace o domorodém pohledu, byly studovány různé historické prameny a vedeny konzultace se soudobými potomky Powhatanů[9]. Důraz na autenticitu byl bezpochyby nezanedbatelný, ale co stálo na jeho pozadí? Důležité je, že snímek vzniká i jako forma revitalizace původních obyvatel Ameriky, jako připomenutí násilného zabránění země před čtyřmi sty lety, o němž je dnes možné tvářit v tvář plnoprávným, a dokonce jaksi „vzácným“ nativním obyvatelům mluvit bez příkras. Není důvěra dnešních potomků původních obyvatel[10], kteří ze své „exotičnosti“ bezpochyby těžší bez toho, aby se sebemeně odlišovali od ostatních občanů USA[11], tím pravým důvodem, proč jejich předky vylíčit pokud možno v co nejpozitivnějším slova smyslu? Nebo chceme kladným vztahem domorodců k přírodě apod. naznačit, že se v historii západního světa naskytl okamžik, kdy se mohl vydat jinou, pravděpodobně mnohem „ušlechtilější“ cestou (kdyby se nechal inspirovat alternativou, kdyby naslouchal „těm druhým“)? Ať už za těmito spekulacemi něco je, nebo ne, jisté zůstává, že *The New World* si mohl vedle odmítavého sevření západní civilizace dovolit velmi přímým způsobem zatahat i za nit vizionářských modelů, což je aspekt, který Tarzanův příběh z 80. let respektive počátku 20. stol. nedokázal ještě uchopit. Ostatně posledně jmenovaný snímek své těžiště rozhodně neobrací k pluralitě kulturních možností a dává naopak jasný návod k tomu, že kulturní hranice jsou neprostupné (specifičtěji hranice mezi kulturním a ne-kulturním, což je v podstatě totéž). Jakkoli se snímek o Pocahontas těší poměrně vysoké míře sebereflexe toho, co dnes chápeme jako západní kulturu, využívá u mnoha prvků obdobné konstrukce, s jakou už bravurně nakládá Tarzan (a kterou jsme se na příkladech pokusili dříve vyložit). Čili – interpretační klíče obou snímků se liší jednak v tom, že Pocahontas nabízí jak pohled osadníků, tak domorodou koncepci osídlení Ameriky, zatímco u Tarzana se zdá, že nahlédnutí jeho perspektivy není dost dobře možné (a z této nemožnosti také vyvěrá největší napětí filmu); jednak se dále liší v tom, že Pocahontas důsledně konstruuje jak prostředí, tak vlastní domorodce a příkládá vizionářskou rovinu, kdežto Tarzan se drží svého vnitřního střetu metaforicky pojatého jako konflikt přírody a civilizace a jakoukoli možnost alternativy zpochybňuje. Vedle toho se však na jiné interpretační úrovni filmy setkávají a to ve způsobech, jak jsou vůbec schopny jinakost zobrazovat a pomocí jakých konstrukcí k tomu dospívají, což můžeme přičíst na vrub žánru, ale i celospolečenskému naladění, které se od těchto modelů kulturní konstrukce doposud neodpoutalo.[12]

V možnostech chápání kulturní změny (či přechodu ke kultuře) jsou si oba snímky na úrovni teoretických vlivů velmi vzdálené. U Tarzana[13], jehož celkové vyobrazení je považováno za zcela věrné knižní předloze, jsou proměny kultury nazírány coby vázané

na časovost tohoto procesu. Tarzan nemůže překročit hranice svého sepjetí s přírodou, jelikož toto sepjetí je věcí určitého evolučního stádia, ze kterého se nelze vymanit cestou učení kulturních zvyklostí a společnosti, které se na této úrovni nacházejí, nemá proto smysl z ní „pozvedat“. Proto není ani s domorodci navazován kontakt, Evropa je zatím nechává „dospět“ do svého vlastního stádia. Zde bychom tedy jasně identifikovali odkaz evolucionismu, který se stal významným vědeckým paradigmatickým koncem 19. století a patrně nemohl být Edgarem Ricem Burroughsem neinternalizován. Tím nechceme říci, že by Pocahontas ztvárňovala druhý extrém, kdy se kulturní změny odehrávají pod taktovkou vnějších vlivů a přitom stadiální pojetí zůstává (difuzionistická škola v antropologii); souhra vnitřních a vnějších vlivů tu naopak zhruba odpovídá dnešním teoriím kulturní změny a nepřesnosti evolucionismu a difuzionismu se jí netýkají. Kulturní změna není sledována v časovém horizontu, ale synchronně a z hlediska struktury procesu jako vnitřně provázaného systému (systémový výklad). Tyto až konfiguracionistické předpoklady jsou zřejmé například z toho, jak se společenství původních obyvatel po příchodu Evropanů socioekologicky rozpadá. Jmenované teoretické inspirace nejsou zrovna současné, to ale jen odpovídá obvyklému fenoménu, že společenské povědomí (a tedy umělecké filmové zpracování) vždy tak trochu pokulhává za teoriemi ve vědě. Pocahontas v sobě abstrahuje některá bazální antropologická stanoviska známá od Franze Boase jako je pluralitní pojetí kultur a kulturní determinismus. Zároveň s nimi však často nakládá po způsobu, s jakým se nám podbízí i dnešní multikulturalismus (ve svém nejširším slova smyslu). Mnohost kultur chce nejen přiznat, ale také oslavovat a velebit a fixovat. To jsme také měli na mysli, když jsem dříve hovořili o totožných konstrukcích „těch jiných“ v obou snímcích, jelikož potřeba „ustrnulých kultur“ je společná jak multikulturalismu, tak evolucionismu.

Celovečerní filmy většinou nevznikají proto, aby poučovaly společnost, často se v nich ale vizualizují návody, které současnost (nejen teď, ale i tady) uznává za platné. Můžeme si být téměř jistí, že drtivá většina diváků Pocahontas sdílí představu ctění odlišných kultur (jako i vnímají problematičnost kolonizace Nového světa). Jenže přináší tato skutečnost něco víc, než že se opětovně, jen jinak konstruují hranice mezi „my“ a „oni“? Hranice esenciální odlišnosti (to, co je hodné obdivu, je určeno jinakostí), u kterých hrozí, že na svém obranném valu mohou vždy otočit hodnotící znaménko.

Reference:

Mann, Charles C. (2007): Stvoření Ameriky. National Geographic Česko 05, 5: 44 – 67.

[1] Jeden ze dvou snímků, k nimž záhy upřeme pozornost, zachycuje okolnosti prvních kontaktů s Novým světem. Snímek se dopouští jak historických nepřesností (např. podceňuje míru osídlení Chesapeake Bay nebo místy utváří dojem neprostupnosti lesů v oblasti, která byla v době příchodu Evropanů převážně odlesněná), tak očividně záměrného posunu látky (konkrétní příklady v tuto chvíli ztrácejí smysl, ale dotkneme se jich). [Charles C. Mann 2007: str. 49-50] Anebo se možná nedopouští ani tak posunu, jako zkrátka výběru z mnoha variací dané látky, což je ovšem stále forma stylizace, která si později zaslouží reflexi.

[2] Dívka, která byla dcerou lokálního náčelníka se ve skutečnosti jmenovala Matoaka a Pocahontas byla pouze dětská přezdívka, jež přibližně znamenala „malá nezbednice“. [Charles C. Mann 2007: str. 57]

[3] Literární postava se během 20. století dočkala bezpočtu filmových zpracování různého žánru a rozsahu. My volíme asi nejznámější z nich, v hlavní roli s Christopherem Lambertem.

[4] Vyplývá to z toho, že jsou právě vrahy zmíněné lidoopí samice, která byla Tarzanovi matkou.

[5] Historikové jsou ohledně situace, kdy měla Pocahontas ve svých jedenácti letech zachránit Johna Smithe, kterého ve filmu zakryla před popravou vlastním tělem, dosti skeptičtí. [Charles C. Mann 2007: str. 56] Filmový motiv se dále rozplétá v duchu zavržení hrdinky vlastní společností, Pocahontas se ocitá na „okraji“. Jde o zavržení přicházející zvenčí, které formuje veškeré následné pojetí sebe sama. Také u Tarzana narážíme na motiv zavržení, je to ale civilizace, kterou sám Tarzan odsuzuje a zatracuje, čili zavržení tu vystupuje vzhledem k hrdinovi zvnitřku a neobrací se vůči němu samému. A tak v jednom příběhu stojí zavržení kdesi na počátku a jeho úloha je úlohou hybatele a ve druhém přichází až na závěr, aby se stalo soudcem a úlevným rozetnutím nastalého napětí. (Nicméně ve skutečnosti Pocahontas její otec asi nikdy nevyhnal a musely to tedy být buď jiné vnější vlivy, nebo opravdu jen čistě vnitřní pohnutky, které odváznou dívku před čtyřmi stovkami let vedly k objevování světa „těch druhých“)

[6] Historický John Smith utrpěl popáleniny a v r. 1609 byl proto nucen odplout do Anglie. [Charles C. Mann 2007: str. 51] Disneyovská legenda z r. 1995 se této verze na rozdíl od námi sledovaného snímku držela a je tu z mé strany přesvědčení, že *The New World* se vzhledem k aktuálnosti svého zpracování a požadavkům na současné pojetí nativních obyvatel musel k hrdinům zachovat s menší kulturní ohraničeností, kterou by tím akcentoval. Pocahontas, kterou nám „pohádka pro dospělé“ retrospektivně nabízí, je na každý pád tím, kdo rozhodně nezůstane uvězněn za hranicí vlastní kultury a už vůbec ne z pozice jakési vnímané přirozenosti své příslušnosti, jak „tvrdila“ pohádka od Disneyho. Pocahontas a John Smith z *The New World* o propojení svých světů sice pochybují, ale z hlediska tvůrčího zpracování není až tak žádoucí, aby pádnost pochybností potvrzovaly vnější okolnosti.

[7] V předlohovém románu Edgara Rice Burroughse se Tarzan setkává s Jane již v džungli a je to právě ona, kdo ho „vyláká“ do světa civilizace. Látka se tak více shoduje s vyobrazením lásky tak, jak jsme ji představili u Pocahontas.

[8] Viz dokument *Jak se natáčel Nový svět* z dílny Austina Lynche.

[9] Powhatan (otec Pocahontas) byl náčelník, který sdružoval více kmenů v dané oblasti, domorodé obyvatelstvo proto shrnujeme pod označení odvozené z jeho jména.

[10] Náčelník Stehen R. Adkins pro dokument *Jak se natáčel Nový svět* doslova říká: „...věděl jsem, že ve Virginii bude filmová produkční společnost a bude točit celovečerní film s názvem Nový svět. Na ten název Nový svět jsem hned reagoval. ‘Co je na něm nového? My už jsme tady 15 000 let.’ A fakt mě docela naštvalo, že se ten film bude jmenovat takhle.“ (časomíra: 08:04) Tato replika nás dovádí k názoru, že některé autentické prvky jako například nahost všech nedospělých „domorodých“ dívek, musely být z filmu vyloučeny už jen pro možnost pohoršení u současných potomků nativní populace.

[11] Tito „původní“ obyvatelé do jednoho mluví anglicky a jazyk jejich předků je třeba pro potřeby filmu oživit a místy i rekonstruovat.

[12] Nabízí se úvaha, zda by případný odklon od takto pojatých konstrukcí jinakosti nezpůsobil propad romantického hrdiny a jeho zázemí a nerozložil žánr na snůšku možná spravedlivějších, ale o to více nezajímavých faktů. Odpovídáme, že nikoli, pokud by změna konstrukce v uměleckém zpracování byla opřena i o proměnu náhledu v reálném světě. Totiž pokud zmizí akutní potřeba vyrovnat se s nejistotou vlastního bytí ve světě prostřednictvím

kategorií biologické a jiné přirozenosti, nebude pro ni vyhledávána ani opora v žánrovém zpracování (které právě těmto terapeutickým účinkům často slouží).

[13] Také škola Osobnost a kultura má podle nás možný dopad na zpracování Tarzana ve sledovaném snímku – pro svůj důraz na socializaci a enkulturaci, kognitivní procesy atd. – tuto tezi zde ale blíže nerozvedeme.