

„LÍP JSTE SI ANI VYBRAT NEMOHLI!“ REPREZENTACE SUBURBANIZACE V AMERICKÉM FILMU

Lucie Galčanová, Barbora Vacková

IVRIS, Fakulta sociálních studií, Masarykova univerzita, Brno

Abstrakt¹

Suburbanizace není pouze podstatným fenoménem ovlivňujícím podobu západní krajiny. Je také významným kulturním fenoménem, který ovlivňuje naše chápání toho, co je dobré prostředí pro rodinný život a jak vypadá sousedské soužití: stala se součástí reprezentací západní kultury. Text nahlíží na problematiku suburbánních reprezentací z dvojího úhlu: zkoumá reprezentace, ve kterých je suburbanizace označováným, současně ale ukazuje, že může sloužit také jako označující, skrze které je podrobován kritice masový konzumní charakter moderní společnosti a odhalují se skryté krize a kolize soužití v modernitě. Esej se zaměřuje především na populární americkou produkci, je komponován jako meta-analýza existujících teoretických i analytických textů a doplněn empirickým materiálem, jež tvoří příklady nejznámějších suburbánních filmů (mezi jinými *Rebel bez příčiny*, *Stepfordské paničky* a *Americká krása*).

The parade of aliens, zombies, and robots that have hitherto served as vehicles for the expression of anxieties of suburbanization have given way to chemical contamination as a means to articulate the fear that society itself is toxic. Suburbia, its immunity weakened by years of artificial isolation, is no longer safe from contamination.

(Burke 2006: 165)

1 Text vznikl s podporou výzkumného záměru MSM0021622408 Reprodukce a integrace společnosti.

Úvod

Suburbia, respektive suburbánní styl bydlení, se stala zejména po druhé světové válce nedílnou součástí masové západní kultury, dočkala se i široké škály odkazů (nejen) v populární kultuře a jsou součástí širší sítě sdílených hodnot, významů a imaginace. V posledních dvaceti letech se suburbanizace stala tématem i pro české prostředí. Tato studie vznikla jako meta-analýza odborných textů zabývajících se zobrazováním suburbii, jejich fyzické i mentální krajiny, v americké filmové produkci; zasazuje téma do širšího kontextu debaty o významu bydlení a vztahu prostoru a společnosti.

V úvodu textu nejprve popíšeme ambivalentní pozici suburbii v západní společnosti: tu chápeme jako neoddělitelně spjatou s moderním původem suburbii. Cílem textu je zprostředkovat českému čtenáři (formou teoretické přehledové eseje) ambivalentní reprezentace suburbii v západní (především americké) populární kultuře se zaměřením na filmovou produkci, kterou chceme ukotvit do kontextu sociálních teorií. Tato meta-analýza je tedy doplněna empirickým materiálem v podobě příkladů z popkulturních textů.² Film je kulturním textem pracujícím s obrazy reality, z nichž vytváří obrazy nové, naplněné novými obsahy se specifickými konotacemi – musíme si uvědomit, že ze své podstaty film není prostředkem zobrazování reality či „pravdy“, ale specifickým prostředkem reprezentace. Filmové vyprávění příběhu (podobně jako jakékoli jiné) využívá již známé obrazy, které jsou součástí sdíleného vědění o světě, a pomocí nich vytváří nové struktury, které však musí do určité míry odpovídat předem definovaným očekáváním diváků. Podobně je tomu při zobrazování suburbii a příběhů jejich obyvatel: i zde autoři vycházejí z předem existujících pojetí předměstí, určitých typických znaků, jež jej pro diváka identifikují, pracují s určitým sociálním obrazem, sdílenými kognitivními mapami (Suttles 1972 in Muzzio, Halper 2002). Tyto obrazy film zároveň reprodukuje i mění: „Filmy působí realisticky do té míry, do jaké zobrazují suburbánní život konzistentně

2 Výběr tohoto materiálu se řídil hlediskem teoretickým i tematickým a práce si rozhodně neklade nárok být považována za vyčerpávající analýzu.

s očekáváními publika, jež jsou však částečně vytvořena samotnou filmovou produkcí a dalšími formami populární kultury. Tyto obrazy jsou pak znovu částečně generovány na základě představ, které mají sami filmoví tvůrci o tom, co jejich publikum považuje za reálné.“ (Muzzio, Halper 2002: 448) Realnost se nemusí týkat všech komponentů fikčního světa – například film *Strážboruký Edward* je postaven na fantazijní hororové poetice, záměrně „reálnými“ však mohou být například také emoce, motivace a pohnutky aktérů, se kterými se může publikum (jeho určitá část) identifikovat, nebo se naopak vůči nim vymezit.

Autoři textů o reprezentaci suburbii v americkém filmu, z jejichž analýz vychází i tento text, se shodují v zásadním bodě: Suburbia jsou reprezentována jako vysoce ambivalentní v několika rovinách – jsou zároveň analyzována jako označované i jako označující –, vizualita a společenská atmosféra suburbii je zobrazována určitými formami, snaží se odkazovat na objekt, referent, kterým je rezidenční oblast rodinných domů na okraji amerických měst, a reprezentovat jej jistým způsobem. Zároveň je však samo suburbium používáno jako označující pro kontradiktorní povahu modernity (Burke 2006) či postmodernity (Dickinson 2006) a západní kultury³. Muzzio a Halper rozlišují na základě práce se suburbánními obrazy dva typy filmů: ty, pro něž je suburbánní prostředí kulíšou, v níž je příběh usazen (*suburban-set*), sloužící často kritice středostavovského vkusu a morálky, přičemž příběh by se mohl odehrávat kdekoli jinde (např. na malém městě); a ty filmy, kde suburbium tvoří nezbytný dějotvorný (často stereotypně, a proto rozpoznatelně zobrazený) prvek (*suburban-centered*) (Muzzio, Halper 2002).

3 Ambivalentního charakteru modernity si všímá sociologie od svého vzniku (např. Smart 1999): kriticky reflektuje vyvažování pro a proti aspektů života moderní společnosti, vyjednávání protikladných pohledů na jeden fenomén a hledání různých úhlů pohledu směřovaných ke shodnému objektu. Například samo chápání moderní společnosti jako vysoce organizované struktury, která je často funkční na úkor svých jednotlivců, jejich rodinných vazeb a jejich zvyklostí, ukazuje, že nejabstraktnější fenomény jsou nahlíženy z více stran a nelze u nich nalézt jednoznačně kladné či záporné hodnoty.

Filmy jsou nejen produkovány, ale také „čteny“ publikem různě v různých kontextech. Zobrazení typizovaného suburbánního prostoru nemusí být přijato a chápáno stejně publikem amerického Středozápadu jako publikem středních Čech. Je nicméně zajímavé ptát se, s jakými obrazy, kontradikcemi či figurami autoři filmů pracují, a také představit některé z kritických analýz, které se obrazy suburbii ve filmu zabývají a vsazují je do širšího teoretického a společenského kontextu. Fikční světy, které jsou ve filmech vytvořeny, jsou reálným zdrojem našich představ a diskurzů o suburbanizaci a suburbánní imaginaci. „Suburbánní filmy nabízejí publiku prostorově ukotvené představy nostalgicky zbarvených suburbii, které vkládají jedince do náručí nedokonalých, leč milujících bělošských rodin, znovu zpracovávají témata domova a míst, která jsou jinde, jáství a jinakosti založené na bezpečí a pohodlí. Fungující jako rétorika či *étos*, vytvářejí tyto filmy místa suburbánních příbytků, která zobrazují specifické kontury suburbii.“ (Dickinson 2006: 213) Když Dickinson hovoří o *étosu*, má na mysli způsob, jakým je v rámci specifického diskurzu reformulován, a tím i transformován konkrétní prostor i čas – v tomto případě je prostor a čas suburbii přetvářen do podoby *míst ke bydlení* (*dwelling places*). Suburbánní filmy jsou tedy *prostorovými příběhy* (*spatial stories*; de Certeau 1984, in: Dickinson 2006), které svým vyprávěním utvářejí obrazy „příbytku“ (*dwelling*) tak, aby působil jako smysluplná reakce na problémy a starosti každodenního života okolního světa. Estetika a vizualita těchto filmů je přitom součástí širšího politického a etického vymezování se vůči okolí (ibid.: 215).

SUBURBIUM JAKO AMBIVALENTNÍ PROSTOR

Ambivalentní jsou reprezentace suburbii, které nabízejí vědecké, literární, filozofické texty i populární kultura. Sociologická teorie fenoménu suburbanizace popisuje jako důsledek modernizace a současně jako snahu uniknout před jejími důsledky (Savage, Warde, Ward 2005). Je to ovšem únik, který umožňuje využití všech vymožeností modernity, jako jsou nové technologie výstavby, dopravy, nové formy

komunikace, moderní standardy péče o domácnost, zajištění bezpečnosti atd. Suburbia se v průběhu 19. a zejména 20. století stala především v Británii, USA či Austrálii nejpopulárnějším způsobem bydlení, nabízejícím čisté, klidné prostředí vhodné pro bezpečnou výchovu dětí a rodinný život, na druhou stranu jsou tyto hodnoty ve filmech zobrazovány jako jejich největší riziko. Nejpozoruhodnější je, jak poukazuje Burke, kontradikce mezi tím, jak se suburbia stala populárním a stále více vyhledávaným místem bydlení, a tím, jak je toto místo jako určitý typ či figura ve fikčních světech filmových narácí reprezentováno (Burke 2006). Ideální až utopická představa o prostoru společenského řádu suburbia je zobrazena ve svých dystopických, inverzních podobách (Beuka 2004).

Shrneme-li několik hlavních kritických tezí, vidíme, že touha po bezpečí je dekodována jako patologický strach z jinakosti a neschopnost vyrovnat se s pestrostí moderní městské společnosti, touha bydlet v soudržné komunitě podobných lidí je odhalena jako segregace vedená rasovou a třídní nesnášenlivostí (Low 2001), touha po čistém prostředí bez hluku, dopravy a průmyslu je v očích kritiků patologickou snahou o nezdravě sterilní prostředí ústící v prostorovou i duševní prázdnotu (Burke 2006), snaha o přehlednou a čistou domácnost je patologizována jako hlubinná touha uniknout vlastní tělesnosti, spoutáním mikrobů i zahradních trávníků je spoutávána a krocena zároveň příroda, jak v lidech, tak kolem nich. Snaha o harmonické, na rodinu orientované prostředí pečujících matek a pozorných zaopatřujících mužů a o poklidnou harmonickou domáckost je interpretována jako téměř kastrující domestifikace muže v „příliš ženském“ prostředí a zároveň jako uvěznění ženy v domácnosti bez možnosti seberealizace ve veřejné, muži opanované sféře (Marsh 1988). Rovnost a homogenita se stala v očích kritiků ubíjejícím prostředím vulgární masové spotřeby. To, co mělo být zdravým prostředím pro nejširší vrstvy, stalo se pro kritiky středostavovského vkusu brzy obrazem nejen nerozumného, ale téměř chorobného strachu střední třídy ze všeho, vůči čemu se vymezuje nebo co ohrožuje její nově vydobyté postavení (Morley 2000). Suburbium se stalo synonymem zbabělého úniku před společenskou odpovědností, politickou debatou a jinakostí do prostředí umělého, neautentického řádu a pořádku (Sennett 1992),

který je asi tak ochranným prostředím jako vězení – chrání, ale rozhodně neosvobozuje.⁴

Pro pochopení současných populárních reprezentací suburbíí (ale také pro porozumění vzniku a vývoji představy o suburbíích jako o vhodném bydlišti, způsobům jejich plánování, výstavby a proměn) je nutné alespoň stručně prozkoumat historický a kulturní kontext, v němž se v polovině 19. století zrodila. V uvažování o procesu suburbanizace můžeme identifikovat nejméně pět zásadních kulturních kořenů: Za prvé se jedná o formování třídní společnosti raného *kapitalismu* a tendence k třídně oddělenému bydlení, které se projeví především v nejstarších suburbíích, například v okolí Londýna (Fishman 1987). Nejde však jen o třídní a rasovou oddělenost bydlení, ale také o nové způsoby organizace práce a rozvoj korporací a hierarchické struktury zaměstnávání, s nimiž souvisí rozvoj středních tříd. Za druhé se jedná o tradici *romantismu* vyzdvihující estetickou a spirituální roli přírody, zahrad a zkulturněného přírodního prostředí jako protipólu městského ruchu, jež významně ovlivnila nejen evropské, ale především americké anti-urbánní myšlení (Jackson 1985). Muzzio a Halper připomínají v této souvislosti úvahy Thomase Jeffersona o zdravém životě na venkově: americký antiurbanismus je přítomen od samého počátku formování amerického národa (Muzzio, Halper 2002: 554). Vedle idealizované představy morálního života na venkově však stojí také stereotypní představa o ubíjejícím a „hloupém“ rurálním prostředí, i sama náročnost zemědělského života. Suburbanizace tedy je výsledkem kombinace idejí o krizi města a adorace čistého venkovského života, snaží se vytvořit prostor, který je zbaven „špíny“ obou prostředí. Osvícenské dědictví *sanitarismu* jako nové nauky o hygieně, roli čistoty a jejího udržování, hluboce ovlivnilo představy o vhodném rezidenčním prostředí a jeho plánování (srov. Sennett 1996a, česky např. 2006), promítající se jak ve funkcionalistických představách o organizaci městského prostředí (např. Overy 2007), tak

4 Když hlavní hrdina filmu *The Truman Show* opouští hranice svého doposud známého světa bez chudoby, jinakosti, problémů a konfliktů v podobě obřího televizního studia, tvůrce show k němu promlouvá: „V tomto světě není víc pravdy než v tom, který jsem pro tebe vytvořil, v mém světě se nemáš čeho bát...“, (The Truman Show, 1998)

v budování nových čtvrtí rodinných domů v zázemí měst (Davison 1997). S představami špinavého městského prostředí se pojí také představy o morálním úpadku: ozdravení populace se dosáhne jak osvětou a zavedením nových vědeckých pravidel hygieny, tak vytvořením lepšího prostředí (vzdušného, světlého a v neposlední řadě také přehledného), pro něž jsou nezastavěné okraje měst vhodným místem. Ozdravením fyzického prostoru, těl městských chudých a pracujících dojde i k ozdravení společnosti⁵ (Vacková 2010). Čtvrtý významný zdroj se týká náboženství, především pak reformní *evangelikánské tradice*, ukotvující morální řád odpovídající genderovanému rozdělení rodinné a obchodní sféry a adoraci domova jako bezpečného místa žen a dětí „ohrožených korumpující energií města“ (Davison 1997: 12). Tyto kulturní představy se významně odrážejí v diskurzích dominantních institucí, kterými je středostavovská rodina a její *diskurz* „domáckosti“ ukotvený ve viktoriánských představách o organizaci domova a rodinného života; v *diskurzu architektury*, která, propojena s politickými představami a ideologiemi, má sloužit jako náprava společnosti vytvořením čistých, kontrolovatelných a bezpečných sídel; a v *diskurzu medicíny*, který vymezuje podmínky bezpečného hygienického prostředí a techniky nutné k jeho udržování (Burke 2006). Součinností a vzájemným působením těchto diskurzů se v průběhu 19. století postupně začala psát historie suburbíí. Právě v tomto období se soukromé pohodlí a spokojený rodinný život začínají definitivně formovat nejprve jako norma městského života etabloující se střední třídy. V prostředí rozvíjejících se velkoměst a nových průmyslových center se postupně ustavila ideologie rodiny a domesticity: mít domov se stalo normou západní společnosti. Nešlo ovšem o subjektivní

5 Richard Sennett rozvinul ve svých textech specifický pojem „purifikace“ západní společnosti. Popisuje jej jako projev moderní individualizace a obrannou reakci v momentě, kdy je identita jednotlivce či skupiny vystavena vnějšímu tlaku a pochybnostem: „Čeho se bojíme, je to, že se mezi námi objeví *něco jiného* a my budeme zraněni vlastním poznáváním *jinakosti*.“ (Sennett 1996a: 35) Důsledkem purifikace společnosti je podle Sennetta i ztráta městské diverzity ve chvíli, kdy se lidé uzavírají v soukromí svých domovů na rezidenčních předměstích – sociálně purifikovaných sídlech s výběrovými, a tedy omezenými sociálními vztahy (Sennett 1992).

prožívání pocitu domova, pocitu být někde doma, ale o domov jasně definovaný a charakterizovaný – nejčastěji (v anglosaské tradici) o oddělený rodinný dům se zahradou. Prostor získal nové funkční rozdělení: na jednu stranu se ustavila privátní místa vhodná pro intimní rodinný život, na druhou místa, která jako soukromá vystupovat nemohou, a pokud se tak děje, je to obecně považováno za porušení norem. Suburbia jsou prostředím, ve kterém se tato nová ideologie materializovala. Byla jí utvářena a současně ji napomáhala utvářet. Nejstarší předměstí rodinných domů stavěná pro vyšší a vyšší střední třídu se stala v druhé polovině 19. století předobrazem sídlišť dělnických (srovnej např. Hall 2002; Sennett 1996; Harris, Lerkham 1999).⁶ Životní styl implikovaný dělnickým rodinám skrze nová sídliště byl do značné míry ovlivněn právě středostavovskou představou o tom, jak má vypadat život nižších tříd (Löfgren 2007)⁷, která byla naplňována výše zmíněnými třemi diskurzivy. Neproměňoval se ale pouze životní styl dělnictva, změny se týkaly i stále rostoucí skupiny střední třídy: vedle urbanistických úprav se sanitarismus projevuje výrazně také v idejích designu, vybavení interiérů domácností a především ve změněných požadavcích na péči o něj. Na jednu stranu z poválečných domácností mizí služebnictvo, na druhou stranu se výrazně rozvíjí nové způsoby péče o domácnost, kterou vykonávají především ženy (dochází k přeměně paní domu na ženu v domácnosti) (Burke 2006; Marsh 1998); v souvislosti s nově rozšiřovanou představou o vhodné podobě domesticity se rozvíjí také

6 Odchod vzrůstající se střední třídy z center měst a naopak uvíznutí vznikajícího dělnictva v neutěšených prostorech vnitroměstských čtvrtí a slumů – to byl jeden ze zdrojů dobové snahy o zlepšení životních podmínek lidí označovaných jako městská chudina (srovnej Burke 2006, Hall 1998).

7 Nejvýraznější a nejvíce citovaný je však rozvoj suburbanizace předválečné ve Velké Británii a pak především rozšiřování sídel pro vyšší a střední třídu v poválečných USA, Austrálii či na Novém Zélandu. V těchto zemích je vývoj suburbanizace spojen přímo s rozvojem „národní“ kultury – zatímco v USA se stal součástí tzv. amerického snu o individuálním úspěchu ve společnosti (Murphy, Probert 2004), v Británii byl tematizován například jako ideální bydlení pro „národní hrdiny“, veterány, kteří bránili vlast (Goldsworthy 2009).

celý průmysl jejího udržování – vznikají nové typy časopisů věnovaných domácnosti (Newby, Turner 1999), průmysl přichází s inovacemi v oblasti „čištění“ domova, na vše se postupně nabalují další mediální oblasti, především reklama (spojená především s poválečným rozšířením televizního vysílání). V této souvislosti hovoří američtí autoři o rozvoji nové specifické suburbánní imaginace (srov. Dickinson 2006). Představa nebezpečí, které číhá na ulicích a v centrech měst, je spojena také s představou špíny a „neviditelných“ nepřátel, kteří čekají přímo v domě, a je třeba proti nim bojovat, zabránit kontaminaci chráněného prostoru.⁸ Udržování pořádku v domácnosti je součástí udržování širšího společenského řádu, je symbolickým vymezováním hranic: „Domácí práce vytváří sociální hodnotu, odděluje špínu od hygieny, řád od neuspořádanosti, smysluplnost od zmatku.“ (McClintock 1995: 170, in: Burke 2006: 153)

Původní místa výstavby, legitimizovaná snahou o zdravé a hygienické prostředí v ideální sanitaristické představě 19. století, která měla vytvořit úkryt před kontaminovaným centrem města, jsou však v řadě filmových reprezentací zobrazována jako opak hledaného ideálu – jako místa nebezpečí chorobné nákazy, která číhá uvnitř samotného domova. Jak upozorňuje Burke, představa idealizovaného suburbánního domova spojená se snahou o zvýšení bezpečí a pocitu zabydlenosti mezi jeho stěnami, „v bezpečí před reálnými i před obraznými zdroji zamoření,“ vytváří paradoxně pocit větší zranitelnosti, „pocit každodenního ohrožení mnoha neviditelnými a neznámými riziky.“ (Burke 2006: 147) Prostor suburbia je tedy zobrazován jako sterilní a kontaminovaný zároveň, a ve své ambivalenci je zásadně moderním projektem hledání identitní jistoty.

KRITICKÉ REPREZENTACE SUBURBIÍ

Kritická reflexe moderny je jedním z klíčových společenskovedních i filozofických témat minimálně od poloviny dvacátého století. Stejně

8 Udržení pořádku v domácnosti je také symbolicky spojeno s morální čistotou a disciplinací ženského těla (Burke 2006: 153).

jako modernistický projekt jsou jí podrobována i suburbia a suburbánní životní styl. Záhy po poválečném stavebním boomeru a obrovském rozmachu suburbánního bydlení se tyto lokality určené pro pohodlný život střední třídy staly obrazem, skrze nějž zprvu především umělci kritizovali konformní a nekritickou západní společnost. Na následujících řádcích chceme prostřednictvím několika konkrétních příkladů zachytit ambivalentní obraz suburbií, který je sdílen v západní společnosti. Volíme především příklady z americké literární a filmové produkce, jež ilustrativně vyjadřují jádro problému, v poslední části textu se ale soustředíme i na další kulturní produkty nesoucí sdělení a významy stejně dobře jako film či knihy. Současně se domníváme, že právě tato literární tradice odráží fakt, že se zde suburbia ustavila jako specifický kulturní fenomén, jako charakteristické prostředí, které je zdrojem lidského jednání a charakterů (snad i jisté formy bez-charakterních postav), jedinečné lidské zkušenosti. Konečně vzhledem ke globálnímu šíření těchto textů je chápeme jako svého druhu referenční bod, ke kterému se přemýšlení o suburbiích i v jiných částech světa vztahuje (ať už cíleně či nevědomě).⁹

Jako ilustrativní příklady jsme vybíraly především takové texty, které si získaly obecnou známost i za hranicemi Severní Ameriky a jsou tak

9 Příkladem tohoto vlivu může být např. forma suburbanizace, jak ji popisují badatelé v Turecku, kteří konstatují, že jde o mezinárodní styl odvozený od západního modelu bydlení v rodinných domech (např. Öncü, Weyland 1997, in: Morley 2000: 131). Upozorňují, že propagační materiály přibližující potenciálním zákazníkům jejich nové domovy slibují jako všude jinde na světě „čisté, šťastné a klidné bydlení“. Obrazy západního stylu bydlení však právě v případě Istanbulu kontrastují s místní kulturou silněji než v případě rozšiřování suburbánního stylu bydlení z Velké Británie či USA do jiných západních zemí. Ostatně jak ukázala turecká autorka Basak Tanuluku na empirických příkladech ze svého výzkumu v nových rezidenčních čtvrtích kolem Istanbulu (v tomto případě se jednalo o uzavřené čtvrti, tzv. *gated-communities*), vede tento rozpor k následným úpravám interiérů domů. Ilustrativním příkladem jsou tzv. „americké obývací“. Prostupnost pracovního prostoru kuchyně s prostorem odpočinkovým a společenským, podobně jako velká prosklená okna dovolující nahlédnout do interiérů domů, se v zemi, kde se normy intimity a rodinného soužití významně odlišují od těch na Západě, stávají problémem (Tanuluku 2008).

dostatečně známé také českému čtenáři a divákovi. Domníváme se však, že i těchto několik děl dostatečně ilustruje bohatost kritiky, která se od 50. let v zobrazování suburbánního prostředí objevuje. Neklademe nárok na jejich stoprocentní výčet, hlavní zobrazovaná témata se však v našich příkladech objevují: Především se jedná o problematizaci klidného sociálního prostředí – témata rozebíraných textů jsou krize vyplývající ze střetů odehrávajících se uvnitř společnosti. Střetů vyvolaných třídními nerovnostmi, ale především generačními a genderovými rozdíly, které se projevují i ve skupinách třídně homogenních. Druhým obsáhlým tématem je kritika suburbánního vkusu spojeného se specifickými formami spotřeby a konzumu, který se přelévá až do základních rozdílů v zobrazování dichotomie města a předměstí.

LITTLE BOXES ON THE HILLSIDE ...

*Little boxes on the hillside,
Little boxes made of ticky tacky
Little boxes on the hillside,
Little boxes all the same,
Theres a pink one & a green one
And a blue one & a yellow one
And they are all made out of ticky tacky
And they all look just the same.*

*And the people in the houses
All went to the university
Where they were put in boxes
And they came out all the same
And theres doctors & lawyers
And business executives
And they are all made out of ticky tacky
And they all look just the same.*

*And they all play on the golf course
And drink their martinis dry
And they all have pretty children
And the children go to school,
And the children go to summer camp*

*And then to the university
Where they're put in boxes
And they come out all the same.*

*And the boys go into business
And marry & raise a family
In boxes made of ticky tacky
And they all look just the same,
Theres a pink one & a green one
And a blue one & a yellow one
And they are all made out of ticky tacky
And they all look just the same.*

(Malvina Reynolds: *Little Boxes*)

V 50. letech se rostoucí rozlehlá americká suburbia stala synonymem pro konformní apolitický styl života Američanů. Diskuze na toto téma byly ještě v té době dosti problematické: silně je ovlivnil kritický přístup autorů Frankfurtské školy, na druhou stranu byl tento navýsost americký styl součástí diskurzu o Spojených státech, které v kontextu studené války brání celou západní kulturu před rozpínavostí komunistického Sovětského svazu – jak jsme zmínily, patřily k národnímu charakteru Američanů. Debata o suburbii byla však od samého počátku součástí mnohem obecnější otázky, zda „je důsledkem ‚hyperdemokracie‘ ‚populace hlupáků‘?… Je masová konformita nevyhnutelným produktem demokratizace kultury?“ (Kenyon 2004: 71). Tyto otázky začaly zpochybňovat do té doby jednoznačné hodnoty pokroku a demokratizace společnosti. Kenyon uvádí jako příklad této debaty sympozium pořádané v roce 1952 *Partizan Review*¹⁰ – nebylo zaměřeno na problematiku suburbii jako takových, ale suburbánní krajina – její prostorová, architektonická a v té době samozřejmě přijímaná demografická homogenita – byla jednoznačně akceptována jako obraz i zdroj konformity amerického stylu života: „Jeden z účastníků přímo řekl: ‚V současné americké demokracii cirkulují vkus, způsoby a nápady líně a plytce jakoby na suburbánní úrovni.‘“ (Ibid: 72) Ačkoli v dalších letech mnohé výzkumy poukazovaly na vnitřní heterogenitu pouze zdánlivě jednolitých suburbánních oblastí (např.

10 Politicko-literární čtvrtletník vydávaný v USA mezi lety 1934 – 2003.

Gans 1967), které se ostatně svým rozšiřováním staly přístupné dříve vyloučeným skupinám, nelichotivá vizitka konformistů nevybočujících z řady jejich obyvatelům zůstala. Suburbia sama se stala reprezentací (malo)buržoazie a jejího životního stylu a kritika je vedena jednoznačným směrem: pod povrchem klidného a utěšeného prostředí bublá společenský konflikt, pod pečlivě sřeženou rodinnou harmonií a středostavovskou spořádaností se ukrývá neuróza. Prostředí je příliš klidné, příliš čisté, příliš idylické, aby mohlo být vnímáno jako zdravé. Je však ve své naivní prostotě také poměrně bezbranné – a zjednodušením suburbánního života a imaginace na několik ikonických obrazů se z něho stává snadný terč společenské kritiky cílící na jednoduché a prvoplánové touhy jejich obyvatel. To vše popisuje Malvina Reynolds v písni, která ji proslavila nejvíce a která snad poněkud prvoplánově mluví o „malých krabičkách“ a jejich lidech. Jak ale upozorňuje Morley (2000), nezakládá se tato kritika suburbií ani tak na porozumění současnému životu jejich obyvatel, ale opírá se spíše právě o tuto ikonickou představu o suburbanizaci, jaká se zformovala v 50. letech minulého století především v USA.

V písni Malviny Reynolds stejně jako v dalších textech se především jedná o kritiku středostavovského vkusu – rodinné domky na předměstí jsou „hezké“ (nice) stejným způsobem jako fotografie západu slunce. Jejich estetika, ať již určená technologií jejich masové výroby nebo „individualizovanou“ instantní podobou katalogových návrhů, je kritizována z pozic „legitimní“ kultury – postrádají styl moderní architektury i autenticitu staveb rurálních či historickou hodnotu starších staveb městských. Jsou odcizené stejně jako jejich obyvatelé a typicky vizuálně zobrazované na snímcích seshora jako nekonečná záplava identických domů¹¹ – lidé i domy „by mohli být kdekoliv jinde“ –, jsou vsaditelní do jakéhokoliv prostředí (mobilní), individualizovaní

11 Tento pohled na předměstí je typický například pro americký televizní seriál *CSI Las Vegas* (u nás vysílán televizí Nova jako *Kriminálka Las Vegas*), ve kterém ovšem poukazuje na anonymitu a rozlehlost míst, na kterých se také mohou stát trestné činy. Jako by říkal: „Podívejte se blíž, tady se stala ta hrůza. A může se stát i u vás.“

Pohled na město z ptáčích perspektivy, ale jako pohled z mrakodrapu do ulic, kritizuje de Certeau (1988), právě proto, že nabízí zcela jiný obraz

ve smyslu vykořenění (a ve smyslu svobody), neautentičtí (otevřením všemu, nerigidní) atp. Tuto kritiku, střetání různých typů vkusu i jejich příležitostné vyjednávání či proměny můžeme interpretovat bourdieuvským způsobem: jde o způsob, jakým si reprezentace legitimní, vyšší kultury sjednává své hegemonné postavení – vymezením se vůči průměrné kultuře mas (USA) či maloburžoazie (kontinentální Evropa). Dům a bydlení, bytová kultura, jsou součástí určitého habitu (zprostředkovávajícího spojení mezi příjmem a spotřebou) a jsou spojeny s pozicí v sociální struktuře, v sociálním poli (Bourdieu 2010). Kritika suburbanizace je v jisté rovině právě kritikou vkusu stavící na ironizaci nízké míry kulturního kapitálu, který je nutné budovat v rámci dlouhodobé více-generační strategie (jeho nedostatek se projevuje nevkusností či nesofistikovaností architektury, domácího vybavení a způsobů) u středních vrstev či nových *parvenu*, kteří rychle nabývali kapitál ekonomický. Tak jako nová suburbia „vyrostla z ničeho“, na „prázdných“ periferiích, povzbuzují představivost podezíravou a přezíravou analogií, že také jejich filištínští obyvatelé jsou „prázdní“, postrádají kulturní kompetence legitimního vkusu svým zaměřením na spotřebu a vulgarizované formy masové zábavy (Burke 2006: 151).

Ikona vyprázdněnosti suburbantů funguje pak ve filmových zobrazeních béčkových „gothic“ filmů a hororů (tyto filmy nemají kritický tón, ale pracují se stejným stereotypním rámcem, případně svým žánrovým zaměřením poskytují vlastní temný obraz) – jako takové jsou snadným terčem sil, které si je podmaňují – invazivních organismů, virů, mutací. Burke uvádí příklady filmů *The Invasion of the Body Snatchers* (1956) či *The Blob* (1958) – filmy propojují strach z kulturní homogenizace s psychologickými efekty spotřebního kapitalismu (Burke 2006: 157). Zároveň také odkazují k podobám nebezpečí, před kterými není možné se plně ochránit ani prostorovou segregací. Alegorické čtení amorfních substancí, které napadají hrdiny těchto filmů, je spojuje s nebezpečím komunistické infiltrace, významného to tématu období studené války, jaderného ohrožení, ale také nové záplavy konzumní touhy a nadměrné spotřeby (ibid.). Rád ustavený

než perspektiva chodce. Perspektiva shora má odcizující efekt a současně znemožňuje vidět detaily, které se mohou lišit.

pomocí prostorového oddělení, vyčištění a uspořádání se ukazuje jako iluzorní ve světle ne-řádu, který nejenže vyvolává strach, ale vzbuzuje i úzkost a nejistotu spojenou s nejasností obvyklých kognitivních kategorií. Představuje nebezpečí, které je příliš neuchopitelné.

„LOOK CLOSER!“

Jak upozorňuje Burke (2006), pracují s obrazem nečistého v podobě města jako protiobrazu suburbii od 50. let především „béčkové“ filmy americké produkce – město s temnými ulicemi, nepřehlednými zákoutími a amorálním pokušením pokleslého životního stylu je v poválečných detektivkách (určených mimo jiné rozrůstajícímu se středostavovskému publiku v suburbii) oblíbeným prostředím. Je v nich zobrazeno nebezpečí, které číhá „venku“: městský vzduch je v poválečných reprezentacích prosycen zločinem a hříchem, stejně tak jako byl prostoupen nebezpečným miazmatem v představách raně moderních.

Opačný obraz města využívají tvůrci filmu *Pleasantville* režiséra Garyho Rosse z roku 1998 – atmosféra filmu, v němž dva „současní“ teenageři propadnou obrazovkou do televizního seriálu, je vystavěna na černobílém nostalgickém suburbii z roku 1958, harmonickém a rodinném (muži s kufříky a klobouky přicházející podél bílých plůtek¹² perfektních zahrádek domů pro vřelé uvítání se slovy „Honey, I am home!“ – „Zlato, jsem doma!“), bezpečném (kde není nebezpečí, zároveň chybí adekvátní reakce na ně – místní hasiči zvyklí zasahovat se svými žebříky na zahradách domů reagují nikoli na volání „hoří!“, ale na výzvu „kočka!“) a asexuálním (klasický rozhovor matky s dcerou se odehrává v opačném pořadí – matka se ptá dospívající dcery, co že to tam vlastně ti mladí na „Lovers' lane“ dělají). Film tuto harmonii odhaluje jako neautentickou – přítomnost a jednání hlavních postav postupně vyplavuje na povrch vášně a emoce, které původně černobílé obyvatele Pleasantville zbarvují (film mj. pracuje s motivem

12 Bílé plůtky jsou typickou součástí vizuálního slovníku suburbánních filmů – separují soukromé od veřejného, odlišují suburbium od smíšeného prostoru města (Dickinson 2006).

rasové nenávisti, aniž by k tomu použil jediného nebělošského herce). Symbolicky nakonec vítězí „město“ v podobě graffiti jakožto ikony subverzního jednání ve veřejném prostoru, vytvořené na stěně obchodu, který ukrývá „barevné“ před ještě černobílými¹³ (Morley 2000). Dichotomický černobílý čas a prostor jasně strukturovaného světa je zničen a zároveň „zabarven“ současnou svobodomyšlnou zkušeností (součástí narušení řádu je také nespolehlivost režimu domácích prací symbolizovaná výrazem hrůzy, jež vzbudí v kruhu mužů propálená košile jednoho z nich). Městské znečištění, nebezpečí a rychlost života v přítomnosti, nejasná budoucnost a komplikovanost vztahů jsou zde místem návratu hlavního hrdiny, který poučen nebezpečími příliš harmonické společnosti dokáže vyrovnaně nést svou situaci v komplikované realitě. Hlavním znakem zobrazené suburbánní reality je nevědomost, její dokonalost je omezující a selektivní – ukrývá, co je vlastní „každému člověku“: sexuální touhu, negativní či nekontrolované emoce a vášně, či touhu po vědění (knihy v pleasantvillské knihovně mají bílé stránky, mapa světa končí hranicemi města). Suburbium padesátých let je zde vizuálním rámcem, jeho domy a ulice jsou součástí vizuálního slovníku, který je nedílnou součástí konstrukce ideálního prostoru.

Zatímco *Pleasantville* vytváří utopický fikční prostor, aby jej mohlo následně narušit „realností“ prožitků postav, film *Americká krása* Sama Mendese, který vznikl jen o rok později (1999), již rovnou konstruuje suburbium jako dystopii. To, že půjde o pohled „pod povrch“ za zdánlivě harmonickou realitu, je divákovi odhaleno hned v úvodu v prázdném pohledu muže za záclonami (film ideál ani nepotřebuje plně vykreslit, jen jej naznačuje opět bílými pláňkovými ploty, upravenými trávníky a pěstěnými růžemi: opírá se o představu ideálního místa, která již je ukotvena jako kulturní obraz v hlavách diváků). „Hlavní pointa filmu přináší varování: podívej se zblízka. Na každé

13 Jak v návaznosti na de Certeau píše Morley, graffiti můžeme chápat jako „taktické umění“, skrze něž marginální a vyvlastněné skupiny stvrzují svůj pomíjivý triumf nad autoritami a jejich kontrolou městského prostředí „uplatněním privátních významů ve veřejném prostoru a nerespektováním zákonů místa“ (Morley 2000: 146). V *Pleasantville* jsou aktéři přenosu obrazu z plátna na stěnu zatčeni a souzeni.

bezchybné ulici, v každém bezchybném domě a za každou bezchybnou rodinou leží Pravda.“ (Muzzio, Halper 2002: 550) Aby mohla však být ona pravda o „skutečné“ povaze života suburbánní Ameriky odhalena, je nutné nejprve mít onu idealizovanou představu bezchybného, harmonického a uspořádaného prostoru, pod jehož pokličkou se ona šokující skutečnost skrývá. Teprve na základě tohoto kontrastu mohou ve filmovém zpracování vyvstat na povrch potlačované perverze, tenze a rozpory, nenávist a násilí. „Suburbia, která jsou vylíčena jako aseptická, ne-přírodní, hygienická, která, tak jako spoutávají přírodu pomocí sekaček na trávu, bazénů, herbicidů do sterilní upravenosti, spoutávají údajně také duši a emoce lidí. Suburbia jsou vlastně bezbranným obrazem, v němž touha po rodinném životě získává nejen obrysy maloměstského pokrytectví, ale ve své dětinské naivitě se stává zrcadlem freudovsky výživné představy vášni a skrytých emocí bujících pod klidným a uhlazeným zrcadlem neobludnějších koutů lidské duše, spoutané konvenčním prostředím... jen vybuchnout.“ (Galčanová 2012: 24–25)

Proměnu diskurzu nebezpečí ilustruje pak Burke na příkladu filmu *Safe* Toda Haynese z roku 1995, v němž jsou zdrojem zdravotních problémů hlavní postavy neviditelné, nepostřehnutelné chemické látky (vlastně miazmatické povahy), které symbolizují také jaderné nebezpečí a s ním spojené nebezpečí politické, tedy témata, jimiž byla v dobách rozkvětu suburbií prodchnuta veřejná debata (Burke 2006). Ve filmu *Safe* není nebezpečím prostředí znečištěného města – naopak, neviditelným ohrožením je prostoupeno samotné bohaté předměstí. O co více je prostředí líčeno jako aseptické, hygienické a zbavené vnějšího nebezpečí, o to silněji pak vystupuje úzkost z vnitřního ohrožení. Individualizované chápání nebezpečí se ve filmu projevuje hned na několika rovinách: Hrdinka nenachází pochopení u svého okolí – příčiny jejích problémů jsou příliš nehmatatelné (koneckonců první myšlenka na to, co ji vlastně ohrožuje, je spojena s videem ekologické organizace upozorňující na vzrůstající chemické znečištění, tedy s obrazem preventivního varování před něčím, čím si stále nejsme jisti). Zároveň jakákoliv snaha o udržení ještě větší čistoty vede ke zhoršení problémů – čističí prostředky působí ještě zhoubněji než nebezpečí špíny, která mají odstranit, kosmetické přípravky na zkrášlení ženského těla způsobují jeho destrukci. Zdravotní problém

je zároveň problémem osobní identity a osobnostní integrity. Film však neumožňuje kolektivní řešení tohoto problému (prostřednictvím politické akce či modernistické změny architektury atp.). Naopak, vsazuje hrdinku do silně individualizovaného dilematu. Zatímco ona sama cítí, že se „něco děje“ s jejím tělem, a hledá vnější příčinu, okolí jí předkládá silně individualizovaná vysvětlení jejího stavu: zdrojem nemoci je v očích lékařů, léčitelů či manžela především ona sama a její „postoj“ k nemoci, stejně tak má být „ona sama“ sobě lékem (Burke 2006). Samo „vyčištění“ prostoru není a nemůže být úspěšné při potírání nebezpečí a hledání jistoty.

„LÍP JSTE SI ANI VYBRAT NEMOHLI!“

Určitě se vám tu bude líbit! Městečko je moc hezké a lidé přímo roztomilí! Líp jste si ani vybrat nemohli!

(...)

Naděně se s Walterem rozprávěli o krásách a poklidu Stepfordu a o všech přednostech, jaké má bydlení v rodinném domku oproti pouhému bytu. O tom, jak se stepfordské paničky starají čistě jen o domácnost a jak v celém městečku není potuchy po společenském životě, raději pomlčela.

(...)

„Něco tu určitě je,“ prohlásila. „V půdě, ve vodě, ve vzduchu – nevím kde. Působí to na ženy, takže se začnou zajímat jenom o domácnost a vůbec o nic jiného. Kdo dneska tuší, co dokáže chemické látky? Nevědí to ještě pořádně ani nositelé Nobelovy ceny. Možná je to nějaký hormon, tím by se vysvětlila ta fantastická poprsí. Určitě sis toho už všimla.“

(Ira Levin: *Stepfordské paničky*, překlad Zora Wolfová)

Joanna: „Walter říká, je to oslnivé“, ale já s tím nesouhlasím – nebo souhlasím, je to moc hezké, skoro dokonalé, ale mně se to nelíbí, ani nevím proč.“

(*Stepfordské paničky*, film USA 1975)

Rezidenční suburbia představují materializaci ideálu bydlení nukleární rodiny. Naplnění této normy však může způsobovat tlak ne nepodobný freudovské „nespokojenosti v kultuře“ – podobný tlak prožívá velká část literárních hrdinů či hrdinek vyrovnávajících se s šedivým, jednotvárným a předem nalinkovaným životem střední

třídy. Samo suburbánní prostředí jako by v těchto textech vyvolávalo neadekvátní reakce; může být jejich vysvětlením specifický typ nespokojenosti, která vzniká z pocitu prázdnoty a jednoty? Kenyon se domnívá, že „suburbánní prostředí posiluje americkou představu, že lidé jsou stejní a sobě rovni“ (2004: 73). Ale jak tato autorka sama dodává – a cituje zřejmě nejslavnější větu z Riesmannova *Osamělého domu*, která jeho knihu uzavírá¹⁴ – „Myšlenka, že jsou lidé stvořeni sobě rovni, je pravdivá a zároveň klamná: lidé jsou stvořeni každý odlišně, svou společenskou svobodu a autonomii ztrácejí, když se snaží podobat se jeden druhému.“ (Riesman 1968: 301) Jak se vyrovnat s tlakem společnosti, která vyžaduje spokojený rodinný život, jasné rozdělení mužských a ženských rolí a vytvoření ideálního „zázemi“ v čisté a světle prozářené kuchyni? Vytvořením ideální manželky – „stepfordské paničky“, která splňuje všechny tyto požadavky, neboť je tak doslova naprogramována. Za obrazem suburbánní zlaté klece se skrývá kritika mediálně propagovaného životního stylu, nejenom konzumních návyků vedoucích k trvalé spotřebě – splnit požadavky kladené na dobře vedenou domácnost může ideálním způsobem opravdu nejspíše robot.¹⁵ Rodina i jednotlivec, kteří by měli cele zapadnout do ideálního obrazu spokojeného suburbánního života, nemají, jak podotýká Riesman, šanci na projevení individuality a osobních zájmů. Když se z kterékoli ženy v městečku stane automatizovaná stepfordská panička, její osobnost zmizí. Jak píše Beuka: v závěru filmu se jasně ukáže, že „suburbia vyšší střední třídy, uměle vytvořený, neměnný a kolem mužů koncentrovaný svět, nejsou místem pro ‚opravdovou‘ ženu“ (2004: 185), uvažující, aktivní. Joanna se při hledání odpovědi na své znepokojující otázky dostává do podobné situace jako hrdinka filmu *Safe*. Její nespokojenost a strach manžel i psychologka připisují náhlé změně prostředí a pomalé adaptaci – problém přece *nemůže* vézet v pravidlech poklidného soužití Stepfordu, naopak je *logické* hledat jeho kořeny v osobních problémech nevyrovnané hrdinky.

14 První vydání Riesmanovy knihy vyšlo v roce 1950.

15 V jedné soudobé reklamě propagující čisticí prostředek na toalety žena v domácnosti radostně sděluje, že po něm bakterie zmizí až na 48 hodin – znamená to, že velký úklid koupelny už může dělat „jen“ každý druhý den?

Beuka však ve svém textu analyzuje adaptaci knihy Iry Levina z roku 1975, pouze o tři roky mladší, než je novela sama. Tohoto hororového fantasy z prostředí středostavovského suburbia se ale chopili filmaři ještě jednou: verze *Stepfordských paniček* z roku 2004 s Nicol Kidman v hlavní roli je v současnosti známější. Celý příběh nekončí dosazením robotické manželky na místo živé, svobodomyšlné a po individuálním uplatnění toužící ženy. Naopak v závěrečné scéně autoři původní myšlenku staví na hlavu a ukazuje se, že nejde o prvoplánově mužský xenofobní plán, jak získat dokonalou manželku – otroka. V literární předloze, které se drží i film z roku 1975, je autorem plánu výměny živých žen za dokonalá robotická stvoření šéf místního pánského klubu, jenž využil svých zkušeností získaných při vytváření figurín slavných osobností pro Disneyland. V nové verzi se však ukáže, že jde o plán jedné z manželek, která si nejprve vytvořila dokonalého robotického muže – šéfa pánského klubu –, skrze kterého ovládá mužskou i ženskou část společnosti. Hnalá ji touha po dokonalém světě, kde ženy jsou ženy – krásné, upravené, v domácnosti – a muži jsou muži – solidní živitelé, silné pohlaví, o které je možné se opřít. Tato zásadní reinterpretace Levinovy knihy, která přichází po třiceti letech od jejího vydání, je daleko spíše zajímavá než literárně povedená.¹⁶ Nicméně toto nové zpracování ukazuje, že nemusíme Stepford vnímat jako jednoduchou kritiku mužského šovinismu a touhy po bezkonfliktním pohodlí. Hlavní zápornou hrdinkou se stává žena, která podléhá tlaku okolí, přijímá bezvýhradně za svou ideologii nukleární rodiny a genderově jasně rozděleného světa, podléhá tlaku a snaží se nalézt osobní klid vytvořením bezchybného, ideálního prostředí. Toto pojetí naopak odhaluje další dimenzi problému „ideálního předměstí“: do sítě „pohodlného života“ jsou ve Stepfordu lapeni muži stejně jako ženy.

Podobně spoutaným suburbánním mužem je Lester Burnham, hrdina *Americké krásy*. Ve feminizovaném suburbánním prostředí se nemůže muž projevit „jako muž“: vystaven tlaku zodpovědnosti za

16 Z hlediska posunu v zobrazení literárního textu je zajímavý také posun v estetice suburbánního městečka. Zatímco v roce 1975 je vizualita filmu v zásadě civilní a realistická, verze z roku 2004 je stylizována a silně připomíná estetiku amerického předměstí 50. let.

rodinu, za kariéru, za hypotéku a za zázemí, které sice nemusí vytvářet, musí je ale alespoň částečně financovat. Suburbium prostě potřebuje domestikovaného muže s obroušenými hranami. Jako protipól tohoto domácího prostředím spoutaného muže se v 50. letech objevuje postava samostatně žijícího muže městského (Fraterigo 2008). Zdá se tedy, že suburbanizace je konečné vyústění genderového rozdělení rolí v rodině – pečující žena-matka a obživu zajišťující muž. Ale například Marsh (1988) připomíná, že domestikaci muže lze také chápat jako transformaci rodinných vztahů do té doby založených více méně na patriarchálním modelu soužití v rovnější vztah dvou „společníků“ budoucích rodinné soužití bez vnějších autorit či vlivu širší rodiny.

Obraz suburbanizace jako nedospělého úniku před znejšťující skutečností, jak ji kritizuje např. Richard Sennett (1992), však zůstává dominantním prvkem vyprávění. Stepford je ironicky pojatým únikem mužů, kteří hledají dokonalé prostředí včetně bezchybných manželek. Ale také *Americká krása* pracuje s tímto obrazem: Karikuje postavu mladé krásky i úspěšné emancipované podnikatelky a staví na kontrastu hrozivě (a pokrytecky) spořádaného prostoru a pořádku, symbolizovaného fašizujícím otcem hlavního hrdiny i úzkostlivě čistotnou matkou hrdinky, až po „prosáknutí“ znečišťujících symbolů a emocí, které ani v dokonale organizovaném prostoru nezmizí – otevřená homosexualita kopírující tradiční genderové vzorce, skrytá homosexualita maskovaná maskulinní agresivitou atp.

* * *

Všechny výše zmíněné příklady zobrazování suburbií můžeme chápat jako postupně se rozvíjející kritickou reakci na poválečný stav (americké) společnosti. Rozsáhlá rezidenční předměstí se fakticky stala jakýmsi obrazem jejich problémů: neangažované konformity lidí hledajících po letech války klid uprostřed zahrad a vypulírovaných domků. Sílicího povědomí o panující segregaci, o sociálních rozdílech a nerovnostech uvnitř demokratické společnosti. Klidnou hladinu soužití rodin začaly narušovat kruhy nespokojenosti, které sem nevnašeli jen jiní – chudí či etnicky odlišní. Kritika neangažovaného nezaujatého životního stylu přijímajícího svět poslušně a bez reflexe se začala rodit také uvnitř čtvrtí rodinných domků. Ikonickým *Rebelem*

*bez příčiny*¹⁷ se stal sedmnáctiletý Jim Stark ze slušné středostavovské rodiny, který se nedokázal smířit s jednoznačným přijímáním světa kolem sebe. Paradoxně je tento film o generačním rozporu, o hledání smyslu života a snaze pochopit, co to fakticky znamená být statečný, středostavovsky „nezávadný“ – jedinou Afroameričankou¹⁸ je služebná (jediná černošská osoba ve filmu vůbec), rebelové jsou upravení floutci, kteří se sice perou, chovají nezodpovědně a kouří, ale sprostě nemluví a děvče maximálně políbí. Tito rebelové jsou zástupci generace, která vidí průměrnost a šed' spořádaného života. A nejen to, dokážou za stěnou spořádanosti odhalit kazy, jako jsou nečinnost, přetvářka a strach. *Rebel bez příčiny* připomíná, že kritická reakce se rodila nejen v intelektuálním městském prostředí (jak poukazuje např. Kenyon 2004) – ale že vyrůstala také ze suburbii samotných, že v nich dokázala nalézt místo, kde mohla zakořenit.

Zásadní kolizí příběhu *Rebela bez příčiny* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray 1955) se stane nepovedený nelegální automobilový souboj, ve kterém protivník hlavního hrdiny nešťastnou náhodou sjede z útesu a zabije se. Nelegální automobilové závody, stejně jako teenageri vlastníci velké vozy, jsou jedním z typických obrazů Ameriky. I díky geografické rozloze monofunkčních rezidenčních čtvrtí se zde automobilová kultura rozbujela do nebyvalých rozměrů. Vznikl zde však také jiný prostor – garáž. Garáž, jakou v Evropě neznáme. Garáž v americké kultuře je prostorem mnoha funkcí – neslouží pouze k parkování a údržbě vozů.¹⁹ Bývá přestavěna na dětskou hernu

17 Doslova *ikonickým*, neboť ikona Jamese Deana jako floutka z předměstí přežila desetiletí, a ostatně doslova *bez příčiny*, neboť ke své nespokojenosti neměl žádný zjevný důvod. Podobně jako později Joanna ve Stepfordu.

18 Ve *Stepfordských paničkách* z roku 1975 se objevuje narážka na etnickou čistotu města, když jedna ze starších obyvatelek, která pamatuje doby, kdy byl Stepford liberálním a tolerantním hnízdem, přemítá o tom, že se má přistěhovat první černošská rodina.

19 Svou garážovou kulturou je velmi populární např. americké Silicon Valley: ikonickou garáží americké kultury se stala ta na Addison Avenue 367 v Kalifornském Palo Alto, kde David Packard a William Hewlett založili na konci 30. let společnost HP. Firma dům i s garáží znovu odkoupila v roce 2000 a vytvořila z ní malé muzeum. Je považována za

či pokoj pro odrůstající děti, je místem setkání ve čtvrtích, které jiné prostory potkávání nenabízí. Garáž můžeme chápat jako svým způsobem přechodový či liminální prostor: místo mezi soukromím domu a ulicí, kde si mohou hrát všechny děti ze sousedství, místem, kde se adolescenti učí vést vlastní život. Může být také podobně jako v *Americké kráse* právě tím místem, kde je možné realizovat praktiky, které do obrazu ideálního suburbia nepatří²⁰. Garáž Lestera Burnhama se stala výspou jeho „mužského“ světa, místem jeho rebelie: zde hledá svou ztracenou mužnost – vymaňuje se ze sevření zbytku domu opanovaného precizní a puntičkářskou manželkou, svůj téměř pubertální vzdor vyjadřuje poslechem „vlastní“ hudby (Pink Floyd), pořízením auta, „které vždy chtěl“ (Pontiac Firebird), kouřením marihuany a cvičením na posilovacím stroji (Dickinson 2006: 221). Lesterova nová „mužnější“ identita je performována skrze změněnou spotřebu, pro kterou našel v suburbium místo – garáž, prostor dostatečně otevřený své vlastní redefinici.

Stejně tak ale může být redefinicím otevřeno i zdánlivě rigidní teritorium suburbii jako celku; původně anonymní na zelené trávě zbudovaný prostor, obdařený pouze těmi přívlasky, které mu vymezili developer a realitní makléř, získává během lidského soužití vlastní charakter. Přijímá nové významy, nabývá nových hodnot. Každé suburbium se tak stává místem s vlastní historií a současně má vztah k historii svého okolí: je naplňováno každodenními příběhy, emocemi a vztahy svých obyvatel i návštěvníků, není však izolováno v bublině vytržené z kontextu ostatního světa. Naopak, suburbia do něj dnes už neodmyslitelně patří, vyrůstají z něho a zpětně jej ovlivňují; vztah, který ke světu mimo suburbia mají, je intenzivní a obousměrný.

jakýsi základní kámen Silicon Valley a v současnosti je oficiální součástí národního dědictví USA. Podobně jako firma HP i relativně mladá společnost Google odkoupila v roce 2006 „svou“ garáž na Santa Margarita 232 v Menlo Park. Turistickou atrakcí je i garáž u domu rodičů Steva Jobse. Tyto garáže symbolizují inovaci, pokrok i dosažení amerického snu.

20 Za tento postřeh děkujeme Pavlu Pospěchovi.

ZÁVĚR: NÁMĚT PRO DALŠÍ VÝZKUM

V průběhu 20. století se kolem suburbii jasně vyprofilovaly dva protilehlé diskurzy: idealistický (bezpečný prostor pro rodinu, výchovu dětí, zabezpečení všech potřeb) a kritický (kritika konzumerismu a konformní masové společnosti), jež se staly součástí širšího repertoáru vědění. Oba formovaly naše současné představy o tom, jak má vypadat dobré místo k bydlení, skrze masová média (a nejde pouze o film, o kterém byla řeč především) utvářely představy o dobrém bydlení také daleko za hranicemi USA a západních zemí. Kritický diskurz vychází obecně z kritiky masové společnosti, se kterou se setkáváme již od doby prvních průmyslových podniků; suburbia se přitom stala jedním z typických obrazů masové spotřeby. Současně je ale stále domek na předměstí, se zahradou, v klidné čtvrti, jedním z ideálních obrazů bydlení pro rodiny. Předměstí na jedné straně zavrhaná jsou jinými přijímána jako dobrá volba pro život.

Je tomu tak pravděpodobně proto, že jsou zhmotněním principů modernity společných západní společnosti obecně, vycházejících z jejich historických a myšlenkových kořenů (např. Fishman 1987): pravidelná upravená předměstí představují osvícenský pořádek, ve kterém má vše a každý své místo. Jsou důsledkem moderního technologického pokroku, industrializací vygenerovaným místem klidu, kde bylo možno si odpočinout od hluku a nečistot produkovaných rozvíjejícím se průmyslem raně moderních evropských měst; jsou místem života rodiny, soukromí odděleného novou organizací výroby a vědní společnosti od místa práce a míst veřejných. Podobu těchto soukromých míst formovala různá myšlenková hnutí 19. století: křesťanský puritanismus, který se podepsal především na podobě rozdělení rolí v rodině; romantické hnutí se svou představou o čistotě i rozervanosti přírody, která navrácí člověka ke kořenům, ovlivnilo podobu prvních suburbii v Británii; a konečně představa o individuálním úspěchu člověka, založeném na jeho pílí a schopnosti budovat vlastní kariéru v moderním světě nesvázaném tradičními pouty – i ta se projevuje v touze dosáhnout na vlastní dům, svůj vlastní prostor, ve kterém je člověk svým pánem a jež může svým způsobem ovládat a upravovat k obrazu svému. Toto historické pozadí vzniku suburbii a formování suburbánního stylu je součástí naší sdílené představy

o tom, co to vlastně znamená žít na předměstí. A nejen to – součástí této představy je také způsob kategorizace jeho obyvatel, důvodů, proč si vybrali tento způsob bydlení, či očekávaná podoba jejich typické životní dráhy.

Rezidenční suburbanizace a životní styl, který s sebou přináší, se tedy zdají být jasným důsledkem proměn moderní společnosti, projevem jejích vnitřních principů. Jako takto významný fenomén byla a je samozřejmě zobrazována v mnoha kulturních textech a podob jejích reprezentací je bezpočet. Současně se však sama suburbanizace stala vlivnou a všeobecně sdílenou reprezentací se silně negativními konotacemi: stala se reprezentací, jež vyjadřuje kritický postoj k masové společnosti a konzumnímu stylu života. „Suburbanizace“ jako reprezentace slouží především v ideologicky zabarvených sděleních, která fakticky nic nevyprávějí o ní samotné, ale jejich obsahem je kritika společnosti. Je jasné, že to, jak se o suburbiiích mluví a jak suburbia žijí, jsou dvě naprosto rozdílné věci: mezi historií reprezentací suburbii a historií jejich rozvoje je zásadní rozpor (Burke 2006). Převažující negativní obraz moderního předměstí se stal společenskou konvencí, kterou je zajímavé studovat, stejně jako je zajímavé studovat každodenní život v suburbiiích. Pro kompletní pochopení problematiky suburbii je nutné obojí. Každodenní život v těchto rezidenčních lokalitách totiž často dokazuje jednostranné zaměření sdílených reprezentací, je zdrojem jejich narušování a proměny.

Zdá se, že podobně negativní obraz si vybudovala nová suburbia i v českém prostředí. I když není doposud veřejný diskurz v českém prostředí dostatečně prozkoumán, můžeme předpokládat, že pojem „satelitní městečko“ a další s ním spojené pojmy, jako např. „podnikatelské baroko“ v něm s sebou nesou také jasně negativní konotace (Potočný 2005: 5).²¹ Vedle života v těchto u nás relativně nových lokalitách by proto bylo i zde vhodné zkoumat jejich reprezentace.²²

21 Kritika suburbanizace v odborném diskurzu se objevuje – viz např. Hnilička 2005, Sýkora 2003, 2010.

22 Výzkumem v těchto lokalitách se zabývá především tým sociálních geografů z pražské Přírodovědecké fakulty. Díky jejich práci je především pražská příměstská oblast poměrně dobře zmapována. Např. Sýkora, Novák 2007, Ouředníček 2007, 2011, dále některé texty z Ouředníček 2006 a Sýkora 2010 aj.

Vedle obecně sdílených obrazů totiž představa o českém suburbii a jeho obyvatelích obsahuje i některá specifika vyrůstající z československé a české historické zkušenosti a společenské transformace po roce 1989. Otázky kladené výzkumem zaměřeným na reprezentace suburbií v českém prostředí by se měly ptát po povaze, proměnách a obsahu diskurzu o suburbiích v České republice: Jak se tento diskurz proměnil v průběhu uplynulých dvaceti let? Jak variuje ve vztahu k různému typu publika? Kdo jsou nositelé tohoto diskurzu a jak jej využívají? S jakými obrazy suburbií sdělení pracují a jaké kontraobrazy k nim staví? O co se opírá kritika suburbanizace v post-socialistickém kontextu? Jak se formuje představa o ideálním bydlení a jaká je pozice suburbanizace v jejím rámci? Podobně postavený výzkum by měl možnost nejenom zachytit, jak rezonuje představa „suburbanizace“ ve vědění naší společnosti; jeho cílem by mělo být nabourat představu o stereotypně hodnocených lokalitách: vždyť majitel domu v suburbii může představovat ikonickou postavu novodobého zbohatlíka stejně jako osobu úspěšného moderního člověka, který měl dost energie vybudovat si vlastní domov. Jinými slovy, tento výzkum by měl napomoci proniknout do složité každodennosti lidí, kteří na předměstích žijí.

LITERATURA

- Abbey, E. J. 2006. *Garage rock and its roots: Musical rebels and the drive for individuality*. Jefferson: McFarland & Company.
- Beuka, R. 2004. *SuburbiaNation: Reading suburban landscape in twentieth-century American fiction and film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. [1984] 2010. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London, New York: Routledge.
- Burke, A. 2006. „Do you smell fumes?": Health, Hygiene, and Suburban Life“. *ESC: English Studies in Canada* 32(4): 147–168.
- Davison, G. 1997. „The Great Australian Sprawl.“ *Historic Environment* 13(1): 10–17.
- de Certeau, M. [1984]1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

- Dickinson, G. 2006. „The Pleasantville Effect: Nostalgia and the Visual Framing of (White) Suburbia.“ *Western Journal of Communication* 70(3): 212.
- Fishman, R. 1987. *Bourgeois Utopia: The Rise and Fall of Suburbia*. New York: Basic Books.
- Fraterrigo, E. 2008. „The Answer to Suburbia: Playboy's Urban Lifestyle.“ *Journal of Urban History* 34(5): 747–774.
- Galčanová, L. 2012. Svoboda, soukromí a bezpečí: Nové hraniční prostory v naracích obyvatel vybraných brněnských předměstí. Ouředníček, M., Špačková, P.: *Suburbánní rozvoj, suburbanizace a urban sprawl v České republice*. Praha: Academia. (Forthcoming)
- Gans, H. J. 1967. *The Levittowners: Ways of live and politics in a new suburban community*. New York: Vintage Books.
- Goldsworthy, V. 2009. „Suburban Identity.“ Pp. 8–15, In: Hackett, P. (ed.) *Housing and Growth in Suburbia*. London: The Smith Institute.
- Hall, P. 1998. *The Cities in Civilization, Culture, Innovation and Urban Order*. London: Phoenix.
- Hall, P. 2002. *Cities of Tomorrow. An intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*. Blackwell Publishing.
- Harris, R.; Lerkham, P. J. (eds.) 1999. *Changing Suburbs: Foundation, form and function*. London: E and FN SPON..
- Hnilička, P. 2005. *Sídelní kaše: Otázky k suburbánní výstavbě rodinných domů*. Brno: Vydavatelství ERA.
- Jackson, K. T. 1987. *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*. Oxford: Oxford University Press, USA.
- Kenyon, A. M. 2004. *Dreaming suburbia: Detroit and the production of postwar space and culture*. Wayne State University Press.
- Low, S. 2001. „The Edge and the Center: Gated Communities and the Discourse of Urban Fear.“ *American Anthropologist* 103(1): 45–58.
- Löfgren, O. 2007. „The sweetness Home: Class, Culture and Family Life in Sweden.“ Pp. 142–159, In: Low, S. M.; Lawrence-Zuniga, D. *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Marsh, M. 1988. „Suburban Men and Masculine Domesticity, 1870–1915.“ *American Quarterly* 40(2): 165–186.

- McClintock, A. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London: Routledge.
- Morley, D. 2000. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London, New York: Routledge.
- Murphy, J.; B. Probert. 2004. „Anything for the house‘: Recollections of post-war suburban dreaming.“ *Australian Historical Studies* 36(124): 275.
- Muzzio, D.; Thomas H. 2002. „Pleasantville?: The Suburb and Its Representation in American Movies.“ *Urban Affairs Review* 37(4): 543–574.
- Newby, P.; Turner, M. 1999. „British suburban taste, 1880–1939.“ Pp. 32–55, In Harris, R.; Lerkham, P. J. (eds.) 1999. *Changing Suburbs: Foundation, form and function*. London: E and FN SPON.
- Novák, J.; Sýkora, L. 2007. „A City in Motion: Time-Space Activity and Mobility Patterns of Suburban Inhabitants and Structuration of Spatial Organization in Prague Metropolitan Area.“ *Geografiska Annaler* 89B (2): 147–168.
- Ouředníček, M. (ed.) 2006. *Sociální geografie pražského městského regionu*. Katedra sociální geografie a územního rozvoje PŘF UK.
- Ouředníček, M. 2007. „Differential Suburban Development in the Prague Urban Region.“ *Geografiska Annaler: Human Geography* 89B(2): 111–125.
- Ouředníček, M. 2011. „Suburbanizace v České republice: aktéři suburbánního rozvoje.“ *Geografické rozhledy* 20(3): 2–5.
- Overy, P. 2007. *Light, Air & Openness: Modern Architecture Between the Wars*. London: Thames & Hudson.
- Potočný, T. 2006. „Lidé na okraji: Případová studie satelitního městečka.“ *IVRIS Working Papers*, 01: 1–47.
- Riesman, D. 1968. *Osamělý dav*. Praha: Mladá fronta.
- Savage, M.; Alan W.; K. Ward. 2003. *Urban Sociology, Capitalism and Modernity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sennett, R. 1992. *The Fall of Public Man*. New York, London: W. W. Norton.
- Sennett, R. 1996. *Flesh and Stone*. New Yourk, London: W.W. Norton and Company.
- Sennett, R. 1996a. *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. New York, London: W. W. Norton.

- Sennett, R. 2006. „Plánování čistých měst.“ *Sociální studia* 3(2): 87–96.
- Suttles, G. 1972. *The social construction of communities*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Sýkora, L. (ed.) 2010. *Residenční segregace*. Praha: Centrum pro výzkum měst a regionů, PřF UK a MMR ČR.
- Sýkora, L. 2003. „Suburbanizace a její společenské důsledky.“ *Sociologický časopis*, 39(2): 217–233.
- Tanuluku, B. 2008. „Desining distinctions: Creation and Materialisation of Gated Communities.“ *International Conference Home and Urbanity*, 29.–31. říjen 2008, Copenhagen. Konferenční příspěvek.
- Vacková, B. 2010. *Prostor, moc a utopie: Ideální město a jeho společnost*. EDIS. Brno: Masarykova univerzita.

Internetové zdroje

- <http://www8.hp.com/us/en/hp-information/about-hp/history/history.html>
- <http://steveblank.com/2011/02/22/a-visitors-guide-to-silicon-valley/>
- <http://www.wired.com/techbiz/media/news/2006/10/71888>
- <http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/5399302.stm>

Odkazované texty populární kultury

- Forbes, B.; Goldman, W. 1975. *Stepfrodské paničky* / *The Stepford Wives* (film dle Levinovy předlohy).
- Haynes, T. 1995. *[Safe]*.
- Zuiker, A. E. 2000. *Kriminálka Las Vegas* / *CSI Las Vegas Series*.
- Levin, I. 1975. *Stepfordské paničky*. Praha: Odeon.
- Mendez, S.; Ball, A. 1999. *Americká krása* / *American Beauty*.
- Oz, F.; Rudnick, P. 2004. *Stepfordské paničky* / *The Stepford Wives* (film dle Levinovy předlohy).
- Ray, N. 1955. *Rebel bez příčiny* / *Rebel Without a Cause*.
- Reynolds, M. 1962. *Little Boxes*.
- Siegel, D. 1956. *The Invasion of the Body Snatchers*.
- Weir, P. 1998. *The Truman Show*.
- Yeaworth, Irvin S., Jr 1958. *The Blob*.
- Ross, G. 1998. *The Pleasantville*.