

Články

ZTRACENÍ V ZÁBAVNÍM PARKU

Noel King

*Rituál doktorátu filozofie je spojen jak s akademickou hodnotí, tak s tradicí,
ale i s kontrolovanou proměnou příslušné disciplíny.*

John Frow¹⁾

Ve svém provokativním pokusu představit se jako mužský ekvivalent Cyndi Laupersové v oblasti filmové kritiky, R. L. Rutsky a Justin Wyatt (hoši, kteří si prostě chtějí užít) sepsali výtvor, který přesahuje specifickou doménu filmové vědy, a dostali se až na rozlehlejší pole kulturní kritiky.²⁾ Jejich článek navazuje především na debaty týkající se populární kultury a nepopulární vědecko-kritické diskuse o ní a je velmi blízký některým soudobým poznámkám Simona Fritha. Frith charakterizuje zvláštní dilema kritiky populární kultury těmito slovy: „Není sám akt intelektualizace toho, co je populární (podrobné studium *The Cosby Show* nebo *Batmana* nebo *Madonny*) pohybem, který ji vzdaluje, formou nesprávného chápání?“³⁾ Frith došel k závěru, že oblast populární kultury ani zdaleka nezaujímá významný politický prostor, ale podobá se spíš vysněné zemi, do níž své „smyšlenky promítají sami intelektuálové (mužského rodu), intelektuálové, kteří touží změnit svůj status a jen s obavami se toho odvažují, intelektuálové, kteří přemýšlejí, jaké by to bylo, nebýt intelektuály“.

Tyto poznámky se zdají být zcela blízké tomu, co ve své stati říkají Rutsky a Wyatt, když opakují známé tvrzení o vztahu „vědeckého diskursu“ k „populární kultuře“. Ačkoli se jejich stať pohybuje od Platóna k Lauře Mulveyové a od Comolliho a Narboniho k Deleuzeovi a Studlarové, a ačkoli jim za příklad slouží nakonec *Volný den Ferrise Bueller*, obecné směřování stati a některé specifické termíny, které použili, těsně souvisejí

© By permission of the author and the University of Texas Press.

- 1) John Frow, *Discipline and Discipleship*. „Textual Practice 2“ 1988, č. 3, s. 318. Frowův text pokračuje: „Ve své obvyklé formě je [tento rituál] organizován jako přechod ze společnosti studentů nižšího stupně [undergraduate] do osamocení na vyšším stupni [post-graduate]; znamená to zhroucení ega a získání odborného posvěcení skrze náročný a intenzivní vztah k vedoucímu učiteli. Strasti kandidátského postavení jsou šíleným procesem, neboť nejistota v něm hraje klíčovou roli. Je to výzva pro kandidátův hodnotový smysl, která vyvolává trauma prohry jakožto jednoho z hlavních mechanismů přinášejících poznání, a toto trauma se pak obvykle krutě prodlužuje nebo opakuje.“
- 2) R. L. Rutsky – Justin Wyatt, *Seriózní rozkoš. Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti*. „Illuminace“ 8, 1996, č. 4, s. 61.
- 3) Simon Frith, *Review Article*. „Screen“ 31, 1990, č. 2, s. 232.

s diskusí o populární kultuře, kterou zahájili autoři jako Roland Barthes, Dick Hebdige a Iain Chambers.⁴⁾

Pro Rutskyho a Wyatta skýtá „filmová věda“ jako součást „vědeckého diskursu vůbec“, pozitivy, které však „předpokládají účel: tím účelem je intelektuální nebo morální rozkoš. Jinými slovy jsou to **vážné rozkoše**“ a jsou opakem rozkoší smyslových a rozkoší pramenících z výstřelků. Zde si povšimněme příkladného rozdílu mezi kritikou, jež je vedena svou podřízeností účelu, a kritikou, která podléhá extázi okamžitého vnímání. Nerozřešitelné dilema filmové vědy prý spočívá v nutnosti brát svůj vlastní požitek vážně a v tom, že jí činí potíže teoreticky vyjádřit pozitivy nevážné. Vědecká legitimita filmové kritiky je prý založena na rozdílu mezi vážným požitekem a pouhou zábavou do té míry, že „dějiny vědeckého myšlení o filmu by se ve skutečnosti daly snadno napsat jako série pokusů o stanovení systematických kritérií k rozpoznání vážných rozkoší“. Rutsky a Wyatt pak citují řadu škodlivých tendencí v oblasti vědecké filmové kritiky od záškodnického vlivu „estetiky politického modernismu“ až k filmové kritice (patrně althusseriánské), která přežívá v statích Commoliho a Narboniho. Tato kritika je charakterizována těmito slovy: „To, že filmová věda dává přednost vážné a „nesnadné“ rozkoši z „kritiky“ před příliš snadnou rozkoší „jistoty“, je pro její vztah k rozkoši po mnoha stránkách příznačné.“

V těch druzích filmu, o nichž se autoři uvolili diskutovat, se tvrdí, že „filmová věda dává přednost právě tomuto druhu rozkoši, neboť právě ony tvoří základ vědeckého diskursu: rozkoš z analýzy a kritiky“. Je to jen jiná verze mimetické kritiky, jíž se filmová kritika „připodobňuje“ k filmům – řekněme – Huilleta nebo Godarda (z pozdních šedesátých a raných sedmdesátých let). Ve snaze zmenšit politické důsledky toho, co je ve skutečnosti estetickým nedostatkem, Rutsky a Wyatt rýsují sérii forem (filmového) kritického diskursu, jehož požadavky na „jisté zvládnutí poznání“ a „odbornost“ vyúsťují v tvrzení o sadistické rozkoši z racionální kritiky. Jsou to rozkoše, které „zaujmají (...) autoritativní postavení, tedy moc nad ostatními“. Popisují badatele jako přísný symbol Autority, jako „toho, kdo ví víc a ví to lépe“, a od tohoto pozorování postupují dál ke scéně, která patří někam mezi *Venus in Furs* a *Story of O*. „Vědec vybavený bičem a řetězy „odbornosti“ má volnost zotročovat ostatní prostřednictvím definicí a pojmosloví, bičovat faleš a trestat „špatné chování“ chybně myslících.“ Jejich pokus neklást žádné požadavky na text, nechť od něj nic, co nežádá od sebe a pro sebe on sám, vede Rutskyho a Wyatta k popření tématu „radikálního pozitku“. Jako opak „racionálního diskursu“ by tento termín spadl pod znamení toho, co je vážné: „opět a znovu se radikální rozkoš z toho, že jsme se vzdali vážnosti, stane rozkoší vážnou.“ Dokonce i tehdy, když studie Gaylyn Studlarové oponuje stati Laury Mulveyové, není přechod od sadistických pozitků k masochistickým uchopitelný, neboť jejich rozbor „vylučuje (...) vždycky triviální rozkoše z těch filmů, které se netváří příliš vážně, vylučuje rozkoše, které můžeme označit jako **zábavu**“. Ačkoli se tím přehlíží skutečnost, že tak jako ekonomická kalkulace,

4) Roland Barthes, *Mythologies*. Paladin, London 1972, zejm. s. 156 – 159; Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen, London 1979, s. 139 – 140; Iain Chambers, *Popular Culture*. Methuen, London 1986, s. 12 – 13. Viz též Terry Eagleton, *To the Function of Criticism* (předmluva). Verso, London 1984.

i humorné filmy se zřejmě berou až příliš vážně, Rutsky a Wyatt se víc starají o to, aby umístili svou koncepci „zábavnosti“ mimo „sadistickou rozkoš z racionálního poznání a moci“ – (např. Mulveyová o „vizuální rozkoši“) a mimo „masochistickou rozkoš z radikální nevázanosti a fascinace“ – (např. stati Studlarové). „Když ‚se někdo baví,‘“ dovídáme se, „nezakládá se to na hierarchii a na moci a nikdy nejde o naprostou vážnost.“ Podle této hravé a unikavé koncepce „bavit se znamená být svým způsobem kritický: vždycky jde o výsměch přemrštěné vážnosti a nabubřelosti, o to, aby se věci uvedly na pravou míru. Jinak řečeno, zábavnost si vždycky tropí žerty ze všeho, co se bere příliš vážně, co se nedovede smát samo sobě. Jádrem zábavnosti je tedy parodie a ironie.“ „Zábavnost“ je demokratická a demotická, nikdy nedegraduje nebo nezavrhne jiné kritické stanovisko, je radikálně populistická. „Požitek z filmu, který baví, se nezakládá na tomto druhu hierarchie, ale na výsměchu okázalosti a vážnosti včetně své vlastní.“ Kritika obsažená v zábavnosti je vždy ironická, vždy uznává jen to, co má „společného se svým subjektem“ a „narozdíl od vědecké kritiky – je vždycky dočasná a nahodilá“. „Zábavnost“ je velkým vyrovnávačem pozic, jakýmsi Robinem Hoodem kritického diskursu. „Jejím předmětem se proto může stát jakýkoli diskurs, v němž rozdíl ve vážnosti, toho, co zahrnuje a toho, co vylučuje, je příliš veliký“, zrovna jako ten diskurs, který bere příliš vážně sebe, své znalosti nebo svou moc. Rutsky a Wyatt nabízejí popis vizuálně-metaforického statutu „zábavnosti“ a staví ji proti „vážnému požitku“. „Zatímco tedy vážná rozkoš ze zábavy vždycky závisí na vnímání obrazu, který člověka buď pronikne a ovládne nebo vtáhne do sebe a omámí, o vnímání zábavy lze říct, že je buď očividné neboli **povrchní**.“ V důsledku toho nelze „u vnímání zábavy mluvit o hloubce“; vnímání „klouže po povrchu textu jako letmý pohled, nikdy se nezdrží déle, nikdy ‚nezakotví‘ v hloubce významu“. „Rozpačitý pohled“, „sebeironické“ pobavené „mrknutí“ se samo „nebere příliš vážně“ a ani ve snu by ho nenapadlo zachránit populární film omezujícím hodnotícím auteuristickým⁵⁾ pohledem anebo – v případě pochopení jeho hloubky – odhalením podvrtností vládnoucích ideologií. Smysl je jasný. Dokonce i požitek může být zprostředkován těžkou rukou rozumu. Dokonce i ten nejšťastnější kritik může být šťastný z nějakého důvodu, a tudíž nemůže být šťastný doopravdy. Zde se blížíme k bodu, kde by nejsofistikovanější kritickou reakcí byl nezřízený smích těch, kdož nepíší kritiky do učených časopisů. Ale doufat v něco takového by jistě bylo přehnané a zároveň by to nestačilo. Přehnané proto, že takový smích má za účel odhalit a ponížit ty, kdo ho nejsou schopni – proto musí být, a nedostačující, proto že je třeba vědět, z jakých zdrojů čerpá takový požitek svou mravní sílu.

Pokud jde o autory a jimi zmíněný povrchní a letmý pohled, připojují se Rutsky a Wyatt k Iainu Chambersovi a jeho názorům na texty populární kultury a k nim příslušejícím druhům analýzy.⁶⁾ V úvodu ke své Populární kultuře se Chambers zmiňuje o „oficiální kultuře“, kultuře „uchované v uměleckých galeriích, muzeích a univerzitních přednáškách“, tedy o kultuře, která „vyžaduje kultivovaný vkus a formálně nabyté vědomosti“. Tato kultura „vyžaduje chvíle pozornosti, jež nezapadají do běžného každodenního života.“ Populární kultura na druhé straně „mobilizuje všechno, co je hmatatelné, náhodné,

5) „auteuristický“ – srov. pozn. 6 ve výchozím článku Rutskyho a Wyatta; pozn. překl.

6) Iain Chambers, *Popular Culture*.

přechodné, postradatelné, pudové. Nezahrnuje abstraktní estetické zkoumání mezi privilegované předměty zájmu ale působí na smysly, vkus a žádostivost“. Místo „zkoumavého pohledu, který si osvojuje autoritu vědeckého myšlení, jež se snaží vysvětlit zkušenost, která je jen zřídka osobní“, volí Chambers „neformální poznání každodennosti založené na tom, co je smyslové, okamžité, potěšitelné, konkrétní“. Než abychom se dali „přivlastnit mechanismem hloubání, přiblížíme se k populární kultuře spíše na základě pojetí Waltera Benjamina, který hovoří o „rozptýleném vnímání“.

Meaghan Morrisová naznačila některá kritická omezení a bezděčnou sebeironii vízící se k projektům, které se vidí v tomto světle.⁷⁾ Pokud se vůbec někde najde zmínka o kategorii „populáru“, kritik populární kultury skončí tím, že učiní z „obyčejných lidí“ „textově příbuzný, alegorický symbol kritikovy vlastní činnosti“. Morrisová má na mysli „identifikační hru mezi subjektem, který má znalosti o kultuře, a objektem kolektivním, tedy „lidmi“. V situaci, kdy „lidé“ jsou „zdrojem autority textu a subjektem své vlastní kritické činnosti“, se „populistické počínání točí v kruhu... a zároveň má narcisistní strukturu“. Morrisová nazývá tento druh psaní „protivědeckou popteorií“ a tvrdí, že v jejím rámci je „stylistická norma ‚populáru‘ bytostně rozptýlená, povrchní, spojená s krátkým trváním pozornosti, které v rovině proklamace přináší tezi o ‚kulturním nátěru‘“.

Zdá se, Chambersovy poznámky o tom, jak nejlépe učinit populární kulturu předmětem analýzy, a Rutskyho a Wyattovo tvrzení o nevyhnutelně těžkomyslných tendencích filmové vědy se musejí překrývat. V obou případech vychází najevo, že popis **populárních** textů volá po jakési formě diskursu, který by mohl za podmínek, jež by sám formuloval, obsáhnout základní prvky toho, co popisuje. Snaha vyjádřit energii, puls, city, pocity, tempo a pomíjivost vyžaduje intenzivně emocionální a výkonnou formu psaní, takovou, která by dramaticky vystihla podstatu předmětu nebo aspoň lépe vyjádřila jeho hlavní detaily. Tento požadavek je částečně odvozen z přesvědčení, že existuje bezprostřední, spontánní a důrazná dimenze, nesmírně intenzivní vzrušení, jež je spjaté se sledováním filmu, a že vecpat mezi zkušenost a její popis suchý a škrobený kritický jazyk by znamenalo odcizení, zkreslení a falešný popis.

Když Rutsky a Wyatt přenesou svou diskusi na filmy, které se zdají „příliš srozumitelné a povrchní“ pro hlubokou analýzu, vezmou si za příklad film, „který je o zábavě a přitom je sám zábavný“. Tímto filmem je *Volný den Ferrise Buellera*, jehož sám název „svědčí o jakési frivolnosti a bezúčelnosti“, a jenž je o tom, jak si Ferris „bere ‚den volna‘, aby se vyhnul ‚cílevědomé‘ práci (ve škole) a celý den se bavil“. Účelem dne je bavit se a to je samozřejmě i účelem filmu, „který se nesnaží být uměním“, a jeho morální ponaučení se omezují na názor, že má-li se člověk bavit, měl by odhodit vážnost. Opět se tu shledáváme s působivou strategií, odvozenou z metody estetického výkladu. Čtení textu, který tematizuje estetično, se tu nabízí jako důkaz platnosti jeho tvrzení. Jenže pravdivost psychoanalýzy se nedokazuje tím, že se jí podrobíte, dokáže se pouze, že existuje a má léčivé účinky.

Zvláštním rysem popisu Rutskyho a Wyatta je to, že ignoruje jakoukoli diskusi o žánru a podžánru: nezabývají se doopravdy komediální formou nebo filmy pro teenagery.

7) Meaghan Morris, *Banality in Cultural Studies*. In: *Logics of Television*. Ed. Patricia Mellencamp. British Film Institute, London 1990, s. 14 – 43.

Postavy filmu, které se staví proti zábavě, líčí jako „sadisty“ (Ed Rooney, Cameronovi rodiče), ale stejně obhajitelné by bylo vidět je jako staré komické postavy, jako ztělesnění Moci a Pořádku, které ochromuje energii a růst mládí a jehož osudem je, že se mu všichni vyhýbají, odmítají je a šidí. (V jejich článku dokonce zastupuje „filmovou vědu“ děkan Ed Rooney, který je líčen jako nudný a nemotorný monolit.) Stejně tak by mohl být „volný den“ pokládán za ekvivalent komediálního „karnevalu“, tohoto přísně vymezeného období volnosti, kdy je obvyklý společenský řád postaven na hlavu, a tak dále. Poněkud zavádějící se dále zdá tvrzení, že se morální postuláty filmu omezují na doporučení, abychom se všichni bavili. Jako tak mnoho filmů pro teenagery, *Volný den Ferrise Buellera* těžkopádně moralizuje o vztazích dětí ze středních nebo bohatých vrstev k rodičům a v určitých okamžicích zaplavuje tento druh filmů spousta diskursů o terapii, podobně jako se tomu děje u televizních programů od *Family Ties* až po *thirtysomething*. Ale Rutsky a Wyatt se z takových výkladů vylučují rutinní hloubkou své vlastní interpretační strategie.

Pro Rutskyho a Wyatta „bavit se“ znamená „autonomní prostor“; pro kritika, který ho přijme, znamená „bavit se“ být v „nehierarchické pozici“. V celém jejich článku je „zábavnost“ zřejmě analogická s tradičním pojmem „estetická hra“ a stává se základním prostředkem, pomocí něhož mohou jednotlivci používat filmu jako prostředku k vlastnímu uplatnění. Přes všechno úsilí představit své počínání jako snahu vyhnout se omezením konvenčního vědecko-kritického filmového diskursu, je článek Rutskyho a Wyatta vlastně specifickou společensko-etickou činností, která vytváří vazbu mezi etickým stylem jedince (zde kritika filmové popkultury) a tím, jak se tento jedinec dívá na film. Film se proto stává pro kritika příležitostí zabývat se sám sebou, ačkoli by k tomu mohl použít kteréhokoli jiného kulturního artefaktu (románu, televizního pořadu), jenž se také mohl stát prostředkem, jehož prostřednictvím by se kritik mohl zabývat sám sebou jako někým, kdo vyžaduje další sebestylizaci a sebekultivaci.⁸⁾ Pro Rutskyho a Wyatta probíhá tento další proces sebestylizace (na konci dvacátého století) prostřednictvím „zábavy“, a odmítnout příklad k „bavení se“ by znamenalo sklidit na poli sebestylizace neúspěch, předvést se jako lidé příliš vážní a rozumní, kontrolovaní, odtržení od smyslů (a obyčejných lidí), jako lidé neschopní sebereflexe, jako neschopní intelektuálové. Paradox, který je v tom obsažen, však spočívá v tom, že dokonce i hlasatelé evangelia zábavy, mohou být při pokusech pěstovat lehkost bytí zároveň intelektuálšší a nemotorní, (neboť zacházejí s těmito vlastnostmi jako s něčím, co je „jiné“ než to, co je vážné a racionální). To znamená, že právě způsob, jímž se „zábavnost“ obhazuje a propaguje, může prozradit trapnou a deformující, inherentní vážnost. Skutečnost, že k „zábavnosti“ se lze přibližovat co nejopatrněji a hovořit o ní jen s pomocí nejjemnější intelektuální výzbroje, odhaluje její moc coby prostředku etické sebestylizace.⁹⁾

Ale – jako by byl mohl říci Wittgenstein – i zábava podléhá určitým podmínkám. Spíš však než se ptát, co to vlastně uniká tradičnímu vědeckému diskursu a konvenčním mravním účelům, a odpovědět „zábavnost“, měli bychom se raději ptát, za jakých

8) Ian Hunter, *Criticism as a Way of Life*. „Typereader“ 1990, č. 4, s. 5 – 21.

9) Řada uvedených postřehů je odvozena z dokončované knihy Iana Huntera *Aesthetics as a Practice of Self-Stylisation*.

podmínek napadlo některé jedince (řekněme nehotového doktora a novopečeného doktora filozofie) zacházet s intelektem, jako by byl nutně a nevyhnutelně stereotypní? Spíš než přijmout názor, že „zábavnost“ vysoce vážnému, usedlému, otažitému akademickému diskursu odjakživa uniká, ptejme se raději, za jakých podmínek a specifických okolností „může být zábavnost vyjmuta“ z hedonistického hřiště jen proto, aby splnila svůj (slavnostní) úkol a učinila tak intelektuální břemeno lehčím. Pokud na to přistoupíme, platí naše tvrzení, že článek Rutskyho a Wyatta je celkem sofistikovaným eticko-řečnickým cvičením, které je umožněné vzděláním, studiem a výzkumem. V poznámce k jejich článku se dovídáme o jejich vážených vědeckých hodnotách a na třetí stránce obálky Cinema Journalu nacházíme údaje, které líčí, jakými cestami článek prošel, než se dostal do tisku a začal vyzývat vědeckou filmovou kritiku, aby přijala kategorii „zábavnosti“. Za prvé: „v časopise Cinema Journal smějí publikovat pouze členové Society for Cinema Studies“; za druhé: „po předběžném přijetí článek anonymně posoudí nejméně dva odborní lektori, z nichž jeden je členem redakční rady časopisu“; a konečně: „aby mohly být publikovány, nesmějí být rukopisy delší než 7500 slov, a to podle příručky Chicago Manual of Style (13. vyd.) s dvojitou mezerou mezi řádky“. Rutsky a Wyatt měli možnost řídit se těmito instrukcemi a byli by tak poskytli zcela praktický a přesvědčivý příklad **odbornosti** a **mistrovství**, které mělo jejich kritické pojednání ukázat, aby jejich výzva k uznání pojmu „zábavnost“ byla vůbec slyšena. Protože nakonec, která společenská skupina je ochotna lámat si hlavu tím, jestli je příliš intelektuálská, nebo intelektuálská špatně?! Kdo jiný než intelektuálové má přístup k těmto etickým cvičením a nástrojům tak intenzivní introspekce, takového množství technik, které jsou podmínkou tak nadměrného sebevědomí a zájmu o sebe sama?

Poznámky tohoto druhu mají naznačit, že obrana „zábavnosti“, „rozkoše“, „mělkosti“ a „povrchnosti“ je verzí toho, co Ian Hunter nazýval „etickou atletikou“¹⁰⁾, což není nic než specifický intelektuální sport, činnost, jejímž středem je pravidlo, které zní: „Chápejte filmy prostřednictvím kategorie zábavnosti“. Kritická činnost Rutskyho a Wyatta se vyznačuje tím, že se snaží vyznamenat a odlišit se od strnulého intelektuálního obratnou reakcí, která sotva rozčere hladinu filmu, jehož popularita svědčí o jeho jemné povaze. Taková praxe je typická pro postromantickou kritiku, v níž je autorita toho, kdo posuzuje, dána estetickým názorem a většinou kritiků. Je to doslova příležitost, aby se kritik „pustil do zvláštního veřejného představení sebe sama“.¹¹⁾ Dá se například říci, že film jako *Volný den Ferrise Buellera* obsahuje – v tematické rovině – dialektiku zábavy a vážnosti, spontánnosti a Zákona jedině tehdy, když se to demonstruje alegorickým čtením (podobně jako Rutsky a Wyatt vykládají povrch filmu hermeneuticky, aby dokázali „pravdu zábavnosti“).

Jejich volání po důkladné sebereflexivní činnosti vychází z podivné ironie. Mnoho profesionálních intelektuálů se skutečně dívá na teenagerské filmy pro „zábavu“ po práci, „aniž by o nich psali články“ a aniž by „používali pojem zábavnost jako prostředek k sebezpytování“. Takže tu máme něco jako hordu profesionálních intelektuálů, kteří se

10) I. Hunter, *Culture and Government*. Macmillan, London 1988.

11) I. Hunter, *Learning the Literature Lesson: The Limits of the Aesthetic Personality*. In: *Towards a Critical Sociology of Reading Pedagogy*. Ed. A. Luke, C. D. Baker. John Benjamin, Amsterdam 1991.

dívají na filmy, aby se pobavili. Znamená to, že teoretičtí zábavníci jako Rutsky a Wyatt jsou antropology této hordy? Snad ano, ale jakmile tito antropologové popíší rituál zábavnosti, dávají ho tím k dispozici, a já zde tvrdím, že ho používají k estetické sebe-stylizaci. Nechci tím ovšem říci, že o sledování zábavného filmu kvůli zábavě nelze debatovat nebo teoretizovat; mám však za to, že „s ním mnoho nesvedeme, pokud z něj nechceme udělat něco jiného“¹²⁾ – podobně jako se to stalo s článkem v Cinema Journalu.

Přeložili Alena Maxová a Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu: *Lost in the Funhouse:*

Noel King Responds to R. L. Rutsky and Justin Wyatt.

„Cinema Journal“ 31, 1992, č. 3, s. 56 – 62.

Poznámka o autorovi:

Noel King přednáší na Vysoké škole technické v Sydney.

12) Z rozhovoru autora s Ianem Hunterem.