

Narodil jsem se v polovině sedmdesátých let v Praze, vyrůstal na jejím okraji v průběžně, svépomocí dostavovaném a vybavovaném domě, oblékán do pletených svetrů a živen domácím kompoty z ovoce vyrostlého na přilehlé zahradě. Má zkušenost jistě není ojedinělá. Napak lze říci, že každodenní život v normalizačním Československu byl prosycen rozmanitými improvizacemi, neformálními, neoficiálními a neprofesionálními praktikami, jež sahaly od vytváření a obstarávání materiálního (jídla, oblečení, nábytku, domů, automobilů...) přes způsoby chování a jednání (vytváření sítě známostí založené na možnostech vzájemné výpomoci, melouchy, korupce...) až k vytváření a šíření vědění (samizdat, bytové semináře, ale i více či méně distancované čtení mediálních textů atp.). Všechny tyto praktiky byly neoficiální, řada z nich pak přímo ilegální, třebaže mnohdy pouze *de jure*; *de facto* byly trpěné, neboť představovaly jediný možný způsob obstarání věci či služby. Termínem, jenž se pro označení těchto materiálních, intelektuálních a sociálních praktik hodí nejlépe, je „kutilství“. Toto označení bývá nejčastěji spojováno pouze se svépomocnou výrobou (obvykle užitných) předmětů, jeho rozšířením však můžeme získat perspektivu, v níž se tento marginalizovaný fenomén ukáže v celé své mohutnosti. (Je přitom nabíledni, že mezi nakládáním okurek a vydáváním samizdatové literatury existují i jisté rozdíly.)

Marginalizovaný, spíše než marginální – nekladu jej na „okraj“ namísto dospodu, do „undergroundu“, jak bývalo zvykem, neboť obě tyto metafory jsou v tomto případě zavádějící a jen prohlubují teoretickou polaritu mezi oficiální kulturou a alternativou, již je třeba zproblematizovat. Kutilství je marginalizovaný fenomén pouze v tom smyslu, že se mu nedostává kritické pozornosti.¹ Jinak byl záležitostí spíše mainstreamovou. Jakkoli se zájem dnešní kulturní teorie a historie nebrání lečjaké bizarnosti, kutilství je pro akademické bádání nejspíš až příliš ušmudlané a upoceně. Bylo z jeho zorného pole vytěsněno stejně rychle, jako v devadesátých letech zmizely ze

¹ Jedinou výraznější výjimku představuje chafařství, jemuž bylo věnováno několik sociologických studií; zájem historiků či teoretiků vernakulární architektury (pokud je mi známo) však neprobouzí. Sociologické interpretace jsou pak nesený především motivem eskapismu, jenž zjednodušujícímu pojetí alternativy tiše přizvukuje.

zahrad v residenčních čtvrtích hromádky písku, míchačky přikryté igelitem a rezivějící lešenářské trubky. Mohli bychom říci, že je ukázkovým příkladem Freudem popisované zvláštnosti, kdy jistý termín v jednom ze svých významů spadá vjedno se svým opakem: *heimlich* (domácké, milé, útulné) se stává *unheimlich* (tísňivé, děsivé, cizí).² Jinak si lze jen těžko vysvětlit jeho absenci v pokusech o rekonstrukci a analýzu materiální kultury normalizační doby.

Prvním takovým pokusem, o němž se chci zmínit, je *Husákovo 3+1*.³ Výstava efektně představuje bytovou kulturu sedmdesátých let prostřednictvím modelového panelákového bytu jakoby zakonzervovaného v čase,⁴ kompletně zařízeného a vybaveného všemožnými předměty denní potřeby. Jejich získání znamenalo pro autory výstavy hlavní výzvu a přestože šlo o výkon jistě úctyhodný, zůstává otázka, zda je jejich nahromadění pro rekonstrukci „běžného, všudypřítomného lidového stylu Husákovy éry“, o niž výstava usiluje, postačující. Dlužno dodat, že autoři výstavy opatřili vnější stěny bytu stručnými interpretacemi, vysvětlivkami a historiemi některých relevantních motivů, jako jsou „Panelák“, „Sektor“, „Lisované sklo“ atd. Tyto jsou však příliš schematické a odtažité a především, zůstávají „vně“ vystavených předmětů i metaforicky.

Druhým výstavním projektem, který by na první pohled mohl do *Husákova* doplnit, co tomuto chybí, je *Domácí umění*, průběžně vystavovaná sbírka artefaktů z konce padesátých – konce osmdesátých let, jež si lidé vytvářeli sami většinou pro výzdobu svých příbytků. Nejde zde primárně o „útilitární“ kutilství, nýbrž o výrobu dekorativních předmětů: imitací sloupkových hodin, svícňů, chemlonových koberečků, figurek z drátů a víček od piva...⁵ Zatímco *Husákovo* představuje realizaci imaginárního oficiálního katalogu své doby, jakéhosi Ikea pokojíčku normalizačního Československa, snaží se *Domácí*

² Viz Sigmund Freud, „Něco tísnivého“, in: *Spisy z let 1917–1920. Sebrané spisy Sigmunda Freuda, 12. kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2003. s. 171–204.

³ *Husákovo 3+1: bytová kultura 70. let*. Kurátoři studenti oboru Dějin a teorie designu a nových médií VŠUP (J. Freiberg, A. Hozáková, M. Jehlíková-Janečková, Š. Koukalová, R. Schmelzová, B. Špičáková, P. Vančát, J. Tichá, K. Zajícová), 3. 10. – 22. 10. 2007 Galerie VŠUP a 7. – 30. 12. 2007 Dům umění města Brna. Výstavu doprovází kniha textů o bytové kultuře sedmdesátých let: Lada Hubatová-Vacková – Cyril Ríha (eds.), *Husákovo 3+1: bytová kultura 70. let*. Praha: VŠUP 2007. Viz též [www.husakovo.net].

⁴ Kdybychom chtěli v této souvislosti vážně sledovat motiv Freudova *Das Unheimliche*, bylo by nutné zmínit předobraz všech skanzenů, Pompeje, jejichž objev v polovině 18. století mj. inspiroval řadu úvah o „ne-monumentálních“ muzeích všedního života – viz Anthony Vidler, „The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime“, *Assemblage*, č. 3, 1987, s. 7–29. Jedním z cílů mého textu je navrátit kutilství do symbolického řádu, z něhož bylo výtěsněno, včetně pocitu odpudivosti, jenž jej neodbytně provází. Hnacím motorem *Husákova* je však rozněžnělá nostalgie.

⁵ Jedná se o sbírku občanského sdružení Domácí umění, jehož předsedou je Pavel Veselý aka Pablo de Sax. Viz [www.domaciumeni.cz].

umění představit naopak „odspodu“ trýskající, spontánní lidovou tvořivost, regulovanou jedinečně (bohužel nijak blíže neanalyzovanými) mechanismy nápodoby. Nakolik jsou v tomto oba projekty protikladné, natolik jsou identické ve vymezení hranice mezi oficiální a neoficiální kulturou, či specifičtěji „designem“. Jejich formalistický přístup vytrhává vystavované artefakty z kontextu, v němž byly vytvářeny a užívány, což v jisté míře nutně dělá každá sbírka, bylo by však jistě možné nalézt citlivější přístup.

Takový nespočívá v pouhém prolnutí obou sérií artefaktů, vložení nějakého z domácích výtvorů do Husákova bytu, nýbrž ve volbě metody, jež by byla méně fetišisticky fixována na díla-předměty. Jsou to totiž mnohem spíše materiální a sociální *praktiky* vytváření, distribuce a užívání artefaktů, nežli artefakty samotné, jakkoli efektně nainstalované, co nám může tento specifický typ kultury přiblížit. Pavel Veselý se na internetových stránkách projektu Domácí umění vyjadřuje explicitně: „Sociologické a další důvody, které vedly takové množství obyvatel k tomu, aby vytvářelo vlastní díla, ponechme stranou...“ Pro sbírku vytvářenou ve stylu kabinetu kuriozit je podobné omezení v jisté míře obhajitelné, třebaže, myslím, zbytečné. Zůstává pak privátní obsesí bez nároku na výraznější příspěvek k poznání skrytých vrstev naší minulosti. V případě *Husákova* je pak kunsthistorický konzervativismus mnohem méně pochopitelný, zvláště s ohledem na proklamované ambice projektu a stylizaci výstavy do podoby žitého prostředí.

Naznačené metodologické výhrady lze zjednodušeně přiblížit poukazem na rozdíl mezi dějinami umění (designu, architektury) na jedné straně a pokusem o uchopení „sociálního života věcí“ na straně druhé. Oba přístupy mají jistě svá legitimní pole působnosti, u konkrétních problémů lze však uvažovat o větší adekvátnosti jednoho či druhého. Nejmarkantněji se rozdíl mezi nimi ukazuje v případě zájmu o okrajové a vernakulární kulturní formy, v nichž jsou artefakty mnohem výrazněji prostředníky utváření sociálního statusu, hodnot a identity. Není proto náhodou, že zakládající texty tohoto přístupu vznikly na poli sociální a kulturní antropologie.⁶ (Sociálně-kulturní dějiny materiálních praktik mají blízko k vizuálním studiím, jež bývají často s tradičními dějinami umění konfrontovány, nicméně nejsou s nimi identické: vizuální studia rozšiřují oblast zájmu

⁶ Viz kupř. Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 1986 či Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press 1991.

i o ne-umělecké kulturní formy, přesto však tíhnou primárně ke zkoumání artefaktů.) Metodologické a teoretické perspektivy, vytvořené na základě zkoumání Jiných kultur, u nichž se zdá být zaměření na každodennost legitímnější, jsou posléze přeměrovány na naši vlastní současnost i historii. V poslední době se proto stále častěji setkáváme s interpretacemi předmětů a jejich fungování v sociálním milieu, ba dokonce i s „teorií věcí“.⁷ Sociální teorie předmětů, nikoli však již antropologie či sociologie: i tyto přístupy jsou poznamenány jistou (minimální nutnou) mírou (přiznaného) metodologického fetišismu:

Í když je náš přístup k věcem nutně podmíněn názorem, že věci nemají žádný význam nezávislý na tom, jímž je obdařují lidské transakce, označování a motivace, spočívá antropologický problém v tom, že tato formální pravda nijak neosvětluje konkrétní, historickou cirkulaci věcí. Proto musíme sledovat věci samé, neboť jejich významy jsou vepsány v jejich formách, v jejich užitích, v jejich trajektoriích. Pouze prostřednictvím analýzy těchto trajektorií lze interpretovat lidské transakce a kalkulace, jež věci oživují. Tudíž přestože z teoretického hlediska lidští aktéři vkládají význam do věcí, z metodologického hlediska jsou to věci-v-pohybu, jež osvětlují svůj lidský a sociální kontext.⁸

Pro adekvátní pochopení funkcí, podob, zejména pak specifčnosti „lidové“ kultury v socialistické východní Evropě, je třeba využít možností synchronní i diachronní komparativní analýzy – tedy především srovnat její charakter se „západním“ kutilstvím a sledovat, ja-

⁷ Srv. Bill Brown (ed.), *Things*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2004 a Lorraine Daston (ed.), *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books 2004. Historickou inspiraci těchto přístupů představují zejm. Freud, Simmel, Kracauer a Benjamin – a mohl by ji teoreticky představovat také Mukafovský.

⁸ Arjun Appadurai, op. cit., s. 5. K již zmíněným propagátorům takového dějin materiální kultury je třeba zmínit dvě další oblasti, v nichž se výrazně prosazuje: literárněvědný „nový historismus“ (srv. kupř. studii Gallagherové a Greenblatta „Brambora v materialistické imaginaci“ v antologii Jonathan Bolton (ed.), *Nový historismus*. Brno: Host 2007) a dějiny vědění a vědy (Lorraine Daston (ed.), *Biographies of Scientific Objects*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2000 nebo Davis Baird, *Thing Knowledge. A Philosophy of Scientific Instruments*. Berkeley: University of California Press 2004).

kým způsobem se od devadesátýchlet proměnila po nástupu (či, opatrněji, implementaci některých prvků) tzv. konzumní kultury západního typu. Oba momenty lze dobře sledovat na rozdílech a vývoji interpretace kutilství.

V roce 1962 publikoval Claude Lévi-Strauss knihu *Myšlení přírodních národů*, v níž odlišil dva různé způsoby vědeckého myšlení, „vědu konkrétního“ přírodních národů a moderní vědu evropské civilizace. Vědu konkrétního charakterizuje následovně:

V naší společnosti ostatně doposud existuje určitá forma aktivity, která nám v technické oblasti umožňuje udělat si dost dobrou představu o tom, čím asi ona věda, kterou označíme raději jako „prvotní“ než jako primitivní, mohla být v oblasti spekulativní: je to činnost označována obecně jako „domácí kutilství“, francouzsky *bricolage*. Sloveso *bricoler*, z něhož je odvozen francouzský název, se ve svém starobylém významu vztahuje na míčovou a kulečnickovou hru, na lov a jezdecké umění, přičemž ve všech těchto případech označovalo nějaký pohyb odbočující z přímého směru: pohyb odražené koule, psa odchylujícího se od stopy, koně, který se oklikou vyhýbá nějaké překážce. A i za našich časů zůstává člověk takto označovaný někým, kdo při určité manuální práci užívá prostředků odchylných od prostředků, kterých používá příslušný odborník. Nuže, pro mytické myšlení je charakteristické, že se vyjadřuje pomocí souboru prostředků, jehož složení je dost bizarní a který při vši rozsáhlosti zůstává přece jen omezený; musí s ním však vystačit, ať je úkol, který si vytyčuje, jakýkoli, neboť nic jiného k dispozici nemá.⁹

Sám Lévi-Strauss zdůrazňuje, že takovéto kutilství (ať už jako praktika materiální či intelektuální) není výsadou přírodních národů,

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*. Liberec: Dauphin 1996, s. 33.

nýbrž že se vyskytují v různých podobách i v našem dnešním světě. Jeho rozlišení kutila a inženýra či vědce bylo také brzo využito v analýzách současné kultury, či přesněji řečeno subkultur – Lévi-Straussova polarita byla transponována do protikladu dominantní kultura/subkultura a přenesla si sebou i řadu původních konotací, zejména důraz na onu „prvotnost“, autenticitu a nezkaženost. Kutilství je tak vnímáno jako přejímání prvků, jež mají v dominantní kultuře jasné daný význam a funkci, za účelem subverzivního posunu tohoto významu a vytvoření nové identity.¹⁰

Lévi-Straussův koncept kutilství padl na úrodnou půdu kulturní teorie šedesátých a sedmdesátých let, jejímž dominantním motivem byla rehabilitace spotřeby. Ta již neměla být vnímána jako pouhé pasivní vstřebávání významů, vkládaných do artefaktů a mediálních textů výrobci a institucemi, nýbrž jako kreativní a ne zcela důsledně determinovaný proces. Zejména francouzské neomarxistické myšlení zaměřené na oblast každodennosti (Lefebvre, de Certeau) a jím silně inspirovaná britská kulturní studia („Birmingamská škola“) zabývající se populární kulturou zdůrazňovala aktivitu příjemců a spotřebitelů (a to často stejně přehnaným způsobem, jakým byla dříve podceňována). Přední představitel Birmingamské školy, Stuart Hall, kupříkladu zdůrazňuje, že mezi procesem kódování (jím zkoumaného televizního) diskursu mediální institucí a procesem dekódování tohoto diskursu publikem (či publiky) neexistuje žádná nutná korespondence. Rozlišuje tři možné postoje, z nichž lze takové dekódování rekonstruovat: v „dominantně hegemonickém“ postoji je sdělení divákovi bernou mincí, přijímá jej nekriticky a v souladu s referenčním kódem, v němž bylo kódováno; ve „vyjednaném“ postoji publikum chápe, co a jak bylo do sdělení zakódováno, připouští jeho legitimitu, avšak zároveň jej interpretuje i s ohledem na svou vlastní specifickou situaci – je „směsicí adaptivních a opozičních prvků“; a konečně v „opozičním“ postoji divák sdělení dekóduje zcela opačným způsobem, reinterpretuje jej v rámci nějakého alternativního referenčního rámce.¹¹ Právě tento třetí, „opoziční“ postoj se stal úhelným kamenem výzkumu kulturních studií a jejich pojetí subkultury.¹² V jeho kontextu se také nejčastěji vyskytují odkazy na koncept *bricolage*, ať už explicitní či implicitní.

10 Ukázkovou je v tomto ohledu práce Dicka Hebdidge o punku – *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen 1979.

11 Stuart Hall, „Kódování/dekódování“, *Teorie vědy*, roč. 27, č. 2, 2005, s. 41–58.

12 Kromě Hebdidgeovy práce srv. též Stuart Hall – Tony Jefferson (eds.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London – New York: Routledge 1993.

Na rozdíl od Lévi-Strausse je zde však výrazněji konfrontován s dominantní kulturou, již přetváří a tak jí odporuje. Polarita kutila a inženýra¹³ již neslouží jen představení dvou ideálně-typických modů myšlení, neboť tyto jsou skloubeny v dynamickém vztahu rezistence, vytváření nového a následného přisvojování si alternativních forem a významů mainstreamem. Nejsystematičtějším katalogem opozičních praktik jsou práce Michela de Certeau, rozlišující mezi „taktikami“, jimiž si „obyčejný člověk“ vytváří svůj prostor v prostředí formovaném autoritativními, institucionalizovanými „strategiemi“, jež tak podvrací a vzdoruje jim.¹⁴ Třebaže de Certeauovy taktiky, toto „umění slabých“, jak je nazývá, jsou mnohem civilnější než „sémiotická partyzánská válka“ (Eco) subkultur a neusilují nutně o sabotování a rozvrácení systému, vycházejí z analogického modelu dvou protichůdných tendencí.

Žargonu autentického, prvotního a přirozeného, jímž je prosycona snad každá definice alternativy,¹⁵ se dostává nového impulsu v devadesátých letech v kontextu elektronické hudby a nových médií, ještě výrazněji pak po roce 2000 v souvislosti s podstatným zlevněním audiovizuálních technologií, s usnadněním přístupu k nim a s možností zveřejnit „uživatelé“ vytvářená díla na internetu. Praktiky *bricolage* či DIY tu opět plní svou nomenklaturní roli, zvláště při utváření identit pirátů, hackerů, vývojářů open-source či propagátorů „free culture“.

Normalizační kutilství bylo o poznání přízemnější či, diplomatictěji řečeno, zemitější. Formy jeho oficiální legitimizace však nápadně připomínají sebestylizaci starodobých i novodobých subkultur – již sama tato podobnost svědčí o konceptuálním schematismu, s nímž nebude vše v pořádku. Začátkem sedmdesátých let u nás vyšel jeden z mnoha kutilských manuálů, na jehož přebalu lze číst následující:

- 13** Mnohokrát zpochybněná, mj. Jackem Goodym, *The Domestication of Savage Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977 či Jacquesem Derridou, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku“, in: *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa 1993, s. 177–195, stejně jako představa, že je „věda konkrétního“ výhradním modem myšlení přírodních národů. Lévi-Strausovo přirovnání také neupřesňuje, od jaké praxe by se vlastně měly postupy vědy konkrétního „odchylovat“.
- 14** Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris: Gallimard 1980 a Michel de Certeau – Luce Giard – Pierre Mayol, *L'invention du quotidien, II. Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard 1980.
- 15** Zejm. pak její sebe-definice, jež se postupně vždy vymezuje stále úžeji a stále častěji nikoli vůči dominantní kultuře, nýbrž vůči segmentům v rámci alternativy samotné; rozhraničení kultury a subkultury se vždy přenáší dovnitř subkultury, jež tak vymezuje alternativy alternativnější, progresivnější a opravdovější: jen stěží najdeme specializaci důslednější, než je specializace extremistů (vegetarián není pseudo-vegetarián není semi-vegetarián není vegan není ovo-lakto-vegetarián není halal-vegetarián není pescetarián není frutarián).

Městský člověk sedmdesátých let tohoto století to nemá lehké. Otravován smogem, nedokonale fungující dopravou a službami, ztrácející denně poslední zbytky své jistoty zprávami o vojenských převratech a odhalených spiknutích, hledá únik, protože se jen těžko může nějak bránit. Jsme tedy svědky, jak v pravidelných intervalech opouští ti zámožnější město, aby se alespoň na několik dní uchýlili do svých venkovských chalup, které s námahou adaptují a v nichž se ze všech sil snaží zachovat zbytky způsobu primitivní existence původních obyvatel. Další unikají do chat a zahrádkářských kolonií, které vyrůstají na bývalých smetištích. Jiným se podařilo získat alespoň kout ve sklepech či volnou komoru, kde ve volných chvílích kutí a kutají. Vyrábějí předměty mnohdy směšné svou nedokonalostí, ale účel jejich činnosti byl splněn: podařilo se jim vyrobit něco vlastníma rukama, na vzniku věci se důvěrně podíleli. Zdá se možná směšné, že vám v době kybernetů, kosmonautiky, tryskových stavů a rychlých sportovních automobilů budeme radit, jak si vyrobíte mozaikový stůl, batiku či lýkové svítidlo. Ale zřejmě zde existuje souvislost. O tom svědčí jistě i to, že posledním šlágrům sezóny se ve vyspělých skandinávských zemích stal malý ruční stav, na kterém si můžete doma utkat právě jen to, co se vám bude líbit. 16

Sid Vicious by podobný sentiment vyjádřil nejspíš poněkud pregnantněji a jeho realizaci si možná o něco více užil. Ambicí Dušana Pavlu je však podnitit lidovou tvořivost a přiblížit elementárními kroky spontánní, často však tápající kreativní pnutí k jeho sublimaci. Alespoň potud, pokud bychom četli jeho návody na sádrové kachlíky,

16 Dušan Pavlu, *Umělecké kutilství*. Praha: Merkur 1972 (odkazy na stránky z tohoto titulu dále v textu).

těpané svícny, zkrášlené samorosty, moduritové plastiky či vytlačované kovové fólie „dominantně hegemonickým“ prizmatem. Mohli bychom je totiž interpretovat také opatrněji, „vyjednávat“ s významem jeho textu a vnímat jej sice jako návod na výrobu řady produktů a zpracování řady materiálů, jehož primárním cílem není vytváření „uměleckých“ dekorací, nýbrž prachobyčejných utilitárních věcí, jichž se leckterému člověku i v době kybernetů a kosmonautiky nedostává. Takové přiznání by si jeho kniha ve své době mohla jen těžko dovolit, proto své poselství musí skrývat za balastem uměleckosti. Pozorný čtenář však v knize najde mnoho sebe-demaskujících náznaků, jakým je třeba uvedená jízlivá poznámka o malých ručních stavech, jež jsou k dostání jistě jen ve vyspělých skandinávských zemích.

Pavlův text však lze číst ještě radikálnějším a alternativnějším způsobem a předpokládat, že jeho kutilský manuál – v Lévi-Straussovském duchu – nepředstavuje pouze materiální praktiky, jak se na první pohled zdá, nýbrž zároveň podává i přehled konceptuálních přístupů a modelů. Vskutku, jeho typologie materiálů a kutilských postupů až nápadně dobře vystihuje tendence v kulturní kritice šedesátých a sedmdesátých let.

V první kapitole, věnované práci se sádrou (zejména vytváření falešné mozaiky) lze zaslechnout ozvěnu baudrillardovského simulakra, jež se v klasické době realizuje primárně právě ve štukové výzdobě: „V kostelích a palácích štuk zahrnuje veškeré formy, imituje veškeré materiály: sametové závěsy, dřevěné římsy i tělesné křivky. Štuk přetváří všechen tento neuvěřitelný materiální chaos na jedinou novou substanci, jakýsi obecný ekvivalent všech ostatních a získává tak teatrální význam, neboť je sám reprezentativní substancí, zrcadlem všech ostatních.“¹⁷ Povrchovost, efektnost, lacinost a falešnost barvených sádrových dekorací jsou u Pavlů opakovaně zdůrazňovány, stejně jako nekonečné řetězení jakéhokoli základu zbavených simulací; pod sádrou je zas jen sádra: „Dojem, kterým působí sádrová deska, lze ještě umocnit nalepovanou sádrovou kompozicí.“ (17) Extaticnost znaků zbavených vazby na realitu vyjadřuje poetickou zkratkou, jíž zároveň předjímá Baudrillardův koncept vyprázdňené hyperreality: „Už sám název má v sobě cosi tajemného, svítivého a zářivého. Jen si zkuste několikrát po sobě vyslovit štukolustro, štukolustro, štukolustro. Cítíte přímo na jazyku zvláštnost tohoto slova? A skutečně. Sádrový kachlík vyrobený metodou štukolustro při vhodně zvolených barevných kombinacích bude na stěně přímo barevně zářit.“ (14)

¹⁷ Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*. London: SAGE 1993, s. 52.

Proti Baudrillardově nihilistické vizi staví Pavlů civilnější a sociologičtější pojetí spotřeby de Certeaua. Exemplifikuje jej barveným textilem, batikou, již nelze provádět strojově – musí jít vždy o ruční práci a každý její výsledek je tudíž jedinečný a neopakovatelný. Batikovaný šátek či tričko jsou ukázkovým příkladem kulturní taktiky, jež si přisvojuje dominantní kulturní strategie, aniž by je ovšem výrazněji narušovala (bílé tričko je třeba si zakoupit). Otázkou samozřejmě je, nakolik vůbec výrobcům konzumního zboží či producentům mediálních textů záleží na tom, jak s nimi naložíme poté, co za ně zaplatíme. Marnost taktických úhybných manévřů Pavlů nejčastěji vyjadřuje výčtem zástupných a náhradních řešení: ano, lze se obejít bez speciálních batikovacích barev, pokud si ovšem zakoupíme lihové mořidlo na dřevo. (43)

Deterministicky pesimistický postoj Baudrillardův, z jehož světa neustále bujících a na sebe odkazujících znaků veškerý smysl a význam vymizel (sádra je na povrchu hladká a zářivá, vespod však prázdná a dutá), s leckdy až naivně optimistickým pojetím každodenních praktik konzumentů Pavlů pouze nekonfrontuje, nýbrž snaží se nalézt řešení jejich propojením a přenesením na jinou rovinu, v níž se polarita mezi výrobcí a spotřebiteli, podavateli a recipienty začíná rozpouštět. Snaží se nalézt materiál, který by byl dostatečně plastický, tvárný, vzdálený strnulosti sádry i pomíjivosti vybledávající batiky: „Doma máme pěkný svícen. Je lhostejné, zda je koupený, darovaný nebo námi vyrobený ze samorostu či železných prutů. V tuto chvíli nás otázka jeho původu nezajímá. Naše starosti jsou zcela jiného rázu. Jakou svíčku, jak velkou, jakého tvaru a barvy dáme do našeho svícnu? To je, oč tu běží. Můžeme se rozhodnout pro obyčejné hladké parafínové svíčky, pro svíčky ozdobné, jaké se prodávají v drogeriích nebo... Ano. Nebo si je můžeme vyrobit sami.“ (97) Tak jako jsou mnohé varianty původu svícnu a mnohé možnosti pořízení svíčky, jsou nám k dispozici i mnohé metody její případné výroby: ze zbytků starých svíček, přetavením obyčejných svíček nebo voskové hmoty, již lze zakoupit. Nejde zde jen o to, že z vosku lze dobře vyčíst trajektorie jeho zacházení, formy, jež vytvořila jeho tvar, ani o to, že je otevřený průběžnému a opakovanému přetavování. V první řadě totiž naznačuje mnohem užší sepjatost mezi oficiálním a neoficiálním, dominantním a alternativním, než s jakou jsme se tu doposud setkali. Zdá se, že neformální praktiky jsou vůči praktikám formálním mnohem spíše než opozicí návodem na jejich použití, jakýmsi jejich metakódem či metapraktikou. Pak by ovšem bylo nutné lidskou tvořivost situovat docela jinam:

Lidská tvořivost ani zdaleka nespočívá někde nad normami nebo vně norem, je totiž dokonce *sub-normativní*: jedinečným způsobem se projevuje v laterálních a nepatřičných cestách, jimiž se vydáváme vždy, když se snažíme dodržovat nějakou určitou normu. Jakkoli se to může zdát paradoxní, výjimečný stav původně spočívá v jediné očitě zřejmé činnosti, již Wittgenstein nazývá „řízením se pravidlem“. To znamená, že každá, i ta nejprostší aplikace pravidla v sobě vždy již obsahuje fragment „výjimečného stavu“.¹⁸