

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Diplomová práce

Jitka Kotrlová

Stínová kinematografie: mytologie australského gotického filmu 70. let

Shadow Cinematography: Mythology of the Australian Gothic Film
of the 1970's

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěla poděkovat mé vedoucí práce PhDr. Petře Hanákové, PhD., za odbornou pomoc a podnětné připomínky.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 20. srpna 2015

[vlastnoruční podpis]

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Tato diplomová práce se zaměřuje na mytologické aspekty filmů australské gotiky v 70. letech. Za pomoci tematické analýzy nachází v gotickém cyklu tři základní mýty, které následně rozebírá sémiotickou metodou Rolanda Barthesa. První část popisuje specifickou situaci filmového průmyslu a principy financování filmů. Druhá část se věnuje konceptu národní kinematografie ve vztahu k Austrálii. Třetí část pojednává o gotické imaginaci a definici australské gotiky v rámci dobového diskursu. Čtvrtá část se zaměřuje na pojem mytologie. Hlavní částí práce jsou tři mýty, vycházející z cyklu filmů australské gotiky. Prvním je mýtus pocitu izolace, který se zaměřuje na význam izolované postavy ve vnitrozemí a na obměnu tohoto mýtu v podobě člověka v izolované společnosti. Na příkladech filmů *Cesta* (*Walkabout*, Nicholas Roeg, 1971) a *Homesdale* (Peter Weir, 1971) dochází k závěru, že tento pocit izolace je zpřítomněním strachu ze společnosti. Druhým je mýtus agrese, která se jako forma utlačování objevuje v zobrazování prostoru silnic. Obraz života na cestě je v australské gotice zatížen významem svobody, jejíž cenou je ztráta lidství. Třetím mýtem je mýtus střetu s Druhým. Koncept Druhého je představen na filmech *Prodloužený víkend* (*Long Weekend*, Colin Eggleston, 1978) a trilogii filmů s postavou Šíleného Maxe (Georgie Miller, 1979, 1981, 1985). Tento mýtus je mýtem strachu společnosti, která se obává opakování dějin. Zmíněné filmy jsou zachycením agorafobie.

Abstract:

The thesis focuses on the mythological aspects of films of the so-called Australia gothic in 1970's. In a detailed form of thematic analysis it discovers three fundamental myths within the gothic cycle which then examines the semiotic method of Roland Barthes. The first part is dedicated to the specific situation of the film industry and describes the principles of film funding. The second part is focused on the concept of national cinematography in relation to Australia. The third part is dedicated to the gothic imagination and definition of Australian gothic within the contemporary discourse. The fourth part focuses on the term "mythology". The main part of the thesis presents the three myths emerging from the cycle of Australian gothic films. The first one is the myth of the feeling of isolation that focuses on the meaning of an isolated man in the inland and on the alternation of this myth in the form of a person isolated in the society. On the examples of the films *Walkabout* (Nicholas Roeg, 1971) and *Homesdale* (Peter Weir, 1971) it is concluded that such feeling of isolation is the actualization of the fear of society. The second one is the myth of terror which appears in the images of roads as a form of oppression. In the Australian gothic, the image of life on the road is burdened with the meaning of freedom redeemed by the loss of humanity. The third myth is the myth of the clash with the Second. On the basis of combination between the post-colonial definition and gothic imagination the Second is presented on the film *Long Weekend* (Colin Eggleston, 1978) and the trilogy of films with the character of *Mad Max* (George Miller, 1979, 1981, 1985). This myth is the myth of the fear of society which dreads the repetition of history and the above-mentioned films objectify the agoraphobia.

Klíčová slova:

Austrálie, Australská kinematografie, Gotika, Gotická imaginace, Australská gotika, Osadnické kolonie, Mytologie, Cesta, Homesdale, Auta, která snědla Paříž, Šílený Max, Prodloužený víkend

Key words:

Australia, Australian cinema, Gothic, Gothic imagination, Australian gothic, Settler colony, Mythology, Walkabout, Homesdale, Cars, that Ate Paris, Mad Max, Long Weekend

OBSAH

1	ÚVOD	9
2	PRŮMYSL	15
2.1	FORMOVÁNÍ FILMOVÉHO PRŮMYSLU	15
2.2	60. LÉTA A USPOŘÁDÁNÍ VLÁDNÍ PODPORY LET SEDMDESÁTÝCH	19
2.3	MOZAIKA FILMOVÉ PRODUKCE.....	23
2.4	80. LÉTA	27
3	NÁRODNÍ KINEMATOGRFIE - HLEDÁNÍ SPOLEČNÉHO	30
4	GOTIKA	41
4.1	GOTICKÁ ESTETIKA	41
4.2	AUSTRALSKÁ GOTIKA	46
4.3	GOTIKA A POSTKOLONIÁLNÍ ZKUŠENOST.....	50
4.4	AUSTRALSKÝ GOTICKÝ FILM	52
5	MYTOLOGIE	56
6	MÝTUS PRVNÍ: POCIT IZOLACE	61
6.1	CESTA.....	62
6.2	HOMESDALE	69
7	MÝTUS DRUHÝ: AGRESE	76
7.1	AUTA, KTERÁ SNĚDLA PAŘÍŽ	76
7.2	ŠÍLENÝ MAX	80
8	MÝTUS TŘETÍ: DRUHÝ	87
8.1	STŘET S DRUHÝM.....	88
8.1	PRODLOUŽENÝ VÍKEND.....	89
8.2	MAX TŘIKRÁT JINAK.....	91
9	ZÁVĚR	99
10	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	102

1 Úvod

Explikace tématu

V jednom z mála českých textů o australské kinematografii píše David Kresta o „nové vlně“, kterou začala financovat tamní vláda v 70. letech. Deset let poté, co se v různých kinematografiích objevily tzv. „nové vlny“, jež jinde ve světě už doznívaly, začínali australští filmaři točit, aby probudili národní historii a tradice.¹ Kinematografii ale netvoří pouze politicky preferovaných žánrů a filmografie uměleckých osobností.² Ve své práci jsem se zaměřila na jednu z minoritních skupin filmů, později pojmenovanou *australská gotika*. Mým cílem je analýza mýtů australské gotiky, které se aktivně či pasivně v těchto filmech objevují, a to v období přímého financování filmové produkce vládou v letech 1969–1979.

Moje původní představa o tématu této práce se zaměřovala na prostor a prostředí v australském filmu, ale při seznamování se s problematikou a obrazem filmové produkce v Austrálii v 70. letech jsem zaznamenala opakující se motivy, charakteristické právě pro cyklus nazvaný australská gotika. Tyto motivy se opakují v australské kinematografii dodnes a jsou nositeli vlastních významů. Na rozdíl od ostatní filmové tvorby se gotický cyklus vyznačoval silným kolektivním vědomím, ironií a nadsázkou, se kterou komentoval národní stereotypy, které jiné filmy zobrazovaly nekriticky.

Pojem australská gotika poprvé použily filmové historičky a teoretičky Susan Dermodyová a Elizabeth Jacková ve svém dvousvazkovém pojednání o filmovém průmyslu *The Screening of Australia: Anatomy of a Film Industry*. Cyklus v něm definovaly jako jednu z estetických voleb národní filmové produkce 70. let.³ Jeho počátek a trvání datují od roku 1970 v rozpětí dalších sedmnácti let. Termín převzal Jonathan Rayner a ve své knize *Contemporary*

1 David KRESTA, Mýtizace země a národa ve filmech australské nové vlny. In: Luboš PTÁČEK (ed.), *Nacionalismus a film: Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2002, s. 145-150.

2 K oživené kinematografii jsem přistoupila v paradigmatu Michela Foucaulta, který přemýšlel o *fenoménech zlomu*, jako o bodech ve vývoji kontinuálních epoch a “věků”. Tyto *fenoméne zlomu* považoval za důležitější momenty ke zkoumání než kontinuální dějiny. Druhým metodologickým podkladem pro mě byla antologie *Nová filmová historie*, která redefinovala přístup k historii filmu jako k dějinám velkých osobností a její pohled směřoval na okolnosti a minoritní proudy kinematografií. Michel FOUCAULT, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002. Petr SZCZEPANIK, Úvod. *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*. In: Petr SZCZEPANIK (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 12.

3 Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry. Volume 1, 2*. Sydney: Currency Press 1987, 1988.

Australian Cinema sleduje mimo jiné i pokračování australské gotiky do 90. let.⁴ Obě uvedené práce, s některými dílčími články zmiňovaných autorů, se staly podkladem mé práce. Namísto dominantních proudů jsem se zaměřila na užší skupinu filmů. Časový rámeček této práce jsem ohraničila institučními změnami, které vycházejí ze systému financování produkce ve formě dotací, nikoliv daňových úlev, jimiž bylo zajištěno financování filmové produkce v letech osmdesátých.⁵

Jonathan Rayner definici australské gotiky Dermodyové a Jackové prohlubuje a rozšiřuje. Historičky ji označily jako „intuitivní a bizarní směs béčkových žánrů,“ jejichž síla tkvěla v impulzech z podvědomí, inspirace vycházela mimo jiné z univerzitních revue, undergroundových a experimentálních filmů či dobových televizních show.⁶ Jonathan Rayner píše o *gotické citlivosti*, která propojuje filmy skrze jednotlivá období, a přisuzuje jim kritický pohled na vládní instituce a strukturu společnosti.⁷ Hravost těchto filmů je čtena s nadhledem, který autor získal díky časovému odstupu (jeho kniha vyšla v roce 2000).

Australské kinematografii 70. let se věnovala řada dalších filmových historiků a teoretiků, kteří kinematografii dělili na základě žánrové diference. Scott Murray, Brian McFarlain či Graham Shirley vydávali své knihy a články ve druhé polovině 80. let nebo zkrájí let devadesátých. I jejich pohled na australskou kinematografii byl přínosný, stejně jako práce Davida Strattona, jenž vydal dvě knihy rozhovorů s australskými režiséry a producenty. Všichni psali o australské kinematografii kriticky s ohledem na její přínos v zobrazování národa, protože téma národní specifičnosti bylo dominantním tématem doby. Přesněji jej charakterizuje studie Katie Bowlesové *'Three Miles of Rough Dirt Road': towards an audience-centered approach to cinema studies in Australia*, která příběh australské kinematografie shrnuje na základě orální historie dobových diváků. Bowlesová v něm dochází k tomu, že „příběh australské filmové produkce se může často jevit jako další hrdinská část australských dějin psaná z pozice *losera*. Na druhou stranu sebevědomí australské filmové kultury je národním příběhem a víru v jeho úspěch si zachovávají jak politické, tak intelektuální kruhy, bez ohledu na to, jak pochybné výsledky přinášejí momentální zprávy o divácké návštěvnosti“.⁸

4 Jonathan RAYNER, *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*, Manchester: Manchester University Press 2000.

5 Jedinou výjimkou je případ mýtu o střetu s Druhým, kdy pro získání komplexního pohledu na význam mýtu byla brána v potaz celá trilogie filmů s postavou Šíleného Maxe.

6 S. DERMODY, E. JACKA, c. d., vol. 2, s. 51-52.

7 J. RAYNER, c. d., s. 25.

8 Kate BOWLES, 'Three miles of rough dirt road': towards an audience – central approach to cinema studies in Australia. *Studies in Australasian Cinema*, 2007, vol. 1, č. 6, s. 245-246.

Kapitola nazvaná *Průmysl* se věnuje vývoji filmového průmyslu v Austrálii a představuje důvody, které vedly k utlumení domácí filmové výroby v 50. a 60. letech. Informace o filmovém průmyslu, především v jeho prvních desetiletích, čerpá tato práce z knihy *Australian Film 1900-1977*, pocházející z pera dvojice filmových historiků Andrewa Pikea a Rosse Coopera. Součástí této kapitoly je představení institucionálních změn ve fungování průmyslu v 70. letech s vysvětlením změn vázaných na přechod do let osmdesátých.

Austrálii v té době chyběl krok k centralizaci. Dohled nad filmovým průmyslem byl sice regulován skrze státní opatření, ale do 70. let nevznikla instituce, která by kinematografii zaštiťovala jako celek.⁹ Proto lze práci Pikea a Coopera považovat za náhradu výročních zpráv o podobě průmyslu. Ze závěru druhého vydání, z roku 1998, vyplývá další podstatná informace o reflexi australské filmové historie. Jak autoři uvádějí, na konci prvního vydání v roce 1980 mohli do bibliografie uvést pouhých jedenáct titulů knih, které se tématu domácí kinematografie věnovaly. V roce 1998 se výčet knih zečtyřnásobil.

Druhá kapitola se zabývá pojmem národní kinematografie. Jak z dobových pramenů vyplývá, představa o národní kinematografii na sebe vážala očekávání zájmových skupin, jako byli filmoví kritici, producenti a odpovědní zástupci státních institucí. Kapitola popisuje, jak se tato očekávání proměnila v průběhu jednoho desetiletí. Aby mohla být charakterizována národní kinematografie, vznikla také potřeba najít obrazy, které by o ní vypovídaly. Při zkoumání národní kinematografie z pohledu jejího potencionálu je na závěr této kapitoly australská společnost charakterizována jako postkoloniální, a především osadnická.

V třetí kapitole, zabývající se gotikou jako formou imaginace,¹⁰ definuji gotiku jako žánr vázaný na postkoloniální zkušenost, a zároveň se obracím ke vzniku gotické imaginace v kontextu australské literatury a představ, které v sobě nesl kontinent ještě před jeho objevením. V závěru této kapitoly představuji definice konceptu estetických voleb Susan Dermodyové a Elizabeth Jackové, na které navázal Jonathan Rayner. Kapitulu uzavírá rámec diskursů¹¹ použitých pro analýzu dominantních mýtů gotického cyklu.

9 Jak dokládá Ross Cooper v článku pro *Cinema Papers* z roku 1974, Austrálii ještě v roce 1974 chybí instituce národního filmového archivu, která by uchovávala filmy roztroušené po depozitářích státních knihoven. ROSS COOPER, Toward an Australian Film Archive. *Cinema Papers*, July 1974, č. 3, s. 217. National Film and Sound Archive byl v Austrálii ustaven jako samostatná instituce v roce 1984, do té doby byly filmy uchovávány v Commonwealth National Library.

10 Používám zde termín Petera Brookse, s nímž autor pracuje v kontextu melodramatické imaginace jako výběru specifických významotvorných prvků či narativních figur. Peter BROOKS, *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press 1995.

11 Ve významu pojmu používaného Michelelem Foucaultem, který diskurs chápe jako komplex významů obsažených v řeči, specifický kulturnímu prostředí a době. M. FOUCAULT, c. d.

Na kapitolu o gotické imaginaci navazuje kapitola představující koncept mytologie, na jehož základě jsou čteny a zpracovávány tři základní mýty gotického cyklu. Mytologie je zde chápána především na základě práce Rolanda Barthes. Jeho sémiotické čtení současných mýtů poskytlo analytickou metodu, již ve své práci s australskou mytologií používám. Roland Barthes popisuje procesy tvorby významů na sémiotické úrovni. Zároveň přesahují do sociologické úrovně, a jak píše Barthes, mytologie byla vždy ideologickou.¹²

Prvním mýtem, kterým se zabývám, je mýtus pocitu izolace. Jak je zřejmé z kapitoly věnující se gotické imaginaci, australská krajina byla vždy zatížena významy. A jak dokládají mýty sepsané Bruceem Molloyem v knize *Before the Interval*, krajina měla v národní kinematografii vždy důležité místo. V rámci jiných estetických módů, které Dermodyová a Jacková definují, není s krajinou (prostorem či vnitrozemím) pracováno s tak názorně, s jakou je zpracována cyklem australské gotiky.

Druhým mýtem, který je zaznamatelný výlučně v rámci cyklu australské gotiky, je mýtus agrese. Ten je symbolizován autem. Auto je v něm zástupným prvkem Řádu, který se staví v opozici ke starým pravidlům (izolované) společnosti.

Posledním mýtem, jímž se tato práce zabývá, je mýtus střetu s Druhým. Ten je zastoupen v nějaké formě ve všech filmech cyklu a je to motiv objevující se i v dalších filmech, mimo australskou gotiku. Zde přináší konkrétní strach, který se projevuje skrze opakování stejných znaků a narativních figur.

V pramenech o australské kinematografii je období přelomu 60. a 70. let komentováno převážně skrze vznikající finanční instituce podporující domácí kinematografii. Později se pro období obnovení filmového průmyslu ujaly pojmy jako *oživení* (*revival*, Tom O'Regan), *renesance* (Graham Shirley, Scott Murray), *nová vlna* či *národní kinematografie* (Susan Dermodyová a Elizabeth Jacková). Pojmy shrnují filmovou produkci od roku 1969 do začátku let 80. let. Pro potřeby této práce je toto ohraničené období pojmenováno jako *oživení* nebo po vzoru Bruce Molloye, analytika mýtů australského filmu od 30. do 50. let, *po mezidobí* (*intereval*). *Oživení* odkazuje k návratu filmové produkce nikoli tvůrců. *Mezidobí* přímo odkazuje k nelineárnímu vývoji domácího průmyslu.

Bylo by jednoduché zapomenout, jaké obtíže jsou spojeny s bádáním i v tak paradoxně „blízké“ minulosti, jakými jsou 70. léta. Důležitou roli v přehlížení australské gotiky hrála nedostupnost filmů. V době své premiéry distribuční společnosti nevyhledávaly domácí

12 Roland BARTHES, *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004.

produkcí, a pokud ano, sázely na pokračování dříve divácky úspěšných titulů.¹³ Filmy australské gotiky bylo možné vidět na domácích filmových festivalech, v některých případech také ve výběru zahraničních festivalů nebo na ojedinělých a nepravidelných projekcích. Filmy jsou nyní uchovány v National Film and Sound Archive (NFSA), který alespoň část z nich vydal na DVD.

NFSA byl založen roku 1984, pět let po pomyslně stanovené hranici cyklu, některé z filmů je možné nalézt na filmovém materiálu nebo na VHS ve sbírkách knihoven států, kde byly vyrobeny nebo které je financovaly. Dostačujícím příkladem by mohlo být objevení filmu Teda Kotcheffa *Zapadákův* (*Wake in Fright*, 1971), jenž byl dlouhá léta považován za ztracený. Jedna kopie byla nalezena ve sbírkách NFSA v roce 2009.¹⁴

Další filmy cyklu se dostávají na DVD nosiče postupně, především jsou postupně vydávány filmy Petera Weira. Další snímky jsou uchovány v NFSA a jejich kopie lze nalézt ve státních knihovnách, je tedy možné shlédnout část dobových filmů na malých obrazovkách v rušných knihovnách. Problém s jejich dostupností je nejspíše důvodem, proč o filmech psali především jejich současníci.

K zpřístupnění některých filmů, kterými se tato práce zabývá, došlo také díky popularizaci australské žánrové produkce, kterou podnítil v roce 2007 film *Kam se hrabe Hollywood* (*Not Quite Hollywood*, Mark Hartley, 2008), zajímající se o specifickou žánrovou produkci označovanou *ozploitation*.¹⁵ V roce 2010 v periodiku *Studies in Australian Cinema* Mark David Ryan napsal: „Toto číslo je první samostatná pojednání o australském hororovém filmu. Zatímco tradice australského hororu vyprodukovala od 70. let mnoho titulů, které dosáhly komerčního úspěchu a staly se kultovními snímky v mezinárodním měřítku, žánr hororu v australských filmových dějinách absentuje.“¹⁶

V kontextu práce s národní kinematografií i v případě rozboru mytologie je vhodné vycházet z filmů, které měly širší veřejné přijetí. Proto ve svých analýzách stavím na filmech, jež se v posledních letech do diváckého podvědomí dostaly zásluhou obnovených premiér, jako například *Cesta* (*Walkabout*, 1971) Nicholase Roega. Je důležité uvědomit si, že analýza

13 Jednalo se především o žánr komedií. Filmy s postavami, které byly označeny jako „ocker“ (hulvát). Prvním divácky úspěšným filmem byl *Stork* (Tim Burstall, 1971). Snímek nenašel australského distributora, a tak producenti museli převzít distribuci sami. Film doprovázela velká obliba a jeho pokračování pak už domácího distributora našlo. Podobný scénář proběhl i u komedií s postavami jako Alvin Purple nebo Barry McKenzie.

14 Tina KAUFMAN, *Wake in Fright*, Sydney: Currency Press 2010, s. 41.

15 Zkrácení názvu kontinentu může mít několik podob, jednou z nich je Oz. Exploitation a Oz vytváří souhrnný pojem pro všechny žánrové béčkové filmy, do kterých patří populární dobové komedie, béčkové akční filmy a horory.

16 Mark David RYAN, Putting Australian and New Zealand horror movies on the map of cinema studies. *Studies in Australasian Cinema*, 2010, vol. 4, č.1, s.3.

mytologie australské společnosti a vnímání Austrálie je vedeno z vnější perspektivy. Čtení mytologie těchto filmů je v této práci stále vnějším pohledem, tedy pohledem specifikovaným srovnáváním (evropské) normativnosti s obrazem Austrálie. Tento pohled má vlastní citlivost a bude do určité míry vždy vycházet z „turistického“ pohledu na zemi, ale zároveň umožní holistický náhled na danou problematiku.

Způsob, jakým Dermodyová a Jacková definují australskou gotiku na základě zjevných estetických voleb, se zdá být neúplný, protože vychází ze znaků, jako jsou žánr, typologie hrdinů a struktura příběhů. Tato diplomová práce, stejně jako práce Jonathana Ryana, zapojuje do svých analýz politický, ekonomický a postkoloniální kontext. Proto se zaměřuje zejména na „stínovou“ filmovou produkci, vycházející z upozaděného místa gotického filmu v rámci australské kinematografie. Cílem mé práce je rozkrýt, nakolik tato skupina filmů vypovídá o dobovém kolektivním vědomí. A jaká témata z tohoto stínu vycházejí.

2 Průmysl

2.1 Formování filmového průmyslu

Na konci filmu *Putovní kino* (The Picture Show Man, John Power, 1977) se Larry rozhodne opustit živnost svého otce Maurice, kočovného kinaře, usadit se a otevřít vlastní stálé zvukové kino. Snímek popisuje varietní praxi spojenou s promítáním němého filmu, příhody syna a otce na cestách po australské krajině a křivé praktiky konkurence. Larryho vzdor otcovu tvrdošíjnému, ale dobře míněnému lpění na tradičním způsobu prezentace lidové zábavy, není pouze jednoduchým generačním nedorozuměním. Na pozadí individuálních motivů je ilustrován zlom v jednom z dílčích odvětví filmového průmyslu – promítání. Staré (Maurice, kočovná představení) je nahrazené novým (Larry, zvukový film). Nostalgie prvních filmových nadšenců, pionýrů australského filmu, nesměruje pouze pozornost na „staré dobré časy,“ ale konstituuje film jako druh zábavy a společného prožitku. Jeho význam není faktografický, ale mýto-epický.

Nabízí se otázka, proč bylo nutné v roce 1977 natáčet film tematizující kinematografii jako součást každodenní zkušenosti. Odpověď je možné najít ve vývoji filmového průmyslu v Austrálii. Nedostatek australské domácí produkce nebo její úplné vymizení, jak o krizi 60. let píše Michael Howard¹⁷, byl důsledkem pomalého, ale konstantního přebírání filmového průmyslu zahraničními společnostmi a přetrhání vazby publika na domácí tvorbu, které trvalo od začátku kinematografie do začátku let sedmdesátých. Snímek režiséra Powera je v koloběhu ospravedlňování existence domácí kinematografie a vyprávění příběhu o ní jen jedním z řady kroků, které pro australskou kinematografii musely být učiněny, a datem svého vzniku je spíše jen nostalgickým dozníváním těchto snah.

Přitom první roky vývoje kinematografie v Austrálii probíhaly ve znamení rozkvětu domácí produkce. Edisonův kinematograf byl na kontinentě představen poprvé 30. listopadu 1894 v Sydney. Zaměstnanci bratří Lumiérů, Maurice Sestier a Walter Barnett, přijeli do Austrálie na první promítání filmů pro veřejnost na podzim roku 1896.¹⁸ Nedlouho poté mohly

17 Michael Howard namítá, že v kontextu australské kinematografie nelze mluvit o její existenci jen proto, že existuje domácí televizní průmysl, nebo že jsou v zemi natáčeny filmy zahraničních produkcí. Michael HOWARD, *The Forgotten Cinema, Cinema Papers*, 1969, vol. 1, č. 2, s. 1.

18 Informace jsou převzaty z práce Grahama Shirleyho, který vychází z periodik jako je *The Bulletin*, *The Age*, *The War Cry*, která referovala o dobovém dění. *The Bulletin* byl týdeník vycházející v Sydney, *The Age* je deník vycházející v Melbourne a *The War Cry* je periodikum vydávané Armádou spásy.

Graham SHIRLEY, *Australian cinema: 1896 to the renaissance*. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards : Australian Film Commission 1994, s. 5-42.

začít vznikat první Australany natočené filmy. Produkci se dařilo, dokud distribuce filmů byla v rukou kočovných promítačů, jakými jsou postavy z *Putovního kina*.

Historici, kteří se tímto obdobím australské kinematografie zabývali nejobširněji, a jejich práce je dodnes nepřekonatelnou sumou informací o podobě filmového průmyslu, Andrew Cooper a Ross Pike, shromáždili podrobné informace o australské výrobě od začátku kinematografie.¹⁹ Kniha *Australian Film 1900–1977* se stala „biblí“²⁰ australského filmu ve smyslu zmapování filmové produkce daného období. Její autoři procházeli tištěná periodika a noviny, sbírali orální svědectví a pátrali po filmových kopiích. Detailní sběr informací převedli do podoby „katalogu“ filmů dochovaných či již neexistujících, ale které přesto prošly filmovou distribucí. Byť se jejich výsledky bádání liší od dat, s nimiž pracoval jednak Graham Shirley, jednak byly v roce 2005 zveřejněny v *Australian Screen*, v souhrnné zprávě o historii vývoje průmyslu, ze všech výše zmíněných zdrojů vyplývá, že období před 1. světovou válkou bylo na produkci velmi plodnou periodou kinematografie.

Zájem o domácí tvorbu vzbudil především žánr filmů z buše (bushranger).²¹ Vhodné domácí příběhy tvůrci díky krátké koloniální historii země rychle vyčerpali. Režisérům docházela místní témata, a tak se museli ubírat k hledání příběhů v literárních adaptacích zahraničních děl odehrávajících se v Austrálii. Mnohé z těchto příběhů vyprávěly různá dobrodružství z buše.²² Popularitu žánru zajistil film *The Story of the Kelly Gang* (Charles Tait, 1906), uvedený 26. prosince v Melbourne. Film je v dějinách australské kinematografie považován za první celovečerní film.²³ Když se *The Story of the Kelly Gang* stal výtěžným, inspiroval mnoho dalších produkcí k natočení podobných filmů. Film na sebe upoutal pozornost nejen diváků, ale také institucí, které v příběhu viděly zrod podvrtné stránky kultury, především v činech hlavních hrdinů – lupičů a unikajících trestanců, kteří získali sympatie diváků. Poprvé byla v případě tohoto filmu uplatněna restrikce. Cenzurní zásah policejního oddělení státu New

19 Andrew PIKE, Ross COOPER, *Australian Film 1900–1977: a guide to feature film production*. Melbourne: Oxford University Press Australia 1998, s. 2-3.

20 Pojem je vypůjčen od Raye Edmondsona, ředitele National Film and Sound Archive, který k druhému vydání z roku 1998 napsal úvod a poznamenává v něm, že kniha je doposud brána za hlavní referenční zdroj k australským hraným filmům. Tamtéž, s. vi.

21 Tematiku trestanecké historie kontinentu mapuje David LOWE, *An Outlaw Industry: Bushrangers on the Big Screen: 1906–1993*. Online: < http://www.acr.net.au/%7Edavidandjane/outlaw_20000416.pdf >, [cit. 1. 6. 2015].

22 G. SHIRLEY, c. d., s. 10.

23 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 5. Srov.: Ray EDMONSON, Andrew PIKE, *Australia's Lost Films*. Canberra: National Library of Australia 1982, s. 9.

South Wales z roku 1912 zastavil úplně výrobu filmů z buše.²⁴ Obrazy vnitrozemní krajiny z pláten nezmizely, transformovaly se do žánru westernu odehrávajícího se v Austrálii.

Navzdory zájmu diváků o domácí produkci a potenciálu dřímajícímu v australské kinematografii, situace v distribuci se vyvíjela opačným směrem. Nezáměrem vlády o regulaci dovozu zahraničních filmů otevřel trh evropským i hollywoodským společnostem. Australany původně ovládaná část průmyslu, nucená uchovat si přízeň publika, se postupně uchýlovala k smlouvám s mezinárodními korporacemi.

Distribuci v prvním desetiletí kinematografie stejně jako jinde ve světě byla v podobě kočovných kin a roztroušené distribuční sítě. Do roku 1909 v této síti dominovaly výhradně domácí subjekty: T. J. West, Cosens Spencer, J. D. Williams a Hoyts. Nejdůležitější změny v odvětví přišly v období let 1911 až 1913.²⁵

Proměnu distribuce ilustruje vývoj společnosti Australian Films (později Australasian Films). Ta vytvořila koncern s vlastníkem sítě kin Great Union Theatres.²⁶ Australian Films byla distributorem zahraničních filmů převážně hollywoodské produkce. Ve 20. letech koncern převzaly americké firmy s představou vybudovat silnou vertikální integraci po vzoru amerického studiového systému. Když Australian Films podepsala smlouvu s Great Union Theatres, chtěla také své aktivity rozvést v domácí produkci. Výroba atraktivních domácích snímků byla pro již Australasian Films nepravidelnou činností, kterou ovlivňoval komerční úspěch filmů. První vlnu vedl jako producent Cosens Spencer v období 1. světové války.²⁷

Další úspěšná éra společnosti přišla ve 20. letech, na jejichž začátku společnost Great Union ovládala 75 % sítě kin. Zlom přišel v roce 1925, kdy se velká hollywoodská studia rozhodla expandovat a obsadit kvótami neregulovaný trh a s koncernem rozvázala licenční smlouvy.²⁸ Začátek 20. let byl zároveň ve znamení nespokojenosti některých zájmových skupin. Například britským loajalistům, australským producentům a ženským spolkům se nelíbila dominance americké a evropské produkce. Kritickou situaci spolky řešily podáváním protestních

24 Zákaz trval ještě po 2. světové válce. G. SHIRLEY, c. d., s. 10.

25 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 3.

26 Zpráva AFC (dnes součást Screen Australia). Online: <http://afcarchive.screenaustralia.gov.au/downloads/policies/early%20history_final1.pdf>, [cit. 1. 6. 2015].
Nebo: A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 3.

27 Cosens Spencer se podílel na několika filmech z válečného období jako producent. V roce 1914 byly natočeny dva filmy: *The Shepherd of the Southern Cross* (Alexander Butler, 1914) a *The Silence of Dean Maitland* (Raymond Longford, 1914). I přes značnou oblibu obou filmů u diváků, především druhého jmenovaného, Australasian odmítli podporovat další filmovou výrobu. A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 50-51.

28 Mike WALSH, Cinema in a small state: Distribution and exhibition in Adelaide at the coming of sound. *Studies in Australasian Cinema*, 2007, vol. 1, č. 3, s. 302.

nót vládě, která poprvé nechává vypracovat zprávu o možnostech podpory filmového průmyslu.²⁹

V roce 1927 ustanovená Select Committee, v čele s Walterem Markem, měla připravit návrhy na podporu filmového průmyslu. Komise vedla diskuse přibližně s 250 filmovými profesionály o stavu průmyslu. Zpráva byla připravena v březnu roku 1928. Jejím obsahem kromě jiného bylo doporučení udělovat filmům finanční odměnu, ovšem v rámci roční soutěže filmů z dalších britských kolonií. Komise navrhla zavedení legislativy k dovozním kvótám, ale ta nikdy nevznikla. Žádné výsledky nepřinesla ani filmová soutěž.³⁰

Čekání na změnu se odrazilo i ve výrobě filmů. V mezidobí vyčkávající producenti a investoři pozastavili přísun financí do výroby. Situace se na přelomu příchodu zvukového filmu tak pro australský trh velice zkomplikovala. Némé filmy, které měly vzniknout následující roky, se dostaly do distribuce až v roce 1930, kde nebyly konkurencí pro zahraniční zvukový film.³¹ Příkladem může být film *The Cheaters* (Paulette McDonagh, 1930), natočený ještě za němé éry. Jeho uvedení bylo kvůli očekávaným změnám v distribuci odloženo. Ve snaze nepromarnit možnost uvedení filmu bylo nutné jej dodatečně opatřit zvukovou stopou.³²

Za dobu existence komise nevzniklo žádné konstruktivní řešení³³ a filmový průmysl pomalu upadal.³⁴ I přes svou nefunkčnost komise existovala až do roku 1935, kdy byla zrušena. Přitom 30. léta nutně vládní regulaci potřebovala, na trh vstoupily další dvě distribuční společnosti – MGM a Paramount. Po 2. světové válce britská společnost Rank Organisation kupuje hlavní síť kin Great Union Theatres.³⁵

Druhým, neméně důležitým faktorem ovlivňujícím filmový průmysl byl historicko-politický vývoj. Vstup Austrálie do válečného konfliktu znamenal odchod filmařů a herců. Finance alokované na posílení filmového průmyslu byly investovány do výroby propagandy a zpravodajství. Produkce hraných filmů proto poklesla na 10 filmů natočených za války.

Následné poválečné období až do konce 60. let bylo ve znamení přílivu amerických a britských filmových štábů. Do vývoje domácí filmové produkce zasáhla také recese 50. let, se kterou se tamní ekonomika potýkala. Díky ní se v 50. letech zastavila dokonce i televizní

29 Graham SHIRLEY, c. d., s. 21.

30 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 87.

31 Graham SHIRLEY, c. d., s. 21.

32 Tamtéž.

33 Je možné porovnat množství filmové produkce po desetiletí uvedené v Pike a Cooper a ve Zprávě AFC. (PC/AFC) 10. léta 159/163, 20. léta 89/90, 30. léta 50/50, 40. léta 19/19, 50. a 60. léta 41/42. A. PIKE, R. COOPER, c. d. Srov.: Zpráva AFC, c.d.

34 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 87.

35 Tamtéž, s. 200.

produkce. Kinematografii zasáhl rovněž nedostatek talentů, které neměly možnost se v odvětví uživit.³⁶

Jak nastiňují výše vyjmenované proměny australského filmového prostředí, od desátých let dvacátého století se australský film postupně dostával, zejména nečinností vlády, do slepé uličky. Hlavně hraná tvorba nedokázala najít způsob, jak se zpětně etablovat³⁷. Domácí příběhy se dostaly mimo dosah svých diváků, kteří si mezitím přisvojili zámořskou produkci a domácí tvorbu přestali vyhledávat. Kinematografie existovala pouze v rukou amatérů, nebylo pro koho natáčet, jedinými diváky těchto filmů byli tvůrci jiných amatérských filmů.

2.2 60. léta a uspořádání vládní podpory let sedmdesátých

Národní kultura v 60. letech absentovala ve veřejném prostoru. Nejednalo se pouze o australskou kinematografii, která za toto desetiletí byla schopná vyprodukovat pouze devatenáct celovečerních filmů. Australští autoři vymizeli také z divadel, kde byly v uvedeném desetiletí hrány pouze čtyři hry australských autorů.³⁸ Situace v kultuře očekávala politické změny. Šedesátá léta patřila vládě premiéra Menziese, během níž nebyla rozvoji kultury věnována pozornost.³⁹

V období 1962 až 1965 nevznikl žádný australský film⁴⁰. Distribuci a kino sítě ovládaly zahraniční společnosti. První hlasy pro podporu domácí kinematografie vycházely z filmových klubů, které v 60. letech začaly v Austrálii vznikat pro potřeby uvádění filmů evropských nových vln. Jak komentuje režisér Michael Thornhill v rozhovoru s Brianem McFarlanem, dominantní figury z oblasti filmové kritiky, které prosazovaly právo na existenci filmové kultury, byli Colin

36 Graham SHIRLEY, c. d., s. 38.

37 Jiný osud měl dokumentární film. V roce 1945 vzniká Australian National Film Board (neboli Commonwealth Film Unit, později Film Australia) za účelem podpory produkce dokumentárních filmů. Zpráva AFC, c.d.

38 Phillip ADAMS, A cultural Revolution. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards : Australian Film Commission 1994, s. 61.

Nicméně divadelní průmysl na rozdíl od toho filmového byl schopen vyprodukovat silnou undergroundovou strukturu spolků ve větších městech východního pobřeží země. V roce 1967 bylo založeno divadelní uskupení La Mama, o rok později Australian Performing Group, oba spolky v Melbourne. Viz. Jonathan BOLLEN, Adrian KIERNANDER, Bruce PARR, *Men at Play: Masculinities in Australian Theatre since the 1950s*. Amsterdam – New York: Rodopi 2008, s. 16.

39 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 234

40 Pike a Cooper evidují v roce 1962 pouze jeden jediný film, *They Found a Cave* (Andrew Steane, 1962), který byl natočen z iniciativy Australian Council pro Dětské filmové a televizní inscenace. Jedná se o příspěvek do žánru dětských filmů inspirovaných dobrodružstvími v buši. V roce 1965 byl natočen experimentální film *Clay* (1965), jehož režisér Giorgio Mangiamiele byl zároveň jeho scenáristou, kameramanem a střihačem. Druhým filmem, který v tom roce vznikl, byl film vycházející z populárního televizního seriálu *Terrible Ten* pod názvem *Funny Things Happen Down Under* (Joe McCormick, 1965) jej natočila produkční společnost z Nového Zélandu. Tamtéž, s. 232-237.

Bennett, Sylvia Lawsonová a Cecil Holmes.⁴¹ Tyto tři hlavní osoby australské filmové kritiky se prosadily o změny v pohledu vlády na kinematografii.

První náznak řešení situace ze strany australské vlády, byl sice učiněn již za kritizované vlády premiéra Menziese, když byla v roce 1963 projednávána australské televizní produkce v rámci činnosti Senate Select Committee. V jejím rámci vznikl první návrh na udržitelný filmový průmysl známý pod názvem *Vincent Report* (podle senátora V. S. Vincenta). *Vincent Report* se nesetkala s dostatečnou veřejnou podporou a Menzies se zprávou přestal dále zaobírat.⁴² Do konce jeho vlády v roce 1966 se oblast kultury a kinematografie nesetkala s žádnými zásahy. Až Menzieseho nástupce, Harold Holt, ustavil v rámci potřeby zabývat se národní identitou Austrálie v roce 1967 Australian Council for the Art (ACA). Byť se ACA zaměřovala na kulturu jako celek, její součástí byla i filmová a televizní komise, jež poprvé doporučila vznik filmového fondu a filmové školy.

V roce 1969 vypracoval Phillip Adams pro nově zvoleného liberálního premiéra Johna Gortona zprávu ospravedlňující potřebu vládní podpory kinematografie. Aby jeho zpráva byla přijata a podpořena, Adams přiznává, že používal naléhavých popisů: „je na čase, aby Australané viděli vlastní krajinu, slyšeli jejich vlastní dialekt a snili své sny.“⁴³ Kinematografie měla být nástrojem oné realizace. Aktivita filmového průmyslu nevzešla jen z iniciativ samotné vlády, ale ze strany lobbistů a filmových producentů, kteří na vládu od 1969 tlačili, aby pomohla neexistujícímu průmyslovému odvětví. Vláda na konci roku 1969 oznámila tři části svého programu na podporu filmového průmyslu, které sestavili členové ACA Barry Jones, Phillip Adams a Peter Coleman.

První částí programu bylo zajištění financování filmových a televizních formátů. V roce 1970 byla vytvořena The Australian Film Development Corporation (Australská korporace pro výrobu filmů⁴⁴, v roce 1975 přejmenována na Australian Film Commission). AFDC byla zodpovědná za Film Australia (instituci zaštiťující dokumentární produkci). Důležitým prvkem v rozdělování financí AFDC bylo, že peníze šly pouze filmům zaštitěným australskou produkcí a s australskou tématikou. Neměly tedy sloužit zámořským společnostem k natáčení filmů o Austrálii, které kontinent používaly pouze jako exotickou kulisu.

41 Brian MCFARLANE, *Australian Cinema 1970–1985*. Melbourne: William Heinemann Australia 1987, s. 19.

42 Tamtéž, s. 21.

43 P. ADAMS, c. d., s. 62.

44 Překlad převzat od Davida Kresty. David KRESTA, *Mýtizace země a národa ve filmech australské nové vlny (Gallipoli Petera Weira)*. In: Luboš PTÁČEK (ed.), *Nacionalismus a film, Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2002, s. 145.

Druhou částí programu pro podporu filmového průmyslu bylo zřízení Experimental Film and Television Fund (EFTF). Za EFTF administrativně zodpovídal Australian Film Institute a kromě EFTF pod institut spadaly také Film Commission a Creative Development Branch.⁴⁵

Třetí bod je možné charakterizovat snahou o zachování rozmanitosti tvorby a nezávislé produkce. Finance, které byly vládou vymezeny pro rozvoj kinematografie, z velké části šly přímo do Experimental Film Fund. Pojem „experimentální“ měl pro australskou vládu však bezbřehou definici. Ne všechny filmy, které byly podpořeny z těchto peněz, byly experimentální. Žádat v zásadě mohl kdokoli, s jakýmkoli projektem. Film mohl být na libovolné téma, určený pro kohokoli.⁴⁶ Charakteristické pro první vlnu žádostí bylo, že peníze šly do rukou producentů téměř automaticky. Jak je zjevné, vláda při zřízení fondu pro rozdělování peněz projektům neměla ani náznak vlastní kulturní politiky. Samotné rozhodování fondu bylo experimentální. Tvůrci bez předešlých zkušeností byli téměř všichni, kdo o finance žádali, a tak fond v prvním kole dával především příležitost prosadit se v obrozeném průmyslu. Jako následný krok mělo být těm „nejtalentovanějším“ zajištěno řádné filmové vzdělání v nově založené National Film and Television School (NFTS).

Třetí bod vládního programu na podporu filmového průmyslu se zaměřil na vybudování zázemí pro filmové profesionály. Byla jím výše zmiňovaná NFTS. První zmínky o jejím zřízení byly patrné již v roce 1970. Fungování filmové školy se rozběhlo až o tři roky později. Škola měla sloužit jako zázemí pro budoucí filmové profesionály. Lidé, kteří se osvědčili ve filmovém průmyslu, mohli jít prohloubit nebo předávat své zkušenosti v rámci této instituce. Na konci 70. let se prosazují dva její absolventi, Gilliam Armstrong a Phil Noyce.

V průběhu sedmdesátých let se rozšířily zdroje, ze kterých mohl filmový producent čerpat. Pro místní rozvoj filmové a televizní produkce (pro profesionály ve filmových oborech nebylo možné se uživit pouhou prací pro televizní stanice) udělal mnoho premiér Don Dunstan, který ve státě South Australia (Adelaide) založil South Australian Film Corporation. Jednalo se o samostatný státní fond na podporu výroby, zcela nezávislý na federativních fondech ve svém rozhodování.⁴⁷ Fond podpořil konkrétně filmy jako *Sunday Too Far Away* (Geoff Burton, 1975), *Piknik na Hanging Rock* (Picnic at Hanging Rock, Peter Weir, 1975), *Chlapec a pelikán* (Storm Boy, Henri Safran, 1977).

45 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 234.

46 Tamtéž.

47 Phillip ADAMS, c. d., s. 62.

Dunstanovu iniciativu pro podporu filmového průmyslu v South Australia z roku 1972 následovaly další státy.⁴⁸ Od roku 1978 vznikají podobné fondy v dalších státech: Victoria, New South Wales, Tasmania, Queensland.

Pro producenty znamenaly nové instituce, nezávislé na AFDC, alternativu k dominantnímu způsobu financování, které mohlo mít monopol nad domácí výrobou. Výše finanční podpory, kterou mohly státní instituce poskytnout, nestačila na výrobu celovečerního filmu a producenti byli nuceni hledat investory v soukromém sektoru, pro které investice do filmového průmyslu nebyla na začátku 70. let zajímavá.

Jiným zdrojem, jak financovat film v Austrálii na začátku 70. let, mohla být nezávislá instituce Australian Council for the Arts (v rámci níž fungovala Film, Radio and Television Board, která byla ale po čase převedena pod AFDC). Výčet možností vládní podpory domácí filmové produkci vytváří obraz průmyslu, který mohl získat podporu jak u státních institucí, tak u samostatných orgánů zřízených federativní vládou.

Kromě státní podpory se do systému financování kinematografie zapojily subjekty z distribučního sektoru. Ty na rozdíl od výroby, distribuce a uvádění nově vzniklých australských filmů nepodléhaly žádné vládní podpoře. První filmy, které vznikly, neměly jistotu, zda o ně budou mít distributoři podnikající v Austrálii zájem. Proto se někteří tvůrci rozhodli ujmout se distribuce svých filmů sami. Po úspěšném přijetí prvních děl jako byl např. *Stork* (Tim Burstall, 1971), se Roadshow Distributors rozhodla investovat do výroby filmů pod společností Hexagon. Její praktiky v závěsu přijal konkurenční vlastník řetězce kin Great Union Organisation. Jedním z vysvětlení vstupu obou subjektů do podpory filmové produkce je strach ze státního zásahu do tohoto sektoru kinematografického průmyslu.

Na konci 70. let si nechalo AFC vypracovat studii o návratnosti vlastních investic. Takzvaná *Peat, Marwick a Mitchell Report* sledovala dva základní cíle. Prvním byla úspěšnost podpory výdělečných filmů a vytváření prostředí podporujícího soukromé investování. Druhý cíl, který zpráva sledovala, byla účinnost vnitřní struktury, její vedení a také stupeň profesionality.⁴⁹ Směr, který PMMR naznačila, ovlivnila podobu filmové tvorby v následujících letech. Komerčně orientovaná společnost, která zprávu vypracovávala, přišla s komerčně zaměřenými doporučeními. AFC podle PMMR měla více sledovat komerční zájmy a zvýšit

48 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 234-235.

Phillip Adams dodává, že díky těmto podporám se zvedal turistický průmysl v těchto destinacích a film fungoval pozitivně na turistický ruch. Phillip ADAMS, c. d., s. 67.

49 Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry. Volume 1*. Sydney: Currency Press 1987, s. 96.

profesionalitu svého zázemí. Odklon od „služby veřejnosti“ přinesl změnu fungování celé instituce.

2.3 Mozaika filmové produkce

První finance AFDC na výrobu filmů přidělovala na roky 1971/1972. I přesto již v roce 1970 vzniklo (nebo bylo dokončeno) deset celovečerních filmů.⁵⁰ Konkurencí domácí produkci byly stále zámořské společnosti, které v Austrálii realizovaly své projekty, a nabízely domácímu publiku obrazy tamní krajiny, byť se nejčastěji jednalo o žánr dětských filmů, využívajících australský kontext jako zdroj dobrodružných motivů.⁵¹ Distribučnímu období 1970/1971 dominovaly filmy natočené zámořskými režiséry nebo filmy, které vznikaly již delší dobu a až na začátku 70. let byly dokončeny.

Po filmu *They're a Weird Mob* (1966) natočil Michael Powell svůj druhý australský film *Age of Consent* (1969), pojednávající o vztahu australského malíře Bradleyho Morahana k místní dívce. K životu se probudil opět příběh legendárního psance Neda Kellyho ve stejnojmenném filmu *Ned Kelly* (1970), tentokrát podle představ režiséra Tonyho Richardsona, který do hlavní role obsadil Micka Jaggera. Rocková hvězda vzbudila nevoli domácích filmových recenzentů, kteří odmítali přirovnávat fyzický projev Kellyho k uvolněným pohybům rockera. Další dva filmy zámořských tvůrců, které vznikly a byly uvedeny v Austrálii, nepronásledovaly kritiky o „nepochopení“ toho, co je australské, naopak ovlivnily pohled na obyčejnou Austrálii. Prvním z nich je film Nicolase Roega *Cesta* (*Walkabout*, 1971) a druhým *Zapadákovi* (*Wake in Fright*, 1971) Kanadana Teda Kotcheffa, (o obou dále).

Filmy domácích tvůrců, které vznikly v průběhu prvních dvou let, byly většinou snahou o představení nových tváří a nacházení současných témat, která australská veřejnost přijme za svá. Jde buďto o filmy vycházející z undergroundové kultury nebo filmy reflektující současné společenské dění. Takovým byl například polodokument *The Naked Bunyip* (1970) režiséra John B. Murraye, s animovanou postavou společensky nekorektního klokana Bunyipa.

Od roku 1972, kdy první projekty dostávaly finance již nikoli pouze zpětně, ale i na vývoj a výrobu, vznikají filmy s větším profesionálním zázemím. Změnu ve fungování AFCD přinesl rok 1975, kdy byla instituce přejmenována na AFC. V nových stanovách byl zvýšen důraz na upřednostňování projektů nejen z australské produkce, ale také s původními australskými tématy. Tento požadavek přišel se zahraničním úspěchem filmu Petera Weira *Piknik na Hanging Rock*

50 A. PIKE, R. COOPER, c. d., s. 234.

51 Tamtéž.

(*Picnic at Hanging Rock*, 1975). Nastíněnou proměnu politiky udělování financí AFC lze najít v rozhovoru s producentkou Pat Lowellovou. Producentka filmů Petera Weira, *Piknik na Hanging Rock* a *Gallipoli* (1981) objasňuje, že podpora byla nejdříve udělena všem, poté byly podpořeny filmy, které se ukázaly jako výdělečné. Když začal být *Piknik* výdělečný, mohla se proměnit i strategie AFC, a kromě zisku se komise dívala také na úspěch v zahraničí.⁵²

Jak přistupovat k rozdělení australské kinematografie z pohledu filmového historika nebo kritika v prvních letech *oživení* je klíčovou otázkou. Jak již bylo nastíněno výše, první vlna australské produkce byla nekontrolovanou směsí motivů a témat. Šlo o etablování se nových tvůrců, zatímco AFDC nacházela řád v nastavování pravidel pro producenty.

Jednou z možností, jak lze na podobu australské kinematografie pohlížet, je žánrové rozdělení. Právě žánr se stal klíčem pro Scotta Murraye v roce 1994 při vytváření obrazu národní kinematografie v kapitole *Australian cinema in the 1970s and 1980s*⁵³. Scott Murray považuje v australské kinematografii 70. let za dominantní především žánr komedie. Ať už se jednalo o „sex comedy“ či o „ocker comedy“. Vzhledem k nejasné linii mezi tím, co je charakteristické pro „ocker“ (hulvátské) komedie a co pro „sex“ komedie, se mezi těmito subžánry nerozlišuje a filmy jsou zjednodušeně schovány pod pojem „ocker“.

Jednalo se o filmy, které u dobových kritiků vzbuzovaly negativní reakci především proto, že jejich humor byl založen na vtipech o tělesných funkcích, sexu, alkoholu a ženách. Hlavním hrdinou byl „obyčejný“ muž ve středních letech, který byl především slangem charakterizován jako Australan. Přímé odkazování na národní typ a národní zvyky v kontextu vulgárního humoru, založeného na „neporozumění“ (slang často odkazoval k rozdílnému lingvistickému diskursu australské a britské angličtiny), byl hlavním tématem debat o „přínosu“ dotčeného žánru pro společnost.

Jejich „podvratnost“ spočívala zejména v popularitě. Byly to filmy, které vznikly ze státních peněz v duchu snahy vybudovat životaschopný průmysl, tematicky se přizpůsobovaly diváckým požadavkům. Filmoví historici a kritici se v kontextu nově nabyté hrlosti nad národní kinematografií snažili skrze kritiku vlády a vládních aparátů (konkrétně AFDC) atakovat tento žánr. Max Harris, jako nejsilnější odpůrce žánru, napsal knihu o negativním dopadu hulvátských

52 Peter HAMILTON, Sue MATHEWS, *American dream: Australian movies*. Sydney: Currency Press 1986, s. 119-121.

53 Scott MURRAY, *Australian cinema in the 1970s and 1980s*. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards: Australian Film Commission 1994, s. 71 -145.

filmů na společnost⁵⁴. Problémem nebyl prostý humor, ale popularita těchto filmů. Období 1969–1974 bylo dobou, kdy byly tyto filmy na výsluní a dominovaly australskému průmyslu (v jeho širokém slova smyslu). *Alvin Purple* (Tim Burstall, 1973), *The Adventures of Barry McKenzie* (Bruce Beresford, 1972) a *Numer 96* (Peter Benardos, 1974) byly jediné filmy, které vydělaly.⁵⁵

S odstupem času se změnil také pohled některých filmových historiků a kritiků na oba subžánry. Vnímání hulvátských komedií se později proměňuje. Nejedná se pouze o změnu perspektivy nahlížení a přezkoumání přínosu „ocker filmů“ či vstřícnosti domácích distributorů k australským filmům, ale také na jejich kulturní aspekt, který dokázaly otevřít. Tom O'Regan se na fenoménu⁵⁶ „hulvátsství“ zaměřuje v eseji *Cinema Oz: The Ocker Films*, v hulvátských filmech vidí kulturní potřebu, kterou si vyžádala doba.⁵⁷

Jak bylo nastíněno výše, v dějinách australské kinematografie docházelo k nekontinuální podpoře žánru hulvátských komedií, jejichž produkce přestala být reprezentativní pro AFC, které chtělo pojem „australské“ kinematografie povýšit na pozici uměleckého filmu. První film období *oživení*, který oslovil místní publikum a zároveň byl celý financován AFDC byl *The Adventures of Barry McKenzie* – zástupce tzv. hulvátského cyklu. Stejně vulgární a u diváků úspěšné byly i filmy Režiséra Tima Burstalla *Stork* a *Alvin Purple*. Až díky úspěchu těchto filmů mohl Peter Weir natočit *Piknik*, Bruce Beresford *The Getting of Wisdom* (1978) a Gillian.Armstrong *Moje skvělá kariéra* (My Brilliant Career, 1979).⁵⁸

Na úkor „umělecké“ produkce byla přerušena podpora „hulvátských“ komedií úplně.

Některé prvky „hulvátských“ komedií změnilы své časové zařazení, aby jim byla udělena podpora, ostatní prvky, např. hrdina, humor a žánr, zůstaly. V takovém případě se rozdělení filmové produkce na jednotlivé žánry jevílo problematickým. Historici jako Scott Murray byli nuceni přijít s vlastní terminologií. U některých filmů tak docházelo k neshodám v určování

54 Max HARRIS, *Ockers: essays on the bad old new Australia*. Adelaide: Maximus Books 1974.

55 S. DERMODY, E. JACKA, c. d., s. 172.

56 V kontextu, který připomíná Tom O'Regan je možné mluvit o fenoménu. „Ocker“ (hulvátský) humor se rychle stal součástí televizního humoru. Vznikaly seriály založené na nízkém humoru, jedním z nejslavnějších je seriál No 96, který se dočkal v roce 1974 filmové podoby. O'Regan připomíná ještě jeden aspekt hulvátských komedií, a tím je jejich „divadelní“ původ. Film *Stork* zástupce zmíněného subžánru, byl poprvé představen v avantgardním divadle La Mama v Melbourne. Tom O'REGAN, *Cinema Oz: The Ocker Films*. In: Albert MORAN, Tom O'REGAN (eds.), *The Australian Screen*. Ringwood: Penguin 1989, s. 78.

57 Tom O'Regan propojuje jak hulvátské komedie tak „sex“ komedie. K tématice mimo jiné dodává, že otevření sexuální či intimní tematiky nebyla výhradně otázkou australské kinematografie, ale že podobné tendence je možné nalézt v dobové kinematografii po celém světě. Tamtéž.

58 P. ADAMS, c. d., s. 67.

jejich dominantního žánru. Film *Eliza Fraser* (Tim Burstall, 1976), z doby osidlování Austrálie, řadí mezi dobové filmy, je v něm možné nalézt řadu prvků, které by film řadily spíše mezi „hulvátské“ komedie, byť od roku 1975 AFC odmítala podporovat tento subžánr, prvky typického humoru lze nalézt rozprostřené i mezi jiné filmy pozdějších let sedmdesátých. Murray tyto odkazy nazývá „ockerismem“ nebo „ocker elements“ („hulvátskými“ prvky).

Dalším žánrem, kterému se věnuje Murray a který mu pomáhá rozčlenit dobovou kinematografii, jsou dobové filmy. Ty chápe jako tendenci, jež současná kinematografie potřebovala, především proto, že se snažila uchopit vlastní minulost a najít v ní obrazy „své“ kultury.⁵⁹ Filmy byly romantické a stylisticky nevinné. Stejně jako se urputně snažily „dohnat ztracený čas a znovu nabýt ztracenou minulost“. Filmy, které nespadały do těchto žánrů, vyjmenovává jednotlivě nebo představuje samotnou tvorbu signifikantních režisérských osobností, jako byl například Paul Cox.

Murray končí své rozdělení zde. Širší přehled žánrů a subžánrů, které byly přiřazeny k australským filmům nebo se adaptovaly do australských slovníků, sledují ve své knize *Film in Australia* Albert Moran a Errol Vieth.⁶⁰

Jiné rozdělení nabídly filmové historičky Susan Dermodyová a Elizabeth Jacková. Jak samy píší ve druhém díle své práce, rozdělují sumu filmů, které vznikly v období 1970–1985, uchopily jejich části, tendence a specifika, která se prolínají kinematografií. Svě rozdělení dobové produkce založily na estetice zobrazování. Jejich pohled míří z perspektivy estetických rozhodnutí, která se stala normou pro zobrazování australského života.⁶¹

„Estetická pole“ převažující v kinematografii je možné rozdělit do několika skupin: AFC žánr, filmy sociálního realismu, estetika komercionalismu, australská gotika, filmy o sexuálních způsobech a mužské filmy. Jednou z nejvíce diskutovaných estetických tendencí je zmiňovaný žánr dobových filmů, který Dermodyová a Jacková nazvaly „AFC žánrem“. Finanční politika AFC určovala, jaké projekty půjdou do výroby a jaká témata budou nejštědřeji podporována, proto podle Dermodyové a Jackové nesou tyto filmy znaky podobné rétoriky upřednostňování umělecké produkce vhodné pro zahraničí.⁶² Podle Dermodyové a Jackové bylo vládní

59 Je nutné dodat, že jde o „bílou“ kulturu.

60 Alber MORAN, Errol VIETH, *Film in Australia: An Introduction*, Melbourne: Cambridge University Press 2006.

61 Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry*, Volume 2. Sydney: Currency Press 1988, s. 28.

62 Podobný argument by fungoval také pro AFDC, které, jak zmiňuje tento text, preferoval hulvátské komedie a divácky orientovanou kinematografii.

rozdělování peněz a umělý zásah do vývoje kinematografie a do konstruování obrazu Austrálie pro zahraniční publikum a festivaly chybou.⁶³

Je samozřejmě možné najít další, více či méně podobná rozdělení kinematografie. Autoři Brian McFarlane a Geoff Mayer vedou paralely mezi australskou, britskou a americkou kinematografií v knize *New Australian Cinema*⁶⁴. Theodore F. Sheckels či Sandra Hallová pro sumarizaci delší periody vývoje kinematografie zvolili ve svých knihách perspektivu rozčlenění filmů dle typologie hlavních hrdinů.⁶⁵

2.4 80. léta

Proměna filmové produkce a žánrové různorodosti 80. let je důsledkem změny systému vládní podpory v australské kinematografii. Bod zlomu, jenž nastal v roce 1981, kdy byly zavedeny benefity z daní (tzv. filmové pobídky) skrze Income tax Assessment Act, známé především pod zkratkou 10BA, způsobilo několik různých faktorů. Jedním z nich byla bezesporu kritika, která se ozývala z řad producentů a tvůrců, jejichž projekty nedostaly státní podporu (byť se v mnoha ohledech jednalo o již etablované režiséry, jakým byl Peter Weir).

Dalším faktorem byla postupná ztráta zájmů diváků o domácí produkci a preferování mainstreamových amerických filmů. Scott Murray tuto situaci komentoval i tím, že prodej z lístků nestačil na podporu domácí tvorby, domácím producentům nezbývalo nic jiného, než připravovat své produkty pro zahraniční trh.⁶⁶ Producenty a režiséry vedly tyto tendence k tvorbě více žánrových filmů.

Z národní kinematografie vycházely postavy filmů jako *Krokodýl Dundee* (Crocodile Dundee, Peter Faiman, 1986) či *Muž od Sněžné řeky* (The Man from Snowy River, George Miller, 1982), které dokumentovaly přeměnu zájmu o národní obrazy a které byly opět měřeny komerčním měřítkem a srozumitelností pro zahraniční trh. Popularita těchto filmů komentuje celkový obraz systému, v němž se stát vzdává moci nad domácí kulturní produkcí ve prospěch konzumních požadavků.

63 S. DERMODY, E. JACKA, c. d., s. 30. Scott Murray polemizuje s přístupem Dermodyové a Jackové, dobové filmy nebyly chybou vlády, ale byly něčím, co v té době bylo podstatné vytvořit v rámci národní kinematografie. Srov.: S. MURRAY, c. d., s. 92.

64 Brian MCFARLANE, Geoff MAYER, *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Film*, New York: Cambridge University Press, 1992.

65 Theodore F. SHECKELS, *Celluloid Heroes Down Under, Australian Film, 1970–2000*. Praeger Publisher, Westport, 2002. Sandra HALL, *Critical Business: the new Australian cinema in review*. Adelaide: Rigby 1985.

66 K tomuto trendu se připojovalo obsazování mezinárodně známých herců, ale záměrné vyhýbání se typické „australskosti“. In: Scott MURRAY, c. d., s. 95.

Elizabeth Jacková ve své eseji *Australian Cinema: an anachronism in the 1980s?* s odstupem více než deseti let podrobila nastolenou situaci kritice. Podle přístupu autorky je vznik lokální kultury a její trvání podmíněn ochranou národní přirozenosti ze strany státního aparátu.⁶⁷ V roce 1994 napsal Phillip Adams, jeden z členů Australian Council for Art a jeden z autorů konceptů australských filmových fondů, příspěvek do knihy *Australian Cinema* editované Scottem Murrayem s příhodným názvem *A cultural revolution*, ve kterém se pozastavuje nad časovým horizontem, který je potřeba pro kulturní proměnu. Jeho poznámky nad stavem kultury jsou zpětnou reakcí na vládní podporu kinematografie, která probíhala v 70. letech a zcela se transformovala na začátku let osmdesátých. Adams logicky upozorňuje na to, že deset let kulturní proměny je příliš krátká doba na to, aby se systém financování kinematografie založený na podpoře státu mohl skutečně a stabilně rozvinout.⁶⁸

Nejsignifikantnější změnou, kterou přinesla 80. léta, byl nárůst výroby filmů. Z průměrných šestnácti celovečerních hraných filmů vyrobených v 70. letech na průměr čtyřiceti šesti filmů v letech 1985 až 1986.⁶⁹ Koncem dekády tak vzniklo 227 hraných filmů, 78 televizních filmů, 70 mini-sérií a 521 dokumentárních filmů, které byly financovány skrze 10BA.⁷⁰ Nastíněné údaje komentují změny v žánrové podobě průmyslu. Oproti předešlému desetiletí byl v 80. letech boom televizních formátů. Statistiky přináší informace o dalším rysu nové dekády, kterým je příchod nových jmen do průmyslu. Záslouhou fungování filmové školy v 80. letech měli možnost začít pracovat nově vystudovaní tvůrci nebo lidé přicházející z televizní praxe (byl to důsledek „zjednodušeného“ systému financování, jenž nebyl závislý na schválení komise, ale na rozhodnutí investorů). Z 66 filmů natočených v roce 1985 bylo třicet tři debutů, tedy polovina.⁷¹

Zvláštní kapitola by mohla být věnována jen televizní produkci, která v 80. letech suplovala prostor národních obrazů, jež započaly v 70. letech. Na rozdíl od kinematografie byla schopná konkurovat americkým pořadům kontinuální výrobou vlastních pořadů. Televizní výroba byla podpořena samotnou vládou, když v polovině 70. let stanovila kvóty pro výrobu televizních pořadů, které musely tvořit 50 % vysílání televizní tvorby (týkalo se vysílání

67 Elizabeth Jacková dokonce mluví o určitém otrávení toho, co se nazývá „národní“ pro ty, kteří doopravdy vytvářejí kulturu lokálně, protože jsou uvězněni mezi minulostí bohatou na národní tendence a nejistou budoucností. Elizabeth JACKA, *Australian Cinema: an anachronism in the 1980s?*. In: Graeme TURNER (ed.), *Nation, Culture, Tex: Australian Cultural and Media Studies*. London: Routledge 1993, s. 118.

68 P. ADAMS, c. d.

69 S. MURRAY, c. d., s. 96.

70 Peta SPEAR (ed.), *Get the Picture: Essential data on Australian film, television and video*. North Sydney: Australian Film Commission 1989.

71 S. MURRAY, c. d., s. 96

dramatické tvorby).⁷² Televizní i rozhlasové vysílání bylo v pohledu na národní tematiku důležitým aspektem australské kultury, protože slučovalo obyvatelstvo rozmístěné po pobřeží celého kontinentu.⁷³

Jednou z charakteristik nárůstu produkce v tomto období je zároveň odchod režisérů do Hollywoodu. Ti, kterým se podařilo natočit první filmy v 70. letech, se v letech osmdesátých v Hollywoodu etablovali. Peter Weir natočil v 80. letech pouhé dva filmy v Austrálii. *Gallipoli* (1981) a *Rok nebezpečného života* (*The Year of Living Dangerously*, 1982). Fred Schepisi natočil v Austrálii pouze *Pláč ve tmě* (1988, také jako *Evil Angels, The Cry in the Dark*), ve kterém navázal na předešlou spolupráci s Meryl Streepovou.

Oživením filmového průmyslu politickými silami bylo bezesporu momentem redefinování národní kinematografie. Pro Thomase Elsaessera takový moment přináší vyplnění mezery. Lze parafrázovat jeho otázku, jak se mohla nově vznikající národní kinematografie vypořádat s problematikou kontinuity/diskontinuity/kontinuity domácí výroby?⁷⁴ Jak vyplývá z nastíněné situace, epocha filmového oživení se v Austrálii v 70. letech zrodila z apelů několika zájmových skupin a snah jedinců. Vládní instituce si od nově vzniklé kinematografie slibovaly doplnění prázdného prostoru v kultuře po národních obrazech. Její začátky byly nadšeneckého rázu a cinefilního přístupu mnoha debutujících režisérů. První roky oživení byly obdobím, ve kterém se střetly ambice tvůrců s podporou ze strany fondů, které hledaly vlastní politický záměr. Ten našly až v roce 1975 s úspěchem filmu *Piknik na Hanging Rock*. Přesto lze skrze celou kinematografii vystopovat stejné prvky, které se ve filmech otevřeně nebo skrytě objevují. Odpověď na Elsaesserovu otázku lze najít v následující kapitole, která se více zaměřuje na australskou kinematografii jako „národní koncept“, který byl vládou realizován.

72 S. DERMODY, E. JACKA, c. d., Vol. 1, s. 22.

73 Graeme TURNER, Cultural Policy and National Culture. In: Graeme TURNER (ed.), *Nation, Culture, Tex: Australian Cultural and Media Studies*. London: Routledge 1993, s. 69.

74 Paralela je vedena s Novým německým filmem, který se musel v 70. letech vyrovnávat s chybějící imaginací části německé historie. Thomas ELSAESSER, New German Cinema's Historical Imaginary. In: Bruce A. MURRAY, Christopher J. WICKHAM (eds.), *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television*. Southern Illinois University Press 1992, s. 285, 288.

3 Národní kinematografie - hledání společného

Podobně jako při vzniku jakéhokoli jiného vynálezu⁷⁵ i pro pojem, jakým je národní kinematografie platí jednoduchá posloupnost jejího vzniku. První musí být vyslovení požadavků pro její existenci. V roce 1970 *Cinema Papers* otiskly zprávu *Producers and Distributor's Guild of Australia* z června roku 1968, nazvanou *Crisis of Australia Film*.⁷⁶ Zpráva byla konstruktivním pokusem nastínit možnou cestu k fungujícímu filmovému průmyslu a otevřeně informovala o praktikách, které si mohl dovolit monopol vlastníků kinosálů Hoyts Theatre (ve vlastnictví amerického studia Fox) a Great Union (pod britskou společností Rank Organization). Nespokojenost se situací ze strany producentů a distributorů je zpočátku obhajována kulturním, národním i mezinárodním významem lokální produkce, která, jak článek argumentuje, prakticky neexistovala.

Důvody této „praktické neexistence“ byly popsány výše, nastíněním diskontinuity filmového odvětví. Upozorňování na absenci jasně utvořeného průmyslu odkazuje na existenci samotné myšlenky o něm. Idea dala vzniknout mýtu o potřebě filmového průmyslu, který by byl schopný reprezentovat národ a vázal na sebe další řadu konceptů a představ, jež by světu umožnil vhléd do toho, co je Austrálie. Tom O'Regan používá v této souvislosti pro vznikající rámeček kinematografie pojem Phillipa Adamse *boutique film industry*, jako výkladní skříň průmyslu vznikajícího pro zahraniční přijetí.⁷⁷

Potřeba nacionálního smýšlení v australské společnosti existovala od momentu osídlování kontinentu. Bylo těžké se vztahovat ke vzdálené domovině a propojovat své potřeby se společností, která je vzdálená a nepokládá koloniální problematiku za primární úkol k řešení. Vzniká potřeba se začlenit, začít budovat nové (obnovovat staré) sociální vazby a ptát se po společné paměti, uchopení vlastní zkušenosti a nalezení identity, jež by

75 Dovolím si zde použít termín vynález, protože, jak bude osvětleno dále, národní kinematografie je svým způsobem „konstruktem“ své doby. Podobně lze vést paralelu s Hobsbawmovou myšlenkou národa jako „vymyšlené tradice“, jak připomíná Anthony D. Smith. Národ je tak uvažován v mezích moderní konstrukce elit, které nechaly vzniknout organizaci pro nově osvobozené masy. Anthony D. SMITH, *Nationalism and Modernism*, Lodýn, New York: Routledge: Lodýn 1998, s. 129.

76 [autor neznámý], *The Crisis in Australian Films: A Report from the producers and Director's Guide of Australia*. *Cinema Papers*, 1970, č. 9, s. 1, 4.

77 Rétorika, kterou zpětně nazval Adams, pro její tendenci obhajovat národní a sociální potenciál kinematografie, které je nutné podporovat skrze státní aparát. Phillip Adams in: Tom O'REGAN, *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, s. 31.

byla obecná. V kontextu nových potřeb vzniká myšlenka nacionalismu. Jak zdůrazňuje Ernest Gellner, nacionalismus konstruuje národ, ne obráceně.

Potřeba společných zkušeností zaznívá v 70. letech v rétorice domáhající se národní kinematografie. Národní kinematografie má oživovat společné obrazy, stmelovat jinak rozdílnou a vzdálenostně roztříštěnou společnost. Je jednou ze součástí nacionálního aparátu, který vzniká z politických a posléze hledá způsob, jak obhájit vlastní kroky. Austrálie se během své historie několikrát zapojila do války, která nebyla její, ale obhajovala cíle svých spojenců. Vzpomenout lze vylovení vojsk na Gallipolském poloostrově za 1. světové války. Vylovení znamenalo pro společnost založenou původně jako trestanecká kolonie deklaraci vlastní vyspělosti a obrody země.⁷⁸ Obrazy válečné tematiky byly přítomné v dobové kinematografii vytvářející idealistické příběhy (fabulovaná témata od romancí, melodramat až po příběhy válečného přátelství), jakými byly filmy *A Long, Long Way to Tipperary* (George Dean, 1914), *The Hero of the Dardanelles* (Alfred Rolfe, 1915), *Within Our Gates* (Frank Harvey, 1915) nebo *Australia's Peril* (Franklin Barrett, 1917), film ovlivněný obecnou paranoiou existence německých špiónů v australské společnosti. Vláda potřebovala v těchto dobách silný obraz sjednoceného národa, který bojuje za společné cíle.

Podobné obrazy v druhé polovině 60. let chybí. Australská vojska se v roce 1965 vyloďují ve Vietnamu, opět vstupují do války, která není jejich, a tato politická rozhodnutí přinášejí velké zklamání. V druhé úrovni potřebu nalézt sjednocující příběhy, které by rozhodnutí premiéra Roberta Menzies⁷⁹ o vstupu do cizí války ospravedlnily a vytvořily obraz jednotných cílů. Jak již bylo řečeno v předešlé kapitole, pokud se vláda Roberta Menzies něčím vyznačovala, byl to právě malý důraz na podporu kultury. Na rozdíl od svých předchůdců premiéra Menzies nepřemýšlel o kultuře v mezích politické propagandy.

Z pohledu domácích filmových teoretiků a analytiků upevňování národního smýšlení bylo pouze jedním z cílů, které měla australská kinematografie.⁸⁰ Možná je až symptomatické vidět, kolik významů měla zaštiťovat. O'Regan vyjmenovává například tyto: pomáhat k mezinárodnímu věhlasu a porozumění, budování národního a státního

78 Z pohledu bílé, přistěhovalecké či osadnické perspektivy. Geoffrey BLAINEY, *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1999, s. 136.

79 Robert Menzies zastupoval funkci premiéra v obdobích 1939–1941 a 1949–1966. Stuart MACINTYRE, *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny 2013, s. 155.

80 Terminologicky Tom O'Regan v používání pojmu národní kinematografie a australské kinematografie nenalézá mnoho odlišného. Pojmy tedy znamenají totéž v kontextu jeho knihy.

uvědomění, poskytování kulturní vzdělanosti a informovanosti, prohloubení znalosti australských dějin, přiblížení k sociálnímu porozumění a tudíž k sociální harmonii, ke komunitnímu začlenění a k rozvoji veřejné a národní kultury.⁸¹ Jak dodává O'Regan, velká škála různých cílů potřebuje také velké množství rozdílných příběhů a mýtů.⁸² Ne vše mohla nově se rozvíjející kinematografie naplnit.

Druhým krokem v procesu obnovení národní kinematografie, živé v podobě myšlenky do 50. let, je její uvedení do praxe. V případě Austrálie se nabízí Elsaesserův koncept chápání národní kinematografie jako taxonomické kategorie, která chce být institucí. Jedná se o kontext, který národní kinematografii dává právo být pod státním patronátem a mít vládní finanční podporu⁸³. Je zde tedy kinematografie, která je závislá na obecně uznávaném řádu společnosti a politickém diskursu. Nelze ji oddělit od státního aparátu, ať jsou jím instituce ministerstva, fondy zřizované k její podpoře či cenzurní orgány. Její podoba je zakotvena v čase, neboť je vynucena paradigmatem dobového čtení. A zároveň je oním Adamsovým *boutiquem*, jenž je hodnocen zevnitř i zvenčí.

Schizma, jež je takto představeno, lze aplikovat obecněji na pojem nacionalismu. Jedná se o druh pohledu na národní problematiku představenou Susan Reynoldsovou, kterou cituje Anthony D. Smith. Ve svém konceptu historického vývoje nacionalismu a kladení jeho základů vidí v pojetí moderního národa jeho dvě stránky: politickou a kulturní.⁸⁴ Podle Smitha se teoretici nacionalismu jako John Breuilly a Eric Hobsbawm soustředili především na politickou stránku nacionalismu. Tento přístup Smith pokládá za příliš restriktivní, zasouvající do pozadí nacionální snahy. A argumentuje prací Johna Hutchinsona *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Nation State* (1987), která se věnuje *kulturnímu nacionalismu*, jako formě, snažící se o morální regeneraci komunity.⁸⁵ Byť, jak poznamenává Smith, má kulturní nacionalismus svůj základ v literárních kroužcích, klubech a spolcích, jež byly typické při formování východní Evropy, je součástí každého nacionalismu.⁸⁶ Je nutné tento aspekt nacionalismu,

81 Tom O'REGAN, c. d., s. 18-19.

82 Tamtéž.

83 Thomas ELSAESSER, European culture, national cinema, the auteur and Hollywood. In: Thomas ELSAESSER, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 36.

84 A. D. SMITH, c. d., s. 177.

85 Tamtéž.

86 Tamtéž, s. 178.

jeho vliv na morální vědomí stoupců národa, brát jako součást národních tendencí kinematografie.

Institucionalizace kinematografie pro filmové producenty, stojící za zmiňovaným článkem v *Cinema Papers*, znamenala změnu perspektivy pohledu na národní kinematografii. Pokud dosud byli producenti těmi, kteří národní kinematografii vyžadovali, nyní ji museli sami definovat. Stejně jako se představa o kinematografii posunula od myšlenky k vládní instituci, museli se z producentů a filmových tvůrců iniciátorů stát realizátoři národního obsahu. Do stanov nově ustaveného fondu Australian Film Development Corporation (AFDC, později AFC) byla vepsána obecná definice filmů, které budou mít právo žádat o finanční podporu. Čtvrtá sekce stanov představila představu AFDC o tom, co je pokládáno za „australský film“. Je jím film vyrobený v Austrálii (podle názoru korporace), který má signifikantní australský obsah, film, který je (nebo má být) celý nebo s velkým podílem vyrobený v Austrálii, a bude mít, podle uvážení korporace, signifikantní australský obsah. Zároveň byl jako „australský film“ definován film s obsahem, jenž se bude posuzovat podle tématu filmu, místa, kde má být natáčen, místa pobytu, který uvede výrobce filmu.⁸⁷

Takto nastavené podmínky pro podporu financování otevřely otázku, co je „australský obsah“ a co je podstatou australské identity. Filmaři, kteří chtěli točit filmy za podpory vládních institucí, museli obhájit „národní“ status svého filmu. Zmíněné požadavky ovlivnily látky a témata, kterým byly přiděleny peníze na výrobu v první vlně vlivu AFDC.

V prvních letech *renesance* australské kinematografie je pátrání po „australských“ tématech pátráním spontánním. V letech 1969 až 1971 vznikají projekty dynamické. *Stork* a *The Naked Bunyip* byly natočeny převážně za soukromé peníze.⁸⁸ O dvojí podobě filmového průmyslu na začátku 70. let píše britský filmový kritik Charles Higham do *Sight and Sound*. „Australský“ obsah nachází Higham ve filmech vycházejících

87 Stanovy AFDC, publikovány v knize Susan Dermodyové a Elizabeth Jackové. Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry, Volume 1*. Sydney: Currency Press 1987, s. 54-55.

88 *The Naked Bunyip* (John B. Murray, 1970) financoval prodejce aut Bob Jane a film *Stork* (Tim Burstall, 1971) získal od EFTF 7000 AUD, zatímco celková suma rozpočtu byla 70000 AUD. Andrew PIKE, Ross COOPER, *Australian Film 1900-1977: a guide to feature film production*. Melbourne: Oxford University Press Australia 1998, s. 252, 262.

z undergroundové kultury, zatímco druhým pólem je komerční kultura v podobě koprodukcí se zahraničním a natáčením reklam.⁸⁹

V následujícím období se stal měřítkem toho, co se jevilo jako australské, divácký ohlas. Jak již bylo řečeno, mezi nejpoblárnějšími filmy první poloviny 70. let byly „hulvátské“ neboli „ocker“ komedie. Po té, co divácký úspěch zaznamenal *Piknik na Hanging Rock*, již pod záštitou mezinárodního věhlasu byly preferovány dobové filmy.

Scott Murray píše o prvotní nejistotě z toho, co je australské. „Namísto psaní originálních příběhů scenáristé, režiséři i producenti ‚prohrabali‘ knihovny a točili to, co bylo aspoň trochu zfilmovatelné.“⁹⁰ Murrayův výrok reprezentuje pohled na cyklus dobových filmů jako znak nejistoty v tom, co vlastně je australské. Jak Pat Lowellová (producentka *Piknik na Hanging Rock*) komentuje důvody, proč byly natáčeny historické knihy, tím, že to byly knihy, pro které měli (producenti i režiséři) velkou vášeň.⁹¹ Nabízí se srovnání s žánrem „hulvátských“ komedií. Invaze dobových témat nebo adaptací literárních děl byla možná stejně přirozeným vývojem, jakým byly „hulvátské“ filmy.

Konstituci národní kinematografie nelze vnímat pouze v rámci vnitřních vztahů a významů. Národní specifika jsou platná pouze v komparaci s jinými národy. Stejně jako když Thomas Elsaesser hledal normu pro raný německý film, jeho metoda byla komparativní, nikoliv pouze v rámci domácí produkce, ale průmyslu mezinárodního, přesněji porovnáním s jinými národními průmysly. V době, kdy měla kinematografie o bariéru méně (zvukovou bariéru), bylo nalezení normy pro národní kinematografii umožněno komparací německého filmu s národní kinematografií Dánska, Francie a Itálie.⁹²

Uniformita filmové produkce, jak o ní mluví noví filmoví historici, umožnila celkové porovnání a vznik nového kontextu v době, kdy se filmové průmysly teprve ustavovaly. Je možné tento pohyb zopakovat s kinematografií australskou? Nejspíše ano, protože po 2. světové válce, kdy většina evropské kinematografie byla uzavřena jednoznačně alespoň do politického prostoru svých hranic a díky příchodu zvuku, bylo to, co dříve představovalo „mezinárodní“ filmový prostor roztrženo do minoritních sektorů,

89 Charles HIGHAM, *In the Picture: Australian Blues*, *Sight and Sound*, Winter 1969/70, s. 15-16

90 Scott MURRAY, *Australian cinema in the 1970s and 1980s*. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards: Australian Film Commission 1994, s. 80.

91 Peter HAMILTON, Sue MATHEWS, *American dream: Australian movies*. Sydney: Currency Press 1986, s. 120.

92 Thomas ELSAESSER, *Early German Cinema: A Second Life?*. In: Thomas ELSAESSER (ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, s. 12.

se objevuje jiná forma, jež nabízí možnost komparace. Jsou jí filmové festivaly, které vznikaly z potřeby kulturní výměny. A staly se na dlouhou dobu ukazateli toho, co je národní kinematografie a jak ji posuzovat.⁹³

Pokud opět použiji Adamsův pojem *boutique industry*, australská národní kinematografie se definovala pro svět (a tím i pro sebe) díky festivalu v Cannes.⁹⁴ V roce 1971 na něm byly uvedeny oba filmy, které daly základ „nové“ perspektivě pohledu na australský film a australskou realitu.⁹⁵ *Zapadákov* (Wake in Fright, Ted Kotleff, 1971) a *Cesta* (Walkabout, Nicolas Roeg, 1971).

Zatímco *Zapadákov* podrobil kritickému pohledu mýtus australského muže, tzv. „chlapského přátelství“ (*mateship*), založený na sjednocujících alkoholických rituálech. Tak *Cesta* se stala „průkopnickým filmem v zobrazování australské krajiny.“ Pro filmovou kritičku Penelope Houstonovou byla kamera v *Cestě* „okem, myslí i podvědomím filmu.“⁹⁶

Opakovaná přítomnost australského filmu na mezinárodním festivalu byla rozsáhleji komentována domácími kritiky, než těmi zahraničními. V roce 1974 byly v Cannes promítány dva australské filmy, *Auta, která snědla Paříž* (The Cars That Ate Paris, Peter Weir, 1974) a *The Crystal Voyager* (David Elfick, 1973), oběma věnován prostor ve svém reportu z festivalu Antony Ginnane z festivalu.⁹⁷ O rok později byly opět uvedeny dva australské filmy: *Sunday Too Far Away* (Ken Hanbám, 1975) a *Peterson* (Tim Burstall, 1974). Ani jeden nebyl v hlavní soutěži. O významu být kontinuálně součástí mezinárodního filmového prostoru svědčí opět zpráva ze *Cinema Papers* od Antonyho Ginnanea:

Pro ty novináře, kteří opakovaně upozorňují na to, že australské filmy byly promítány v „zastrčených“ kinech, bych rád poznamenal, že 90 % všech filmů je promítáno v „postranních“ kinech a že v Cannes je 31 kinosálů, z nichž 28 se nachází v postranních ulicích Croissety.⁹⁸

Snahu „omluvit“ zařazení australské kinematografie do „postranního“ festivalového dění lze číst jako opakovanou adoraci národní kinematografie, jíž se v očích veřejnosti

93 Zvláště v případě nových vln, které se posuzovaly v rámci národních hranic.

94 Mark PERANSON, Nejdřív získat moc, peníze budou následovat: Dva modely filmových festival. Cinepur, 2011, č. 75, s. 78.

95 Ve smyslu rozdílnosti, kterou byla Austrálie zobrazována v mezinárodních koprodukcích.

96 Penelope HOUSTON, Cannes 71, Sight and Sound, 1971, č. 3, s. 136-138.

97 Antony I. GINNANE, Fun and Games on the Croisette, Cinema Papers, 1974, č. 3, s. 37-39.

98 Antony I. GINNANE, Cannes 75, Cinema Papers, 1975, č. 6, s. 127-129.

a kritiků nedostávalo kýženého uznání. O mezinárodním etablování australského filmu nesvědčí pouze nadšenecké ohlasy, ale také opakované zařazování domácích filmů v sekcích mezinárodních festivalů. V roce 1978 bylo do programu festivalu v Cannes zařazeno šestnáct australských filmů.⁹⁹

Tato kulturní výměna je jedním ze základních znaků každé národní kinematografie. Negativem takové mezinárodní pozornosti, jakou na sebe upoutal australský film, byl vznik velmi ploché představy o Austrálii. Ta se zúžila se na pole šablonovitých charakteristik, které byly vnímány v zahraničí. Takovými představami byly stereotypy postav, podoby země a zvyků. Je možné dojít k závěru, že pozornost mezinárodní filmové obce motivoval AFC k podpoře filmů, které měly naplňovat pozitivní přijetí, které by Austrálii jako národ stavilo naroveň jiných silných národních kinematografií, a to včetně Hollywoodu. Hollywood se stal partnerem několika australských filmů 80. let, filmy, které reprezentovaly Austrálii v mezinárodní nebo pouze v americké distribuci byly: *Šílený Max: Bojovník silnic* (Mad Max II, George Miller, 1981), *The Pirate Movie* (Ken Annakin, 1982), *Muž od Sněžné řeky* (*The Man from Snowy River*, George Miller, 1982), *Rok nebezpečného života* (*The Year of Living Dangerously*, Peter Weir, 1982) a *Gallipoli* (Peter Weir, 1981).¹⁰⁰

Otevření se mezinárodnímu trhu znamená zároveň přijetí pohybu dovnitř¹⁰¹, zavedení dialogu národní kinematografie s dalšími hráči. Jinými slovy, jak píše Tom O'Regan i Susan Dermodyová a Elizabeth Jacková ve svých knihách, národní kinematografie je v neustálém sevření toho, co ji definuje, nebo jak se ona sama definuje vůči dalším „druhům“ kinematografie. Nejedná se pouze o vnitřní vztah kinematografie jako celku v rámci domácího průmyslu, ale také o přesah do mezinárodního kontextu.

Z knih Davida Strattona *Avocado Plantation: Boom and Bust in the Australian Film Industry* (1990) a *The Last New Wave: The Australian Film Revival* (1980), které jsou sepsány na základě rozhovorů s osobnostmi filmového průmyslu 80. let, a z knihy *American Dream: Australian Movies* je zřetelné, jak důležitý vliv měl na australský film

99 John GILLERT, Cannes 1978, *Sight and Sound*, 1978, č.3, p. 157.

100 S. DERMODY, E. JACKA, vol. 1, c. d., s. 184.

101 V tomto smyslu jde o žánrovou čistotu, preferování témat z národních dějin, přejímání dalších stereotypů zobrazování, ale také využívání zahraničních herců jako Jamie Lee Curtis do filmu *Silniční hry* (*Roadgame*, Richard Franklin, 1981).

Hollywood. Nejednalo se pouze o nejsilnějšího hráče na trhu, ale také o místo, kam odcházely australské talenty.

Pro Austrálii byl Hollywood bližším konkurentem než pro evropské země, nejen díky společnému jazyku. Filmaři se musely vyrovnat s importovanou kulturou, která dominovala filmovému průmyslu od 50. let. Vliv Hollywoodu je faktorem, který nutí národní kinematografii, reagovat a pracovat s prvky, jako jsou žánry, narativní struktura všeobecně či stereotypy postav. V souvislosti s porovnáváním a nacházením místa pro národní kinematografii někteří z teoretiků filmu našli pro národní kinematografii jiný prostor, kam ji zařadit. Tom O'Regan se mezi ně řadí, když díky Alison Butlerové poznamenává, že z tohoto pohledu je národní kinematografie hodnocena jako umění.¹⁰² Jeho poznámka nastiňuje paradigma, ve kterém byla domácí tvorba v Austrálii přijímána a komentována.

Estetické kategorie Susan Dermodyové a Elizabeth Jackové odkazují na vztah národní kinematografie a *uměleckých* filmů (čili artové filmy). Teoretičky nastiňují dvě možnosti definice uměleckého filmu. První je snaha odlišit se od Hollywoodu 30. a 40. let, druhou je umělecký film rozpoznatelný na filmových a festivalových trzích, právě díky používání národních znaků.¹⁰³ Tím staví na roveň národní kinematografii a umělecký film. Byť se jejich kategorizace národní kinematografie a umění může jevit pejorativně, dále ve své práci podávají vysvětlení pro svůj výrok. Pro své pojetí národní kinematografie jako kinematografie umění, využívají definice umění kritika Steva Neala, který napsal, že „umění je jako prostor, ve které místní kinematografie může vyvinout a vytvořit vlastní kritickou a ekonomickou stopu.“¹⁰⁴ Opět je zde patrné vzájemné propojení pojmů, které mohou i nemusí na sebe vzájemně reagovat.

Jak autorky dodávají, národní kinematografie se posouvá do diskursu elit (být uměním). Vzniká na stejném průmyslovém a finančním základu jaký má hollywoodská produkce, ale který jí dovoluje se odlišit. Toto odlišování vychází z „individuálního výrazu autora, nežli z postoje proti Hollywoodu.“¹⁰⁵ Individualizace neprobíhá pouze na bázi autora/režiséra, ale také na specifické praxi udělování podpory, kterou lze považovat také za „autora“. V tomto ohledu byl dle Dermodyové a Jackové přístup vládních institucí

102 T. O'REGAN, c. d., s. 50.

103 S. DERMODY, E. JACKA, vol. 1, c. d., s. 30.

104 Tamtéž, s. 31.

105 Tamtéž, s. 31.

k národní kinematografii nastaven nezdravě, protože filmový průmysl byl chápán jako komerční sektor, proti kterému stálo umění/kultura.¹⁰⁶ Jinými slovy, vládní instituce rozdělující peníze mezi filmaře chtěla podnítit vznik vlastní kultury, zároveň ji chápala jako komerční artikl. Proto bylo pro Dermodyovou a Jackovou možné mluvit o australském průmyslu jako o „producentenském průmyslu“, který onoho „autora“ zastupoval.¹⁰⁷

Výše naznačený diskurs toho, jak široký prostor definic a idejí může pojem národní kinematografie okupovat, dokládá, že o ní nelze mluvit v kontextu impulsivní síly, ale jak již bylo několikrát řečeno, jako o konstraktu, který nabývá na formě charakteristické pro každý národ. Historizující pohled na národní kinematografii odkrývá její další aspekt, kterého si všímá Graeme Turner. Pro postkoloniální národy je dle něj typické a důležité, že kulturní politika je zkoumána detailně v termínech „národního potenciálu“ a paradoxně jsou produkty této politiky většinou hodnoceny podle toho, jak přirozeně o národě mluví. Australský filmový průmysl je kontinuálně posuzován podle toho, jak dobře, přesně a sebevědomě reprodukuje již zavedené obrazy národa.¹⁰⁸

Turner shrnuje dva důležité aspekty australské kinematografie. Jedním je ono „detailní zkoumání v termínech národního potenciálu“ jako dominantního způsobu čtení. A zároveň přijímáním kultury jako přirozeného projevu. Druhým aspektem, který zatím v rámci uvažování o australské kinematografii jako o národní kinematografii nebyl zmíněn, je její postkoloniální povaha.

Postkolonialismus je způsob myšlení¹⁰⁹ analyzující a vysvětlující koloniální a imperiální odkaz. Pro Achilla Mbembeho je jeho podstatou nahodilost a neuspořádanost.¹¹⁰ Je navázán na historický mocenský systém, kritizuje pojetí humanismu a odhaluje jeho podstatu, především z pozice objektu krutosti a zaslepenosti, které s sebou neslo pojetí rozumu při jeho uvádění do praxe.¹¹¹ Zkušenost násilí a nelítostnosti je částečnou podmínkou nazývání některých národů postkoloniálními.

106 Tamtéž, s. 32.

107 Tamtéž.

108 Graeme TURNER, Cultural Policy and National Culture. In: Graeme TURNER (ed.), *Nation, Culture, Tex: Australian Cultural and Media Studies*. London: Routledge 1993, s. 67.

109 Achille MBEMBE, Co je postkoloniální myšlení?. In: Vít HANVÁNEK (ed.), *Postkoloniální myšlení II. Anouar Abdel-Malek – Chinua Achebe – Aimé Césaire – Achille Mbembe – Edward W. Said – Ngũgĩ Wa Thiong'o*. Praha: Tranzit 2011, s. 36.

110 Tamtéž.

111 Tamtéž, s. 38.

Je možné se opět se obrátit na práci Susan Dermodyové a Elizabeth Jackové, které citují Sylvii Lawsonovou, filmovou kritičku prosazující a komentující v 60. letech potřebu národní kinematografie, která Austrálii nazvala „postkoloniální, bez toho, aby byla postrevolucionární.“¹¹² Lawsonová odkazuje na vývoj kolonizovaných národů, které jsou zastupovány především africkými zeměmi (v kontextu francouzského kolonialismu konkrétně Alžírskem) a Indií. Tyto země musely projít násilným revolučním převratem k dosažení společenských změn a uklidnění násilí, které bylo na kolonizovaných pácháno. Austrálie takový osud neměla, přechod na federativní vládu prošel v roce 1901 bez větších společenských a třídních změn.¹¹³ Tom O'Regan Sylvii Lawsonové, která chápala australskou kinematografii jako de-kolonializovanou, oponuje.¹¹⁴ O'Regan se vůči pohledu Sylvie Lawsonové staví do opozice a domácí kinematografii nepovažuje za postkoloniální. Austrálie je podle něj společnost odvozená od evropské, je rozptýlená, je to společnost „nového světa“ a multikulturní.¹¹⁵ Australané, s výjimkou Aboriginců a obyvatel přilehlých ostrovů, jsou osadníci a nebyli kolonizováni.¹¹⁶

Anna Johnstonová a Alan Lawson ve svém textu *Settler Colonies* považují osadnické země za postkoloniální. Ať přijížděli osadníci do kolonií z jakéhokoliv důvodu, stále zde vznikal problematický vztah k vládnoucímu aparátu.¹¹⁷ Zatímco argumenty proti zařazení Austrálie do postkoloniálních zemí jsou často postaveny právě na fyzických a institucionálních znacích. Zařazení Austrálie do postkoloniálního kontextu přispívá názor Johnstonové a Lawsona, že z postkoloniálních teorií nelze vyřadit místa, kde upevňování probíhalo rétorikou vyjednávání a uzavírání obchodů s představiteli *síly*, zastoupené jejich domovskou zemí.¹¹⁸

Postkolonialismus je odpovědí na existenci témat jako je pocit odtržení, druhotného postavení, beztřídní společnosti (nebo společnosti s nevelkými třídními rozdíly), důležitosti lingvistických odchylek (slangu), zaplňování prázdného prostoru (obraz kolonializované krajiny jako prázdného prostoru), tematizování legitimacy vládnoucích institucí a nahrazení

112 Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry, Volume 2*. Sydney: Currency Press 1988, s. 19.

113 Stuart MACINTYRE, *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny 2013, s. 104-105.

114 T. O'REGAN, c. d., s. 119.

115 Tamtéž, s. 305-306.

116 Tamtéž, s. 306.

117 Anna JOHNSTON, Alan LAWSON, *Settler Colonies*, In: Henry SCHWARZ, Sangeeta RAY (eds.), *A Companion to Postcolonial Studies*, Carlton: Blackwell Publishing 2005, s. 360-376s. 363.

118 Tamtéž, s. 368.

„domorodé“ společnosti společností uzurpující „originalitu“.¹¹⁹ Všechna zmíněná témata je možné nalézt také v australské kinematografii.

Tato kapitola představila několik základních pohledů na australskou kinematografii, která byla v 70. letech otázkou národní hrdosti. Aktivní přístup vlády vytvořil z kinematografie „vlastní instituci“, národní kinematografii, jež podléhala představě o tom, co je národním obrazem Austrálie. Podléhala zdvojení v přístupu k nacionalismu, jako k nositeli politického kontextu a kulturního významu zároveň. Především však otevřela otázku formulace národní tematiky v australské kinematografii, která byla posuzovaná z pohledu přijaté vnější perspektivy. K postkoloniálnímu charakteru země se vrátíme v další kapitole, již teď lze o postkolonialismu mluvit jako o diskursu, který je s kinematografií 70. let silně propojen a vnesl do ní vlastní imaginaci (částečně poděděnou z předchozích let, částečně nově artikulovanou).

119 Tamtéž.

4 Gotika

4.1 Gotická estetika

Následující kapitola je věnována gotice nejen jako literárnímu žánru, ale představuje její ahistorickou podobu, díky níž je možné s gotickou imaginací pracovat v rámci postkolonialismu. Představuje ji jako obraznost propojenou s objevováním Austrálie jako kontinentu. Poslední část této kapitoly patří skupině filmů, které byly označeny jako australská gotika.

Zaprvé, co znamená “gotický”? Definice se obvykle zaměřují na literaturu a gotický román. Většina kritiků cituje charakteristické použití scény. Temné, nebezpečné a fascinující krajiny evokují teorii vznešeného Edmunda Burka. Gotická architektura symbolizuje témata fikce: sklepení a labyrinty vyvolávají pocit uvěznění, tajemství a zapomnění; hrady ztělesňují tísnivou váhu minulosti. Pravděpodobně nejtrvalejším vymezením gotického stylu je pokročilá definice Baldicka a Mighalla (2000), která staví současné hrdiny proti archaickým zlosynům jako oslavu vítězství modernity nad minulostí, racionalismu nad iracionálním. Tematický konflikt se překrývá s konfliktem obecným. Ambivalentní tenze mezi realismem a fantazií je pro gotický styl charakteristická již od Walpolova Otrantského zámku.¹²⁰

Benjamin Hervey si položil konkrétní otázku, kterou si před ním položilo mnoho jiných – Co je to gotika? V jednom odstavci se vyrovnává se všemi peripetiemi, které tato definice v sobě nese, od chápání gotiky *a priori* jako literárního žánru, přes charakteristické prostředí, témata, hrdinu až k zobrazování skutečnosti a fantazie, kterou nastolil již Horace Walpole. Jak bude popsáno dále, otevřenost tohoto žánru k modifikacím je důležitým prvkem k jeho pochopení. Cílem tohoto textu není vycházet z ucelené a přesné definice gotiky, ale pracovat právě s jednotlivými jejími prvky. Není tedy vhodné soustředit se na neměnnou definici, ale nalézt přístup, který by umožnil popsat její proměny a variace.

Pro práci s gotikou jako variabilní sumou prvků je vhodné podívat se na knihu Petera Brookse *Melodramatická imaginace*, ve které Brooks přistupoval k melodramatu

120 Benjamin HERVEY, Contemporary Horror cinema. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*, Oxford: Routledge 2007, s. 234.

jako kategorii, jež „vzdvihuje určitou sumu obsesí a estetických voleb, které byly v centru modernity“¹²¹. Jak Brooks dále ve své předloze vysvětluje, imaginace jako taková funguje na bázi neverbálních znaků.¹²²

Brooksův koncept evokuje historičnost obou módů (vazbu k modernitě). Použitím termínu *volba* se Brooks dostává k chápání konkrétního módu jako sumy prvků, které jsou přenosné a mohou být jednotlivě používány dle okolností. Vyžadují určité podmínky, aby se mohly projevit. Brooksovo pojetí gotiky jako *volby* jí dovoluje vymanit se z konkrétního historického zařazení. Podobně s gotikou pracuje Maria Bevillová ve své práci o novém žánru *gotické postmodernity*. Bevillová argumentuje, že gotická imaginace je možná až po koloniální/postkoloniální zkušenosti.¹²³ *Gotický postmodernismus* se řadí k dalším verzím gotiky, jako jsou romantická či viktoriánská. Dovoluje jí to definice, kterou převzala od Catherine Spoonerové: „... neexistuje originální gotika, je to vždy návrat něčeho již dřívějšího.“¹²⁴ Podle Spoonerové je obvyklé setkat se se čtením gotiky jako kontrastu k vysoké literatuře. A to především kvůli jejímu určení pro širokou čtenářskou obec, populární formu a kultovní charakter. Spoonerová v ní nachází prvky senzacechtivosti, založené na artikulování „divnosti“. Spoonerová představuje i její druhou stránku. Tou je původ gotiky v avantgardním a experimentálním proudu obou epoch, jak modernismu, tak postmodernismu.¹²⁵ Bevillová i Spoonerová chápou gotiku jako proměňující se sémiotický prostor,¹²⁶ pojem žánru je pro Bevillovou „hlasem ideologického a společenského diskursu určeného dobou a poskytujícího čtenáři mody identifikace.“¹²⁷

Gotika, jako navracející se prvky či možnosti volby, ukazuje její další vlastnost. Gotika nastupuje tam, kde si realistická koncepce neví rady.¹²⁸ Podobně jako melodrama

121 Peter BROOKS, *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press 1995, s. viii.

122 Tamtéž, s. x.

123 Maria BEVILLE, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Amsterdam: Rodopi 2009, s. 7-8.

124 Tamtéž, s. 17.

125 Catherine SPOONER, Gothic in the Twentieth Century. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 38.

126 Definice žánru Iana Reida, který žánr chápal jako sémiotický prostor, ve kterém je možné měnit významové možnosti do uspořádání tak, aby na sebe tato uspořádání smysluplně reagovala. In: M. Beville, c.d., s. 20.

127 Tamtéž, s. 20.

128 Murphy píše především o melodramatu, který je charakterizuje jako „kontrast“ k realitě. Melodrama i gotiku chápe jako radikální alternativu vůči realismu. Na základě jeho práce lze i gotiku chápat jako zástupný koncept situacím, které realita nedokáže zpracovat. Richard MURPHY, *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host 2010, s. 135.

představuje fantastický a hrůzostrašný prvek gotiky „alternativu vůči realismu – jedná se o reakci proti racionalitě a současně proti procesům demystifikace a desakralizace – byť o reakci, která nakonec přiznává, že „nová“ legitimizace duchovních sil a okultních zásad, skrytých ve světě jevů, nemůže vést k nové sakrální zkušenosti.“¹²⁹

Přistoupí-li ke gotice jako k sumě estetických voleb, které přináší určitý druh příběhů, je možné pohled otočit a zaměřit se na okolnosti, na kterých stojí oživení gotiky (proč bylo potřeba tyto volby učinit). Z literárního pohledu mnoho teoretiků sledovalo cirkulaci gotických elementů v rámci evropské literatury. Základy gotické imaginace lze sledovat od Shakespeara (*Hamlet*) po německé autory, jakým byl Schiller. Literární historik a teoretik Robert Miles, zaměřující se na gotickou literaturu 18. století, představil význam slova gotika v kontextu, ve kterém se tento význam „přirozeně posouvá z literatury do historických, politických a ideologických témat.“¹³⁰ Toni Wein o gotice napsal, že buď byla chápána jako vycházející z politického původu, který bude osvětlen níže, nebo estetického, zabývajícího se literaturou, uměním a architekturou.¹³¹ Když Robert Miles zkoumal původ gotiky, pomohl si příměrem, který definoval jeho celkový přístup k ní. Tento příměr se týkal Kafky a Borgese a jejich pojetí jako signifikantního autora. Autor je tím originálnější, čím signifikantnější jsou jím vymyšlení předchůdci.¹³² Jinými slovy, příměr je založen na originalitě autora, který pro svoji práci rekonstruuje vlastní umělecké vzory.

Nejen Miles, ale také teoretička gotiky Sue Chaplinová¹³³ nachází originalitu Horace Walpolea v rodinném zázemí vytvořeném jeho otcem. Robert Walpole byl zastáncem politické strany Whigů, která se v Anglii v 18. století názorově střetla se stranou Toryů. Whigové prosazovali uchování parlamentárního systému monarchie.¹³⁴ Toryové byli zastánci rodové monarchie. Zástupci strany Whigů hledali způsoby, jak svá politická

129 Tamtéž.

130 Robert MILES, *Eighteenth-century Gothic*. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 10-18.

131 Toni WEIN, *British Identities, Heroic Nationalisms And the Gothic Novel 1764-1824*, New York: Palgrave Macmillan, 2002, s.36.

132 R. MILES, c. d., s. 10.

133 Sue CHAPLIN, *Gothic and The Rulle of the Law: 1764-1820*. New York: Palgrave Macmillan 2007, s. 40-41.

134 Politický systém Anglie je převzat od jednoho z nejsilnějších germánských kmenů – Gótů – kteří tvořili moderní společenství postavené na částečně demokratickém způsobu volby vůdce kmene. Jejich specifikem byl jednak pohled na ženy, které musely obstarávat domácnost, ale byly chápány jako partneři mužů a muži na ně vzhlíželi jako na posvátné bytosti. Druhým a stejně důležitým rysem, který propojuje vznik gotické imaginace s germánským kmenem, je centrum, ve kterém se nacházelo kmenové božstvo. Tímto sídlem byl hluboký a temný les. R. MILLES, c. d., s. 11-12.

stanoviska historicky ukotvit, používali k tomu propojování současného způsobu života s odkazy na kulturu germánského kmenu Gótů. Začaly vznikat zprvu jednoduché, většinou náboženské stavby s chrlicí, později se však snaha o propojení dobové reality a dávného dědictví dostala také do staveb rozdílných funkcí. Robert Walpole nechal v tomto módním stylu přestavit rodinné sídlo na Strawberry Hills. Jeho součástí byly také tapetované stěny imitující staré kameny, jež měly za úkol propojit minulost (a pravdivost) se současností a doložit důležitost a aktuálnost rodu.¹³⁵ Perspektivu gotické imaginace jako způsob zobrazování ve službách politické ideologie, který nabízí zlomek z biografických reálií rodu Walpolů, je možné chápat jako zakládání národního mýtu.¹³⁶

Anglický gotický neboli v obecnějším smyslu hrůzostrašný román je literární jev historický, a to hned v několikerém smyslu. Vznikl ve druhé polovině 18. století, v určité dějinné situaci kulturního pohybu a proudění, v době, která tento nový žánr uměla nejen přijmout na milost, nýbrž i (...) náležitě ocenit a vychutnat. Jako historický jev měl i svůj vývoj, který mu dával rozkvétat do podob stále barvitějších, rafinovanějších a fantastičtějších tak dlouho, dokud se jeho možnosti nevyčerpaly a nepoklesly v manýru, nebo dokud v dílech povolanejších autorů nepřesáhl sám sebe a nepřetavil se v jinou kvalitu (...). A je to konečně jev historický i v tom smyslu, že je jeho autentická působivost, spjatá s psychózou a mentalitou čtenářů své doby, patří minulosti a mnohé z toho, co bylo pojmáno ne-li vážně, tedy daleko opravdověji, než by se moderní, emancipovanější věk odvážil koncedovat, nabylo puncu pouhé zábavnosti.¹³⁷

Toni Weinová poznamenala, že „čtení se na začátku 18. století stalo důležitým společenským prvkem, bylo chápáno jako zábava a použito jako ideologické médium, právě díky artikulaci gotických mýtů.“¹³⁸ To, co Hornát a následně Weinová popisují, je představa čtenáře gotického románu, který plně chápe svoji dobu a je citlivý k tématům, která díla přinášejí.¹³⁹ Prvek excesu, který je možné v gotice nalézt, je strategií, díky níž může být starý řád vyměněn za nový. Na čtenáře je kladen historicko-recepční předpoklad,

135 Tamtéž, s. 13. Srov.: E. J. CLERY, The genesis of „Gothic“ fiction. In: Jerrold E. HOGLE (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press 2002, s. 23-24.

136 Toni Weinová poznamenala, že určování zrodu gotiky v čase bylo vždy vázáno na zakládání národního mýtu, ať již se zrod pojmu propojoval s kontinentálním germánským kmenem Gótů, nebo s citovanou germánskou tradicí v debatě o rozdělení síly v Anglii. T. WEIN, c. d., s. 36.

137 Jaroslav HORNÁT (ed.), *Anglický gotický román*. Praha: Odeon 1970, s. 2.

138 T. WEIN, c. d., s.40.

139 Tento způsob čtení je podobný způsobu čtení, který předpokládá mytologie. Jde o čtení, kdy jsou čtenáři předkládány postavy, zápletky, situace, obrazy bez toho, aby jim museli vědomě rozumět. Leslie Fiedler in: Bruce MOLLOY, *Before the Interval: Australian Mythology and Feature Films, 1930-1960*. St. Lucia: University of Queensland 1990, s.2.

jak píše Hornát, pro správné pochopení významů musí být citlivější. Tato citlivost vychází z konkrétního dobového diskursu. Gotika v tomto ohledu přichází s aktuálními příběhy, které pomáhají nový řád lépe vepsat do fungování společnosti. Přichází s vlastními prvky, které se průběžně proměňují, ustalují a mizí.

Gotiku ve své populární poloze pro čtenáře charakterizují „poklesky, jimiž se autoři gotických románů tu více, tu méně, zato vytrvale prohřešují proti dobrému vkusu a míře únosnosti.“¹⁴⁰ Hornát se zmiňuje o naivních milostných příbězích, černo-bílých charakterech, intrikách, strašidlech či překrucování historické pravdy. K tomuto výčtu je možné připojit prvky, které napojují čtenářovu představivost na gotickou imaginaci, a vyjmenovává je také Benjamin Hervey: tajemné únikové cesty, krypty, pomstychtivý padouch, hrad bortící se do bouří zmítaného moře.¹⁴¹ Trestaná hrdinka, mladý hrdina, gotická monstra¹⁴² jsou tím, co Jaroslav Hornát nazývá *prohřešky* proti dobrému vkusu. Emma McEvoyová a Catherine Spoonerová nacházejí v gotice koncepty jako „tísňivé, poníženost, strašení, náboženství, upíry, dvojníky a jiné.“¹⁴³ Ve všech zmíněných prvcích se skrývá důležitý aspekt gotického módu. Lisa Hopkinsová ji zaštiťuje pojmem *dualita*, která zobrazuje extrémní zlo proti extrémnímu dobru své doby.¹⁴⁴ Kamilla Elliotová v protikladech zobrazených v gotickém textu vidí hledání řádu a tematizování bezpráví, gotika v sobě reflektuje neuchopitelnou skutečnost.¹⁴⁵ Tímto aspektem je, že gotika se má svému čtenáři jevit jako žánr prozření.

Toni Weinová se kloní k charakteristice gotiky jako harmonizující fikce.¹⁴⁶ Dovoluje jí to definice Deniz Kandiyotiové, kterou cituje ve své knize. Deniz Kandiyotiová nazvala gotický román národním diskursem, protože „představuje sebe jako moderní projekt, který se rozplývá a transformuje tradiční sympatie k novým identitám, a je opětovným potvrzením autentických kulturních hodnot vybraných z pravděpodobně dávné kolektivní minulosti.“ Podle Kandiyotiové kopírování a napodobování minulosti,

140 J. HORNÁT, c. d., s. 2-3.

141 B. HERVEY, c. d., s. 237.

142 Emma MCEVOY, Gothic traditions. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 7

143 Emma MCEVOY, Catherin SPOONER, Gothic concepts. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 127.

144 Lisa HOPKINS, *Screening the Gothic*. Austin: University of Texas Press 2005, s. xi.

145 Kamilla ELLIOTT, Gothic – film – parody. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 225.

146 T. WEIN, c. d., s. 4.

ukazování minulosti jako *zlatého věku*, ke kterému je možné se vrátit, jsou postupy, jakými gotický román opětovně potvrzuje kolektivní paměť.¹⁴⁷

Propojení gotického románu s kolektivní pamětí, konkrétněji v kontextu 18. století s nacionalismem je možné právě po francouzské revoluci, která přinesla nejmarkantnější změny ve společnosti.¹⁴⁸ Robert Miles podává vysvětlení o proměně přijetí gotického románu ve formě rytířských příběhů o boji dobra a zla, který byl před francouzskou revolucí čten v pozitivním světle, protože pokračoval v upevňování britské národní identity. Po francouzské revoluci se mění podoba zla. „Gotičtí autoři nebyli schopni plynně přejít z jednoho diskursu do druhého, jejich literatura začala být označována za šílenou, zlou a nevhodnou ke čtení.“¹⁴⁹

Po francouzské revoluci se tedy gotická imaginace mění, Toni Weinová píše o tom, že když revoluce a změny ve společnosti donutily čtenáře přehodnotit představy o nadpřirozeném a o ničemech, vznikla potřeba nového hrdiny¹⁵⁰. Do okamžiku francouzské revoluce bylo tedy možné přemýšlet o gotickém románu v jeho čisté formě. Jak bylo nastíněno výše, gotický román nedokázal po francouzské revoluci dále zprostředkovávat aktuální společenské problémy. Jeho další formu lze najít v kontextu postkolonialismu. Gotika zde byla představena jako žánr, imaginace, estetická volba, která pracuje na bázi strategie uvádění nového řádu do společnosti formou zobrazování kolektivních strachů a traumat. Dále se tato práce věnuje formám gotické imaginace typických pro Austrálii.

4.2 Australská gotika

Existovaly země, o kterých se dlouho snilo, které byly popsány, hledány a zakresleny do map, potom z nich ale zase zmizely. Dnes už všichni vědí, že tyto země nikdy neexistovaly, a přesto měly pro vývoj civilizace stejný utopický význam jako království kněze Jana, které chtěli Evropané najít a prozkoumali přitom Asii i Afriku, přičemž samozřejmě našli něco jiného.¹⁵¹

147 Tamtéž.

148 Linda Colleyová in: R. MILES, c. d., s. 14.

149 Tamtéž. s. 17.

150 T. WEIN, c. d., s. 29.

151 Umberto ECO, Dějiny legendárních zemí a míst. Praha: Argo 2013, s. 363.

Austrálii poprvé spatřil Nizozemec Willem Janszoon v roce 1606. Další cestu ke kontinentu, jenž měl slibovat vzácné kovy a plodiny, podnikl až Abel Tasman. Když k novému kontinentu doplul, pojmenoval ho Van Diemenovou zemí (dnes Tasmánie). Nový Jižní Wales byl objeven až v roce 1770 Jamesem Cookem. Britové se na rozdíl od Nizozemců rozhodli zemi osídlit a v roce 1787 byli na pevninu dopraveni první trestanci, pro které vzdálený kontinent měl být dostatečnou nápravou jejich hříchů.

Umberto Eco v knize *Dějiny legendárních zemí a míst* píše o planetárním systému, který vypracovali pythagorejci. Jejich systém neumísťoval do centra vesmíru ani Zemi, ani Slunce, ale centrální oheň. Systém byl postaven na korespondenci zvukových a astronomických jevů. Do systému byla zavedena neexistující planeta, Protizemě. Byla symetrickým protipólem nezbytným k udržení rovnováhy, zabraňovala naší planetě v převrácení. Ze známé polokoule Země byla neviditelná, mohli ji vidět pouze Protinožci.¹⁵²

*I když se země Protinožců bude napříště jevit jako dosažitelná, přetrvává jiný aspekt této legendy, jenž má dávný původ a jehož doklady najdeme u Isidory ze Sevilly a mnoha jiných: pokud protilehlou zemi neobývají lidské bytosti, pak je v každém případě krajem patřícím monstrům.*¹⁵³

Bájně vyprávění o kontinentu představuje představy, které na sebe Austrálie vážala ještě před svým objevením. Jsou to představy země pokryté hliněným pláštěm, neznámým kontinentem, který není obyvatelný a jeho fauna je obzvláště obskurního rázu.¹⁵⁴ Přesto se tyto představy o mnoho neliší od popisů krajiny, které motivovaly první objevitele a průzkumníky nově nalezeného kontinentu zaznamenávat první vjemy. Je možné podívat se na texty objevitelů nového kontinentu, jejichž popisy sice nebyly napsány s poetickým přesahem, ale dokumentovaly odlišnost, kterou nově objevená krajina přinášela. Jak píše William Dampier „půda je ze suchého písečného podkladu, ochuzená o vodu, (...) přesto produkuje různé druhy stromů (...).“¹⁵⁵

152 Tamtéž, s. 23, 327.

153 Tamtéž, s. 26.

154 Tamtéž, s. 328.

155 Dampier popisuje nově nalezenou zemi nazvanou New Holland v roce 1688. Domorodce popisuje jako nejubožejší lidi na světě, ale hlavně přináší zprávu o neznámých rostlinách a zvířatech, která dosud nikdy neviděl a která mohou být také nebezpečná. William DAMPIER, *A New Voyage Round the World (1697–1703)*, In: Elizabeth A. BOHLS, Ian DUNCAN (eds.), *Travel Writing 1700–1830*. Oxford: Oxford University Press 2005, s. 426–427.

Gerry Turcotte píše, že Austrálie ještě před svým objevením představovala groteskní prostor, zemi obydlenu monstry.¹⁵⁶ Neobjevený kontinent rezonoval fantaskními obrazy. Poručík Daniel Southwell jako jeden z prvních viděl kameny na pobřeží dnešního sydneyského přístavu, které popsal jako majestátní stavby.¹⁵⁷ Podobný postřeh nabízí také Ken Gelder po pročtení kapitánského deníku Johna McDoualla Stuarta, který vnitrozemní krajinu okolo Chambers Pillar nazval „ruinami starých hradů,“ čímž importoval gotickou architekturu do Austrálie, jako druh „přízračné imaginace.“¹⁵⁸

Obrazy fauny a flóry daleké krajiny, jež byly přivezeny na pevninu, dokumentovaly prazvláštnost kontinentu, na němž rostly stromy bez kůry, pluly černé labutě a ve vnitrozemí skákali klokani. Austrálie od svého objevení v sobě nesla potenciál gotické imaginace. Její objevení a osidlování probíhalo v období konce 18. století, kdy byl gotický román na vrcholu. Jak poznamenává Ken Gelder, v době, kdy se kontinent zalidňoval, a budovaly se důležité stavby, se v 19. století v architektuře projevila jako silná inspirační síla neogotika.¹⁵⁹

Popsanou pitoresknost vnitrozemní krajiny a uhrančivost osamocených kamenů, připomínajících ruiny dávných sídel podpořila také přistěhovalecká historie. Ve studii Gerryho Turcotta trefně nazvané *Australian Gothic*¹⁶⁰ píše, že Austrálie byla od začátku poznamenána temnotou. Důležitou roli nehrály jen fantaskní popisy přírody, ale dovezení obyvatelé, kteří si zde měli odpykávat svůj trest.

Do gotické imaginace Austrálie se dostala pojem melancholie skrze popisy expedic do vnitrozemí a poezii Marcuse Clarka (1846–1881). Roslynn Haynes nachází v historických záznamech doklady o tom, jak průzkumníci vnitrozemí tento prostor vnímali jako místo uvěznění. Pocit uvěznění vycházel z okolní prázdnoty.¹⁶¹ Pohled na planinu, kde prázdňý horizont lemovalo pouze oblačné nebe, vyvolával pocit melancholie

156 Gerry TURCOTTE, *Peripheral Fear: Transformation of the Gothic in Canadian and Australian Fiction*, New York: P. I. E. Peter Lang 2009, s. 1.

157 Tamtéž, s. 2.

158 Ken GELDER, *Australian Gothic*. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 116.

159 Ve stylu neo-gotiky byla rekonstruována katedrála sv. Marie v Sydney, postavena byla Great Hall University opět v Sydney, v 80. letech 19. století vznikla budova ANZ Bank (tzv. Gotické banky) v Melbourne. K. GELDER, c. d., s. 115.

160 Turcotte zde odkazuje na odsouzené, kteří byli transportováni do Austrálie, tyto transporty kontinent její temnotu (darkness) v britské představivosti potvrdily. Gerry Turcotte, *Australian Gothic*. In: Marie MULVEY-ROBERTS (ed.), *The Handbook of the Gothic Literature*. New York: New York University Press 1998, s. 10.

161 K. GELDER, c. d., s. 116.

a tísně. K tomuto paradoxu přírody, jež hraje důležitou roli v zobrazování australské zkušenosti, převážně v samotném mýtu izolovanosti, jak bude zjevné dále, Ken Gelder poznamenává, že zápisky z expedic do vnitrozemí často nesly poznámky gotického diskursu. Kapitán Charles Sturt dokonce ve vnitrozemní poušti viděl ozvěnu Wordswortha a jeho věčně „absolutní samotu pouště, nehybnost pralesů, jejichž mlčení prolamuje osamělý skřek domorodých psů.“¹⁶² Pod zapadajícím sluncem a osamělými „skřeky“ krajiny je možné si představit obrazy hrůzy a tíhu očekávání neznámého. Jak poznamenávají Susan Dermodyová a Elizabeth Jacková, když citují Rosse Gibsona: „Je možné napsat detailní dějiny Evropana literárně projektovaného do prázdné krajiny.“¹⁶³ Obě připisují k obrazu prázdné krajiny motiv břemene, muka, která jsou vepsána do podstaty místa.¹⁶⁴

Mnoho z výše jmenovaných ve svých pracích komentuje slavnou esej Fredericka Sinnetta *The Fiction Fields of Australia*.¹⁶⁵ Sinnett pejorativně, jako výše uvedený Hornát, napsal svou stať s absolutním vědomím toho, že gotická literatura je historicky ukotvena. Austrálie logicky není místem, kde by gotická literatura mohla vzniknout, protože nemá svou vlastní „bílou“ historii. Respektive dějiny anglosaské společnosti jsou nesmírně krátké. Sinnett se neohlíží na gotickou literaturu jako na diskurs, který vzniká, aby obhájil kolektivní vědomí. Ale chápe ji jako žánr, který bez historie nemůže existovat, místo toho aby jej chápal jako mód, který svou historii musí teprve etablovat svou vlastní existencí.

Samozřejmě i zde je nutné zastavit se nad zvoleným úhlem pohledu. Jak komentuje Tony Bennett ve své eseji *The Shape of the Past*,¹⁶⁶ který zkoumá obraz Austrálie skrze výstavní praktiky muzeí. Pohled na Austrálii pouze jako na dějiny trestanecké kolonie a osidlování buše spojené se zlatými horečkami, je turistickým pohledem, který muzea praktikují z komerční nutnosti. Ať se tedy takto podané dějiny Austrálie mohou jevit sebevíce jako povrchní, je to perspektiva, která svou povrchností ovlivnila obraz Austrálie v zámoří. Jak píše Tom O'Regan, některé z turistických obrazů se zase mohou vracet do

162 Tamtéž.

163 Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry, Volume 2*. Sydney: Currency Press 1988, s. 21.

164 Tamtéž.

165 Sinnette je napsal v roce 1856, v čase, kdy „australská“ tedy bílá koloniální literatura teprve vznikala. Frederic SINNETT, *Fiction Fields of Australia*. Online: <<http://adc.library.usyd.edu.au/data-2/p00058.pdf>>, [cit. 12. 8. 2015]

166 Tony BENNETT, The shape of the past. In: Graem TURNER (ed.), *Nation, Culture, Text: Australian cultural and medial studies*. London: Routledge 1993, s. 72-90.

národní obraznosti.¹⁶⁷ Je však nutné si uvědomit, že se jedná pouze o jednu z existujících perspektiv.¹⁶⁸ Austrálie tedy od začátku nebyla v dobových představách spojena s místem rajského klidu a slunečného jasu, pevniny, která by nabízela nový prostor pro život, ale získávala punc nedosažitelnosti a neznámosti, jež drásala lidskou představivost.

4.3 Gotika a postkoloniální zkušenost

Jak již bylo napsáno výše, Austrálii nelze považovat za postkoloniální v takovém rozměru, v jakém jsou za postkoloniální vnímány například africké kolonie. Austrálie, stejně jako Kanada, Spojené státy Americké a Nový Zéland, je zemí osadnickou. Její dějiny nejsou postaveny na krvavých povstáních a podrobení se novým autoritám. Při přemýšlení o podobě australské gotiky, je potřeba se vrátit k práci Marii Bevillové podle níž právě postkoloniální zkušenost umožnila proměnu gotické imaginace.¹⁶⁹

Michelle Gilesová ve své práci *Postcolonial Gothic and the God of Small Things* popisuje v knize o indické minulosti základní prvky, které v sobě nese postkoloniální gotika.¹⁷⁰ Základní gotické prvky jako temná představivost, nadpřirozeno, strašidelný dům, dědičná kletba, atmosféra ohrožení, pochyby, incest¹⁷¹ jsou podle ní převáděny do postkoloniální představivosti. Výměna významů mezi gotikou a kolonialismem je možná také dle Andrewa Smitha a Williama Hughese. Gotika i kolonialismus staví na jiných „intelektuálních, kulturních a historických tradicích,“ přesto sdílejí stejné zájmy. Gotika vychází z niterného zkoumání a objevování pocitů, tužeb a vášní.¹⁷² Oslavuje iracionalitu, zobrazuje bezpráví a sociální i kulturní vychýlení. Gotika probouzí a klade nároky na (re)definování lidství, a to skrze používání figur, jakými jsou neživé postavy, ať již se jedná o upíry, duchy či monstra.¹⁷³

Koloniální a následně postkoloniální literatura jsou založeny také na jisté nestabilitě. Rezonuje v nich silná konfrontace s *Druhým*. Binární pohled na černé/bílé

167 Tom O'REGAN, *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, s. 95.

168 Austrálie jako daleký kontinent “nových začátků”, velká země, kde je místo pro každého. Jonathan RAYNER, *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press 2000, s. 14.

169 M. BEVILLE, c. d., s. 7-8.

170 Michelle GILES, *Postcolonial Gothic and The God of Small Things: The Haunting of India's Past*, *Postcolonial Text*, 2011, vol. 6, č.1, s. 1-15.

171 Tamtéž.

172 Andrew SMITH, William HUGHES, *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*. New York: Palgrave Macmillan 2003, s. 1.

173 Tamtéž, s. 2.

a civilizované/divoké jsou momenty, které do kolonialismu přinášejí pochyby.¹⁷⁴ Oba postkoloniální teoretici gotiky Andrew Smith i William Hughes vycházejí ze zájmu postkolonialismu o osvícenecké pojetí rozumu. Osvícenectví mimo jiné zpracovává pojetí strachu subjektu, který se ptá po tom, *jak* ví. „Staví (karteziánský) subjekt jako měřítko všech věcí (...).“¹⁷⁵ Koloniální umístění subjektu do binárních opozic, ve kterých nalézá vlastní pozici, ale také nejistotu, protože proces definování probíhá na bázi historicky náhodných opozic.¹⁷⁶ Chvění, které do gotické imaginace i kolonialismu přináší pochyby, je pojítkem, díky kterému se gotická imaginace stává důležitým aspektem postkoloniální literatury. Spirituální neduhy a koloniální zkušenost, jakou je osamělost, chycení do pasti, strach z postihu a strach z neznámého, jsou motivy, jež je možné sdělovat skrze gotický mód.¹⁷⁷ Andrew Smith a William Hughes tak mohou říci, že gotika byla vždy postkoloniální.¹⁷⁸

Otázka postkoloniální identity Austrálie byla nastíněna výše. Pochyby, které příměr postkoloniálního diskursu a Austrálie propojují, jsou založeny na plynulém přejímání moci britským impériem nad kontinentem a nerevolučním uspořádáním společnosti. Ani existence Aboriginců neznamenal pro osidlování pevniny krvavé výboje, jaké lze najít v historii Spojených států.

Ona vzpoura, která neproběhla, je jedním z motivů, které zahrnují australskou skutečnost jako skutečnost, jež se nemůže svou intenzitou rovnat té revolučně postkoloniální. Australský postkolonialismus je tlumenou verzí zkušenosti, postkoloniální témata společností nerezonují v takovém rozsahu. V mnoha bodech bylo nastíněno, že kolonialismus je charakterizován setkáním se s *Druhým*, v případě Austrálie a imaginace spojené s Protinožci (ať už si zde představíme Ecem popsany planetární systém nebo zápisy z deníků objevitelů), je toto *Druhé* zřetelné v importované kolektivní imaginaci.

Argumenty používané k obhájení pohledu na australskou společnost jako na společnost, jež není postkoloniální, jsou často založené na obecnější perspektivě. Zobecnění používá například Peter Limbrich ve své práci. Píše, že absence dekolonizačního hnutí znamená pro kulturu pouze její obrácení do sebe. Identita je

174 Tamtéž.

175 Tamtéž, s. 1.

176 Tamtéž, s. 2.

177 G. TURCOTTE, s. 10.

178 A. SMITH, W. HUGHES, c. d., s. 1.

definována ve vztahu k sobě samé, k zemi, k původním obyvatelům.¹⁷⁹ Vychází z definice Stuarta Halla, který pojímal problematiku postkolonialismu¹⁸⁰ jako mezifáze mezi kolonialismem a tím, kam chce dojít.¹⁸¹ Limbrich používá Halla k tomu, aby ospravedlnil svůj přístup stojící na celkovém vytváření dějin osadnické historie jako jednotném historickém procesu. Nikoli jako procesu charakteristického individuálně pro každou zemi samostatně. Limbrich maže hranice národů, států a kontinentů, protože jeho zájmem je jediný žánr – western. Pro pohled na Austrálii v rámci gotického diskursu i národnostních snah, které sebou přinesla sedmdesátá léta, nelze vynechat hnutí založené na hledání národní identity.

Osadnickou společnost lze tedy dle Limbricha definovat jako společnost, která své hodnoty buduje v kontrastu s řádem, jež si na nový kontinent dovezla. Limbrich, píšící o osadnické kultuře obecně, ve snaze redefinovat původně americký žánr westernu, vidí několik základních témat, která si osadnická kinematografie musí vyprávět. V zemích kolonializovaných Británií se v naraci projevuje otázka vztahu mezi původními obyvateli a osadnickou kulturou. Filmy sebou nesou také nutnou reprezentaci osadnického (ve smyslu původního) řádu společenských vztahů a na druhé straně obrazy původních obyvatel před kontaktem. Kinematografie musí reflektovat vztah kulturních a politických vazeb na Velkou Británii, národní identitu ve zřízených koloniích. Zároveň se v osadnických kinematografiích reflektuje jejich lokální provázanost na hollywoodské žánry (western) a v neposlední řadě také role starých literárních modelů mužských dobrodružství.¹⁸²

4.4 Australský gotický film

Jedním z převládajících estetických polí, které ve své knize *Screening Australia* Susan Dermodyová a Elizabeth Jacková pojmenovávají, je cyklus gotických filmů. Jedná se o hororové příběhy s temnou atmosférou, pracující s populárními žánry¹⁸³ a kombinací narativních figur. Rozmanitý okruh filmů nepředstavuje jednotnou estetickou tradici. Příběhy je možné propojit skrze jejich zájem o chování jednotlivce v jeho prostředí.

179 Peter LIMBRICH, *Making settler cinemas: Film and Colonial Encounters in the United States, Australia, and New Zealand*. New York: Palgrave Macmillan 2010, s. 6.

180 Tamtéž, s. 10.

181 Tamtéž.

182 Tamtéž, s. 1-2.

183 Používání populárních žánrů, tedy „čistých“ žánrů propojuje gotický cyklus s jeho vztahem k národní kinematografii v tom smyslu, ve kterém je národní kinematografie jako celek vždy nutná vyrovnávat se s hollywoodskou produkcí.

Jonathan Rayner tento heterogenní cyklus přirovnal k americkému filmu noir, který propojuje filmy v rovině módu a atmosféry.¹⁸⁴

Filmy vznikaly ve stejném nezávislém duchu jako „hulvátské“ komedie, se kterými mají mnoho společných paralel. Jak poznamenávají Dermodyová a Jacková, základem filmů australské gotiky je undergroundová kultura, komiksy, experimentální produkce, hororové komiksově seriály (jakými byly *Fantomas*, *Flash Gordon*, *Zorro*)¹⁸⁵. Australská gotika má s „hulvátskými“ komediemi společný právě onen základ v undergroundovém prostředí.¹⁸⁶ Populárnímu původu těchto filmů dodává hlubší význam Jonathan Rayer, který jejich společný bod nevidí pouze v eklektickém zázemí. Rayner o cyklu australské gotiky hovoří v termínech společných pro postkoloniální přístup k umění a kultuře. Podle něj jsou filmy propojeny skrze sociální tematiku. Jejich tématem je odkrytí řádu stávajícího systému, rozčarování z konstruktů sociální reality a vznik charakteru hrdinů, který by dokázal obhájit identitu v (novém) přirozeném prostředí. Jsou to vzájemně propojená témata, která reflektují proces utvrzování důvěry v národní instituce.¹⁸⁷

Počet filmů, které lze zařadit do toho cyklu, je proměnný. Dermodyová a Jacková nacházejí první známky „gotické“ emblematicky již ve filmu *Jack and Jill: A Postscript* (Peter Best, 1970), který byl inspirován francouzskou novou vlnou. Čitelnou formu tomuto cyklu daly až tvůrci jako Peter Weir a Jim Sharman a jejich raná tvorba. Konkrétně u Petera Weira *Homesdale* (1971) a *Auta, která snědla Paříž* (*The Cars That Ate Paris*, 1974) a televizní film *The Plumber* (1977), Jima Sharmana pak *Shirley Thompson versus the Aliens* (1972) a *The Night, the Prowler* (1978) a *Summer of Secrets* (1976). Skupinu doplňují filmy: *Wake in Fright* (Tod Kotcheff, 1971), *Private Collection* (Keith Salvat, 1972), *The Office Picnic* (Tom Cowan, 1972), *Šílený Max* (*Mad Max*, George Miller, 1979).¹⁸⁸

184 J. RAYNER, c. d., s 25.

185 S. DERMODY, E. JACKA, vol. 2, c. d., s. 51.

186 Herec Bruce Spencer, který byl obsazen do „hulvátské“ komedie *Stork* (1971, r. Tim Burstall), byl hercem undergroundového divadla La Mama a později Pram Factory v Melbourne. Andrew PIKE, Ross COOPER, *Australian Film 1900-1977: a guide to feature film production*. Melbourne: Oxford University Press Australia 1998, s. 262.

187 J. RAYNER, s. 25.

188 V závorkách jsou uvedeny filmy, které autorky zařadily do jiného estetického módu, prvky australské gotiky v nich nalézají okrajově. Jsou jimi filmy *The Adventures of Barry McKenzie* (1972, r. Tim Beresford), který ale patří především mezi „hulvátské“ komedie. A *Prodloužený víkend* (1978, Long Weekend). S. DERMODY, E. JACKA, vol. 2, c. d., s. 49-50.

Jonathan Rayner nevytvořil ucelenou sumu filmů s gotickou estetikou, zařazuje do ní také *Cesta* (Walkabout, Nicholas Roeg, 1971), částečně také filmy Petera Weira *Piknik na Hanging Rock* (1975) a *Poslední vlnu* (*The Last Wave*, 1977). Věnuje se především filmům z období let osmdesátých, jakými byly *Shame* (Steve Jordell, 1987), *Heatwave* (Phillip Noyce, 1981) a *Georgia* (Ben Lewin, 1988).¹⁸⁹

Úzká skupina filmů založených na gotické estetice je často při pohledu na australskou kinematografii přehlížena, a to hned z několika důvodů. Jednak šlo o debuty neznámých režiséru. Jedná se o přímý důsledek finanční politiky AFC, která, jak již bylo řečeno, v první vlně podporovala každého. Jednotliví režiséři (jako byl Peter Weir, Jim Sharman aj.) svým dalším filmem překročili první filmové pokusy. V případě Petera Weira se jednalo o krok do úplně jiné oblasti, po *Autech, která snědla Paříž* Weir natočil *Piknik na Hanging Rock*, který byl odklonem k dobovému (a oficiálnímu) žánru. Tom Cowan (režisér *The Office Picnic*) svým způsobem představuje antipól Petera Weira, na rozdíl od něj jeho další filmy měly problém získat vládní finance. Jim Sharman jako další představitel tohoto cyklu se následným filmem držel své estetiky a tematicky natočil další film ovlivněný gotickou imaginací *The Night, the Prowler*. Jeho prvotní tvorbu však přehlušil úspěch *Rocky Horror Picture Show*.

Druhým důvodem, proč byl tento žánr přehlížen, je fakt, že se často jednalo o parodie na žánry populární.¹⁹⁰ A tyto filmy byly považovány za nadšeneckou snahu natočit něco v duchu převládající americké estetiky a kopírování stylů oblíbených zahraničních tvůrců. Podobně jako *Jack and Jill: the Postscript* vychází z tradic francouzské vlny a cituje Godarda, stejně tak jako *Homesdale* je pln reminiscencí na Hitchcocovy filmy a *Auta, která snědla Paříž* jsou odkazem na western. S přibývajícím zkušenostmi australských režisérů narůstala kvalita filmů, filmy natočené od poloviny 70. let byly sofistikovanější v rámci svého žánru, stejně jako dokázaly modifikovat prvky gotické imaginace citlivěji do struktury svého filmu (viz *Šílený Max*).

Tyto filmy v sobě také zároveň nesou prvky mýtů, které rezonují v australské kinematografii. Na rozdíl však od „oficiálního“ pojetí dobových filmů, vynáší na povrch obavy z podstaty australské existence, jakými je izolovanost vůči okolnímu světu, agrese, jež je součástí společnosti a život v přeplněných městech. V rámci těchto filmů se obrazy

189 J. RAYNER, s. 24-59.

190 Autorky dokonce nazývají filmy intuitivními a bizarními mixy B-žánrů. S. DERMODY, E. JACKA, vol. 2, c. d., s. 51.

Austrálie, které jsou v jiných filmech z tohoto období poetizovány a uhlazovány, především pak v žánru dobových filmů, jeví jako ona gotická temnota a fantastičnost vycházející z této krajiny. Je však důležité si uvědomit, že tato temnota vyvstává z bílých obyvatel kontinentu. Má mnoho společného se strachem z neznámé krajiny, se kterým se museli vyrovnávat.

V následující části této práce bude představen mytologický koncept, ze kterého vychází obsahovým analýzám tři základních mýtů, které se v rámci cyklu filmů australské gotiky zdají být dominantní. Je jím mýtus pocitu izolace v krajině. Pokud Jonatan Rayner definoval australskou gotiku v termínech střetu lidského charakteru s prostředím, kterému se tyto filmy věnují, mýtus pocitu izolace jeho definici potvrzuje a rozvíjí ji o motivy, které přinesla gotická imaginace při objevování kontinentu. Druhým mýtem je mýtus agrese, vycházející ze dvou důležitých filmů cyklu; z Weirova filmu *Auta, která snědla Paříž* (1974) a Millerova *Šíleného Maxe*. Posledním mýtem je motiv střetu s *Druhým*, zabývající se strachy dobové společnosti. Všechny tři mýty popsané na vybraných filmech z gotického cyklu jsou mýty, které se objevují v pozměněných verzích nebo na sebe vzájemně navazují.

5 Mytologie

Snít o ostrovech znamená snít o tom, že se oddělujeme, že jsme již oddělení a daleko od kontinentů, že jsme sami a ztraceni – anebo snít o tom, že začínáme od nuly, že znovu tvoříme, že jsme v novém počátku.

Gilles Deleuze, Příčiny a důvody pustých ostrovů

O mytologii nelze dnes již přemýšlet bez znalosti *Mytologií* Rolanda Barthesa. S nadsázkou lze říci, že jeho práce zpopularizovala a oživila to, co bylo čteno jako dávné, prastaré a přežívající v primitivních společnostech. To, co se ve skutečnosti měnilo, nebyl vztah člověka k mýtům, ale jejich forma. Zdeněk Kratochvíl a Jan Bouzek píší ve své knize, že mytologie se odtrhla od ritu v momentě, kdy řecká božstva začala vládnout „silám v individuální lidské duši.“¹⁹¹

Mýty jsou založeny na specifickém druhu moudrosti – sapientní moudrosti. Jejich porozumění je ve správných pocitech a dojmech, které mělo poslání sdělovat.¹⁹² Práce Kratochvíla a Bouzka dává podklad pro to, co lze chápat jako mýtus v soustavě vývoje lidského myšlení. Odкрývá proměny nalézání moudrosti od mýtů přes formování filosofie po dnešní chápání slova „vědění“. Díky ní lze snáze pochopit, jak intuitivní a instinktivní mytologie je. Především je základem moudrosti, jak autoři píší: „Každá určitá moudrost vyrůstá z mýtu a jeho horizontem je nějaká schopnost úcty a úžasu.“¹⁹³ Mytologie má jasné postavení v kulturní rovině společnosti a tím je „způsob prožívání světa. Mýtus je instancí tradice, kulturní kontinuity.“¹⁹⁴

Propojení mytologie a sociálního vhledu bylo tématem prací antropologických i historických. Mircea Eliade i Claude Lévi-Strauss dokládali toto propojení v neustále se opakujících mýtických tématech a literárních motivech. Mýtus je důležité chápat jako „základ všeho, co může být alternováno, děláno také jinak.“¹⁹⁵ Eliade ve svých pracích o jednotlivých mýtech a narativních figurách, či figurách ritů, které jsou prostoupeny společnostmi a nejen jednou, napsal, že mýtus „je tedy vždy to vyprávění o nějakém stvoření: líčí se, jak něco vzniklo, jak začalo být. Mýtus mluví jen o tom, co skutečně

191 Zdeněk KRATOCHVÍL, Jan BROUZEK, *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann & synové 1994, s. 14.

192 Tamtéž, s. 30, 50.

193 Tamtéž, s. 56.

194 Tamtéž, s. 61.

195 Tamtéž, s. 57.

nastalo, o tom, co se plně ukázalo.“¹⁹⁶ Popisuje tak jednu z charakteristik mytologie, a tou je její schopnost alternace, která má mnoho společného s tím, že „mýty vyprávějí o původu světa, zvířat, rostlin a člověka.“¹⁹⁷ Jinými slovy mytologie vypráví o prvotních událostech, které formovaly člověka do jeho dnešní podoby.¹⁹⁸ Tímto výkladem se dostává mýtus do vztahu k člověku, umožňuje mu mít magickou moc nad vším okolo něj. Díky této moci je možné věci, zvířata a rostliny ovládat, rozmnožovat a znovu je vytvářet.¹⁹⁹

Eliade i Lévi-Strauss pracují s mýtem jako se základem struktury a řádu. „Mytologie je považována za odraz sociální struktury a společenských vztahů. Mýty mají odreagovat sice skutečné, ale vytěsněné city.“²⁰⁰ Kratochvíl a Bouzek píše, že setkání se s jiným mýtem, s mýtem z jiného řádu se nemusí jevit na první pohled jako setkání se s jiným světem.²⁰¹ Mýtus vyvolává mytoepickou zkušenost, jakožto předlogické formování přirozené zkušenosti.²⁰² K tomuto formování dochází obřadem (rituálem) a vyprávěním. Kratochvíl i Brouzek píše o tom, že mytologie, magie a poezie působí slovem, byť pokaždé v jiné míře a v jiném kontextu.²⁰³ Na základě strukturalistické tendence také Lévi-Strauss hledal základ mytologie v systému podobnému jazyku. Srovnávat jazyk s mýtem není řešení: mýtus je nedílnou součástí jazyka, známe ho prostřednictvím promluvy, takže spadá do oblasti diskursu.²⁰⁴

Lévi-Strauss s odkazem na Saussura, který přišel s modelem dvou časových systémů, času vratného (jazyk) a času nevratného (promluva). Odlišil tak jazyk od promluvy, Lévi-Strauss vychází z tohoto rozdělení a píše: „jestliže můžeme v řeči vyčlenit tyto dvě roviny, není vyloučeno, že v něm můžeme určit ještě rovinu třetí.“²⁰⁵ Třetí rovina má patřit mytologii. Skrze tento systém Lévi-Strauss dochází k tomu, že mytologie se podobá politické mytologii. Specifickými vlastnostmi mytologie tedy je, že má formu jazyka. Tento jazyk pracuje s prvky, které vytvářejí význam nikoli izolovaně, ale v kombinacích. Mýtus náleží do řádu řeči, je to „řeč působící na velmi vysoké úrovni, na

196 Mircea ELIADE, *Mýtus a skutečnost*. Praha: Oikoymenh 2011, s.11.

197 Tamtéž, s. 15.

198 Tamtéž.

199 Tamtéž, s. 17.

200 Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturální antropologie*. Praha: Argo 2006, s. 183.

201 Z. KRATOCHVÍL, J. BROUZEK, c. d., s. 58.

202 Tamtéž, s. 57.

203 Tamtéž s. 58.

204 C. LÉVI-STRAUSS, c. d., s. 184.

205 Tamtéž.

níž se smysl odpoutává od jazykového základu, na němž se zpočátku rozvinul.“²⁰⁶ Působení mýtu na oné „vysoké úrovni“ zakládá pohled na mytologii jako na strukturu alternací. Pro pochopení mytologie je důležité, že je založena na neustálém znovuzrození, na obnovování, často skrze jistou ztrátu a postupné nastolení nového světa. V rámci jednotlivých řádů mytologie zpracovává témata, která v rozličných systémech kultur mohou mít jiné místo a tím také pozměněný význam.²⁰⁷

Mnoho z těchto bodů odkazuje na již zmiňovanou práci Rolanda Barthes, který k mytologii přistoupil po vzoru Althusserovy ideologie. Roland Barthes je přínosné podrobit kritice. Barthes chápal mýtus jako rozmluvu, systém komunikace. Zařadil ji mezi formu, protože v mytologii není možné mluvit o idejích ani o pojmech, ale módu signifikace.²⁰⁸ Mýtus podléhá diskursu, ve kterém však může být mýtem vše. Především však není definován svým sdělením, ale právě formou podání této promluvy. Je součástí sociálního kontextu, a proto je vždy *ideologický*. Tedy na rozdíl od konceptu mytologie, který přináší Brouzek a Kratochvíl, jejich mýtus formuluje přirozenou zkušenost, Barthes zde na pozadí trojpohybu od sémiologického základu mýtu, k jeho sociálnímu aspektu a tudíž neoddelitelnému ideologickému poselství o mýtu mluví jako o motivovaném.²⁰⁹ Mytologie je pro něj tedy arbitrárním konstruktem.²¹⁰ Celý proces čtení soudobých mýtů dovoluje Barthesovi pojmenovat jednu z nejdůležitějších charakteristik mýtu, mýtus je vždy „žitý“.²¹¹

Antropologický vhled do mytologie Lévi-Strausse a Eliada byl postaven na retrospektivním vnímání mytologie.²¹² Oba s ní pracují jako s něčím vzdáleným.²¹³ K mýtu nelze přistupovat jako k retrospektivní rekonstrukci, nemůže být vzpomínkou.²¹⁴ Eliade psal o možném propojení krize moderní společnosti, která je založena právě na

206 Tamtéž, s.185.

207 Tamtéž, s. 185-186.

208 Roland BARTHES, *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004, s.107.

209 Tamtéž, s. 110.

210 Podle Jakuba Česky nemá metafora sítě u Barthes evokovat viditelnost a uspořádanost nejrůznějších vztahů, nýbrž pouze význačnou hybnost tohoto gesta. Jakub ČEŠKA, *Ztročený mýtus: Roland Barthes*. Praha: Togga 2010, s. 14.

211 Roland BARTHES, s. 108.

212 Lévi-Strauss kritizoval vědecký přístup k mytologickému vědění, který nebude dle něj nikdy schopný přínos mytologie společnosti a jeho fungování svou metodou pojmut a přináší zcizující pohled na mytologii. C. LÉVI-STRAUSS, c. d., s. 183.

213 Byť i Lévi-Strauss přiznává, že mýtus musí být žitý. C. LÉVI-STRAUSS, c. d., s. 204.

214 Slavoj Žižek nevidí trhlinu mezi primitivním barbarstvím a modernitou, naopak, dle jeho názoru jsou mýty obsaženy v každé kultuře. Slavoj ŽIŽEK, *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*. Praha: Tranzit, s. 38.

nepřítomnosti vlastních mýtů.²¹⁵ Jeho názor se zaštiťoval podobným názorem a smýšlením C.-G. Junga, podle kterého se v krizi nalézající se moderní společnost rozešla se základy křesťanství, nyní čeká na nějaký nový mýtus.²¹⁶ Díky Barthesovi je možné podívat se na modernitu jako fázi společnosti, která ve své individuálnosti nebyla schopna vlastní mýty správně postřehnout a uchopit.²¹⁷

Umberto Eco ve své knize *Skeptikové a těšitelé* odkrývá současné mýty společnosti, které vždy byly její součástí. Současnou mytologii podobně jako Barthes nalézá v populární kultuře. Pokud se mluví o demytizaci, jde především o krizi, v níž se společnost již nenachází v sakrálních výjevech hluboké významy. Eco chápe mytizaci již ne jako „řízenou“ (zastoupenou například sakrálními obrazy), ale nachází pro ni druhou polohu, kterou nazývá „spontánní“.²¹⁸ O mytizaci pak píše:

*Její podstatou je podvědomá symbolizace, identifikace objektu se souhrnem finalit, které se nedají pokaždé racionalizovat, projekce tendencí, aspirací a obav, jež se objevují, ať už v jednotlivci či v pospolitosti, během jedné historické epochy, do obrazu.*²¹⁹

Díky aktualizaci mytologie pro současnou společnost lze její promluvy nalézat také v kinematografii. Konkrétní rekonstrukce australských filmových mýtů²²⁰ z období let 1930 až 1960 zpracoval Bruce Molloy v knize *Before the Interval*. V rámci australské kinematografie byla kolektivní pospolitost obsažena v kulturních obrazech diskontinuálně. Bruce Molloy v tomto kontextu viděl provázanost mytologie s kolektivní imaginací a snem, cituje proto Toma Weira, který o nedostatku australského snění v 50. a 60. letech napsal:

Tam, kde skupina lidí sdílí stejnou kulturu, spíše mají také stejné sny (...). Společné sny (např. americký sen) společnosti jsou částí výtvorů populárních mýtů, příběhů, her a filmů. Tam, kde tyto produkty dosáhnou

215 Mircea ELIADE, *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh 1998, s. 13.

216 Tamtéž.

217 Slavoj Žižek píše, že v násilné modernistické společnosti lze nacházet alternace k násilným barbarským rituálům. S. ŽIŽEK, c. d., s. 38.

218 Umberto ECO, *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo 2006, s. 212.

219 Není náhodou, že Eco nachází nové mýty ve formách považovaných za nízkou kulturu, a tím byl komiks, ze stejného podhoubí vychází také cyklus gotických filmů. U. ECO, s. 212, 239.

220 V rámci literární teorie je například možné podívat se na práci s mýtem u teoretiků jako Northropa Frye a Leslie Fiedlera.

*sympatické odezvy širšího publika, je možné, že jejich producenti sami čerpají ze zásoby společenského snění.*²²¹

Molloyem zpracované mýty jsou základem mytologie, již produkovala léta sedmdesátá. Molloy se soustředí na tři dominantní mýty, které přinesly filmy společností Cinesound a Ealing Australia. Zajímá se o mýtus buše, mýtus, skrze který je zobrazována rodina a především postavení ženy v ní.²²² Posledním mýtem, kterým se zabývá, je podoba struktury společnosti. Ta je dle Molloye v těchto filmech beztřídní, protože se snaží vyrovnat se hierarchií britské společnosti, jež na nově osidlovaném území pozbývá platnosti. Na závěr své knihy Molloy napsal, že se po mezidobí, kdy nevznikaly australské filmy, vyvinul nový hrdina, který již nesdílí hodnoty filmových postav z předešlých desetiletí. Je více kosmopolitní a stal se závislý na technologii.²²³ Následující rozbory budou o zmiňovaném novém hrdinovi, se kterým přišla také nová australská mytologie.

221 Bruce MOLLOY, *Before the Interval: Australian Mythology and Feature Films, 1930-1960*. St. Lucia: University of Queensland 1990, s. 5, 6.

222 Ta má dle Molloye dvě podoby, buď může být „zatracenou děvkou“ nebo „božím ochráncem“. Tamtéž.

223 Tamtéž, s. 210.

6 Mýtus první: pocit izolace

Gerry Turcotte, píšící o důležitosti národní literatury, zmínil její tři národní specifika: dialekt (dialect), zkušenost (experience) a prostor (space). Ta by měla oslavovat Austrálii, které chybí historie, a vyrovnat tento deficit v porovnání s ostatními kulturami.²²⁴ Jeho požadavek lze rozvést na celou instituci kultury včetně kinematografie. Prostor, jenž se stal součástí obrazů Austrálie, charakterizují záběry na vnitrozemní krajinu, lesy a rozlehnou přírodu. Když Ross Gibson psal o obrazech prostoru, tedy o krajině, musel pro ni najít odpovídající společenské kořeny. Napsal, že tyto „obrazy krajiny, které jsou produktem „bílé“ společnosti, se vztahují k evropským odkazům v zemi protinožců.“²²⁵ Gibson měl na mysli především porovnání britských travnatých ploch s prázdným prostorem australského vnitrozemí, které v Evropanovi navozuje stesk po domově.²²⁶

Gibsonova práce o obrazech krajiny (*landscape*) v kinematografii 70. let prostupuje všechny filmy bez rozdílu žánrů. Jakýkoli námět mimo město pro něj reprezentuje ono bezdomoví. „Austrálie jako by nebyla ani tam, ani tady.“²²⁷ Je to důležitý moment v zobrazování australské krajiny. Pokud má kinematografie zobrazovat vlastní národ, téma bezdomoví není jejím cílem. Naopak, snaží se obsáhnout vztah člověka k jeho prostředí, především jde-li o národ osadnický, který se ve svých příbězích musí vyrovnávat se zkušeností z nového prostředí.

Dva filmy z roku 1971 zařazené do cyklu australské gotiky ovlivnily markantně zobrazování krajiny. *Zapadákovi* (*Wake in Fright*) natočil Kanadčan Ted Kotcheff, *Cestu* (*Walkabout*) Brit Nicolas Roeg. Zatímco první zmiňovaný je možné si zapamatovat pro jeho zobrazování typického australského mýtu „chlapáckého“ přátelství (*mateship*). *Cesta* přinesla obrazy země spirituálně naplněné.

224 Gerry TURCOTTE, Australian Gothic. In: Marie MULVEY-ROBERTS (ed.), *The Handbook of the Gothic Literature*. New York: New York University Press 1998, s. 11.

225 Ross GIBSON, Formative Landscape. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards: Australian Film Commission 1994, s. 45.

226 Tamtéž.

227 Tamtéž.

6.1 Cesta

Oba filmy nebyly v rámci australské distribuce úspěšné. *Zapadákov* byl filmovými kritiky komentován pro své vyobrazení vnitrozemní komunity.²²⁸ Michael Thornhill, píšící pro *Australian*, přijal *Cestu* s kritikou jeho původu. „Jediné, co je australského na *Cestě*, je jeho lokace, jinak, až na několik techniků, je zcela britská.“²²⁹ Thornhill odkazuje na praktiky zahraničních produkcí, které jezdily do Austrálie natáčet filmy, přičemž krajinu používaly pouze jako exotickou kulisu. Jak bude popsáno dále, *Cesta* je důležitým filmem především tím, že posunul význam země v rámci národní kinematografie.

Nicolas Roeg, původně kameraman, natočil *Cestu* jako svůj debut. Scénář filmu napsal Edward Bond podle knihy Australana Jamese Vance Marshalla. Děj je postaven na jednoduchém motivu cesty smrtícím vnitrozemím (*outback*), kterou absolvují dva sourozenci. Dospívající dívka se svým mladším bratrem prochází zemí a hledá civilizaci poté, co utečou před vlastním otcem, jenž se je oba snažil zastřelit. Jejich životy nakonec ponechal napospas nemilosrdné krajině a slunci s myšlenkou, že nemohou mimo civilizované město přežít. Sám pak zapálil auto a spáchal sebevraždu. Sourozenci na pokraji smrti potkávají mladého Aborigince na jeho cestě za dospělostí. Ten s nimi zůstává a doprovází je až k hranicím civilizace. Sourozenci se vrací do města, vědomi toho, že ve vnitrozemí zanechali důležitou součást sama sebe.

Roeg nechává děj plynout volně. Film je vyprávěn roztříštěnou a symbolickou formou. Začíná koláží ve městě, kde sourozenci mají svůj každodenní řád. Pro pochopení sdělení filmu není důležité znát detaily rodinného zázemí, jsou to děti z města, z civilizace, film pouze nastiňuje situaci (dívka podobně jako všechny její spolužačky provádí dechové cvičení před zpěvem, matka připravuje piknikové koše plné rozmanitého jídla, chlapec se vrací ze školy). Město je obrazem konformismu (podobnost dívek ve třídě, uniformy, zaběhlý řád) a kapitalismu (materiální zajištění rodiny, luxusní apartmán s bazénem), jenž vládne anonymitě civilizace (přeplněné ulice, strojovost pohybu).

Významy vytváří Roeg neustálým kladením obrazů vedle sebe. V jednom záběru plynulým pohybem přechází město ve vnitrozemí. Odděluje je zídka. Theodor F. Sheckels

228 Komentář k filmu z roku 1971 lze nalézt v tematické knize Tiny Kaufmanové. Sylvia Lawsonová k filmu dodala, že je založen na intenzitě snu, zatímco jiní – Brian Shirley, Brian Adams nebo Collin Bennette – oceňovali naturalistické prvky filmu. Tina KAUFMAN, *Wake in Fright*. Sydney: Currency Press 2010, s. 47-50.

229 Louis NOWRA, *Walkabout*. Sydney: Currency Press 2003, s. 64.

o paradoxech v tomto filmu píše, že „ona blízkost města a vnitrozemí zde reprezentuje dva způsoby života stojící vedle sebe, nikoli reálná místa.“²³⁰ V jednom záběru jsou představena dvě základní prostředí, ale i opozice dvou světů, života ve městě a života ve vnitrozemí, které jsou striktně odděleny, a neexistuje mezi nimi žádná mezifáze.²³¹

Situace sourozenců připomíná jeden z nejsilnějších strachů Australanů, jsou jím děti ztracené v buši.²³² Zásadní práci na toto téma napsal Peter Pierce. Ve studii *The Country of Lost Children* představuje australskou krajinu sice bez možnosti úkrytu pro malého člověka, příroda sama o sobě ale není pro ztracence nebezpečná, jsou to zlí lidé.²³³ *Cesta* z „klasické“ situace vychází, jde však za tento mýtus, jak bude vysvětleno dále.

Sdělení je zprostředkováno skrze dívku, byť ona ani žádná jiná postava není blíže specifikována, nenese konkrétní jméno ani individuální psychologii. Od momentu, kdy jsou děti „vybrány z davu“ a z neznámého důvodu zapuzeni otcem (jeho agresi vůči vlastním dětem lze číst jako neléčitelný projev zkažené civilizace), je ztotožnění se s nimi minimální. Prvním momentem, kdy je nabídnuta identifikace se sourozenci, je až skrze jejich motivaci najít cestu z vnitrozemí, následně snahu jeho nehostinnost přežít. Anonymita dětí posouvá sdělení filmu do obecné úrovně. Osamocen ve vnitrozemí by mohl být kdokoli.

Louis Nowra ve své monografii o tomto filmu napsal, že Roeg se jako kameraman inspiroval malbami Sydneyho Nolana.²³⁴ Země byla zobrazena rozlehlým panoramatem, rámovaným prázdným horizontem, který nabízel pohled na oblačné nebe. Nowra o obrazech napsal, že měly „halucinogenní intenzitu“.²³⁵ Pojmenovává tím způsob, jakým Roeg vyzdvihl sílu prostředí. Děti přecházejí z hornatého terénu do dun pouště a zpět. Krajina se neustále mění. Roeg zemi snímal ve velkých celcích s horizontálním oddělením země od nebe, právě podle inspirace Nolanovými obrazy.

230 Theodore F. SHECKELS, *Celluloid Heroes Down Under: Australian Film, 1970-2000*. Westport: Praeger Publishers 2002, s. 120.

231 Nicholas Roeg o *Cestě* později řekl, že od samotného začátku přemýšlel o vytvoření opozice mezi městem a vnitrozemím, aniž by mezi nimi probíhala další výměna významů. Felicity COLLINS, Therese DAVIS, *Australian Cinema After Mabo*. Cambridge: Cambridge University Press 2004, s. 142.

232 V Austrálii se mohou ztratit nejen děti, ale také národ. Srov.: Melissa BELLANTA, *Fabulating the Australian Desert: Australia's Lost Race Romance, 1890-1908*. Online: <http://sydney.edu.au/arts/publications/philament/issue3_Critique_Bellanta.htm>, [cit. 15.6.2015].

233 Peter PIERCE, *The Problem of Consolation in the Country of the Lost Children*. Online: <<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/SSR/article/view/95/632>>, [cit. 15.8.2015]

234 Obrazy byly inspirovány objeviteli Burka a Willse. L. NOWRA, c. d., s. 19.

235 Tamtéž, s. 5.

Krajina se na první pohled zdá být neobydlená, především v ní chybí člověk. Roeg po celou dobu filmu používá intenzivní stříhovou skladbu, střídá detailní záběry s velkými celky. Nebo natáčení detailů z velké vzdálenosti. Obrazy krajiny lze popsat pojmem Edmunda Burka jako *vznešená*. Burke kategorii vznešeného odvozuje od pojmů velikosti, drsnosti, temnoty, hrůzy a moci, jež vyvolávají úctu. Nejvyšším stupněm je pro Burke děs a jeho podstata je odvozena od základního pudu sebezáchovy.²³⁶ Meaghan Morrisová píše, že australská krajina je v tomto kontextu popisována s úctou a respektem.²³⁷ Tento respekt je ve vnitrozemí přítomný i za předpokladu paradoxu, kterým Morrisová tuto metaforu rozšiřuje o poznatky Christiny Thompsonové, pro kterou je vnitrozemí prostorem, v němž nic není. „Toto nic je vlastně něčím, aktivní silou, kterou může člověk zemřít.“²³⁸

To, co je v Roegově pojetí zobrazování krajiny jiné a nové v kontextu australské kinematografie, je práce se „zaplňováním“ krajiny, kterou obývají zvláštní tvorové. Roeg postupně stříhovou skladbou staví jejich přítomnost vedle dětí, čímž vytváří pocit, že děti pronikly do světa, který je hustě obydlen. Střih se pro něj stal nástrojem vytváření opozic na jiných úrovních, především v případech, kdy chtěl docílit dichotomie mezi světem dětí (civilizací) a Aborigincem.

Intenzitu obrazů a významů doprovází neustále přítomná hudební složka. Na začátku filmu, kdy se děj odehrává ve městě, zvuková stopa rezonuje, lze v ní rozeznat radiové vysílání, mluvené slovo i aboriginské hudební nástroje. Ve vnitrozemí lze slyšet radiové vysílání (ne vždy srozumitelné a záměrně fragmentární), pokud je vystřídáno hudbou, jde o nediegetickou symfonickou hudbu. Ve chvílích, kdy je potřeba zintenzivnit prožitek, Roeg preferuje ruchovou koláž, která často doprovází obrazy fauny v krajině, aby podpořila její strhující krásu i nebezpečí.

Oba filmy natočené zahraničními režiséry, *Cesta* i *Zapadákov*, jsou v tomto smyslu filmy s alegorickým potencionálem, Jonathan Rayner k nim dodává, že nejsou založeny na vykořisťování přirozenosti australské krajiny, ale jde v nich o spirituální pád západní civilizace ve všech jeho podobách.²³⁹ Izolace obsažená v obraze krajiny není pouze izolací geografickou. Nebo imaginací uvěznění v krajině horizontu a klaustrofobického pocitu

236 Edmund BURKE, *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného*. Bratislava: Tatran 1981.

237 Meaghan MORRIS, *Identity Anecdotes: Translation and Media Culture*. London: SAGE Publications 2006, s. 84.

238 Christina Thompson in: Tamtéž, s. 85.

239 Jonathan RAYNER, *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press 2000, s. 26.

z otevřeného prostoru. Je také izolací vnitřní, jedinec opouští společnost, odděluje se od ní. Turner, stejně jako další literární teoretici, nachází v Australské scénérii „*weird melancholy*“ (tajemnou melancholii), pojem, který spisovatel Marcus Clark (1846–1881) považoval za *dominantní tón* australské krajiny.²⁴⁰ Clarkův pojem má základy v romantické literatuře, zaštiťuje v něm prožitek osamělého jedince hledícího na krajinu po vzoru romantické tradice a hledajícího harmonii. Ken Gelder tuto melancholii chápe v širším kontextu jako prožitek společný kolonistům.²⁴¹ Gerry Turcotte nachází v gotické tradici v australské literatuře kromě melancholie také Freudovo *tísnivé*.²⁴² *Tísnivé* bylo pro Freuda:

Zaprvé, jestliže má psychoanalytická teorie pravdu se svým tvrzením, že se každý afekt spojený s nějakým citovým hnutím, lhostejno jakého druhu, vytěsněním přeměněným ve strach, pak musí mezi případy něčeho vyvolávajícího úzkost existovat skupina, u níž lze ukázat, že toto, co vyvolává úzkost, je nějakým vracejícím se vytěsněným. Tímto druhem něčeho vyvolávajícího úzkost by bylo právě něco stísnujícího a přitom musí být lhostejné, zda původně vyvolávalo samo strach anebo bylo nesené nějakým jiným afektem. (...) neboť toto stísnující není opravdu ničím novým nebo cizím, nýbrž něčím duševnímu životu od pradávna důvěrně známým, co mu bylo jen odcizeno procesem vytěsnění. Vztah k vytěsnění nám nyní také

240 Graeme TURNER, *National Fiction*. St. Leonards : Allen & Unwin 1993, s. 26. „Australské horské lesy jsou smutné, tajemné a strohé. Jejich osamělost je bezútěšná. Temnými roklinami se line příběh zasmušilého zoufalství. (...) Věkem opotřeбенé dásně, stínící melancholickou hladinu vody rozehvělou paprskem světla rychle umírajícího dne, se zdají být symbolem bývalé majestátnosti divočiny a poetické fantazii mohou o klidném večeru připadat jako oslavné monumenty barbarské říše, na jejichž rozvalinách neklidný Evropan postavil své nové království. Zvelebeny posledními teplými paprsky zapadajícího slunce se osamělé stromy choulí a třesou jakoby v očekávání chladné noci, jež se brzy snese na krajinu, co tak dlouho pozorovaly, a na vzpomínku o barbarském člověku, který ji kdysi vlastnil.“ Richard LANSDOWN, *Romantic aftermaths*. In: Peter PIERCE (ed.), *The Cambridge History of Australian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 129, 131.

241 Gelder melancholii umísťuje do Van Diemenovy země (dnešní Tasmanie), která byla odsouzeneckou osadou, obrazně nazývaná zničeným monumentem kvůli specificky tvarovanému hornatému povrchu, ze kterého byla vidět pevnina. Pevnina na horizontu byla odkazem na hradní kulturu. Ken GELDER, *Australian Gothic*. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 120. Samostatné téma tasmánské gotiky je zpracováno v: Philip MEAD, *Nation, literature, location*. In: Peter PIERCE (ed.), *The Cambridge History of Australian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 557-559.

242 Gerry TURCOTTE, *The Kangaroo Gargoyles: Footnotes to an Australian Gothic Script*. Online: <http://researchonline.nd.edu.au/arts_chapters>, [cit. 15. 8. 2015].

*osvětluje Schellingovu definici, že tísnivě působící je něco, co by bývalo mělo zůstat skryté a vyšlo na světlo.*²⁴³

Freudovo *tísnivé* je součástí obsahu představ, které byly vytěsněny. Zároveň s ním byla vytěsněna i víra v jeho existenci.²⁴⁴ Dle gotické imaginace může jedinec hledat v australské krajině něco, co má v sobě zakořeněno, prožitek, který byl překryt zkušeností života v civilizaci. Mimo město, ve vnitrozemí, se střetává s reálnou podobou toho, co bylo upozaděno. Jak je patrné, vnitrozemní krajina v sobě nesla několik konceptů propojených s koloniálním prožitkem. Jejich přítomnost v Roegově filmu vychází z literární předlohy, jejíž autor byl původem Angličan. Jak poznamenává Nowra, Roeg s Marshalllem sdílel „pohled na Austrálii skrze romantickou představu o vnitrozemí.“²⁴⁵

Cestu lze přes představu Freudova *tísnivého* číst jako cestu k vlastní podstatě, k vytěsněné čisté instanci svobody, skutečnosti a intenzivního prožitku, který mají ponechané děti ve vnitrozemí možnost prožít. Mladší bratr má větší vůli přizpůsobit se řádu přírody, což je dáno jeho věkem. Snaží se být jako starší kamarád a chodit bez košile (druhý den má popálená záda, aby si připomněl, že není součástí prostředí). Dívka je sice věkově blíže Aboriginci, doba, kterou strávila v civilizaci, jí však vstřípila vzory chování, které ani přes intenzitu místa nedokáže opustit. Hloubka jejího vztahu k civilizaci je ve filmu demonstrována slunečníkem, který si během cesty vyrobí z piknikové deky. Signifikantní se proto stává scéna, ve které dívka plave v jezírku nahá. Koupání se stává symbolem její naprosté svobody a přirozenosti. Sheckels vyzdvihuje nevinnost scény i přes dívčinu nahotu. Společenské normy jsou zde naprosto irelevantní. *Idyla* končí tam, kde nastupuje civilizace.²⁴⁶

Jak je patrné z předchozích odstavců, obrazy australské krajiny lze číst skrze několik navzájem se doplňujícími směry. Pro uzavření pohledu na krajinu v kontextu národního významu, je nutné zmínit ještě mýtus vycházející z osadnické historie bílé australské společnosti. Je jím mýtus *terra nullius*. Anna Johnstonová a Alan Lawson mýtus prázdné země umisťují do kontextu kolonizace jako stupeň sebeospravedlnění. Kolonizovat znamená být Evropanem, ale ne více již evropským občanem. Vzniklý pocit odtržení se od vlastní krajiny připomíná, že mělo hlubší význam, než jen jako pouhý

243 Sigmund FREUD, Spisy z let 1917-1920. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2003, s. 191-192.

244 Tamtéž, s.198.

245 L. NOWRA, c. d., s. 6-7.

246 Tamtéž, s. 120.

fyzický přesun, ale pro osadníky znamenal přerušení i kulturních a symbolických tradic.²⁴⁷ Kolonizovaná místa sdílejí narativ sloužící ku upevňování legitimacy osidlování „nové“ země. Často je *země nikoho* označována za prázdnou zemi. Prázdnou zemi dle evropské imaginace je nutné zaplnit. Zatímco prázdná země může být osídlena (farmáři a zemědělci), obydlená země je podrobena invazi.²⁴⁸ Z pojetí Austrálie jako *terra nullius* vyvstávají dva základní problémy. Prvním je mylné čtení této země jako země nikoho, její obyvatelé ve skutečnosti zažili invazi Evropy. Klimatické výkyvy jako jsou povodně, sucha, požáry či následná neúroda je možné chápat jako obranu země proti kolonistům. Druhým momentem je přítomnost Aboriginců, kteří se stávají problémem.²⁴⁹

Gibson přichází s důležitým pohledem na krajinu, zpřístupňujícím různé podoby narativní práce s otázkou vztahu osadníka k australské půdě. „K tomu, aby se s krajinou dalo pracovat v uměleckém diskursu, musí být domestikována, člověk by měl mít pocit, že je za ni zodpovědný (zemědělství se stává důležitým kulturním konstruktem). Australská krajina má v sobě hodně paradoxů, lze ji zkrotit, ale zároveň je nepodmanitelná.“²⁵⁰

Když Bruce Molloy analyzoval mýty filmů třicátých až padesátých let, dotýkal se mýtu buše, se kterým pracoval režisér Ken G. Hall v rámci společnosti Cinesound v letech 1932–1940. Použil buš jako lokaci téměř všech svých sedmnácti filmů. Filmy reflektovaly přetrvávající debatu o zemědělství (soukromé farmy versus vládou vlastněná půda).²⁵¹ Snímky jako *On Our Selection* nebo *Dad Rudd MP* byly situovány do buše, ve které hlavní hrdina bojoval proti přírodním katastrofám. Jeho cílem bylo vytrvat.²⁵² Skrze tyto příběhy byl pojmenován národní typ a jeho motivace. Molloy tento typ zaštiťuje postavou Rudda z filmu *Dad Rudd MP*, jeho motivační řeč²⁵³ mytizovala transformaci a naturalizaci, kterou Turcotte požadoval po literatuře.

247 Anna JOHNSTON, Alan LAWSON, *Settler Colonies*, In: Henry SCHWARZ, Sangeeta RAY (eds.), *A Companion to Postcolonial Studies*. Carlton: Blackwell Publishing 2005, s. 363.

248 Tamtéž. 364.

249 Aborigincům bylo přiznáno právo na zemi, kterou obývali jejich předci před kolonizací, v historii Austrálie se jednalo o soudní spor známý jako Mabo vs. Stát Queensland z roku 1992. O proměnách mýtu *terra nullius* píše ve své knize Felicity Collinsová a Therese Davisová. Felicity COLLINS, Therese DAVIS, *Australian Cinema After Mabo*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.

250 R. GIBSON, c. d., s. 49.

251 Bruce MOLLOY, *Before the Interval: Australian Mythology and Feature Films, 1930-1960*. St. Lucia: University of Queensland 1990, s. 61.

252 Tamtéž, s. 63.

253 Řeč je vedena v nacionálním tónu opěvující těžkou dřinu na farmách, dědictví předků, kteří se museli vyrovnávat se stejnými přírodními katastrofami. Dovolává se nastolení společenského práva, které nemá být založeno na moci zbraní, ale na spravedlnosti. Na konci je vyzdvižen cíl veškerého snažení jako zanechání stopy pro další generace. Tamtéž, s. 63-65.

Molloy se nesoustředil pouze na mýty komerčních snímků, rozbíral filmy Charlese Chauvela, legendy australského filmu, který tvořil období let 1927 až 1952 a lze jej považovat za autorskou osobnost australské kinematografie. Chauvelovy filmy pracovaly s buší v mýtu o osadnících, tematizující její jinakost v rámci narace objevování a osidlování.²⁵⁴ Všechny zmiňované filmy stavěly na opozici buše a města, přírody a kultury, necivilizované společnosti a civilizace. Jsou vzorem, který převzali tvůrci 70. let, ti je však modifikovali ve svých dílech. Obrazy národa jsou před oživením i po něm postaveny na podobných principech (opozice města a buše). Brian McFarlane a Geoff Mayer souhlasili s Andrewem Pikem, když napsal, že „v určitém smyslu průmysl sedmdesátých let je bez minulosti, tematická kontinuita mezi podobou minulého a přítomného průmyslu není výrazně evidentní“, ale je možné rozeznat napůl zapomenutou „australskost“ ve filmech jako *Stork* (Tim Burstall, 1971), *The Adventures of Barry McKenzie* (Donald McAlpine, 1972).²⁵⁵

To, co bylo v literatuře obsaženo dříve, spolu s *Cestou* vstupuje i o kinematografie. Filmy před oživením zobrazovaly Gibsonovu „domestikaci krajiny“ tím, že vyprávěly příběhy farmářů a zemědělců. Filmy 70. let zakládají vztah k přírodě na vědomí, že tuto zemi nelze ovládnout. Filmový obraz *Zapadákov* představuje alternativu, ve které se podstata země vpisuje do psychologie komunity. Stává se proto zdrojem fascinace a strachu.

Koncepty *melancholie*, *tísňového* či mýtus *terra nullius* představují vztah člověk k zemi. Je to mýtus intenzivního prožitku, který vychází z pocitu izolace v krajině. Tento prožitek je zakoušen na pokraji smrti, byť je australské vnitrozemí zobrazováno ve své kráse. V *Cestě* dívka prožije onen intenzivní prožitek svobody, jímž je scéna koupání v laguně, ke které se film vrací na svém konci. Prožít intenzivní pocity nutně neznamená stát se původními obyvateli (Aboriginci), *Cesta* vypráví svůj příběh stále na úrovni střetu dvou kultur, které si nemohou porozumět. Jak bylo několikrát zmíněno, filmem prochází motiv, který nabízí druhou stranu pocitu izolace a tím je téma společnosti.

254 Tamtéž, s. 107.

255 Andrew Pike in: Brian MCFARLANE, Geoff MAYER, *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Film*. New York: Cambridge University Press 1992, s. 183.

Nick Prescott píše o proměně zobrazování australské krajiny od 70. let, která vycházela z celkové transformace společnosti té doby. Z uvolňování společenských a morálních vazeb, které se promítaly do kultury. In: Nick PRESCOTT, „All we see and all we seem...“ – *Australian Cinema and National Landscape*. Online: <dspace.flinders.edu.au>, [15. 8. 2015].

O této druhé straně zájmu o krajinu píše také Turner, stejně jako Vance Palmer si představoval, že zájem o zemi vyvstává přímo z ní samotné, Turner ale tuto myšlenku rozvádí. Obrat člověka k zemi je dán zklamáním z australské společnosti.²⁵⁶ Dermodyová a Jacková poznamenaly, že izolace není v australské gotice zobrazována pouze skrze obrazy vnitrozemí, ale Australané sami sebe vnímali jako periferii v opozici k britské domovině.

Blízce příbuzný k osamělé postavě v krajině je osobní smysl pro obydlování, „naše vlastní kultura,“ která pohrdá metropolitním centrem, pro které jsme urbanizovanou periferií, nebo druhotnou kulturou, ne úplně naše vlastní, přivezená přes žalostnou vzdálenost, jež nás odděluje od zdroje.²⁵⁷

Katie Ellisová zhodnotila, že žánr australské gotiky si všímá témat jakým je ztráta moci jedince, děs, který přináší odlišnost, iracionální strach ze závislosti na někom či něčem, nalezení vlastních psychických vlastností a jejich hranic, izolovaná krajina, sexuální represe, morbidita, grotesknost, děs, fantastičnost a ikonografičnost.²⁵⁸ Cyklus gotických filmů přináší prvek izolace skupiny, která zastupuje australskou společnost, ve které je konfrontován s jejím řádem. Jak píše Dermodyová i Jacková, australská společnost sama sebe chápala jako izolovanou jednotku. Filmy gotického cyklu nabízejí mýtus pocitu izolace nejen z krajiny, která podrobuje kritiku společnost jako celek, ale také příběhy, ve kterých je izolovaná skupina zobrazena jako disfunkční systém s nastavenými pravidly. Tato pravidla odkazují na hierarchii, která byla přejatá, ale vymkla se „dozoru“. Lze říci, že se jedná o vyrovnávání se s „dovezeným řádem“, který je nutné proměnit a najít pro něj nová pravidla. Jak zmiňuje Peter Weir, filmy první poloviny 70. let vznikaly v atmosféře přerodu a uvolnění.²⁵⁹

6.2 Homesdale

Homesdale je středometrážní film Petera Weira. Natočil jej poté, co měl možnost realizovat jednu ze tří částí filmu *Three to Go* (1970) s názvem *Michael*. Jednalo se o vládní projekt, který umožnil třem mladým režisérům natočit příběh rebelující mládeže. *Homesdale* je řazen mezi černé komedie australské gotiky, další Weirovy filmy spadající

256 G. TURNER, c. d., s. 28.

257 Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry, Volume 2*. Sydney: Currency Press 1988, s. 21.

258 Katie ELLIS, *Disabling Diversity: The Social Construction of Disability in 1990s Australian National Cinema*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008, s. 72.

259 Aleš STUHLÝ, Vít SCHMARC, Stal jsem se marginálií: Rozhovor s Peterem Weirem. *Cinepur*, 2011, č. 75, s. 27.

do této kategorie jsou *Auta, která snědla Paříž* (1974) a televizní *The Plumber* (1978). Dermodyová a Jacková jej řadí mezi filmy gotického cyklu s prvky parodie, grotesknosti a hororu: *Shirley Thompson versus the Aliens* (1973), *Summer of Secrets* (1976), *The Night, the Prowler* (1977) a *Šílený Max* (1979), *The Road Warrior* (1981).²⁶⁰

Děj se odehrává v rekreačním zařízení Homesdale Hunting Lodge. Skupina návštěvníků přijíždí (z neobjasněného důvodu) a tráví zde čas socializací s ostatními. Avšak program připravený manažerem zařízení se promění v opakovaný skupinový výsměch panu Malfreyovi. Když je jeden z návštěvníků nalezen mrtvý, všichni odjíždějí až na pana Malfreya, který v Homesdale zůstává a vítá turnus v pozici řadového zaměstnance.

Weirův film se stejně jako *Michael* a později *Auta, která snědla Paříž*, *Piknik na Hanging Rock*, *Poslední vlna* a *The Plumber* pohybují na hranici snu a reality. Pobyt v zařízení lze interpretovat jako kolektivní sen šesti návštěvníků, kterým se zde plní jejich osobní přání. Lokace Homesdale je také iluzorní. Rayner přirovnává Homesdale, izolované zařízení na ostrově, k metafoře Austrálie jako takové. „Austrálie jako zapomenutá základna, vedena dle zastaralých pravidel.“²⁶¹ Každá z postav má svou charakteristiku a k ní existující karikaturu na zdech Homesdale či v jedné z knih v knihovně. Každá z nich již jednou v zařízení byla, ale v jiné podobě. Postavy jsou typy, ze kterých se skládá širší společnost: starší vdova, naivní dívka, dobrodruh, náfuka, stařík a pan Malfrey (oběť). Naopak zaměstnanci, až na hlavního manažera, jsou zaměnitelní. Je mezi nimi jasně nastavená hierarchie.

Rayner k autoritám, které film zobrazuje, dodává, že vycházejí ze síly manipulace a utiskování slabších.²⁶² Stát se jedním ze zaměstnanců, tak jak se jím na konci stává pan Malfrey, znamená polepšit si v hierarchii moci. Malfrey byl po celou dobu „otlounkánkem“ skupiny, která jej veřejně ponižovala. V kolektivu byla síla, v kolektivu se jedinec mohl schovat za společný smích, za kolektivní hru. Homesdale je zástupným znakem pro fungování australské společnosti, kterou Weir pojal jako společnost karikaturních postav. Podobné karikatury je možné vysledovat ve filmech Jima Sharmana,

260 S. DERMODY, E. JACKA, vol 2, c. d., s. 49-52.

261 Jonathan RAYNER, *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press 2000, s. 30.

262 Tamtéž.

především v postavách rodičů, proti kterým jejich děti revoltují. Weir se vysmívá společnosti uzavřené do sebe, která v době 70. let procházela revoltou.²⁶³

Weirův koncept je založen na představě, že v moci a řádu hledají slabší jedinci úkryt. Ve filmu existující řád je postaven na škodolibých a zkažených základech. Druhou jeho charakteristikou je schopnost vlastní sebereflexe a totalitářství. Když pan Malfrey přijíždí do Hometown, je jako jediný z příchozích jmenovitě představen všem zaměstnancům. Je neustále peskován manažerem. Zatímco ostatní hosté si mohou v předpokojí sednout, na něj nezbyvá židle, zůstává stát s ostatními zaměstnanci. Poklad, který má v rámci soutěže nalézt, je „chycení do pasti“. Poté je očekáván manažerem, který jej napomíná za slabou osobnost. Po nepovedeném představení v rámci kolektivního večera, kde se stává střetem šikany ostatních, je pro svou pasivitu vykázán z Hometown. Zůstat může poté, co v noci utne hlavu pana Kevina. Hororový potenciál skrývá fakt, že vše bylo od začátku osnováno samotným manažerem. Pravým děsivým prvkem je zde jeho věta: „Nic není náhoda.“

Nelichotivý obraz společnosti, izolace jedince v ní (po celou dobu Malfrey nezapadá), snaha být její součástí. Malfrey a Arthur Waldo z *Aut, která snědla Paříž* mají v sobě zjevnou podobnost, nejen svou charakteristikou, ale také podstatou situace, ve které se nacházejí. „Je zde tenká hranice mezi tím být uvězněn a stát se vězňem.“²⁶⁴

Izolace v krajině je o vytěsněné nebo zapomenuté spiritualitou, nebo k ní má jedince dovézt. Izolovaná společnost je v rámci cyklu gotického filmu zaujata řádem, jímž se tento kolektiv řídí a často jej vidí postavený na starých, již nefungujících pravidlech, založených na lidské zášti a psychické nevyrovnanosti osob, které řád zastupují. Společnou charakteristikou filmů gotického cyklu při zobrazování autorit je, že jsou zastoupeny pouze Australany.

Příkladem může být první film *The Office Picnic* režiséra Toma Cowana. V průběhu 70. let natočil v Austrálii ještě snímky *Promised Woman* (1976) a *Journey among Women* (1977). *The Office Picnic* nebyl ani hravý jako *Hometown*, ani alegorický jako Sharmanovy filmy. V rámci gotického cyklu zůstává upozaděm. Přesto nese mnoho

263 Weir konkrétně říká: „Ta atmosféra byla v Austrálii mimochodem velmi podobná té americké. Válčili jsme ve Vietnamu. Byla to doba mladé kultury a revolt proti rodičům, doba trávy, demonstrací a hudby.“ A. STUHLÝ, V. SCHMARC, c. d., s. 27.

264 Jonathan RAYNER, *The films of Peter Weir*. New York: Continuum 2003, s. 49.

prvků, které jej dle Raynerovy definice gotického cyklu i charakteristiky gotického žánru Dermodyová a Jacková mezi ostatní filmy zařazují.

Skupina zaměstnanců i s ředitelem odjíždí mimo město na každoroční neoficiální teambuilding trvající do druhého dne. Přes den hra a sport, večer společenské konverzování s alkoholem. V průběhu večera zaměří opilí kolegové svou pozornost na mladý zamilovaný pár, posměšky a komentáře donutí dvojici opustit společnost. Pár mizí v okolním hustém lese. Nelze jej najít a ostatní bez nich nechtějí odjet pro případ, že by se vrátili. Okolí je nebezpečné a mohlo se jim v noci něco stát. Nakonec druhý den postupně všichni odjíždí zpět do města s vědomím, že jsou zodpovědní za jejich zmizení.

Příběh je situován do dvou prostředí a každé je izolované. Prvním jsou prostory kancelářů, druhým pak izolované místo na každoroční piknik obklopené přírodou. Všechny postavy jsou stejně jako u Weira vystaveny na obecné typologii: atraktivní sekretářka, vážený šéf, naivní milenci. Nedochozí k žádné hlubší psychologizaci. Společenské předsudky a strachy jsou personifikované v starších kolegyních. Stejně jako v pozdějším *Piknik na Hanging Rock*, je i zde možné pocítit prázdnotu poté, co se vyjeví patologický základ civilizovaného světa.

The Office Picnic v sobě propojuje oba mýty izolace, které lze v gotických filmech najít. Krajina zde není exponovaná v takovém rozsahu jako ve zmiňovaném Weirově *Pikniku*. Naopak, film používá zcizující prvky (hlas vypravěče, který představuje jednotlivé postavy), udržuje pro diváka distanci, která nemá vést k pocitu stísněnosti. Nicméně i zde je reflektována a přenesena do narativu. Díky síle mýtu, který vznikl ve filmech jako *Cesta*, *Zapadákov* či *Piknik na Hanging Rock*, se do australské kultury vepsal pocit izolace, se kterým pracuje i současná kinematografie.

Sunday Too Far Away, *Piknik na Hanging Rock*, *Muž, od sněžné řeky*, *We from Never Ever* jsou filmy mající v sobě podle Rosse Gibsona opozice souvisejících se zemí: záplavy a oheň, sucho a úroda, hojnost a nedostatek, příroda a kultura, rozdílnost a jednota. Mýtus krajiny se stává projekcí národní neurózy vyvstávající ze strachu a fascinace kontinentem. Australské příběhy typicky charakterizují krajinu jako „úžasného oponenta“.²⁶⁵

265 Gibson k vnímání přírody lidmi píše, že národní mytologie se promění, pokud se promění i pohled lidí na zemi. Příkladem může být pláž, která člověku nabízí alternativu. Obrazy pláže jsou místem úniku od požadavku sebereflexe a identifikace. R. GIBSON, c. d., s. 49-54.

Příroda jako samostatná „postava“ se objevila i v dalších filmech takzvaného *oživení*. Zájem o ni vznikl především po filmu *Pikniku na Hanging Rock* režiséra Petera Weira z roku 1975. Film není běžně řazen mezi filmy gotického cyklu.²⁶⁶ Přestože stejně jako filmy gotického cyklu používá motivu intenzivního prožitku z izolace v krajině (a ve společnosti), nese v sobě mysteriózní prvky, snový potenciál a východisko v podobě sebevraždy.

Weirův *Piknik* šel do distribuce se sloganem popisujícím jeho děj: „V sobotu 14. února 1900 skupina spolužaček z Appleyard College uspořádala piknik u Hanging Rock blízko Mt. Macedon ve státě Viktoria. Během odpoledne, několik z nich beze stopy zmizelo...“²⁶⁷ Weir pracuje nejen s dějovou linií, ale rozpracovává pocity, se kterými se musí jak ti, kteří se z pikniku vrátili, tak ti, kterých se zmizení týká byť jen okrajově, vypořádat. McFarlane nalézá napětí ve filmu v pozici antagonisty, kterým může být institut školy stejně jako krajina (*landscape*).²⁶⁸ Krajina svádí dívky, především andělskou Mirandu, čím více postupují na vrchol skal, tím více upadají do transu.²⁶⁹ Na druhé straně je zde vzdělávací instituce se striktními pravidly a vnitřní hierarchií. Od chvíle zmizení dívek se institut školy rozpadá. Příroda a přirozenost má větší moc nad dovezeným řádem a společenskými pravidly. McFarlane napsal, že „škola je architektonický přežitek v australské buši.“²⁷⁰

Byť film přináší kritiku toho, co je spojováno s britskou tradicí,²⁷¹ odkazuje na estetiku evropského filmu.²⁷² Peter Weir je jedním z neintuitivních režisérů australské kinematografie. Jeho práce předznamenávaly a udávaly směry, kterými se národní kinematografie ubírala, a byly indikátorem důležitých estetických voleb.²⁷³ Weir přiznává,

266 Dermodyová a Jacková jej řadí mezi sumu dobových/nostalgických filmů, tzv. AFC žánr. Jsou v něm zařazeny filmy, které skrze dějinné události a obrazy krajiny vytvořily Austrálii prostor ve světové kinematografii. Rayner jím zahajuje cyklus dobových filmů. S. DERMODY, E. JACKA, vol 2, c. d., s. 28-29. Srov.: Jonathan RAYNER, 2000, c. d., s. 63.

267 J. RAYNER, c. d., s. 62.

268 Brian MCFARLANE, *Australian Cinema 1970-1985*. Melbourne: William Heinemann Australia 1987, s. 72.

269 T. F. SHECKELS, c. d., s. 139-141.

270 B. MCFARLANE, c. d., s. 73.

271 Rayner píše, že vše, co bylo propojeno s britskými strukturami, tedy společenskými, vzdělávacími či kulturními, nebylo nahlíženo s hrdoostí a nostalgii. J. RAYNER, c. d., s. 68.

272 Graeme Turner píše dokonce o mezinárodním stylu zobrazování cizosti (strangeness) krajiny. Graeme TURNER, *Art Directing History, The Period Film*. In: Albert MORAN, Tom O'REGAN (eds.), *The Australian Screen*. Ringwood: Penguin 1989, s. 104-105.

273 Vznik *Pikniku na Hanging Rock* iniciovala producentka Pat Lowellová, Weir ale filmem, stejně jako jejich druhým společným projektem *Auta, která snědla Paříž* (ve skutečnosti produkce *Aut* předcházela

že se vždy cítil více jako Evropan a ve své tvorbě řešil otázku vlastního původu.²⁷⁴ Specifikem jeho filmů je, že se hrdinové stávají postupně součástí prostředí, ať se jedná o městečko Paříž, Hanging Rock nebo chlapeckou školu.²⁷⁵

Zmiňovaná izolace není pouze znakem gotického cyklu, jak je patrné, i další filmy jsou na ní založeny, jejich kritika se často pohybuje pouze na úrovni srovnávání australského s cizím (nejčastěji britské, protože se jedná o filmy z dob kolonizace). Jsou jimi filmy především již zmiňovaného AFC žánru (či dobového cyklu): *Getting of Wisdom*, *My Brilliant Career*, *Zpěv o Jimmiem Blacksmithovi*, *Devil's Playground*.

Pocit vznešena a tísnivého je často spojen s pocitem izolace, jež obrací jedince do vlastního nitra. Je tomu tak ve filmu *Snowtown* (Justin Kurzel, 2011), příběhu masových vražd prováděných se zarážející bezcitností, kterých se účastní i hlavní hrdina. Film začíná dlouhým záběrem na ubíhající vnitrozemní krajinu v odstínu slunečné bílé. Na začátku filmu má krajina uchvacující sílu a děsivost ji dodává voiceover hlavního hrdiny. Stejný záběr se opakuje ještě jednou, nyní však je zřejmé, jak bude příběh pokračovat a jak hluboký byl výjev, který hlavní hrdina bez emocí popisoval na začátku. Pohled na prázdnou vnitrozemní krajinu zastupuje psychické a emocionální vyčerpání hlavního hrdiny, který pod tlakem okolí ztratil své lidství. Dlouhý záběr evokuje lhostejnost nad vlastní budoucností a tíseň uvězněnou v hlavním hrdinovi. Nyní již není cesty zpět.

Izolaci v komunitě, nebo izolovanou komunitu lze vysledovat do současné kinematografie stejně tak dobře, jako tomu je s mýtem izolované krajiny. Izolovaná skupina se díky jeho ironickému pojetí v prvních Weirových filmech stala metaforou Austrálie. Nestala se prvkem propojovaným se silným emocionálním zážitkem, ale spíše zástupným znakem společnosti fungující na zkosnatělých pravidlech. Nezáleží na tom, zda se jedná o společnost uvězněnou ve vnitrozemí, či městskou společnost. Motiv izolace lze sledovat v 80. letech ve filmech Rolfa de Heera, jmenovitě *Setkání u krkavčí brány* (*The Incident at Raven's Gate*, 1988) či *Bad Boy Bubby* (1993). Oba v sobě nesou imaginaci založenou v 70. letech skupinou gotických filmů. Později se izolovaná komunita mění v základ pro hororový příběh, jakým byl *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005) – vnitrozemí je nejen zaplněno děsivou krásou horizontu, ale také nebezpečnými skupinami lidí.

produkcí Pikniku) udal estetiku, která je mezinárodně používána dodnes. David STRATTON, *The Last New Wave*. Sydney: Angus & Robertson 1980, s. 57-82.

274 A. STUHLÝ, V. SCHMARC, c. d., s. 27-29

275 G. TURNER, c. d., s. 101.

Obě podoby mýtu izolace v australské kinematografii se nacházejí nejen v cyklu gotických filmů, ale jak již bylo zmíněno, jejich alternativy se objevují ve filmech AFC žánru či jako prostředí komedií. Právě filmy australské gotiky vyvolaly strachy a impulzy, které rezonují v kinematografii dodnes. Současné filmy používají stejné základy gotické imaginace, často ale soliterně. Může jimi být izolovaná komunita, obrazy krajiny snímané ve velkých celcích, kterým je v rámci filmu dáván prostor, kombinování záběrů na krajinu s volně žijící faunou či pasivní hrdina ocitající se v karikaturní společnosti. Pro následující mýty, kterým se tato práce věnuje, je mýtus izolace nadstavbou, jsou na něm založeny jako na samozřejmosti, která je charakteristická pro australskou společnost. Již je není potřeba vysvětlovat, ale jejich významová hodnota se nemění.

7 Mýtus druhý: agrese

Zatímco mýtus pocitu izolace v australské gotice je vystaven na jasné opozici mezi civilizací a vnitrozemím, mýtus agrese je mýtem střetu dvou sil. Cyklus australského gotického filmu nabízí zkušenost s agresí na specifickém místě, na silnici. Její zdroj je ve filmech zastoupen na obecné úrovni. Michel Foucault chápe instituce zřízené politickým aparátem, jakým je administrativa, policie či armáda, jako nositele určitých rozhodnutí ve jménu národa nebo státu.²⁷⁶ Tyto instituce se v následujícím mýtu bortí. Jejich „příslušnost“ ke konkrétnímu národu či politickému uskupení jsou nedefinované. I přesto je možné se dotazovat, co je cílem agrese v australském gotickém cyklu a jaká rozhodnutí ve jménu národa nese.

V roce 1975 otiskl *Sight and Sound* článek Geoffa Browna v sekci *Film review*, ve které Brown píše o australském filmu: „Po hulvátských a nudných dobrodružstvích Alvina Purpla a Barryho McKenzieho, je osvěžující a povzbuzující najít v Austrálii film, který si nelibuje v neslavných zvycích své země, ale používá je taktně k zápletkám a nepřekonatelným vlastním příběhům.“²⁷⁷ Popis patřil prvnímu celovečernímu filmu Petera Weira *Auta, která snědla Paříž* (*The Cars That Ate Paris*, 1974). Ony neslavné zvyky vlastní země, ke kterým je zde referováno (typ hrdiny, portrét společnosti), se plynutím času staly znaky „odlišující“ Austrálii od zbytku světa. Tom O'Regan používá pro tento „obchodní artikl“ pojem *divnosti*.²⁷⁸ *Divnost* se stala znakem dvou filmů pracujících s agresí, jenž okupuje silnice vnitrozemí a stal se zástupným prvkem (futuristické) vize australské společnosti.

7.1 *Auta, která snědla Paříž*

Městečko Paříž je místem, které by bylo možné nalézt kdekoli na světě.²⁷⁹ Není jinak specifikováno než svým odtržením od okolního světa. Podobně jako zařízení Homesdale, je i Paříž izolovaným ostrovem.²⁸⁰ Městečko je ekonomicky závislé na pečlivě

276 Noam CHOMSKY, Michel FOUCAULT, Fons ELDERS; *Člověk, moc a spravedlnost*. Praha: Intu 2005, s. 48.

277 Geoff BROWN, *The cars that ate Paris*, *Sight and Sound*, 1975, č. 3, s.192.

278 Tom O'REGAN, *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, s. 93.

279 Když Peter Weir popisoval proces vzniku námětu k filmu, mluvil o inspiraci, kterou našel na cestách po Evropě. To, co se ve filmu děje Arthurovi, se může stát kdekoli. David STRATTON, *The Last New Wave*. Sydney: Angus & Robertson 1980, s. 62.

280 Marek HALTOF, *Peter Weir*. New York: Twayne Publishers 1996, s. 17.

plánovaných autonehodách. V jeho uzavřeném světě končí jak přeživší autonehod, tak samotná torza aut. Arthur se v městečku ocitá po jedné z takových nehod, nevědomky se stane součástí střetu dvou Řádů²⁸¹. Avšak zákonitosti fungování tohoto místa se odkrývají postupně. Podstata městečka se vyjevuje, čím víc je Arthur jeho součástí. Ani jednotlivé postavy nejsou komplikované, chybí jim hlubší psychologie a motivace. Vše se odehrává na úrovni stereotypů.

Arthura necharakterizuje nic víc než naprostá pasivita a minimalistický projev. Jak sám přiznává, vždy se o něj staral bratr George, který při nehodě zemřel. Zároveň Arthur nemá řidičák, ten mu byl odebrán poté, co zavinil smrtelnou nehodu. Na jeho pasivitu upozorní sám starosta, když Arthurovi oznámí, že přece nemůže celé dny nedělat nic, musí se pro něj najít práce. Arthur je loutka, v jistém smyslu ideální občan Paříže.

Arthurovi chybí také schopnost vytvářet sociální vztahy se svým okolím. Mlčenlivost a nehybnost, které jsou znaky absence charisma či osobnosti, jsou mylně okolím pokládány za empatii a projev smutku. Ve scéně, kdy se manželka starosty Arthurovi svěřuje, že je neplodná. Arthur neprojeví žádnou emocionální odezvu. Podaná informace ho nevyvede z míry, nepřiblíží se k ženě, která mu odkrývá své vlastní neštěstí. Jak je patrné, jedinou funkcí této postavy je být divákovi průvodcem po vnitrozemním městečku někde v Austrálii.

Další postavy jsou charakterizovány především vizuálně, psychologizace je zde upozaděna vzhledu. Nejnápadněji je tomu u postavy místního doktora Midlanda. Své pacienty po autonehodě „oživuje“, dává jim novou identitu za použití expresivních nástrojů (jakým může být pila). Operační sál má připomínat laboratoř, ale laboratoř malého městečka, která vznikla svépomocí a vynalézavostí svého majitele. Doktor Midland připomíná postavu Frankensteina, ovšem bez dalšího filozofického kontextu, vztahu člověka-tvůrce k jím oživené bytosti.

Vnitrozemní městečko obývají dva druhy obyvatel. Lidé a auta. Mocenské rozdělení je dané. Starší generace obyvatel je v čele městečka a jeho představitelem je starosta. Starosta určuje pravidla Řádu a řídí budoucnost všech ostatních. Výkonným aparátem jsou právě auta, která jsou zdánlivě bez řidičů, ale ve skutečnosti jsou řízena mladou generací. Marek Haltof o autech napsal, že jejich surrealistické násilí, zvuky

281 Pojem Řádu je zde používán v jeho obecném významu, tedy jako opak chaosu.

připomínající zvířata a „neviditelný řidič“ je personifikují.²⁸² Zatímco řidiči po havárii jsou umístěni do místní nemocnice, to, co již nelze z aut využít, nalézají své místo za městem. Torza aut zde mají svůj vlastní hřbitov, stávají se z nich prázdňě vyhlížející mrtvolky, podobné svým řidičům, kteří končí v místní nemocnici.

V asociaci s *Auty* Jonathan Rayner píše o *efektu podhoubnosti (mushrooming effect)*, který pomáhá dovysvětlit situaci²⁸³. Vyjadřuje jí absenci vyššího řádu, který by disponoval kontrolními aparáty. Kontrola nad lidským prostředím je ztracena, kvůli její absenci není obydlena hodnými lidmi. Konec filmu lze interpretovat jako ztrátu kontroly nad lidským prostředím. Marek Haltof, který věnoval svou knihu výhradně filmům Petera Weira, napsal, že i zde – jako v mnoha dalších Weirových filmech – lze celý děj vnímat jako iluzi.²⁸⁴

Ekonomie funguje nezávisle na okolním světě, starý Řád ovládá obyvatele a jeho největším strachem je cokoli jiné, nové, co nepodléhá místní moci. Jak se později Arthur dovídá, město se nerozrůstá jinak než přivlastňováním si sirot, jejichž rodiče zemřeli při autonehodě. Arthur se postupně stává současným městečkem; starosta jej přijme do rodiny jako chybějícího syna a je mu přidělena funkce dozorce parkování. Je prvním zástupcem mladé generace, který mohl porušit zavedená pravidla; nebyl proměněn v pacienta místní nemocnice, naopak dostal moc nad ostatními svými vrstevníky.

Přirozený koloběh postrádá schopnost reprodukce. Na první pohled je ona zjevná nezávislost pouze zdáním, které starosta pečlivě maskuje. Zásadní se stává postava doktora Midlanda, mezi ním a starostou panuje asynergie, doktor má volnou ruku nad svými pacienty, starosta je používá jako vděčné obyvatele, jejichž pleskot a společenská zábava utvrzují ostatní v stabilitě městečka. Jediní, kdo se bouří jsou mladí, kteří chtějí nastolit vlastní pravidla.

Starosta ostentativně a represivně dává mladé generaci (a autům) najevo, že on je zástupcem Řádu a revolta není možná. Auta se spolu s mladou generací rozhodnou osvobodit a nastolit vlastní Řád. Střet obou sil vede k destrukci místa. Arthur je podpořen

282 M. HALTOF, c. d., s. 16.

283 Jonathan RAYNER, Part Nine: 'The Cars That Ate Paris'. *Metro*, 2011, č. 160, s. 129

284 Marek Haltof na rozpad starého řádu v *Autech* nahlížel jako na kritiku kapitalismu a materialistické společnosti, ve které auta představovala fetiš. Vyznění filmu je možné číst v diskursu Michela Foucaulta, který píše, že „mikrofyzika moci, kterou uvádí do pohybu aparáty institucí, není založena na vlastnictví, je strategií.“ Řád moci se v Paříži hroutí, protože starosta si přivlastňuje obyvatele (dcery, Arthura) a ti si přivlastňují auta. M, HALTOF, c. d., s. 16. Michel FOUCAULT, *Dohlže a trestat*. Praha: CEU Press 2000, s. 61.

starostou a při ataku Paříže chladnokrevně zabije jednoho z rebelů, aby mohl zvolat: „Umím řídit!“ . A stejně jako ostatní obyvatelé města ujel z místa, kde zavládl chaos.

Charakteristikou filmu, podobně jako tomu bylo u *Homesdale* (1971), je opakované citování více žánrů. Převládajícími žánry jsou zde horor a western. Hororové prvky navádějí k „béčkovému“ filmu. Především pak k amatérsky vyhlížejícím nehodám. Hyperboličnost vizuálního stylu v zobrazování aut lze přirovnat k žánru sci-fi. Používání stereotypů a populárních žánrů, společně s žánrem westernu, který byl považován za vypůjčený z americké produkce,²⁸⁵ dovolují číst film na obecně platné úrovni, jak si Weir představoval – příběh, který se může stát kdekoliv. Ale také odkazuje svými prvky na výše zmíněnou *divnost*, která je obchodním artiklem. V kontextu národní symboliky Tom O'Regan dokresluje tuto *divnost* charakteristikou obrazu venkovských bílých komunit jako obrazů, které „reprezentují vše, co je špatné na australské osadnické kultuře, od které se metropolitní citlivost může distancovat: rasismus, xenofobie, sexismus, násilí, intolerance rozdílnosti, homofobie a agresivní maskulinita.“²⁸⁶

Auta, která snědla Paříž i druhý film roku 1974 *The Crystal Voyager* byly zmiňovány hlavně v souvislosti se získáním zahraničního distributora. Kritika filmu v *Cinema Papers* o něm referovala jako o nevyužitém potenciálu.²⁸⁷ Další film cyklu, který přímo navázal na *Auta*, byl až snímek George Millera *Šílený Max* (*Mad Max*, 1979). Postavení *Šíleného Maxe* v rámci dějin australské kinematografie lze popsat spolu s Davidem Krestou: „Miller správně odhadl, že jeho akční thriller v hollywoodském stylu zmíněnou podporu (grant na výrobu od AFC) nedostane a potřebných 400 tisíc dolarů sehnal raději z vlastních zdrojů. *Mad Max* tak nepřímo zapříčinil ztrátu dominantního postavení AFC ve výrobě filmů, a tím i pomalý konec nové vlny.“²⁸⁸ Diskusi, která je vedena okolo filmu z různých odvětví nejen filmových teorií, shrnul Adrian Martin:

„Pro mytologické maniaky se Millerův nadčasový příběh může odehrávat kdekoliv a nikde; pro postmodernisty zobrazuje ikonické obrazy jako „cestu, která je vlastní celé západní společnosti“ či to, co Miller nazývá „globální hyperkulturou“; lokálním

285 André Bazin ve svém článku Vývoj westernu, že kořeny žánru tkví v americké půdě. Chápal western jako žánr Hollywoodský, nikoli jako žánr například komedie či hororu, který může procházet různými podobami v dalších (národních) kinematografiích. André BAZIN, *Co je to film?*. Praha: Čs. Filmový ústav 1979, s. 195.

286 Tom O'REGAN, *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, s.266.

287 [autor neznámý], *The Cars That Ate Paris*, *Cinema Papers*, 1974, č. s.16-26.

288 David KRESTA, Některé podoby napětí v australském filmu. *Cinepur*, 2004, č. 36, s. 22-23, s. 23.

komentátorům osvětluje problémy specifické pro australskou společnost 70. a 80. let; pro Phillipa Adamse to byl „nesporně zahraniční americký film.“²⁸⁹

7.2 Šílený Max

Film je otevřen záběrem na zchátralou bránu a o nic lépe z dálky vyhlížející budovu. Brána nese nápis *Halls of Justice* a obraz po chvíli doprovází titulek „Za pár let v budoucnu.“²⁹⁰ Příběh začíná o několik málo let dál od momentu, kdy Arthur odjel z Paříže. Zatímco v *Autech* se řád hroutí, je znovu nalezen v *Šíleném Maxovi*.²⁹¹

Svět v *Šíleném Maxovi* je postaven opět na ekonomii aut. Zákony a vyhlášky nařizují, jak je možné obchodovat s naftou a jaká jsou pravidla při parkování. Policie nefunguje jako strážce pořádku ve městě, její hlídky se odehrávají na silnici a zločince, které stíhá, stíhá za krádeže aut. Na životě, který vede Max, je patrné, že existuje vnější svět (koloběh ekonomie aut, práce) a vnitřní svět (rodina). Manželka Jessie a malý syn „Sprog“ jsou symboly poslední minulé stability.

Společenský řád padl a lidé v komunitách vedou stereotypní život. Pokračují ve své každodenní činnosti, zatímco státní instituce ztrácejí svou moc. Společnost je roztříštěna do malých izolovaných celků, propojených sítí silnic, na kterých vládne jiný řád. Ten zastupuje gang motorkářů, platí v něm jednoduchá pravidla: pokud jsi jiný, nemáš šílenou mysl, máš v sobě stále známky humanity, jsi slabý, a my tě za tuto slabost budeme terorizovat.

Porozumět významu *Šíleného Maxe* v rámci gotického cyklu a jeho mytoepické síle, lze návratem k správně použitému obratu Davida Kresty „akční thriller v hollywoodském stylu.“ *Šílený Max* zprostředkovává dva příběhy zároveň. Zjevným narativem je příběh policisty Maxe Rockatanského a jeho rodiny na dovolené. Poté, co jsou ohrožováni motorkářským gangem, a Maxova rodina je zničena, Max se členům gangu mstí. Vše se odehrává na úrovni akčního příběhu podobného „hollywoodskému stylu“ zběsilých automobilových honiček a bouraček.

V tomto ohledu je příběh doprovázen propracovanou filmovou řečí. Miller dokázal pomocí střihu akčních scén a práce s obrazovou kompozicí vytvořit vlastní inovativní styl.

289 Adrian MARTIN, *The Mad Max movies*. Sydney: Currency Press 2002, s.6.

290 „A few years from now...“ překlad Magic Box.

291 Jonathan RAYNER, *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press 2000, s. 30.

Střih Millerovi nahradil nedostatek financí pro natáčení akce a stal se pro něj náhradou pohybové technologie, která by mu dovolila kontinuálně tuto akci snímat. Příkladem může být scéna Jessie předtím, než se setká s motorkářským gangem, který přijel pro ruku jednoho z nich. Jessie je při odchodu na pláž sděleno, že se v lese potlouká Ben, kterého se nemá bát, i když se někdy chová jako malý kluk. Miller tuto informaci upozadí na vystavění napětí z koláže fragmentů: motorkáři sledujících pláž, Jessie na pláži, gang v lese, Jessie jdoucí lesem, rychlé pohyby, které Jessie nevidí jen tuší. Gradace napětí je stupňována až do momentu, kdy vyděšená Jessie narazí na Bena. Nikoliv na členy gangu, kteří nejsou ani jednou s Jessie zachyceni ve stejném záběru. Vybudované napětí a chvilkové uvolnění je způsob, kterým Miller konstruuje film. V součtu má nakonec *Šílený Max* v sobě celkově pouze dvě akční scény, na začátku a na konci. Adrian Martin si při rekonstrukci akčních scén ve filmu všímá opakujícího se prvku, kdy „se všechny akční scény odehrávají v pravém rohu. Film se nás snaží vést tak daleko, jak to jen jde.“²⁹²

Druhým mýtoepickým příběhem, je zrod nového hrdiny na pozadí střetu dvou Řádů. Je to okamžik, který obsahoval již Weirův film, ale Arthur měl být spíše oním gotickým hrdinou, který uniká nebezpečí. Miller jde v *Šíleném Maxovi* dál a vytváří novou postavu. K jejímu vzniku mu dopomáhá žánr, který byl opět využit i Weirem, ale na ikonografické úrovni, nikoli jako nositel narativu. Jestliže filmy gotického cyklu obsahovaly mýtus izolace, nejsilněji projektovaný ve filmech od zahraničních režisérů, rozšiřují *Auta, která snědla Paříž* a *Šílený Max* mytologii cyklu. Izolovaná postava v krajině/komunitě skrze Maxe nabývá konkrétních rysů, přizpůsobuje se prostředí a dochází k formování platného řádu. Slovy Rosse Gibsona: „Šílený Max posunul tradici zobrazování země z realistické tradice do více explicitní fantasmie, mýtoepického diskursu.“²⁹³ Vše se odehrává v rámci žánru westernu, který je v obou filmech zastoupen.

Původně je western řazen mezi klasické americké žánry.²⁹⁴ Vznikl v desátých letech dvacátého století a je částečně založen na historických událostech, jež jsou

292 Střihový rozbor a způsob práce střihu, díky kterému Miller i z jednoduché pointy scény dokázal vytvořit podle Martina „zajímavý spektakl“. Miller tuto filmovou vlastnost nazývá kinetickou kvalitou filmu. A. MARTIN, c. d., s. 6, 23.

293 Ross GIBSON, Formative Landscape. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards: Australian Film Commission 1994, s. 56.

294 Diskuse vedená na téma, zda je western čistě americkým žánrem představuje ve svém textu Peter Limbrich, který rozvíjí diskusi o charakteristice westernu jako žánru koloniálních zemí, jakými jsou Austrálie, Amerika a Nový Zéland. Peter LIMBRICH, *Making settler cinemas: Film and Colonial Encounters in the United States, Australia, and New Zealand*. New York: Palgrave Macmillan 2010, s. 98.

reprezentovány charakteristickými postavami: kovboj, vyhnanci, osadníci a kmeny původních obyvatel. Hlavní spor se odehrává mezi civilizovaným pořádkem a zemí bez zákonů (území hranic s původními obyvateli). Lidská sídla jsou v opozici s přirozeným prostředím země. Vše se děje za přítomnosti ikonografie, která posiluje základní dualitu.²⁹⁵

U *Maxe* je možné nalézt vizuální atributy westernového žánru. Na rozdíl od jeho předchůdce na ně není upozorňováno skokovou proměnou filmového stylu. Jsou součástí prostředí, obydlí mimo silnice odpovídají osadnickým městečkům z amerických westernů. Spor mezi dozrívajícím civilizovaným pořádkem a vlastním řádem silnice je všudypřítomný. Lze si tedy položit otázku, jak je možné, že původně americký žánr dokáže zprostředkovat mytologický základ pro zemi, jako je Austrálie.

Peter Limbrich rozvíjí diskusi o charakteristice westernu, jako žánru koloniálních zemí, jakými je Austrálie, Amerika a Nový Zéland. Jeho práce se zabývá filmy z produkce studia Ealings, britské společnosti natáčející v Austrálii především v 50. letech. Zajímal se o realizační podmínky, se kterými se museli vyrovnat producenti studia při skautingu možnosti rozšíření filmové produkce v Austrálii. Western byl žánrem jejich předešlých úspěšných filmů *The Overlanders*, *Eureka Stockade* (1949), *Bitter Spring* (1950). Limbrich dodává, že western nelze v tomto ohledu považovat pouze za americký žánr. Stejně jako Austrálie i Spojené státy Americké jsou původní osadnickou kolonií Velké Británie. Struktura westernového narativu slouží především k zobrazení „koloniálních nadějí i zoufalství.“²⁹⁶ Podobně vede své přesvědčení také Deborah Tudorová, když píše o značné podobnosti opozice, se kterou pracuje americký a australský western. Jde o jemné nuance ve střetu americké civilizace s divočinou (Indiáni) a australským vnitrozemím a městem. I pro ni je výrok o napodobování hollywoodských žánrů Toma O'Regana zavádějícím a australskou kinematografií nechápe jako hybridní napodobeninu Hollywoodu.²⁹⁷

Oba Řády, rozpoznatelné ve zmiňovaných filmech, lze popsat také v diskursu postkoloniálních praktik, jaké popisuje Frantz Fanon. Jak již bylo zmíněno dříve v této práci, koloniální zkušenost zemí, jakými byly země africké, prostor ke kterému Fanon odkazuje, nelze srovnávat s osadnickou zkušeností „bílé“ Austrálie. Struktury dvou řádu,

295 David BORDWELL, Kristin THOMPSON, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2004, s. 119.

296 P. LIMBRICH, c. d., s. 99-100.

297 Deborah TUDOR, *Cultural Intersection in Early Australian Sound Films: Rangle River (1936)*. Online: <<http://journals.fcla.edu/demcom/article/view/76848/74409>>, [cit. 16.8.2016].

které zde mají zastupovat kolonisty a kolonizované, stojí v opozici, nikoli však v zájmu dosažení vyšší jednoty. Fanon píše:

„Řídí se totiž čistě aristotelovskou logikou a podle jednoho z jejích principů se navzájem vylučují: jejich spojení v jediný celek tedy není možné, jeden z těchto prvků je zde prostě navíc. (...) Tento rozdělený svět, tento svět rozřatý na dvě poloviny obývají dva naprosto odlišné druhy lidí. Originalita koloniálního systému spočívá v tom, že ekonomické vztahy, nerovnost mezi lidmi, propastné rozdíly mezi těmito dvěma světy nikdy nemohou zakrýt lidský rozměr těchto rozporů.“²⁹⁸

Popis prostoru, který nabízí Fanon a který se týká také formy lidskosti, jež tento prostor popisuje, je možné najít právě v žánru westernu u obou filmů. Střet Řádů, zastoupený městským prostředím (Paříž či institut Policie v *Šíleném Maxovi*), je oním starým řádem, řádem kolonisty. Kolonizovaný obývá prostor silnic řízený agresivními silami. V obou těchto prostředích bude centrem otázka lidskosti. Je tedy možné podívat se na proces, kterým prochází Max ve svém příběhu.

Maxovo hrdinství je tématem celého filmu. Hned v úvodu je zde veden rozhovor mezi Labatouchem a velitelem McAfee (přezdívaným Fifi).

McAfee: *Lidé už na hrdiny nevěří.*

Labatouche: *Vím, McAfee. Ty jim chceš dát nové hrdiny.*

Dialog se opakuje ve filmu ještě jednou, tentokrát mezi Fifi a Maxem, když Max podává konečnou rezignaci a odjíždí s rodinou pryč. Téma dialogu zastupuje celý význam filmu, z Maxe se na konci rodí nový hrdina a jeho mýtický status narůstá od prvního filmu. Ale také tato řeč odkazuje k řádu, který byl a velitel si přeje jeho návrat.

Max jako hrdina zde získává mytologickou podobu. Blanka Čínátlová charakterizovala podstatu mýtického hrdiny v rámci populárního žánru takto: „emblematičnost hrdiny je totiž jedním z klíčových rysů mytičnosti, která podstatným způsobem formuje narativitu populárních, tzv. triviálních žánrů.“²⁹⁹ Na rozdíl od klasického pojetí mýtického hrdiny, jak dodává Čínátlová, moderní hrdina, hrdina vzešlý z populárních žánrů upírá čtenáři/divákovi původní mytologické jistoty na principu

298 Frantz FANON, *Postkoloniální myšlení V: Psanci této země*. Praha: Tranzit.cz 2014, s. 61-62.

299 Čínátlová zde odkazuje na práci Umberta Eca v knize *Skeptikové a těšitelé*. Blanka ČINÁTLOVÁ, *Umazal jsem si bílý ocásek aneb Emblémy Sherlocka Holmese*, *Cinepur*, č. 74, s. 25.

zjevnosti a viditelnosti, že se „ze smrti zrodí nový život, že síly chaosu mohou vítězit pouze dočasně a že, i když hrdina mění či skrývá svou pravou tvář, jeho identita bojovníka na „světlé straně síly“ je nezpochybnitelná a jednoznačná.“³⁰⁰

Max se mění v archetypálního antihrdinu.³⁰¹ Pro odplatu opouští symbolický řád, na konci se z něho stává prázdná nádoba, je zbaven lidskosti.³⁰² Stal se ikonou řádu silnice, která je založena na pomstě. Gang přijíždí, aby pomstil Nočního jezdce, Jim mstí útok na nevinný pár v městečku, Max mstí smrt Jessie a „Sproga“. Msta je motorem práva, které vládne silnici. Jak napsal David Kresta, „pokud se Jessie ubrání útoku gangu v blízkosti domu, v momentě, kdy vstoupí na silnici, musí zemřít i s dítětem.“³⁰³

Max je nejen mýtickým anti/hrdinou, stává se symbolem obrazu Australana a prostor silnic místem, kde se mění osobnost obyvatel a kde dochází k „osvobození“, jež mění podstatu lidství všem, kteří projdou transformací z jednoho Řádu do druhého.

Hledání prostoru, ve kterém je nastolen nový řád, je v australské kinematografii reprezentováno životem na cestě. Odpověď na otázku, proč bylo možné nalézt prostor, ve kterém lze staré³⁰⁴ nahradit novým, ne nutně lepším, je možná najít u Sandry Hallové. Život na cestě byl populárním obrazem, nabízel nezávislost, dobrodružství a status rovnocenného postavení.³⁰⁵ Rovnocennost je v případě *Šíleného Maxe* manifestována onou pomstou, která řídí jednání obou skupin motorkářů i policistů.

Silnice se stala prostorem pro závody, násilí a nebezpečí. Její symbolický a metaforický význam tkví v obraze jejího vyjmutí. Nemá specifickou geografickou polohu. Je tam někde venku. O'Regan o filmu napsal, že mezi sebou a svým divákem

300 Tamtéž.

301 Hrdina, jehož hrdinské činy jsou spíše omylem, nežli dobře míněným činem. Je postavou typickou pro 70. léta. Kloubí se v ní art house, melancholická reflexe a umouněná senzačnost (grubby sensationalism). Adrian Martin, *Mad Max movies*, s. 20. na rozdíl od Arthura se z něj vytrácí onen gotický potenciál, protože pro formování gotické postavy je třeba ji propojit se snem, tedy psychologickým aspektem. Lisa Hopkinsová ve své práci píše, že akce vytváří odstup diváka od postavy. Hopkinsová svůj popis zakládá na filmové adaptaci Hamleta. A akčnost postavy pro ni znamená ztrátu gotického potencionálu. (její rozbor patří filmové verzi Kennetha Branagha, ve které roli Hamleta ztvárnil Mel Gibson). Lisa HOPKINS, *Screening the Gothic*. Austin: University of Texas Press 2005, s. 5.

302 Je to mýtus Pyrrhova vítězství. Pokud Elsaesser nacházel v Evropě opakující se mýty – Odysseův mýtus; v Americe pak převládající Oidipův mýtus, tak Austrálie může mít Pyrrha jako obraz své mytologie. Thomas ELSAESSER, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 49.

303 D. KRESTA, c. d., s. 23.

304 Ve smyslu zkonstatěných pravidel, řád, jenž byl v jiných filmech 70. let charakterizován jako britský. Srov. *Piknik na Hanging Rock*, *Getting of Wisdom*, *Mad Dog Morgan* aj.

305 Sandra HALL, *Critical Business: the new Australian cinema in review*. Adelaide: Rigby 1985, s. 125.

sepsal „tajnou dohodu“, která je něčím mnohem víc, než psychologickým ztotožněním.³⁰⁶ Jinými slovy, *Šílený Max* normalizoval agresivního řízení. Martin se k tomuto momentu několikrát ve své knize vrací. „Řízení je získaný komplex, kolektivní zkušenost a myšlenka zahrnující svobodu, prostor, komunitu, rodinu, sebevražedný impuls, genderové chování a omezení.“³⁰⁷ Argumentem mu je také rozhovor s hercem Timem Burnsem, který popisoval pocit ze čtení scénáře slovy: „Mělo to esenci toho, s čím jsem vyrost jako teenager v NSW – ten hlad po rychlosti, pocit vycházející z vnitřních orgánů, který by mě vymrštil z nudného předměstí.“³⁰⁸

Na začátku tohoto textu byly vzneseny dvě otázky. První se zajímala o to, kam směřuje agrese, která se objevuje ve filmech australské gotiky. Tato agrese byla na rozdíl od předešlého mýtu o pocitu izolace, oproštěna od zátěže gotické imaginace a postavena do politického diskursu. V obecné rovině společně s pojmem Řádu, byla agrese na silnicích popsána na dvou důležitých filmech tohoto cyklu. Ve filmu Petera Weira *Auta, která snědla Paříž*, je tato hrůza zastoupena jak na straně „starého Řádu“, tak na impulsech Řádu aut. Film končí nástupem chaosu.

V *Šíleném Maxovi* se opakuje motiv střetu Řádů, kterým končila *Auta*. V rámci postkoloniálních teorií je možné nalézt paralelu se zobrazováním australské společnosti, tento scénář lze nazvat procesem dekolonizace, jako momentu v dějinách kolonizované (v tomto případě osadnické) společnosti, která se snaží osvobodit od mocenského aparátu kolonizátora, tím že se ujímá institucí, které vykonávají politickou moc.³⁰⁹ Je-li možné kontinuálně propojit výpověď obou filmů, tedy napojit svět *Šíleného Maxe* na kolizi Řádů v Paříži, tak jak to navrhl Jonathan Rayner, lze se domnívat, že filmy vyprávějí právě dekolonizační výměně moci.³¹⁰

Šílený Max jako další krok v dekolonizačním vývoji společnosti, je mýtem o zrodu hrdiny, postavy, která překročila hranici starého řádu a vešla do nového, aby se z ní stala

306 Tom O'Regan In. A. MARTIN, c. d., s. 13.

307 Tamtéž, s. 30.

308 Tamtéž, s. 30-31.

309 Popis procesu dekolonizace je použit z práce Frantze Fanona. F. FANON, c. d., s. 59.

310 Dekolonizace v Austrálii proběhla v roce 1901, kdy země prošla velice poklidně přechodem k federativnímu uspořádání. Autor knihy o australských dějinách napsal: „Australany stěží může někdo obviňovat, že federalizaci uspěli.“ Oba filmy tak přinášejí komentář k dějinám, které se nikdy nestaly, ale které měly proběhnout revoluční podobou. Jsou chybějícím článkem společnosti, která se nevzohala k akci, ale stejně jako Arthur neprojevuje vlastní vůli, k samostatnosti byla dotlačena. Fikční svět filmů nevypovídá o této konkrétní události, je mýtem vypovídajícím o ní, stejně jako o každé další výměně moci v rámci australského národa. Stuart MACINTYRE, *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2013, s. 104.

„svobodná“ bytost. Max nyní hledá vlastní lidskost, kterou ho tento „přerod“ stál. Tím je odpovězeno na druhou otázku vznesenou na začátku této kapitoly: jaká rozhodnutí ve jménu národa tato agrese nese. Odpověď je patrná, rozhodnutí osvobodit se od minulého či stávajícího řádu znamená přijít o část své vlastní lidskosti, kvůli které je nutné dát se na další cestu.

Oba filmy se staly důležitou součástí mytologického zobrazování prostoru silnic, který obývají obyvatelé charakterističtí O'Reganovou *divností*. Auto je opět slovy Tom O'Regana „sociálně přijatelnou formou násilí.“³¹¹ Tyto prvky se objevují v dalších filmech gotického cyklu v 80. letech. Například v genderově tematickém filmu *Shame* (1987, r. Steve Jodrell), který do australské gotiky řadí Jonathan Rayner.³¹² Jordellův film je založený na žánru westernu podobně jako oba předcházející filmy a na hrdince, která zastupuje hodnotový řád. Stejně jako *Auta* ani *Shame* nekomplikuje svou výpověď a zůstává na obecné úrovni boje oné „světlé strany síly“ proti zlu obsaženému v (mužských) obyvatelích izolované venkovské komunity. Byl však natočen v realistickém módu a hrdinka není pasivním pozorovatelem, ale hybnou silou izolované komunity.

Obraznost, která zůstala z těchto filmů, vynecháme-li další dvě části trilogie (nyní tetralogie) s postavou Maxe, o kterých bude psáno dále, je především založena na propojení násilí s kulturou aut. Stejně jako v *Šíleném Maxovi* a v *Autech*, jsou zástupci těchto společností charakterističtí excentrickým chováním a estetickou diferenciací, často spojenou s odkazy na jejich sexualitu. Jedná se především o filmy jako *Silniční hry* (Fair Game, Mario Andreacchio, 1986) a *Autokino zkázy* (Dead End Drive-in, Brian Trenchard-Smith, 1986). Ani jeden z uvedených filmů v sobě nenese tak silnou mýtoepickou sílu, aby vytvořil další část australské mytologie.

311 Je možné si vzpomenout *Zapadákův* a scény lovu klokanů, které zde nejsou znázorňovány jako nehumánní lov. Klokaný je v Austrálii povoleno srážet autem. A lov klokanů jako zábava není trestná. Tom O'REGAN, c. d., s. 105.

312 J. RAYNER, c. d., s. 32-33.

8 Mýtus třetí: Druhý

Poslední část, která uzavírá trojici mýtů australských gotických filmů, se zaměřuje na mýtus *Druhého*. Následující text nejdříve představí alternace významů, které může *Druhý* reprezentovat, ty budou následně prohloubeny na dvou příkladech, na hororu *Prodloužený víkend* (*Long Weekend*, 1978, r. Colin Eggleston) a dvou dílech z trilogie filmů o Šíleném Maxovi (1981, 1985, r. George Miller).

Pojem *Druhého* je součástí několika myšlenkových proudů. Jeho definici lze převzít například z fenomenologie, ve které je definován skrze *zkušenost s Druhým*. Teoretik fenomenologie Renaud Barbaras napsal: „Zkušenost s *Druhým* je zkušeností, která nás vyzývá ke zkoumání samotného smyslu zkušenosti.“ I v případě mýtu o setkání s *Druhým* je důležité mít na vědomí, že základem je postihnout smysl tohoto setkání.³¹³

Také v rámci gotiky je možné nalézt problematiku *Druhého*, jako jednu z mnoha lze citovat teoretičku gotiky Ruth Bienstock Anolikovou, podle které gotický mód vyvstává jako odpověď na osvícenské impulzy, jakými bylo potlačení temnoty, bezdůvodného, neznámého a *Druhého*. „*Druhé* představuje ne-lidské, neznámé, nebezpečné, neovladatelné. Gotika zpřítomňuje jinakost jako monstrum a pak, paradoxně, převrací tyto kategorie vyloučené z lidskosti, aby našla humánnost v tomto monstře.“³¹⁴

Postkoloniální význam *Druhého* se objevuje v řadě děl, je proto obtížné vybrat jeho původce. Odkazuje na koloniální zkušenost kolonisty ke kolonizovanému a v postkoloniálním směru pak k nacházení hlasu kolonizovaného a jeho vztahu k implantovanému mocenskému systému. Jak píše i Tzvetan Todorov, obraz Evropana byl vždy vytvářen skrze obraz *Druhého*.³¹⁵ Etnografický pohled, doplněný o vědomí konceptu postkoloniálních studií, o *Druhém* vypovídá následující:

„*Druhý* představuje čistou prezentaci, která je v tomto kontextu reprezentací všeho ne-bílého, ne-mužského, ne-heterosexuálního, ne-

313 Renaud BARBARAS, *Druhý*. Praha: Filosofia 1998, s.17.

314 Anoliková se zabývá gotikou v kontextu osvícenecké tradice. Ruth BIENSTOCK ANOLIK, Introduction: Diagnosing Demons: Creating and Disabling the Discourse of Difference in the Gothic Text. In: Ruth BIENSTOCK ANOLIK, *Demons of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature*. Jefferson: McFarland & Company 2010, s. 2.

315 Todorov píše o zkušenosti Evropana na základě střetu s Latinskou Amerikou. Lze však říci, že postkoloniální myšlení je postaveno na střetu s *Druhým*, tato tématika se nevyhne nikomu, kdo se o postkolonialismus zajímá. Tzvetan TODOROV, *Dobytí Ameriky: Problém Druhého*. Praha: Mladá fronta 1996.

*západního, ne-kapitalistického, tedy všeho, co „my“, kteří jsme vším, čím druhý nemůže být, potřebujeme. Druhý také představuje moc, onu surovou touhu po moci, již se mocní zdráhají přiznat během svého usilování o legitimitu a souhlas.*³¹⁶

Je možné podívat se na definici *Druhého* dle Sartra: „K podpoření pocitu platnosti a neproniknutelnosti slouží na místo nahodilostí nekonečného množství aproximací a rozdílů — vytvoření „jiného.“³¹⁷ O postavě „jiného“, jak autoři textu dodávají, ji nelze přiznat v rámci kultury, která ji (postavu „jiného“) zplodila.³¹⁸

Koncept *Druhého* má mnoho podob, fenomenologická zkušenost *Druhého*, gotická definice lidskosti zprostředkovávané monstrem, etnograficko-postkoloniální definice, která do konceptu *Druhého* přináší potřebu moci, Todorovův pohled na Evropana, který je definován jen skrze *Druhého*, a Sartrovo pojetí, v němž kultura nachází svoji platnost. Jak tedy vypadá *Druhý* v kontextu australské kinematografie?

8.1 Střet s Druhým

Jednoho večera Shirley se svým gangem vnikne do zavřeného lunaparku. Na jedné z atrakcí je oslovena bytostí z jiného světa – mimozemšťanem. Shirley s ním uzavře dohodu, pokud lidstvu předá varovnou zprávu o jeho blížící se destrukci, kterou je schopné vlastní proměnou odvrátit, získá nadlidské schopnosti. Úkol probudit konzumní společnost 50. let (konkrétně situovanou do doby éry premiéra Menziese) dovede Shirley do blázince, úděl podobný mýtu platónské jeskyně je pro Shirley nemožné splnit, nikdo neposlouchá a není jasné, zda nejsou mimozemšťany spíše lidé okolo ní (především pak její rodina).

První film režiséra Jima Sharmana *Shirley Thompson versus the Aliens* (1972) je undergroundovým, nízkorozpočtovým³¹⁹ pokusem o multižánrový B-film. Společného s filmy gotického cyklu má nejen pop-kulturní odkazy, kritiku společnosti a konzumního řádu, ale i motiv setkání se s *Druhým*. *Druhé* je zde zaměnitelné za členy té samé

316 Christian HANSEN, Catherine NEEDHAMOVÁ, Bill NICHOLS, Pornografie, etnografie a diskursy moci. In: David ČENĚK, Tereza PORYBNÁ, *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervalt 2010, s. 148.

317 Tamtéž.

318 „Postavu „jiného“ ztělesňuje zlo, zmatek, přílišnou nenasytost či lenost, hrůzu či příšernost, ohavnost a zkázu.“ Ne vždy toto přirovnání v australské kinematografii funguje. Tamtéž, s. 151.

319 Film byl natočen za 50.000 dolarů převážně ze soukromých zdrojů. Andrew PIKE, Ross COOPER, *Australian Film 1900-1977: a guide to feature film production*. Melbourne: Oxford University Press Australia 1998, s. 263.

společnosti, mimozemšťani se časem objevují na veřejnosti používající převleku lidské figuríny. Ostatní filmy cyklu střetnutí s *Druhým* tematizují také čistě v rámci jednak vlastní společnosti: *Zapadákovi* (hlavní hrdina je konfrontován s vnitrozemní komunitou), *The Plumber* (antropoložka je ohrožována „primitivním“ opravářem Maxem) a *The Night, the Prowler* (Felicity v noci slídí v domech střední třídy jako vyjádření revolty proti pokrytecké společnosti). Nebo jako střet s původní kulturou: *Cesta* a *Poslední vlna* (zaopatřený právník se střetává s aboriginskou kulturou). Či s přírodou: *Piknik na Hanging Rock* (hora), *Poslední vlna* (děšť z čistého nebe) a *Prodloužený víkend*, kterému je věnován následující text.

8.1 Prodloužený víkend

Rozhádáný milenecký pár vyjíždí strávit víkend na izolované pláži. K okolní přírodě se chovají necitlivě, po vzoru kapitalistické a individualistické společnosti plní jen své potřeby. Příroda v danou chvíli vrací vše zpět, podmanivé prostředí se stává nebezpečným hostitelem, oba jsou atakováni živými i mrtvými tvory, a zpět do civilizace se již nevrátí.

Na rozdíl od multižánrově vystavěných filmů australské gotiky, je *Prodloužený víkend* žánrovým filmem, Brian McFarlane jej nazval ekologickým hororem.³²⁰ Základní definice hororu, kterou přináší Kristin Thompsonová a David Bordwell, se zakládá na střetu člověka s monstrem, které vzbuzuje hrůzu. Jeho existence narušuje představu o tom, co je možné. „Jestliže nás monstrem děsí, protože je porušením nám známých přírodních zákonů, pak je žánr [horror] určen k navržení hranic lidského vědění.“³²¹ Gotická imaginace umožňuje práci s konkrétním *Druhým*, kterým je *strašidlo (spectre)* ve smyslu „ne-přítomnosti“. Jako takové představuje „historickou entitu, která je propojena kulturou, jež ji vytvořila.“³²² Nehmotná forma přinášející traumata minulosti může mít v gotické (i hororové) fikci formu hmatatelného monstra.³²³

Film je možné číst také ve filozofickém diskursu George Bataillea a významu jeho pojmu *ekonomie*, lidská ekonomie je jednak ekonomii plýtvání a jednak ekonomii

320 Brian MCFARLANE, *Australian Cinema 1970-1985*. Melbourne: William Heinemann Australia 1987, s. 40.

321 David BORDWELL, Kristin THOMPSON, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2004, s. 121.

322 Andrew SMITH, *Haunting*. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 147.

323 Tamtéž.

rozšiřování, která nutně ústí do střetu s dalšími živými tvory.³²⁴ Člověk podle tohoto konceptu bude postaven tváří tvář Přírodě, která svou energii směřuje na základní potřeby (např. rozmnožování). Bataille představuje způsob, jímž se lidstvo proviňuje vůči Přírodě. Považovat tvory, kteří atakují Petera a Marcii za hororová monstra, by bylo zavádějící, byť jejich přítomnost zde má podtrhnout podobu lidskosti. Naopak, zdechlina vyhánějící pár z kempu, je více oním gotickým zpřítomněním traumatu minulosti. V tomto případě je minulostí myšlena minulost kontinentu, který byl hojně obýván podobnými tvory.

Pár je zástupcem společnosti, která je agresivní, kapitalistická a sobecká. Ani jeden z nich není bez „viny“. Peterova postava je již od začátku negativně vykreslena. Poprvé je zabírán z ptačí perspektivy jako jeden z davu, flirtující s atraktivně vyhlížející kolegyní, nesoucí dar. Když nasedá do svého kabrioletu a startuje, zvuk motoru vyplaší poblíž sedící holuby. Přijíždí domů, při agresivní jízdě autem do druhého rodinného auta, ale sobecky zkontroluje škody pouze na svém „mládeneckém“ voze. Namísto daru vyjímá z papírového obalu zbraň, kterou míří naslepo na nic netušící Marcii.

Liberální chování páru podtrhuje několikrát zmíněný potrat. V záchvatu sobectví a vzteku Marcia při hádce s Peterem rozbíjí orlí vejce o strom. Čin je motivován nenaplněným mateřstvím. Svou frustraci Marcia projevuje bezdůvodně proti Přírodě. Jejich bezohledné chování a zabíjení zvěře bez zjevných důvodů, pouze z pocitu ohrožení, Příroda oplácí. Příběh je postaven na diskursu obraznosti, který Todorov připisuje mezi rysy fantastična, společně s vypravěčem a kompozicí. Diskurs obraznosti vytváří nadpřirozeno, když je obraznost vzata doslova.³²⁵ V *Prodlouženém víkendu* je slovní obrat „Příroda vrací úder“ vzat doslova.

Nadpřirozené se opakuje v konkrétních útocích tvorů. Po rozbití vajec na Petera zaútočí orlice, po zastřelení mláděte vzácného druhu tuleně, který hojně obýval pláž v minulosti, se mrtvé tělo mláděte přibližuje do kempu. Pár svírá úzkost, agrese, která je součástí jejich vztahu, se postupně proměňuje ve strach z obklopující Přírody. Jejich lidskost je podrobena kritice, nejdříve skrze partnerský vztah (Marcia chce jet do hotelu, Peter chce kempovat), později, když Peter v noci střílí naslepo do houští a omylem zabije Marcii, je Peter zcela a beze zbytku zbaven lidských hodnot.

324 Ekonomie v Bataillově smyslu je ekonomikou energie. Bataille přichází s myšlenkou, že Slunce dodává energii všem živým tvorům. Na nich záleží, jak s energií naloží. (Ekonomika z řeckého oikonomos, neboli správce domácnosti.) Fred BOTTING, Scott WILSON, *The Bataille Reader*. Oxford: Blackwell Publishers 1997, s. 188-198.

325 Tzvetan TODOROV, *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum 2010, s. 68.

Ataky Přírody jsou odpovědí na bezohledné chování. Mohou být odplatou za bezdůvodné usmrcení tvorů na pláži, ale mohou představovat také „vědomí“ Přírody jako celku, protože Peterova smrt není náhodná. Umře poté, co řidiče kamionu napadne pták a řidič strhne řízení. Vzniká zde pocit Freudova *tísnivého*, které se vyjevuje při opakování, jež není nahodilé (stejně jako není nahodilé, že se pár poblíž pláže „pohybuje v bludném kruhu“, nemůže k ní nalézt cestu), a z pocitu osudovosti v situaci, která by se jindy jevila jako náhoda.³²⁶

Prodloužený víkend pracuje s *Druhým* jako s Přírodou – zde ovšem obydlenu původními obyvateli, kteří vymírají. Ve své práci o osadnických společnostech Anna Johnstonová a Alan Lawson vysvětlují, jak se osadníci v zemích jako jsou Amerika, Austrálie a Nový Zéland vyrovnávali s přítomností původních obyvatel. Přiznání existence původních obyvatel v krajině, která měla být v případě Austrálie již zmiňovanou *terra nullius*, znamenalo přiznat osadníkům statut kolonistů. Osadnické společnosti vytvářely příběhy, které odkazovaly k sobě jako k původním obyvatelům, proto je repertoár hrdinů příběhů založen na postavách, které jsou schopné přežít v divoké přírodě, nebo si jiným způsobem osvojily vlastnosti původních obyvatel. Takovými postavami jsou kovbojové nebo gaučové. Přisvojení si specifických vlastností utvrzovalo osadníky v legitimním zabírání „nové“ země. Původní obyvatelé se v příbězích vyskytovali jako „vymírající jedinci, mizející kmeny či byly vyprávěny příběhy o jejich genocidě.“³²⁷ *Prodloužený víkend* je horor postavený na strachu, že se původní obyvatelé začnou bránit. Další variantu setkání s *Druhým* přináší trilogie filmů s postavou Šíleného Maxe.

8.2 Max třikrát jinak

Trilogie³²⁸ George Millera se skládá z filmů *Šílený Max* (1979), *Šílený Max: Bojovník silnic* (1981) a *Šílený Max a Dóm hromu* (1985). Miller před prvním dílem natočil pouze krátkometrážní *Violence In the Cinema, Part 1* (1971), jak již bylo zmíněno v předešlém mýtu o agresi na silnici, první díl trilogie byl natočen ze soukromých peněz a

326 Sigmund FREUD, *Spisy z let 1917-1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2003, s. 188.

327 Anna JOHNSTON, Alan LAWSON, *Settler Colonies*, In: Henry SCHWARZ, Sangeeta RAY (eds.), *A Companion to Postcolonial Studies*. Carlton: Blackwell Publishing 2005, s. 363.

328 Rozhodnutí nezahrnout do podoby tohoto mýtu poslední díl, který nyní formuje tetralogii *Mad Max: Šílená cesta* (2015), bylo učiněno z důvodu časového odstup třiceti let, který mají mezi sebou tři první díly a čtvrtý. Poslední díl tetralogie bude zmíněn na konci textu.

předznamenal proměnu systému financování domácí produkce³²⁹. Tato proměna v 80. letech znamenala především na začátku desetiletí boom ve výrobě. Roky 1981/2 byly nejproduktivnějšími lety průmyslu, filmová produkce vzrostla na 40 filmů za rok jen díky příslibu 150% daňové návratnosti. Dermodyová a Jacková upozorňují, že „charakteristické pro toto období byl návrat amerických štábů, které tvořily většinu žadatelů o daňové pobídky.“³³⁰ Daňové pobídky představovaly aktivaci komerčních zdrojů ve filmovém průmyslu. Proměna vedla producenty k hledání komerčních žánrů. Úspěch *Šíleného Maxe* umožnil Millerovi vznik druhého dílu. Třetí díl *Dóm hromu* byl již americkým studiovým filmem, podle Raynera je ale možné jej do cyklu australské gotiky zařadit, i když se nevěnuje současným sociálním problémům, ale svou obecnou hybridností, parodií a prvky černé komedie spadá do tohoto cyklu.³³¹

V prvním díle se Max Rockatansky střetává s motorkářským gangem, vedeným Toecutterem. Jedná se zde především o zrod specifického hrdiny, který ztratil část své lidskosti, zradil Řád vlastní společnosti a důvěru v ní. Meaghan Morrisová o Maxovi napsala, že „všechna jeho dobrodružství jsou o druhých.“³³² V *Bojovníku silnic* se střetává s osadnickou komunitou vedenou Wexem, která se snaží opustit území plněné Humungusem a jeho lidmi. V *Dómu hromu* je představena Aunty Entity a společnost jí ovládaná. Poté, co je vykázán do pouště, aby tam zemřel, dostává se Max do komunity dětí hledajících pozůstatky civilizace.

Typologie lidí se v průběhu trilogie proměňuje. Zatímco Toecutterův gang byl skupinou šílených mužů se sklony k homosexualitě. Toecutter a jeho gang vykazují znaky homosexuality, aby se odlišili od Rockatanského a jeho parťáka Jima, kterému patří celá jedna scéna v nočním klubu, a velitele McAafee. Jejich odlišnost není pouze zjevnou, ale je také vnitřního rázu, symbolizovaného poničenou lidskostí.

Další dva díly staví již na obrazu společnosti po atomové katastrofě, kterou má být vysvětlen agresivní, deformovaný a na sexuálních attributech založený zjev všech osob.

329 Po úspěchu prvního dílu byl Miller společně s producentem Byronem Kennedym schopen otevřít si vlastní filmové studio, podobné systému hollywoodských studií, ve kterém vychovával vlastní talenty. Susan DERMODY, Elizabeth JACKA, *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry, Volume 1*. Sydney: Currency Press 1987, s. 207.

330 Je nutné brát na vědomí, že Dermodyová a Jacková zpracovávají data filmového průmyslu do roku 1983. Tamtéž, s. 147.

331 Jonathan RAYNER, *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press 2000, s. 43.

332 Meaghan MORRIS, *Identity Anecdotes: Translation and Media Culture*. London: SAGE Publications 2006, s. 83

Zvýšená symbolika sexuálních znaků, nastíněné latentní homosexuální vztahy a v prvním a druhém díle minoritní zastoupení dětí a žen ve společnosti, představují dopad, jaký měla atomová katastrofa na společnost. Humungus a jeho bojovníci zdobí agresivní znaky mužství (především pak hyperbolizované muskulatury), zakryté koženými kostýmy. Zatímco osadníci, kteří jsou v obležení Humungusova gangu, nosí specificky bílé oděvy a jejich postavy jsou útlé. V *Dómu hromu* je společnost již plná deformovaných bytostí, společně s Aunty Entity, která vykazuje hybridní znaky a její povaha je zálučná.

Zobrazovaná jinakost přitahuje pozornost a je v tomto ohledu nutné se zeptat, jaké je její místo ve fikci. Kde jsou hranice vizuální odlišnosti osadníků a dětské komunity jako zástupců „dobra“ a antagonistů v podobě Humunguse a společnosti v *Dómu hromu*. V rétorice žánru sci-fi je svět vyjeven ve své pozměněné celistvosti. Na rozdíl od výše zmiňovaných filmů, *Druhé* je zde především ve vztahu k divákovi, strategie jeho čtení probíhá na úrovni zobrazování potlačovaného, o kterém mluví Bhabha. Tím potlačovaným jsou děsivé stereotypy divošství, kanibalismu, chlípnosti a anarchie.³³³ V případě trilogie je potlačovaným ona anarchie. A jak Bhabha dodává, v koloniálních textech jsou stereotypy v zobrazování „signálními prvky identifikace a alienace, scénami strachu a touhy.“³³⁴ Střet s *Druhým* lze v případě Millerových filmů posuzovat ne v kontextu dietetického střetu s *Druhým*, který je patrný v ostatních filmech cyklu australské gotiky, ale jako střet s *Druhým*, který má podnítit především kolektivní odezvu.

Adrian Martin si v charakteristikách a chování několika postav v trilogii všímá jejich specifických vlastností nebo schopností. První takovou postavou je Feral Kid, chlapec, který v *Bojovníku silnic* představuje Maxova jednak mrtvého syna, jednak partnera v boji. V postavě malého chlapce, který si nepřisvojil řeč a jeho chování se projektuje spíše na animální bázi, Jon Stratton spatřoval „aboriginalitu“ především v jeho dovednosti používat boomerang.³³⁵ Podobně je možné najít paralelu mezi aboriginským vzhledem společnosti dětí, které zachrání Maxe před smrtí v poušti v domnění, že je jejich očekávaným vůdcem a odvede je zpět do civilizace. I tyto děti jsou snědé, mají tmavé vlasy a ovládají přežití v poušti (pohybují se v poušti bez aut, které v tomto kontextu

333 Homi K. BHABHA, *Místa Kultury: postkoloniální myšlení III*. Praha: Tranzit 2012, s. 142.

334 Tamtéž.

335 Jon Stratton in: A. MARTIN, c. d., s. 52.

nabývají významu znaku bílé kultury). Jak zmiňuje Martin jejich neustálé „vyprávění“ a „snění“ evokuje „nejhorší noční můru komentátorů kultury“ a tou je bílé aboriginství.³³⁶

Opět je nutné vrátit se k Austrálii a k pojmu *terra nullius* a k osadnickému narativu, jenž ospravedlňuje zabírání půdy, kterou obývali Aboriginci, ale ti jsou bílou kulturou zobrazováni jako výše zmiňovaný vymírající národ. Obraz Aboriginců jako kultury, která mizí, je patrný především v literatuře. Je veden přes imaginaci snu/snění. V jiné své studii se Morrisová zmiňuje o spisovatelce Ernestině Hillové (1900–1972), která byla autorkou románů, jež psala podle skutečných událostí a osudů reálných osob, dokreslovala svou vlastní imaginací a vytvářením fiktivních světů. Morris tyto romány nazývá „factions“ (faktografická fikce). Píše, že během svého života byla Hillová velmi známou a v Austrálii hojně čtenou autorkou. Její tvorba spočívala především na třech opozicích: sen/noční můra, popis/příběh, krajina/historie. Aboriginci byli v její literatuře zastoupeni především v motivech spojených se snem, s předáváním dávných vědomostí a příběhů. Byli oním vymírajícím druhem, jejich vědění bylo orální, nepříslušel jim akt psaní.³³⁷ Skrze příklad Hillové je patrné, že přejímání dovedností Aboriginců posouvá bílou rasu do významového pole vymírající společnosti. Jsou to obrazy, které – jak píše Martin – vyvolávají kolektivní trauma.

Podle Meaghan Morrisové má trilogie *Šíleného Maxe* vlastní význam v přemýšlení o Austrálii jako celku.³³⁸ Jak bylo popsáno v předešlém mýtu, silnice jsou prostorem vlastního řádu, který se od filmu *Auta, která snědla Paříž* rozvíjí od procesu dekolonializace po zrod nového hrdiny obývajícího prostor silnic. Druhý díl je střetem s osadníky a třetí část trilogie zobrazuje již nově ustavenou společnost, založenou na pracovní síle připomínající trestanecké tábory.³³⁹

Morrisová pracuje s pojmem Herberta Spencera „sociální darwinismus“.³⁴⁰ Teorie sociálního darwinismu je postavena na představě, že společnost funguje na principu práva

336 Tamtéž, s. 70.

337 Meaghan MORRIS, *Panorama: The Live, the Dead and the Living*. In: Graeme TURNER (ed.), *National culture text: Australian cultural and media studies*. London: Routledge 1993, s. 28-37.

Častým tématem postkoloniální studia je obraz Druhého, kterému v rámci kultury, jež jej kolonizuje, není přisuzována možnost či schopnost komunikovat na stejné „úrovni“ jako kolonista. Tématem se zabývalo mnoho postkoloniálních myslitelů, lze vzpomenout například Gayatri Spivakovou.

338 M. MORRIS, 2006, c. d., s. 83.

339 Tamtéž.

340 Tamtéž, s. 87.

a přirozené selekce.³⁴¹ Spencer ji vnímal jako organický celek, který si své pokračování uchovává v jednotlivých členech, a to formou sdílení společných strachů a nedostatků.³⁴² Je logické se zeptat, jaké strachy a nedostatky jsou společné pro společnost v trilogii, především pak v druhém a třetím díle. Společnost v *Bojovníku silnic* je založena na potřebě nafty, která je nejcennějším obchodním artiklem, bez ní nelze přežít. Strachem se zde stává Humungusův gang jako vojenská jednotka. Osadníci vedení Wexem se kvůli jeho nátlaku musí bránit a jsou nuceni území opustit pod hrozbou agrese. Země je separována do několika teritorií, které obývají jednotlivé „kmeny“, jejichž život se odehrává na cestě, je společností nomádkou.

Ve třetím díle je Max shodou okolností (poté, co jsou mu zcizeni velbloudi a majetek, jenž ho činil samostatným a svobodným) donucen k návštěvě Dómu hromu. Společenství existující na jednom místě je postaveno na jednoduché hierarchie těch, kteří mají moc (autorit), a těch, kteří ji nemají. Život v této společnosti připomíná pracovní tábory a doly. Komunita se již nemusí stěhovat, a tak se hlavní nedostatkovou surovinou stává voda.

Meaghan Morrisová našla v rámci trilogie o Šíleném Maxovi narativ, který zhmotňuje strach Austrálie zakrytý fantastickými světy, které odráží trauma bílé společnosti. Je to narativ agorafobie, jednom z nejsilnějších strachů Austrálie, strachu otevření se světu. Je to strach pasivně ukotvený ve filmech gotického cyklu, a je založen na určitém historickém opakování.³⁴³ *Mad Max a Dóm hromu* je jasným příběhem společnosti, ve filmu zastoupená malými dětmi (upřímnou, nezkaženou komunitou), které žijí v kolektivní, pospolitě stavu. Kolektiv dětí je připraven otevřít své hranice, opustit obývané teritorium. Max se opět stává nedobrovolným hrdinou, osamělým jezdcem, atakujícím kolonu Aunty Entity. Opakování je zde čitelné ve formě mizející společnosti (dětí, bílých Aboriginců), která se otevírá světu.

Po celou dobu existence bílé Austrálie se tento kontinent musel vyrovnávat s hrozbou invaze, ať už to byla invaze válečná nebo imigrantská.³⁴⁴ Je to strach, kterému

341 Talcott PARSONS, *The Social Systém*. London: Routledge 1991, s. 329.

342 Talcott PARSONS, Edwrad SHILS, Kaspar D. NAEGELE, Jesse R. PITTS, *Theories of Society. Foundation of Modern Sociological Theory*. Vol. II, New York: The Free Press of Glencoe 1961, s. 686.

343 M. MORRIS, 2006, c. d., s. 89-90.

344 V období 1970–1995 Austrálie uzavřela řadu mezinárodních spojenectví, která by ji zaručila pomoc v případě vojenské invaze. Především pak invaze z Japonska, Číny, Ruska a Indonésie, která v Pacifiku uplatňovala právo na Východní Timor. Politické dějiny australské úzkosti popisuje ve své knize

Graham Huggan našel vlastní narativ. Huggan používá termínu *bělosti*³⁴⁵ (*whiteness*); mezi bělostí a imperiální mocí existuje společný bod nazývaný *bílá rasa* (*white race*). V případě, kdy dojde k přerušení imperiální autority, je termín rasa nahrazen termínem etnikum. Bílá rasa tak produkuje kulturní obsah, jenž v sobě nese paranoii, dominantní bílá kultura nejen zobrazuje sama sebe jako mizející nebo pod neustálým útokem odolávající. V extrémních případech se může jednat o obrazy kultury, která umírá – nebo ještě paradoxněji – která nikdy neexistovala.³⁴⁶

Je patrné, že trilogie Šíleného Maxe, především jeho poslední dva díly v sobě nesou podobné obrazy strachu z invaze. Meaghan Morrisová k tomu dodává, že představy invaze, především invaze z moře, jsou společné mnoha ostrovním národům. Podobný strach může být přenesen do globálního měřítko, a to přirovnání strachu z invaze mimozemské civilizace.³⁴⁷

V roce 2003 si Adrian Martin v monografii věnované Millerově trilogii položil otázku: „po probuzení po 11. září a utečenecké krizi v Austrálii – už vůbec nezmiňované Američany vedené válce v Iráku – bude Šílený Max 4 ušlechtilým příběhem otců a synů, občanských ctností a budování multikulturní společnosti?“³⁴⁸ Z jeho textu je patrné, jak velký význam měly Millerovy filmy pro australskou společnost, která v nich reflektovala dobovou problematiku a historickou citlivost. *Šílený Max: Zběsilá cesta* (2015) nakonec nebyl o otcích a synech či o občanské hrdosti, ani o multikulturní společnosti, byl však o budování společnosti. I zde lze použít příměr Meaghan Morrisové, že Max je vždy o dobrodružství druhých. Tentokrát o útěku vykořisťovaných (žen). Max má v jejich příběhu jedinou funkci, „otočit Furiosu“. Stejně jako v *Šíleném Maxovi* z roku 1979 i zde se rodí nový hrdina, kterým je právě Furiosa. Lze dojít k závěru, že Max se již změnit nemůže, bude stále stíhán záchvěvy svého lidství (opakované flashbacky malého chlapce), ale může pomoci druhým.

Anthony Burke. Anthony BURKE, *Fear of Security. Australia's Invasion Anxiety*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.

345 Termín je používán v paradigmatu postkoloniálních studií, které se zabývají privilegií, je termínem pro bílou nadřazenost a rasovou zvýhodněnost. Marta KOLÁŘOVÁ, *Na křižovatkách nerovnosti: gender, třída a rasa/etnicita*. Online: <www.genderonline.cz/uploads/1fc5997dc3eb6aeab17bf255e04d353f72db88cd_na-krizovatkach-nerovnosti.pdf>, [6. 8. 2015].

346 Graham HUGGAN, *Australian Literature Postcolonialism, Racism, Transnationalism*. New York: Oxford University Press, 2007, s. 72-73.

347 M. MORRIS, 2006, c. d., s. 90.

348 A. MARTIN, c. d., s. 8.

Předešlé tři mýty přinesly dominantní témata, která byla zatížena kolektivním vědomím vynášeným na světlo filmy cyklu australské gotiky. Jak již bylo zmíněno především v kapitole zabývající se gotikou jako formou imaginace, Austrálie byla z pohledu Evropana (kolonisty, osadníky) plna gotické imaginace. Tuto imaginaci přinesla do kinematografie zejména literární díla, která se stala zdrojem toho, co bylo potřeba definovat jako „národní“ v období 70. let. Prvky této gotické imaginace se rozložily v spektru významů generovaných dobovou kinematografií, její vliv je především čitelný v dobových filmech (nebo žánru, který je historičkami Dermodyová a Jacková nazýván AFC žánrem). Zařazení gotické imaginace do cyklu australské gotiky i dobových filmů je dáno vývojem, kterým procházeli jednotlivé režisérské osobnosti, především pak Peter Weir, Jim Jarman či Tom Cowan. Z časového hlediska je důležité připomenout, že mnohé z filmů gotického cyklu předcházelo filmům dobového žánru.

Ross Gibson v rozboru jednotlivých dílů trilogie *Šílený Max* napsal, že filmy nepracují se zemí jako se *vznešeným*, z jehož krásy člověk trne, ale s něčím, co je nutné respektovat.³⁴⁹ V rámci gotického cyklu byla země již od Roegova filmu zobrazována jako *oponent*.³⁵⁰ Podobně stabilním mýtem je mýtus agresivity v prostoru silnic.

Tato kapitola nabídla několik podob mýtu *Druhého*, který je možné nalézt v cyklu australské gotiky. První podobou je motiv střetu s *Druhým* v rámci společnosti, který má odkazovat na její samostatná omezení, konformní společenský řád a zastaralost, často zobrazovanou skrze prvky britské kultury. Film *Prodloužený víkend* je jedním z filmů, který překračuje významovou hranici onoho zobrazování *Druhého*, kromě tematiky *Druhého* jako zhmotnělého civilizačního traumatu, které má podrobit kritice lidskost samotnou, je zde také druhý význam tohoto střetu, skrytý pod žánrovými prvky. Je jím strach z Přírody jako *Druhého*, která má vlastní kolektivní paměť. Člověk a s ním i samotná osadnická společnost se střetává s obyvateli, jimž patřila tato země a kteří na ni mají stejný nárok. Tento specifický strach sebou přináší významy, jež se opakují ve futuristických vizích Millera. Je jím neschopnost, nemožnost a v případě *Víkendu* dokonce dobrovolná rezignace na možnost mít potomka. Jinými slovy je společnost popisována v hranicích své ustrnulosti.

349 Ross GIBSON, *South of the West – postcolonialism and the Narrative Construction of Australia*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, s. 17.

350 Opět pojem Rosse Gibsona, o kterém se tato práce zmiňuje v kapitole věnované mýtu pocitu izolace. Ross GIBSON, *Formative Landscape*. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards: Australian Film Commission 1994, s. 54.

Trilogie je jediným případem, ve kterém byla porušena časová hranice, určená pro čtení mýtů gotického cyklu. Tato hranice byla vytvořena především na základě již několikrát zmiňované proměny financování filmů, které představovalo také změnu v rámci kulturní výpovědi kinematografie. V případě filmů s postavou Maxe vznikl přesah, díky němuž je možné číst střet s *Druhým* ve filmech začátku gotického cyklu v jeho kontinuální proměně. Jde o onu ustrnulost společnosti, která se objevuje v obrazech trilogie *Šíleného Maxe* a která představuje strach z opakování minulosti, a především další vlny invaze. Je přitom paradoxem zobrazených variant společností, že se nedokáží samy obměňovat, a jediný východiskem pro jejich další existenci je právě invaze. Latentní strach specifický pro futuristickou vizi společnosti je národní paranoiou Austrálie, se kterou se ve svých dějinách musela vyrovnávat.

9 Závěr

Tato diplomová práce sledovala mytologii filmů australské gotiky v období *oživení* produkce. V souladu s dobovým diskursem, pojmajícím vládou podporované filmy jako reprezentace australské kultury, se zaměřila na její národní potenciál. Vycházela z pojetí australského národa jako osadnické kultury a z gotické imaginace Austrálie, která obývala kontinent ještě před jeho objevením. Tyto obrazy se v 70. letech znovuobjevily také v kinematografii a cyklus filmů australské gotiky s nimi operoval dle zvolených žánrů.

Po absenci filmového průmyslu v letech šedesátých se v Austrálii začala formovat filmová produkce zásluhou vládního financování. Vládní program udělující dotace měl jednotnou podobu do roku 1979, než se dalšími politickými kroky systém proměnil. 80. léta se nesou ve znamení boomu žánrové produkce, jejímž cílem byl zejména divácký zájem, který by do filmového průmyslu přivedl zpět soukromé investice. Měřítkem preference přestal být kulturní (národní) potenciál filmu, ale stal se jím komerční úspěch. Proto se tato práce soustředí na první období vstupu vlády do fungování filmového průmyslu.

Na první kapitole, která se zabývá proměnami filmového průmyslu, navazuje kapitola druhá, přinášející kontext národní. Politická rozhodnutí podpořit kinematografii v sobě nesla očekávání. Podporované filmy měly být obrazem národa. V druhé kapitole se vyrovnávám s tím, co je to národ, a především jaký národ je zobrazován v australské kinematografii. Docházím k závěru, že australská společnost, jež ovládala politický aparát, je společností postkoloniální, konkrétně osadnickou.

Třetí kapitola je zacílena na celkový koncept gotiky. Tato práce se zabývá australským gotickým filmem, pojmem, se kterým poprvé přišly historičky Dermodyová a Jacková. Označení skupiny filmů gotickými porovnávám s prací Jonathana Raynera, který jejich pojem přejímá a definici prohlubuje. Podoby australské gotiky jsem hledala i v jiných formách kultury. Především pak v literatuře, která při obnovování a definování národní identity sehrála důležitou roli.³⁵¹ Gotika zanechala důležitou stopu v australské literatuře, zvláště proto, jak píše Catherine Spoonerová, že gotika byla vždy postkoloniální. V této práci jdu tedy za estetické pojetí australské gotiky Dermodyové a Jackové a nalézám významové paralely jak v gotické imaginaci, tak v osadnickém diskursu.

351 Filmový tvůrci především vládou preferovaného AFC žánru (pojem přejatý od Dermody a Jacka) často hledali to, co je australské v literatuře, která se stala zdrojem imaginace společné obou medií.

Filmy australské gotiky, v nichž hledám mytologii dle Rolanda Barthesa, tvoří malou skupinu filmů, oproti jiným estetickým volbám (především pak AFC žánru) svou multižánrovostí a v některých případech používáním snové atmosféry, vytvářejí koherentní a komplexnější obraz, kterým jsou schopny přenášet kolektivní obraznost.

V rámci cyklu australské gotiky jsem ve své práci popsala tři základní mýty, které referují k australské společnosti jako k národu. Jednotlivé mýty jsou o pocitu izolovanosti, agresi a setkání se s *Druhým*. Každý z těchto mýtů je postaven na jednom či dvou filmech, byť je možné podstatu jednotlivých mýtů vysledovat také v ostatních snímcích cyklu.

Mýtus pocitu izolace, který otevírá mytologii tohoto cyklu, představují na filmu Brita Nicolase Roega *Cesta* (1971) a středometrážního filmu Petera Weira *Homesdale* (1970), oba filmy reprezentují strach ze společnosti, *Cesta* skrze obraz izolované postavy v krajině, ve které lze dojít intenzivního prožitku, který se v městské civilizaci vytrácí, společnost je zde zastoupena řádem západním (britským). *Homesdale* pracuje s izolací, kterou pociťuje společnost jako celek. Sevřená v pravidlech, jež sice postrádají smysl, ale je jimi zároveň řízena.

Mýtus agrese, v jeho politickém významu jako synonymu nátlaku, je v australské gotice představen skrze symbol auta. Ten se zde stává zástupcem pro prostor, ve kterém dochází k střetu dvou řádů. *Auta, která snědla Paříž* (Peter Weir, 1974) jsou příkladem podoby tohoto mýtu, v němž dojde ke střetu dvou řádů (starého a nového). Film *Šílený Max* (George Miller, 1979) posouvá tento mýtus, zobrazuje australské silnice jako prostor, ve kterém platí jiná pravidla. Je to prostor představující svobodu. Hrdina, který dosáhne této svobody, za ni zaplatí částí své humánnosti.

Poslední mýtus objevující se v cyklu těchto filmů je setkání se s *Druhým*, v rámci této práce je představen na filmu *Prodloužený víkend* (Colin Eggleston, 1978). Horor s ekologickým poselstvím je možné v rámci australské gotiky číst jako příběh nedůvěry v hodnoty dobové společnosti. Město je zde zobrazeno s vizí nezdravé, kapitalistické a individualistické společnosti. Příroda se v tomto filmu sama brání a ubrání se. Z pasivní pozice nebezpečného prostředí se stane aktivním účastníkem lidským osudů. V tomto mýtu překračují rámec stanoveného časového rozmezí, ve kterém jsem se pohybovala, trilogie filmů s postavou Šíleného Maxe zde umožňuje odkrýt další vrstvy tohoto mýtu a lépe je umístit do kolektivního vědomí australské společnosti. Trilogie nabízí pohled na dějiny australské společnosti jako celku, mající vlastní vývoj.

Zatímco z postkoloniálního pohledu, který je patrný v mýtu pocitu izolace, je třeba mít na paměti, že australské osidlování nebylo osidlování nikomu nepatřící země (*terra nullius*), ale byla zemí někoho (Aboriginců), jejichž přítomnost se v kinematografii 70. let objevuje ojediněle. Nebyli tím, co chtěla národní kinematografie zobrazovat. Cílem dominantní ideologie bylo podpořit představu osidlování, nikoli přiznat kolonizaci. Bylo jednodušší představovat původní obyvatele kontinentu, jakým byly zvláštní druhy fauny. Ve filmu *Prodloužený víkend* již nejde pouze o střet dvou světů, zde Příroda vrací úder. Civilizovaná společnost zde nemusí přežít a toto rozhodnutí není na ní. V *Prodlouženém víkendu* jde o strach z toho, že se Příroda vzepře a uplatní své právo na vlastní existenci, osadnická společnost bude dotlačena k tomu být minoritní, stejně jako byly při osidlování vnímáni Aboriginci. Druhým motivem opakování, skrze trilogii filmů s postavou Maxe, je vývoj australské společnosti, která ve třetím dílu prožívá strach z možné invaze. Podobné té, jakou země prožila při první vlně kolonizace. Tento strach je pasivně přítomný v některých filmech cyklu. Jeho přítomnost je obsažena v nevědomí, jak mýtus odkrývá, její existence tkví v absenci jiné než bílé společnosti ve filmových příbězích.

Jak tato práce uvádí, cyklus gotických filmů byl cyklem referujícím k základním kolektivním strachům. V rámci dobové kinematografie nemusely být vždy zřetelně rozpoznány, často pro svůj původ, který byl zakořeněn v populární kultuře, pro svou nadšeneckou a nedokonalou formu, nebo proto, že svým kritickým paradigmatem nesplňovaly očekávání, která veřejnost kladla na národní kinematografii. Vysoké standardy požadované po kinematografii jako celku, která byla hodnocena v diskursu festivalového úspěchu, ovlivnily její čtení dodnes.³⁵²

Tato práce přinesla konkrétní mytologie, vycházející z cyklu filmů australské gotiky. Jako další úkol ke zpracování by bylo možné hledat proměny popsanych mýtů v kinematografii 80. let. Bylo by také zajímavé sledovat návaznost těchto i dalších mýtů na dějiny literatury, nejen té románové, ale také populární či brakové. V pohledu na australskou gotiku chybí její přesah do avantgardního prostředí, který by semohl stát tématem další studie. Zároveň se nabízí využít postkoloniální povahu národních kinematografií, jakými jsou Nový Zéland nebo Kanada, a komparací najít odlišnosti v gotické imaginaci obsáhlé ve filmech stejné doby.

352 V tomto kontextu je možné zmínit dva články, které se zabývají jednak přetrváváním představy „nostalgického filmu“ jako dominantního proudu v australské kinematografii v 70. letech. Ina BERTRAND, „Good taste at Hanging Rock?“, *Metro*, č. 140, 2004, s. 42-47.

10 Seznam použité literatury:

- ADAMS, Phillip. A cultural Revolution. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*.
St Leonards : Australian Film Commission 1994, s. 61-69, ISBN 1 86373 311 6.
- BARBARAS, Renaud. *Druhý*. Praha: Filosofia 1998, ISBN 80-7007-104-4.
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004, ISBN: 80-865669-73-X.
- BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. Filmový ústav 1979.
- BENNETT, Tony. The shape of the past. In: Graem TURNER (ed.), *Nation, Culture, Text: Australian cultural and medial studies*. London: Routledge 1993, s. 72-90,
ISBN 0-415-088852.
- BEVILLE, Maria. *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*.
Amsterdam: Rodopi 2009, ISBN 978-90-420-2664-3.
- BHABHA, Homi K. *Místa Kultury: postkoloniální myšlení III*. Praha: Tranzit 2012,
ISBN 978-80-872559-16-0.
- BIENSTOCK ANOLIK, Ruth. Introduction: Diagnosing Demons: Creating and Disabling
the Discourse of Difference in the Gothic Text. In: Ruth BIENSTOCK ANOLIK,
Demons of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature.
Jefferson: McFarland & Company 2010, ISBN 978-0-7864-3322-3.
- BLAINEY, Geoffrey. *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1999,
ISBN 80-7106-334-7.
- BOLLEN, Jonathan; KIERNANDER, Adrian; PARR, Bruce. *Men at Play: Masculinities
in Australian Theatre since the 1950s*. Amsterdam – New York: Rodopi 2008,
ISBN-13: 978-90-420-2357-4.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York:
McGraw-Hill 2004, ISBN 0-07-248455-1.
- BOTTING, Fred; WILSON, Scott. *The Bataille Reader*. Oxford: Blackwell Publishers
1997, ISBN 0-631-19958-6.
- BROOKS, Peter. *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the
Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press 1995, ISBN 0-300-06553-1.

- BURKE, Edmund. O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného. Bratislava: Tatran 1981.
- BURKE, Anthony. *Fear of Security. Australia's Invasion Anxiety*. Cambridge: Cambridge University Press 2008. ISBN: 13-978-0-521-71427-3.
- CLERY, E. J. The genesis of „Gothic“ fiction. In: Jerrold E. HOGLE (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press 2002, s. 21- 39, ISBN 978-0-511-21159-2.
- COLLINS, Felicity; DAVIS, Therese. *Australian Cinema After Mabo*. Cambridge: Cambridge University Press 2004, ISBN 0521834805.
- ČEŠKA, Jakub. *Ztročený mýtus: Roland Barthes*. Praha: Togga 2010, ISBN 978-80-87258-35-4.
- DAMPIER, William. A New Voyage Round the World (1697–1703), In: Elizabeth A. BOHLS, Ian DUNCAN (eds.), *Travel Writing 1700–1830*. Oxford: Oxford University Press 2005, s. 422-428, ISBN 0-19-284051.
- DERMODY, Susan; JACKA, Elizabeth. *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry, Volume 1*. Sydney: Currency Press 1987, ISBN 0 86819 152 3.
- DERMODY, Susan; JACKA, Elizabeth. *The Screening of Australia: Anatomy of a film industry, Volume 2*. Sydney: Currency Press 1988, ISBN 0 86191 187 6.
- ECO, Umberto. *Dějiny legendárních zemí a míst*. Praha: Argo 2013, ISBN 978-80-257-0908-5.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo 2006, ISBN 80-7203-706-4.
- EDMONSON, Ray; PIKE, Andrew. *Australia's Lost Films*. Canberra: National Library of Australia 1982, ISBN 0 642 99251 7.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Praha: Oikoymenh 2011, ISBN 978-80-7298-462-6.
- ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoymenh 1998, ISBN 80-86005-63-1.
- ELLIOTT, Kamilla. Gothic – film – parody. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 223-232, ISBN 0-415-39842.

- ELLIS, Katie. *Disabling Diversity: The Social Construction of Disability in 1990s Australian National Cinema*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008, ISBN 978-3-639-02357-2.
- ELSAESSER, Thomas. New German Cinema's Historical Imaginary. In: Bruce A. MURRAY, Christopher J. WICKHAM (eds.), *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television*. Southern Illinois University Press 1992, s.280-307, ISBN 0-8093-1756-7.
- ELSAESSER, Thomas. European culture, national cinema, the auteur and Hollywood. In: Thomas ELSAESSER, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 35-56, ISBN 90 5356 594 9.
- ELSAESSER, Thomas. Early German Cinema: A Second Life?. In: Thomas ELSAESSER (ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, s. 9-37, ISBN 90 5356 172 2.
- ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, ISBN 90 5356 5949.
- FANON, Frantz. *Postkoloniální myšlení V : Psanci této země*. Praha: Tranzit.cz 2014, ISBN 978-80-87259-27-6.
- FOUCAULT, Michel. *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann & synové 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Dohlíže a trestat*. Praha: CEU Press 2000, ISBN 80-86019-96-9.
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1917-1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2003, ISBN 80-86123-16-02.
- GELDER, Ken. Australian Gothic. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 115-124, ISBN 0-415-39842.
- GIBSON, Ross. *Formative Landscape*. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards: Australian Film Commission 1994, s. 45-59, ISBN 1 86373 311 6.
- GIBSON, Ross. *South of the West – postcolonialism and the Narrative Construction of Australia*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, ISBN 025332582X.
- HALL, Sandra. *Critical Business: the new Australian cinema in review*. Adelaide: Rigby 1985. ISBN 072702102.

- HALTOF, Marek. *Peter Weir*. New York: Twayne Publishers 1996, ISBN 0-8057-7843-8.
- HAMILTON, Peter; MATHEWS, Sue. *American dream: Australian movies*. Sydney: Currency Press 1986, ISBN 0868191418.
- HANSEN, Christian; NEEDHAMOVÁ, Catherine; NICHOLS, Bill. *Pornografie, etnografie a diskursy moci*. In: David ČENĚK, Tereza PORYBNÁ, *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervalt 2010, ISBN 978-80-87378-47-2.
- HARRIS, Max. *Ockers: essays on the bad old new Australia*. Adelaide: Maximus Books 1974, ISBN 0909387044.
- HERVEY, Benjamin. Contemporary Horror cinema. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 233-241, ISBN 0-415-39842.
- HOPKINS, Lisa. *Screening the Gothic*. Austin: University of Texas Press 2005, ISBN 0-292-70645-6.
- HORNÁT, Jaroslav (ed.). *Anglický gotický román*. Praha: Odeon 1970.
- HUGGAN, Grahem. *Australian Literature Postcolonialism, Racism, Transnationalism*. New York: Oxford University Press, 2007, ISBN 987-0-19-927462-8.
- CHAPLIN, Sue. *Gothic and The Rulle of the Law: 1764-1820*. New York: Palgrave Macmillan 2007, ISBN 978-0-230-50755-5.
- CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel; ELDERS, Fons. *Člověk, moc a spravedlnost*. Praha: Intu 2005, ISBN: 80-903355-3-5.
- JACKA, Elizabeth. Australian Cinema: an anachronism in the 1980s?. In Graeme Turner (ed), *Nation, Culture, Tex: Australian Cultural and Media Studies*. London: Routledge 1993, s. 106-122, ISBN 0-415-088852.
- JOHNSTON, Anna; LAWSON, Alan. Settler Colonies, In: Henry SCHWARZ, Sangeeta RAY (eds.), *A Companion to Postcolonial Studies*. Carlton: Blackwell Publishing 2005, s. 360-376, ISBN 0-631-20662-0.
- KAUFMAN, Tina. *Wake in Fright*. Sydney: Currency Press 2010, ISBN 978086198644.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk; BROUZEK, Jan. *Od mýtu k logu*. Praha: Herrmann & synové 1994.

- KRESTA, David. Mýtizace země a národa ve filmech australské nové vlny (Gallipoli Petera Weira). In: Luboš PTÁČEK (ed.), *Nacionalismus a film, Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2002, s. 145-150, ISBN 80-244-0552-0.
- LANSDOWN, Richard. Romantic aftermaths. In: Peter PIERCE (ed.), *The Cambridge History of Australian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 118-136, ISBN 978-0-521-88165-4.
- LIMBRICH, Peter. Making settler cinemas: Film and Colonial Encounters in the United States, Australia, and New Zealand. New York: Palgrave Macmillan 2010, ISBN 978-0-230-10264-4.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie*. Praha: Argo 2006, ISBN 80-7203-713-7.
- MACINTYRE, Stuart. *Dějiny Austrálie*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny 2013, ISBN 978-80-7422-222-1.
- MARTIN, Adrian. *The Mad Max movies*. Sydney: Currency Press 2002, ISBN 0 86819 670 3.
- MBEMBE, Achille. Co je postkoloniální myšlení?. In: Vít HANVÁNEK (ed.), *Postkoloniální myšlení II*. Anouar Abdel-Malek – Chinua Achebe – Aimé Césaire – Achille Mbembe – Edward W. Said – Ngũgĩ Wa Thiong'o. Praha: Tranzit 2011, s. 36-52, ISBN 978-80-87259-14-6.
- MCEVOY, Emma. Gothic traditions. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 7-9, ISBN 0-415-39842.
- MCEVOY, Emma; SPOONER, Catherin. Gothic concepts. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 127-128, ISBN 0-415-39842.
- MCFARLANE, Brian. *Australian Cinema 1970-1985*. Melbourne: William Heinemann Australia 1987, ISBN 0855610689.
- MCFARLANE, Brian; MAYER, Geoff. *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Film*. New York: Cambridge University Press 1992, ISBN 0 521 38363

- MEAD, Philip. Nation, literature, location. In: Peter PIERCE (ed.), *The Cambridge History of Australian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 2009, s. 557-559, ISBN 978-0-521-88165-4.
- MILES, Robert. Eighteenth-century Gothic. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 10-18, ISBN 0-415-39842.
- MOLLOY, Bruce. *Before the Interval: Australian Mythology and Feature Films, 1930-1960*. St. Lucia: University of Queensland 1990, ISBN 0 7022 2269 0.
- MORAN, Alber; VIETH, Errol. *Film in Australia: An Introduction*, Melbourne: Cambridge University Press 2006, ISBN 13 978-0-521-61327-9.
- MORRIS, Meaghan. Panorama: The Live, the Dead and the Living. In: Graeme TURNER (ed.), *National culture text: Australian cultural and media studies*. London: Routledge 1993, s. 28-37, ISBN: 0-415-088852.
- MORRIS, Meaghan. *Identity Anecdotes: Translation and Media Culture*. London: SAGE Publications 2006, ISBN 13 978 0 7619 6115 4.
- MURPHY, Richard. Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny. Brno: Host 2010, ISBN 978-80-7294-269-5.
- MURRAY, Scott. Australian cinema in the 1970s and 1980s. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards: Australian Film Commission 1994, s. 71 -145, ISBN 1 86373 311 6.
- NOWRA, Louis. *Walkabout*. Sydney: Currency Press 2003, ISSN 1447-557X.
- O'REGAN, Tom. *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, ISBN 0-415-05731-0.
- O'REGAN, Tom. Cinema Oz: The Ocker Films. In: Albert MORAN, Tom O'REGAN (eds.), *The Australian Screen*. Ringwood: Penguin 1989, s. 75-98, ISBN 0140110240.
- PARSONS, Talcott; SHILS, Edwrad; D. NAEGELE; Kaspar; PITTS, Jesse R. *Theories of Society. Foundation of Modern Sociological Theory*. Vol. II, New York: The Free Press of Glencoe 1961, ISBN: 61-9171.
- PARSONS, Talcott. *The Social Systém*. London: Routledge 1991, ISBN: 0-415-06055-9.

- PIKE, Andrew; COOPER, Ross. *Australian Film 1900-1977: a guide to feature film production*. Melbourne: Oxford University Press Australia 1998, ISBN 0 19 550784 3
- SHECKELS, Theodore F. *Celluloid Heroes Down Under: Australian Film, 1970-2000*. Westport : Praeger Publisher 2002, ISBN 0-275-97677-7.
- SHIRLEY, Graham. Australian cinema: 1896 to the renaissance. In: Scott MURRAY (ed.), *Australian cinema*. St Leonards : Australian Film Commission 1994, s. 5-42, ISBN 1 86373 311 6.
- SMITH, Andrew. Haunting. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 147-154, ISBN 0-415-39842.
- SMITH, Andrew; HUGHES, William. *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*. New York: Palgrave Macmillan 2003, ISBN 0-333-98405-6.
- SMITH, Anthony D. *Nationalism and Modernism*, Lodýn, New York: Routledge: Lodýn 1998, ISBN 0-203-16796-1.
- SPEAR, Peta (ed). *Get the Picture: Essential data on Australian film, television and video*. North Sydney: Australian Film Commission 1989, ISBN 0642147922.
- SPOONER, Catherine. Gothic in the Twentieth Century. In: Catherine SPOONER, Emma MCEVOY (eds): *Routledge Companion to Gothic*. Oxford: Routledge 2007, s. 38-47, ISBN 0-415-39842.
- STRATTON, David. *The Last New Wave*. Sydney: Angus & Robertson 1980, ISBN 0207141460.
- SZCZEPANIK, Petr. Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr SZCZEPANIK (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 9-41.
- RAYNER, Jonathan. *Contemporary Australian Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press 2000, ISBN 0 7190 5326 9.
- RAYNER, Jonathan. *The films of Peter Weir*. New York: Continuum 2003, ISBN 0826415342.

- TODOROV, Tzvetan. *Dobytí Ameriky: Problém Druhého*. Praha: Mladá fronta 1996.
ISBN: 80-204-0582-8.
- TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum 2010,
ISBN 978-80-246-1676-6.
- TURCOTTE, Gerry. Australian Gothic. In: Marie MULVEY-ROBERTS (ed.), *The Handbook of the Gothic Literature*. New York: New York University Press 1998,
s. 10-19, ISBN 0-8147-5609-3.
- TURCOTTE, Gerry. *Peripheral Fear: Transformation of the Gothic in Canadian and Australian Fiction*, New York: P. I. E. Peter Lang 2009,
ISBN: 978-90-5201-488-3.
- TURNER, Graeme. Art Directing History, The Period Film. In: Albert MORAN, Tom O'REGAN (eds.), *The Australian Screen*. Ringwood: Penguin 1989, s. 99-117,
ISBN 0140110240.
- TURNER, Graeme. *National Fiction*. St. Leonards : Allen & Unwin 1993,
ISBN 1 86373 504 6.
- TURNER, Graeme. Cultural Policy and National Culture. In: Graeme TURNER (ed.),
Nation, Culture, Tex: Australian Cultural and Media Studies. London: Routledge
1993, s. 67-71, ISBN 0-415-088852.
- WEIN, Toni. *British Identities, Heroic Nationalisms And the Gothic Novel 1764-1824*.
New York: Palgrave Macmillan, 2002, ISBN 0-333-97171-X
- ŽIŽEK, Slavoj. *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*. Praha: Tranzit, 2007.

Periodika

- [autor neznámý], The Cars That Ate Paris, *Cinema Papers*, 1974, č. s.16-26,
ISSN 0311-3639.
- [autor neznámý], The Crisis in Australian Films: A Report from the producers and
Director's Guide of Australia. *Cinema Papers*, 1970, č. 9, s. 1, 4.
- BERTRAND, Ina. 'Good taste at Hanging Rock'?, *Metro*, 2004, č.140, s.42-47,
ISSN: 0312-2654.

- BOWLES, Kate. 'Three miles of rough dirt road': towards an audience – central approach to cinema studies in Australia. *Studies in Australasian Cinema*, 2007, vol. 1, č. 6, s. 245-260, ISSN 1750-3175.
- BROWN, Geoff. The cars that ate Paris, *Sight and Sound*, 1975, č. 3, s.192-193, ISSN 0037-4806.
- COOPER, Ross. Toward an Australian Film Archive. *Cinema Papers*, 1974, č. 3, s. 216-217, ISSN 0311-3639.
- ČINÁTLOVÁ, Blanka. Umazal jsem si bílý ocásek aneb Emblémy Sherlocka Holmese, *Cinepur*, č. 74, s. 24-29, ISSN 1213-516X.
- GILES, Michelle. Postcolonial Gothic and The God of Small Things: The Haunting of India's Past, *Postcolonial Text*, 2011, vol. 6, č.1, s.1-15, ISSN 1705-9100.
- GILLERT, John. Cannes 1978, *Sight and Sound*, 1978, č.3, p. 157.
- GINNANE, Antony I. Cannes 75, *Cinema Papers*, 1975, č. 6, s. 127-129, ISSN 0311-3639.
- GINNANE, Antony I. Fun and Games on the Croisette, *Cinema Papers*, 1974, č. 3, s. 37-39.
- HIGHAM, Charles. In the Picture: Australian Blues, *Sight and Sound*, 1969/70, s. 15-16.
- HOUSTON, Penelope. Cannes 71, *Sight and Sound*, 1971, č. 3, s. 136-138.
- HOWARD, Michael. The Forgotten Cinema, *Cinema Papers*, 1969, vol. 1, č. 2, s. 1.
- KRESTA, David. Některé podoby napětí v australském filmu. *Cinepur*, 2004, č. 36, s. 22-23, ISSN: 1213-516X.
- PERANSON, Mark. Nejdřív získat moc, peníze budou následovat: Dva modely filmových festival. *Cinepur*, 2011, č. 75, s. 76-85, ISSN 1213-516X.
- RYAN, Mark David. Putting Australian and New Zealand horror movies on the map of cinema studies. *Studies in Australasian Cinema*, 2010, vol. 4, č. 1, s. 3-7, ISSN 1750-3175.
- STUHLÝ, Aleš; SCHMARC, Vít. Stal jsem se marginálií: Rozhovor s Peterem Weirem. *Cinepur*, 2011, č. 75, s. 27-29, ISSN 1213-516X.

RAYNER, Jonathan. *Part Nine: 'The Cars That Ate Paris'*. Metro, 2011, č. 160, s. 124-132, ISSN 0312-2654.

WALSH, Mike. Cinema in a small state: Distribution and exhibition in Adelaide at the coming of sound. *Studies in Australasian Cinema*, 2007, vol. 1, č. 3, s. 299-313, ISSN 1750-3175.

Webovvé zdroje

BELLANTA, Melissa. *Fabulating the Australian Desert: Australia's Lost Race Romance, 1890-1908*. Online: <http://sydney.edu.au/arts/publications/philament/issue3_Critique_Bellanta.htm>, [cit. 15.8.2015].

KOLÁŘOVÁ, Marta. *Na křižovatkách nerovností: gender, třída a rasa/ethnicita*. Online: <www.genderonline.cz/uploads/1fc5997dc3eb6aeab17bf255e04d353f72db88cd_n_a-krizovatkach-nerovnosti.pdf>, [6. 8. 2015].

LOWE, David. *An Outlaw Industry: Bushrangers on the Big Screen: 1906–1993*. Online: <http://www.acr.net.au/%7Edavidandjane/outlaw_20000416.pdf>, [cit. 1. 6. 2015].

PIERCE, Peter. *The Problem of Consolation in the Country of the Lost Children*. Online: <<http://openjournals.library.usyd.edu.au./index.php/SSR/article/view/95/632>>, [cit. 15.8.2015]

PRESCOTT, Nick. „All we see and all we seem...“ – Australian Cinema and National Landscape. Online: <dspace.flinders.edu.au>, [15. 8. 2015].

SINNETT, Frederic. *Fiction Fields of Australia*. Online: <<http://adc.library.usyd.edu.au/data-2/p00058.pdf>>, [cit. 12. 8. 2015]

TUDOR, Deborah. *Cultural Intersection in Early Australian Sound Films: Rangle River (1936)*. Online: <<http://journals.fcla.edu/demcom/article/view/76848/74409>>, [cit. 16.8.2016].

TURCOTTE, Gerry. *The Kangaroo Gatgoyles: Footnotes to an Australian Gothic Script*. Online: <http://researchonline.nd.edu.au/arts_chapters>, [cit. 15. 8. 2015].

Zpráva AFC. Online:

<http://afcarchive.screenaustralia.gov.au/downloads/policies/early%20history_final1.pdf
>, [cit. 1. 6. 2015].

Filmy

Age of Consent (Michael Powell, 1969)
A Long, Long Way to Tipperary (George Dean, 1914)
Alvin Purple (Tim Burstall, 1973)
Australia's Peril (Franklin Barrett, 1917)
Auta, která snědla Paříž (The Cars That Ate Paris, Peter Weir, 1974)
Autokino zkázy (Dead End Drive-in, Brian Trenchard-Smith, 1986)
Aventures of Barry McKenzie, The (Bruce Beresford, 1972)
Bad Boy Bubby (Rolf Heer, 1993)
Bitter Spring (Ralf Smart, 1950)
Cesta (Walkabout, Nicolas Roeg, 1971)
Cheaters, The (Paulette McDonagh, 1930)
Clay (Giorgio Mangiamele, 1965)
Crystal Voyager, The (David Elfick, 1974)
Dad Rudd M.P. (Ken G. Hall, 1940)
Devil's Playground (Fred Schepisi, 1976)
Eliza Fraser (Tim Burstall, 1976)
Eureka Stockade (Harry Watt, 1949)
Funny Things Happen Down Under (Joe McCormick, 1965)
Gallipoli (Peter Weir, 1981)
Getting of Wisdom, The (Bruce Beresford, 1978)
Hamlet (Kenneth Branagh, 1996)
Hero of the Dardanelles, The (Alfred Rolfe, 1915)
Chlapec a pelikán (Storm Boy, Henri Safran, 1976)
Journey among women (Tom Cowan, 1977)
Kam se hrabe Hollywood (Not Quit Hollywood, Mark Hartley, 2008)
Krokodýl Dundee (Crocodile Dundee, Peter Fajman, 1986)
Lovná zvěř (Fair Game, Mario Andreacchio, 1986)
Mad Dog Morgan (Philippe Mora, 1976)
Moje skvělá kariéra (My Brilliant Career, Gillian Armstrong, 1979)

Muž od Sněžné řeky (The Man from Snowy River, George Miller, 1982)
Naked Bunyip, The (John B. Murray, 1970)
Ned Kelly (Tony Richardson, 1970)
Night, the Prowler, The (Jim Sharman, 1978)
Numer 96 (Peter Benardos, 1974)
Office Picnic, The (Tom Cowan, 1972)
Our Selection (Ken G. Hall, 1932)
Overlanders, The (Harry Watt, 1946)
Peterson (Tim Burstall, 1974)
Piknik na Hanging Rock (Picnic at Hanging Rock, Peter Weir, 1975)
Pirate Movie, The (Ken Annakin, 1982)
Pláč ve tmě (také jako *Evil Angels, The Cry in the Dark*, Fred Schepisi 1988)
Plumber, The (Peter Weir, 1978)
Poslední vlna (The Last Wave, Peter Weir, 1977)
Prodloužený víkend (Long Weekend, Colin Eggleston, 1978)
Promised Woman (Tom Cowan, 1975)
Putovní kino (The Picture Show Man, John Power, 1977)
Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975)
Rok nebezpečného života (The Year of Living Dangerously, Peter Weir, 1982)
Setkání u krkavčí brány (The Incident at Raven's Gate, Rolf Heer, 1988)
Shame (Steve Jodrell, 1987)
Shepherd of the Southern Cross, The (Alexander Butler, 1914)
Shirley Thompson versus the Aliens (Jim Sharman, 1972)
Silence of Dean Maitland The ,(Raymond Longford, 1914)
Silniční hry (Roadgame, Richard Franklin, 1981)
Snowtown (Justin Kurzel, 2011)
Stork (Tim Burstall, 1971)
Story of the Kelly Gang, The (Charles Tait, 1906)
Summerfield (Ken Hannam, 1977)
Summer of Secrets (Jim Sharman, 1976)
Sunday Too Far Away (Ken Hannam, 1975)
Šílený Max (Mad Max, George Miller, 1979)
Šílený Max a Dóm hromu (Mad Max Beyond Thunderdome, George Miller, 1985)
Šílený Max: Zběsilá cesta (Mad Max: Fury Road, George Miller, 2015)

Šílený Max 2: Bojovník silnic (Mad Max II: The Road Warrior, George Miller, 1981)

They Found a Cave (Andrew Steane, 1962)

They're a Weird Mob (Michael Powell, 1966)

Three to Go (Brian Hannant, Olivek Howes, Peter Weir, 1971)

Violence In the Cinema, Part 1 (George Miller, 1971)

Within Our Gates (či Deeds that Won Gallipoli, Frank Harvey, 1915)

Wolf Creek (Greg McLean, 2005)

Zapadákov (Wake in Fright, Ted Kotleff, 1971)

Zpěv o Jimmiem Blacksmithovi (The Chant of Jimmie Blacksmith, Fred Schepisi, 1978)