

ci „vůle k moci“, která je *permanentním*, tj. časový smysl určení bytí jsoucího suspendujícím sebe-překonáváním se, cílícím k naprosté hegemonii za současného přítakání prostředkům tohoto „chtění být více než doposud“. Jünger nejmenuje Nietzscheho, ale vědomě se pohybuje v rámci jeho metafysické pozice završující dějiny západní metafysiky. Totální mobilizace naplňuje Nietzscheův požadavek „velkého stylu“ zakládajícího „velkou politiku“. Nicméně pojem totální mobilizace se tak musí nutně týkat centrálního předpokladu metafysické pozice „vůle k moci“, motivu *nihilismu*. Nihilismem je nepochopení faktu vynucování si zdrojů stát k okamžité dispoziční pod nárokem totální mobilizace, nikoliv – jak by se mohlo zdát – nárok na planetární hegemonii figury dělníka, užívajícího techniky jako prostředku k jejímu dosažení. Nihilismus je vzpírání se onto-theo-logickému základu metafysiky jakožto vnitřní jednotě totální mobilizace, práce a figury dělníka. Nihilismus je příčinou prohrané války, je to samotná porážka. Válka je totiž podle Jüngerova „tím vlastním prubířským kamenem hegemonie“, obzvláště pak válka prohraná. Pojem „totální mobilizace“ Ernsta Jüngerova je tak oním dlouhým stínem, který na nás – hluboko do 21. století – vrhá Nietzscheho metafysika, a v němž jsme doposud zahaleni.

Pro českého čtenáře je zajímavý fakt, že E. Jünger v roce 1928 recenzuje Haškova *Švejka* (str. 439–442) a vyslovuje se k povaze češství. Samotná postava Švejka a styl Haškova románu je podle Jüngerova obrazem idiotie, pokleslého humoru a zlomyslné inteligence samotného Haškova (str. 439). Češství se představuje jakožto bezmezně parazitická pohodlnost, jako

nihilismus nejhrubšího zrna (str. 442), který podle Jüngerova ukazuje na to, jak bylo češství dlouhodobým utlačováním zbaveno vši vnitřní samostatnosti (str. 442), a proto musí již jen parazitovat bez jakéhokoliv nasazení svých bytostných sil. Pro Haška, jehož román E. Jünger prohlašuje za český národní epos, a pro jeho ikonickou postavu Švejka má E. Jünger jen slova pohrdání.

Svazek „politické“ publicistiky E. Jüngerova lze číst jako literární, duchovněný, historický či politologický dokument, který vyslovuje více, než čeho si byl jeho autor vědom. A je to tak snad i dobře.

Aleš Novák

Witold Gombrowicz: KOSMOS, přeložil Erich Sojka, Argo, 2007

Z posledního románu Witolda Gombrowicze zaznívá neutuchající dialog s Formou. V románu Gombrowicz karikuje žánr detektivního příběhu. Co jiného je detektivní příběh než formování bezformného světa? V takto rozvrženém neautorizovaném světě je jakákoli stopa dána fantazmatem pozorovatele, neboť divák ve snaze najít inscenátora událostí se stává sám inscenátorem a iniciátorem dění. Tento divák (čtenář) vyjevuje tajemství, jehož hloubka je přinejmenším sporná, neboť za nejrůznějšími peripetiemi, událostmi, neční nějaký úmysl. Stopování úmyslu se stává charakterem pohledu, není tedy vlastností nudného, protože nekomponovaného světa.

Podobně jako je hlavní hrdina románu Witold jak objektem, tak i inscenátorem

čtení nečitelného, obdobně je tomu s četbou románu, jehož interpretace lze připsat na vrub rozdílných perspektiv, ve kterých se román stává spíše zrcadlem interpretačních přístupů. Nelze v něm tedy hledat nějakou „hloubku“, spolehlivý význam, místo, z něhož by bylo možné román vyložit. Nepřítomností „hloubky“ však nemíním nějaký nedostatek románu, ale hodlám ji vykázat jako jeho charakteristický rys. *Kosmos* je tedy vystavěn na dvojznačnosti povrchu a hloubky, bezvýznamných věcí a věcí, kterým hlavní hrdina sugeruje smysl (domestikuje je). Obdobně je tomu s interpretací románu, která je na jedné straně vyznačena recitací románu, na straně druhé popisem formálních prostředků, ve kterých se zrcadlí prázdnota, a přesto (či právě proto) sugestivní forma, která s sebou přináší iluzi smyslu.

Hlavní hrdina Witold se vydá do Zakošaného, aby si odpočinul od rodičů. Cestou potká svého známého Fukse. V úvodu románu jsou obě postavy vyznačeny odvratem, Witold od tísnivého prostředí rodiny, Fuks hodlá setřást dohled tváře svého nadřízeného Drozdowského.

Cestou k penziónu najde Fuks v křoví oběšeného vrabce: detektivní vyšetřování naruby má odpovědět na otázku, kdo pověsil vrabce. Witold (ústřední vypravěč románu) vidí v pověšení vrabce netaktnost, porušení proporcí. Zde lze vidět zárodek dynamiky událostí, neboť tato urážlivost, netaktnost pověšeného vrabce, ponouká Witolda ke komponování. Witold bude vyznačen komponováním urážlivé skutečnosti, která má tendenci bobtnat, což znamená, že se vzpouzí jakémukoli řádu. Aby bylo možné zachovat pokračování, ať již příběhu nebo detektivního vyšetřování naruby, je třeba neustá-

le hledat souvislost prvků nesouvislé skutečnosti.

Pro formování, komponování skutečnosti zvolil Gombrowicz (jak již bylo výše zmíněno) formu detektivního vyšetřování, snad proto, že v detektivním vyšetřování detektiv za nahodilými okolnostmi smrti rozpoznává souvislosti svědčící o úmyslu. Stanou-li se objekty indiciemi v policejním vyšetřování, oživnou: mizí jejich lhostejnost, nedostupnost, urážlivost, neboť začínají poukazovat k události zločinu, takto i k úmyslu zločince (k onomu „zeza“). Detektivka je v tomto ohledu antropomorfní žánr, která performuje (vytváří) lidský úmysl tam, kde pro něj není místo. V obdobném ohledu se Witold stává detektivem nesouvislého světa, kterému se snaží vnutit jistý řád.

Obdobného postupu (žánru detektivky naruby) použil Gombrowicz už v rané povídce *Úkladný zločin* – vyšetřující soudce přijede na venkovskou usedlost za svým známým kvůli úřednímu jednání, avšak nalezne jej mrtvého. Nepochybně je, že zemřel přirozenou smrtí, což je však pro vyšetřujícího soudce z titulu jeho funkce urážlivé (vzhledem k jeho formě). Proto se vydá po smyšlených stopách zločinu, donutí syna zemřelého k „vraždě“ mrtvého otce, jako i k úplnému doznání z vraždy. Vražda jakožto domestikovaná smrt ukazuje smrt jako něco, co patří k životu, jako něco lidského, neboť není dána nahodilými okolnostmi života, ale lidským úmyslem.

Obdobný postup nalezneme také v tomto románu, avšak žánr je karikován (či ohledáván) z jiného úhlu. Nyní již nepůjde o vraždu mrtvého, ale o nepatřičnost oběšeného vrabce. Pověšený vrabec je přízračnější než mrtvola, neboť není spo-

jen s žádnou z postav, nepatří do lidského světa (oproti domácí zvířetě), ční jako absurdní záhada domestikovaného vrabce. Za další znak karikování detektivky lze vzít asymetrii mezi počáteční vášní ve vyšetřování smrti vrabce a závěrečnou lhostejností vůči původci smrti oběšeného Ludvíka. Tehdy je Witold nutkavě přitahován temnou jámou viselcových úst, do nichž nakonec strčí prst a otře si jej kapesníkem.

Na začátku „vyšetřování“ vyloučí Witold s Fuksem z okruhu podezřelých děti (jako nezralou racionalitu). Úvodní otázka zní: kdo pověsil vrabce, jak se má pověšený vrabec k lidskému řádu, v jakém kosmu figuruje, do jaké souvislosti smyslu je vetkán? Od této záhady vede cesta k „vyslýchání“ nejen abnormalit, ale také k hledání dalších souvislostí mezi na první pohled nesouvislými předměty, výjevy (pověšený vrabec, pověšený klacík, povychlípený horní ret, pokoj jako jáma úst, temná jáma příběhu, viselcova ústa, ústa k ústkům...). Na rubu výsledku nesouvislých prvků skutečnosti dříme nuda, nedokonavá permutace možností, nečinnost, události bez smyslu, okolí bez nápovědy. Neproblematická lineární osnova příběhu je tedy pouze rámcem ohledávání vztahů prvků skutečnosti, samo hledání souvislosti se stává tématem románu. Těžiště románu neleží tedy v trajektorii pohybu hlavní postavy, ale ve výsledku nesouvislých prvků skutečnosti, který vede k jejich komponování.

Fuks se s Witoldem ubytuje v penzionu u Wojtysů (v blízkosti vrabce, třebaže měl Fuks zamluvené místo v jiném penzionu). Witolda zaujmou ústa služebné Kataši, povychlípený ret, „něčím to připomínalo plaza, a ta dobrovolná jako uhýbavá osli-

zlost odpuzovala plazím, žabím chladem, a přesto mě v tu ránu rozehřála, neboť byla tmavým průchodem ke smyslnému hříchu s ní, k hříchu slizkému a hlenovitému.“ (s. 8) Tato ústa nahlíží ve vztahu k Leniným ústkům (dcera majitelky penzionu, mladá manželka Ludvíka) kontrastem obscenity a cudnosti. Bylo by možné rekapitulovat scelování a komponování Witoldova světa na základě indicií: pukliny na stropě jídelny – hrábě, nebo šipka? Mířila šipka na stropě pokoje, kterou je třeba prodloužit až do zahrady, k pověšenému klacíku? Rýmuje se pověšený klacík s pověšeným vrabcem (čtením těchto indicií se Witolda zmocňuje nutkavý dojem inscenátora, někoho na druhé straně, neviditelného diváka)? Dále Witold čte, a to na základě kontrastu, vztah Katašinych úst k Leniným ústkům... Avšak výčet dvojných předmětů (znaků), by byl jednak notně zdouhavý, jednak bychom jím pouze dokládaly charakter Witoldova čtení.

Nemám také v úmyslu číst tento román jako román o promeškané lásce Witolda a Leny (Lakis Progudis v Gombrowiczovské monografii), neboť tím by byla setřena ona hutnost racionálního formování Witoldova fantaskního světa, tedy forma, která teprve zakládá dynamiku události a ukazuje ji jako přirozenou, a proto nutnou, ačkoli je hlavním hrdinou smyšlená a volně asociovaná.

Omezil bych se na několik málo způsobů čtení: ironizace symptomatického čtení, dvojnáčnost znaku přirozeného/umělého, navzdory tomu však sugestivního, obsese předmětů – zejména obsese úst, temné jámy, cesta k jejich tajemství, která je cestou příběhu.

Witold jako interpret nesourodého světa do něj symptomatickým čtením

vepisuje řád: povychlípený Katašin ret je pro něj příznak smyslnosti, čuňáčinek, a to navzdory tomu, že jde pouze o „technickou“ vadu, neboť znetvořený ret má svůj původ v havárii omnibusu a v následné operaci. Není tedy ničím přirozeným, je dán pouze nahodilou shodou okolností, havárií, nikdo jej neinscenoval. Přestože tyto okolnosti Witold zná, asociuje s tímto znakem smyslnost. Ve chvíli, kdy při šmírování a stopování objeví s Fuksem fotografii Kataši před havárií, Katašinu tvář s neporušenými ústy, kouzlo na chvíli mizí, přesto však tento vizuální doklad Witoldovi nezabrání, aby nadále kontrastně asocioval Katašina ústa s Leninými ústkami.

Obdobně jako má deformovaný Katašin ret prosté vysvětlení, má prosté vysvětlení i pověšení kocoura Leny. Witold při šmírování Leny není schopen zakomponovat do řádu skutečnosti čajovou konvici, je uražen, zaskočen bobtnáním skutečnosti. Chvilí potom uškrtí Lenina kocoura Davidka a oběsí jej, jako byl pověšený vrabec, klacík v zahradě, teprve tak patří pověšený kocour do počtu. Uškrcení kocoura je sice Witoldovým vyznáním lásky (tímto činem se stává citelnou součástí Lenina světa, jde o způsob, jak se dostat Leně na kobyliku, náhle mají společného kocoura), zde je však podstatné to, že se stává vyšetřovatelem „vraždy“ kocoura. Třebaže jej sám zabil, nic mu nebrání v tom, aby se vydal spolu s ostatními po stopách pachatele. Užívá si toho, že je na druhé straně, uvnitř události, jejich subjektem nikoli objektem, přesto i vlastní čin čte jako symptom v řadě nesourodých událostí (pověšení kocoura je však něco jiného než pověšení vrabce, neboť kocour je spojen s Lenou, Lena je důvodem smr-

ti kocoura). Witold škrťící kocoura není ve Witoldově čtení nakonec pachatelem, neboť on je pouze vykonavatel fantómu věšení. Zde tedy můžeme vidět, nakolik se význam jednotlivých znaků láme do dvou řad, na jedné straně mají prostý původ, vysvětlení (havárie omnibusu, Witold škrťí kočku), na straně druhé mají význam nejasný, fantomatický, přízračný (čuňáčinky, smyslnost; věšení), a právě tento temný význam přitahuje Witoldovu pozornost a přivádí jej k dalšímu komponování. Zároveň je patrné, že v případě Witoldova uškrcení kocoura a jeho následného věšení se již ocitáme ve Witoldově přízračném světě, který je nemyslitelný bez jeho vlastního idiolektu, zatímco Katašin ret před nehodou není ještě poznamenán Witoldovým pohledem, snad také proto se nestane součástí Witoldova světa.

Obsese předmětů, záhadnost úst, vztah pověšeného vrabce k ústům, vzdálenost, cizí místo umocňuje fantomatickosti události, zvracející ústa, prst ve viselcových ústech otřený kapesníkem, později prst ve farářových ústech, takto bychom mohli pokračovat ve výčtu mezi Witoldova světa. Takové výjevy opakovaně přitahují Witoldovu obsedantní pozornost, jsou temné, neprostopupné, záhadné, pomrkávají souvislostmi, ale nikdy není zřejmé, co znamenají tato temná centra jakožto meze Witoldova světa.

Bylo by sice možné uchýlit se k symptomatickému čtení Gombrowiczova světa, avšak takové čtení by se podobalo Witoldově posedlosti, temné vášni, rozehvělosti, se kterou strká prst do úst pověšeného Ludvíka.

V poznámkách by bylo možné pokračovat, dílo Witolda Gombrowicze je napínáno do nejrůznějších kontextů (filosofie,

existencialismus, sémiotika...), sám autor poměrně hojně komentuje svá díla (*Deníky, Testament*). Abych zachoval Witolodovu asociativnost, tímto obdařil neforemný svět románu nějakým smyslem (nejde tedy o nic jiného než o replikaci Witolodova gesta scelování), připomenul bych pasáž z *Deníku* a to z titulu časové koincidence (záznam pochází z roku 1962, z doby, kdy Gombrowicz pracoval na románu *Kosmos*). Gombrowicz popisuje paranoiu služebné: svět je dán úmyslem „zeza“, forma se osamostatňuje, vyprazdňuje, a proto pořádá, formuje „něco jiného“ a „cokoliv“. Není nakonec takto komponován Witoldův svět?

Jakub Češka

Geert Hofstede, Gert Jan Hofstede: KULTURY A ORGANIZACE. SOFTWARE LIDSKÉ MYSLI, z anglického originálu přeložil Ludek Kolman, nakladatelství LINDE, 2006

Ačkoliv v zemích Koruny české je Geert Hofstede znám poměrně málo, ve světovém žebříčku citovanosti zaujímá jedno z prvních míst. Mezi nizozemskými vědci – Nizozemsko je domovská země autora – byl v roce 2005 na žebříčku citovanosti úplně první.

První vydání *Kultur a organizací* v angličtině vyšlo již v roce 1991. Pak v roce 2005 vyšlo značně přepracované vydání druhé, na kterém již autor spolupracoval se svým synem Gertem Janem Hofstedem. V češtině první vydání vyšlo v roce 1999 velmi malým nákladem na Filoso-

fické fakultě jako její interní publikace. Tomu odpovídala i kvalita tisku. Do většiny knihkupectví se podle mých informací tato kniha vůbec nedostala. Druhé vydání, přeložené do češtiny vyšlo v roce 2006 již v knižní podobě vhodné pro knihkupce. Presto je v České republice kniha ještě pořád málo dostupná.

V první části knihy autoři představují koncept klasifikace národních kultur, neboli pravidel chování lidí při interakcích s jinými, ve kterých se jednotlivé národy navzájem liší. Klasifikace má pět dimenzí. Je nutno podotknout, že klasifikace je vhodná jen pro porovnání kultur národních a nikoliv pro vymezení osobních profilů jednotlivců nebo menších skupin lidí. Kulturní dimenze Hofstedeho (původní koncept měl jenom jednoho autora) vycházeli ze čtyř základních problémů, které společnost musí vyřešit proto, aby mohla hladce fungovat. Tyto problémy byly vymezeny již v roce 1954 americkým sociologem Alexem Inkelesem a americkým psychologem Danielem Levinsonem, kteří, na základě studia anglicky psané antropologické literatury o národních kulturách navrhli čtyři základní okruhy, které jsou zásadní pro fungování společností. Tyto okruhy jsou:

1. Vztah k autoritě
2. Sebepojetí jedince, v oblastech
 - a) Vztahů mezi jedincem a společností
 - b) Individuálního chápání mužské a ženské identity
3. Způsoby zacházení s konflikty, včetně zvládání agrese a vyjadřování citů. (Inkeles a Levinson, 1969 (původně 1954), s. 447 a násl.)

Uvedené čtyři okruhy odpovídají prvním čtyřem dimenzím Hofstedeho:

1. *Dimenze vzdálenosti moci* (v originá-

le power distance) – velká vzdálenost moci vyjadřuje velkou emoční vzdálenost mezi nadřazeným a podřazeným, kde nadřazený je vnímán jako jedinec existenciálně odlišný od podřazeného a nerovnost ve společnosti je daná existenciální nerovností mezi lidmi. Na druhé straně malá vzdálenost moci vyjadřuje malou emoční vzdálenost mezi nadřazeným a podřazeným a nerovnost ve společnosti je brána jen jako nerovnost rolí, která nevyjadřuje existenciální rozdíly mezi jedinci. Pro společnosti s velkou vzdáleností moci je typický velký rozsah nekontrolované moci dané jednotlivcům což může vyvolat chování podřazených odlišné od společnosti s malou vzdáleností moci a občas i ekonomicky neefektivní – zde nejde tak moc o tom být v něčem nejlepší nebo nejefektivnější, ale spíše o to, mít dobré vztahy s nadřazeným. Z etického hlediska tento model předpokládá poslušnost od podřazeného a brání ohledu na podřazené ze strany nadřazeného. Nakolik se tento předpoklad projevuje v praxi je ovšem diskutabilní. Na straně druhé pro společnosti s malou vzdáleností moci je typické, že moc, daná jednotlivci je omezená a kontrolovaná existujícími zákony. Z hlediska podřazeného, je větší důraz kladen na osobní kvality než na vztahy s nadřazeným, ačkoliv nelze říci, že by vztahy neměly žádný význam.

2. *Dimenze individualizmu – kolektivismu* (v originále individualism-collectivism) vymezuje jedince ve vztahu ke své skupině, přičemž skupina je většinou dostatečně malá na to, aby se její členové navzájem znali. Snad nejdůležitější skupinou v tomto ohledu je rodina. Individualistický model chování předpokládá, že se jednotlivci vnímají jako samostatné entity do velké míry nezávislé na ostatních

členech své skupiny. Vlastní zájem jednotlivců s velkou pravděpodobností má přednost před zájmem skupiny. Moc skupin nad jednotlivcem je relativně malá. Podle kolektivistického modelu jednotlivci vnímají sami sebe primárně jako část své skupiny a až potom, jako jednotlivé entity. V tomto modelu, zájem skupiny převládá nad zájmem jednotlivců. Moc skupiny nad jejími členy je velká. Zde je nutno podotknout, že stejně jako v případě ostatních dimenzí většina národních kultur leží mezi dvěma extrémy, což znamená, že nelze říct, že obyvatelé jednotlivých zemí vnímají sami sebe jen jako nezávislé jednotlivce a vůbec ne jako členy svých skupin a opačně – jen jako členy skupin a vůbec ne jako nezávislé jednotlivce. Vždy jsou přítomné oba póly, kulturní dimenze jen naznačují poměr obou v porovnání s jinými národními kulturami:

1. *Dimenze maskulinity – femininity* (v originále masculinity-femininity) zahrnuje více psychologických jevů, specifických pro skupinu lidí, a může být definovaná více způsoby. Nejjednodušší se jeví definice skrz dichotomii hodnot – průbojnost a asertivita na jedné straně (maskulinní pól) versus skromnost na straně druhé (femininní pól); alternativně nutnost být nejlepším (maskulinní pól) na jedné straně versus soucit se slabším (femininní pól) na straně druhé. Tato dichotomie souvisí i s genderovým rozdělením hodnot a potažmo i rolí ve společnosti – muži obecně mají tendenci být více průbojní a asertivní (maskulinní pól) kdežto ženy spíše tíhnou ke skromnosti a soucitu (femininní pól). Ovšem, i stupeň maskulinity mužů a stupeň femininity žen se může v jednotlivých společnostech lišit. Podle výzkumu Geerta Hofstedeho rozdí-