

# KRITICKÝ SBORNÍK

literatura ✕ jazyk ✕ filosofie

ROČNÍK XVI

elitní časopis pro každého  
kdo rád přemýšlí

1996/1997

z obsahu čísla

# 2

podzim 96

Umění interpretace  
Emil Staiger

Mimo dobro a zlo: Nietzschova biologická ontologie  
Zdeněk Neubauer

Zvědavýma očima  
Ivan M. Havel

Vyučování: monolog, nebo dialog?  
Bohuslav Blažek

Nebezpečí „sémiotického přístupu“  
Petr Fidelius

O filosofii dějin  
Jan Patočka

Z BIBLIOGRAFIE SAMIZDATU  
Článekový rejstřík časopisu Obsah (4. část)

KRITICKÝ SBORNÍK vychází čtyřikrát ročně  
Cena jednotlivých čísel 49 Kč, roční předplatné 180 Kč  
Veškeré objednávky přijímá VESMÍR, 111 42 Praha 1, Národní 3

## SAKRÁLNÍ A PROFÁNNÍ V HUDBĚ<sup>1</sup>

Thrasybulos G. Georgiades

Dvě vzájemně protikladná hlediska ukazují hudbu buď jako izolovaný fenomén, znějící útvar, nebo jako cosi zakofeněného v jednotě člověka. Téma „sakrační a profánní v hudbě“ uvádí tyto dva způsoby pohledu do vzájemného vztahu.

Omezíme se na křesťansko-západoevropskou tradici, za základ tedy položíme to, co v sobě neseme jako hudbu: celek hudby našich křesťansko-západoevropských dějin.

Sakrační hudbou rozumíme hudbu vázanou na kult. Oblast duchovní hudby je však širší, nezahrnuje pouze sakrální hudbu, nýbrž také např. hudbu k soukromé pobožnosti nebo kostelní píseň. Její ohraničení vzhledem k hudbě světské je tedy méně jednoznačné. Avšak vymezení sakrální i duchovní hudby vzhledem k hudbě světské lze provést jen z hlediska funkce díla. S ohledem na hudební fakturu nelze provést žádné jasné dělení na sakrální, popř. duchovní a světská díla. [...]

Latinské slovo *pro-fanus* znamená: ležící vně posvátného okrsku. Profánní je ne-posvěcené, *ještě* neposvěcené, ještě nevtažené do posvátného prostoru. Může se sakrálním stát, je-li do něho vztaženo, je-li posvěceno. Sakrální je posvěcené, konsekrované. Co je však profánní, vzato o sobě? Přirozený svět: příroda, přirozený člověk. Vše je nejprve profánní, nakolik musí být nejprve posvěceno, aby se stalo sakrálním. Jen jedno může být samo ze sebe sakrální: to posvěčující. Co to však je? Je to slovo, pouze slovo. Profánní je svěceno, konsekrováno vždy „ve jménu“, jmenujícím slovem, slovem jako prafenoménem lidského, a tedy zároveň náboženského. Žádné jednání nemůže o sobě, němž konsekrovat; potřebuje sakrální, posvěčující slovo.

Chléb, víno, voda, oheň, svíce chápané jako přirozené skutečnosti jsou profánní. Posvěcené sakrálním slovem mohou se stát sakrálním, nabýt sakrální funkce. Mimo to mohou všechny přirozené věci a ži-

<sup>1</sup> Thrasybulos G. Georgiades, *Sakral und profan in der Musik* (1960), v: *Kleine Schriften*. Tutzing 1977, str. 97-105.

votní procesy, např. tanec, žně, manželství, být posvěceny a znovu vyslány do světa. Jsou pak sice světské, ale již ne profánní: chléb večeře Páně má sakrální funkci. Ale také denní chléb, jako strava, v kulturách vsutku zakotvených v náboženském řádu je poskytován nikoli přímo pekařem, nýbrž prostřednictvím církve. – Profánní, přirozený svět je tedy z hlediska sakrálního surová látka. Ale posvátné a svěcení předchází světskému.

Podobně se to má i s hudbou. Vzata izolovaně, jako surová látka, je hudba profánní. Teprve slovem se stává hudbou sakrální. A to tvoří předpoklad vzniku sice nikoli sakrální, ale přece posvěcené *světské* hudby. – Co jsem právě řekl, poskytuje klíč k porozumění západoevropské hudbě. Naše dějinně zformovaná hudba byla profilována sakrálním slovem. Sakrálním slovem byla v průběhu staletí napřed utvořena nejprve jako hudba sakrální a takto zformovaný nositel smyslu vytvořil pak také ne-sakrální, tedy světská díla.<sup>2</sup> Tento stav věci se mění teprve počátkem měšťanského devatenáctého století, z hlediska hudby Beethovenovou smrtí. – Co následovalo pak? A kde stojíme dnes? Tyto otázky odložme zatím stranou.

Zůstaňme u otázky: Jak vzniká sakrální hudba, jak vytváří sakrální slovo sakrální hudbu? – Jestliže se slovo jednou ustavilo, chce být stále znovu jmenováno. Svou dvojitou vlastností jako jmenující a vnímatelné utváří společenství ve znamení náboženského faktu. Jak je ale sakrální řeč ve společenství vnímatelná? Odpověď: „prostřednictvím řeči nebo zpěvu“ nepostačuje. Neboť hranice mezi řečí a zpěvem není ostrá a mimo to musí být vedena rozdílně s ohledem na řeč, která je vzata za základ. Proto je účelnější pouze konstatovat, že řeč v kultu *zní*. Zní však ve společenství, a sice nikoli jako běžný prostředek dorozumění mezi lidmi, tedy nikoli jako přirozená, užitekova řeč. Toto „nikoli“ je brána vpádu hudby, správněji: hudební komponenty. Nazvěme nikoli každodenně-přirozeně znějící řeč „zpěv“. Jednohlasý zpěv v kultu, takto chápáný, je tedy s řečí, řečí jakožto zněním, úzce spjat. V míře, v níž řeč není identická s tím, co pozdější doby chápaly jako autonomní umění, se zde nejedná o zpěv v kultu. Tento zpěv však také není žádné „služebné umění“, nýbrž pouze nutná *stránka* kultu.

<sup>2</sup> Nejasný je původ světské vícehlasé hudby italského trecenta, která však tvoří vedlejší větev.

Hlas, znějící hlas, není k *mluvení* bezpodmínečně zapotřebí. Lze mluvit šeptem, a přece vnímatelně. Nutné je pouze artikulování. To je člověku vlastní výlučně a bezprostředně. Mezi artikulováním a osobou není nic zprostředkujícího. Při znění sakrálního slova jakožto zpěvu se však vynořuje moment, který nelze odvodit pouze z mluvy. Zpěv není možný bez znějícího hlasu. Mezi zpěvem a osobou prostředkuje tón, cosi třetího, jakési něco – něco, které není specificky lidské: také příroda, živočichové, nástroje mohou znít. Je-li proto nahá řeč bezprostřední, a sice jediný bezprostřední způsob projevu duchovního faktu, a tedy osoby, děje se kročení duchovnosti zpěvem teprve za použití látky, tónu, takřka téprve ztělesněním, zpředmětněním. Tento moment znějícího, který je nutný a zároveň charakteristický pro zpěv, ale nikoli pro mluvení, způsobuje proměnu nahé řeči, která je výpovědí osoby, ve zpěv, jakožto znějící ztělesnění společenství.

Tak vzniká jednohlasý liturgický zpěv (v katolické církvi ho známe jako gregoriánský zpěv, v řecko-pravoslavné církvi jako byzantinský církevní zpěv). Tón je zde vnitřně spjat se sakrálním slovem, vystupuje s ním současně a nutně. Potud smíme hudební element v jednohlasém liturgickém zpěvu nahlížet jako primárně sakrální.

Co je tedy primárně profánním elementem v hudbě? Jde o to, co netvoří žádnou nutnou integrující součást znějícího sakrálního slova. Potkáme jej tedy tam, kde vystoupí hudba ve své svébytnosti. Taková je však hudba vícehlasá a zvláště hudba instrumentální, na řeči nezávislá. (Církevní otcové se vyslovovali proti používání hudebních nástrojů.) Znění hudebních nástrojů není žádné jmenování, žádné říkání, jako jednohlasý zpěv, nýbrž je bytostně určeno *hrou*. Zpěv nelze charakterizovat jako hru. Avšak na nástroj se „hraje“.

Vícehlasost je s instrumentální úzce spjata. Nejpřirozeněji se rozvíjí v souzvuku řady hudebních nástrojů. A obojí, instrumentální i vícehlasý element, potvrzuje svou hudební samostatnost. Vícehlasá instrumentální je primárně profánní element hudby. *Může* však být ytažena do sakrální oblasti, *může* být konsekrována a vystoupit v bohoslužbě jako hudba vázaná řečí nebo také jako čistě instrumentální hudba.

Různé důvody hovoří pro to, že hudba severských, germánských národů, které vstupovaly do křesťanské církve, spočívala na souzvucích a používala hudební nástroje, že měla tedy vícehlase-instrumen-

tální fakturu. V souvislosti s tím bývá uváděno přijetí vícehlasu do křesťanské církve, k němuž došlo v karolinské době, v devátém století. (Víme, že tento nejstarší křesťanský vícehlas používal hudebních nástrojů.) Tato událost, vpád instrumentálního vícehlasu do oblasti křesťansko-sakrálního, znamená počátek západoevropské hudby v užším smyslu. Tak vzniklo napětí mezi sakrálním a profánním elementem, které od té chvíle určujícím způsobem oplodňovalo naši hudbu.

Instrumentální vícehlas severských národů byl ještě surovou látkou, jako nerozmotané klubko, nebyl ještě dějinně zbrzděn. Proces posvěcení tohoto profánně-hudebního elementu sakrálním slovem je, jak jsem již řekl, dějinným procesem naší hudby. Prostředníkem je tu jednohlasý liturgický zpěv. Veškerá starší sakrální vícehlasá hudba je na něm založena. Ta není ničím jiným než vícehlasým zpracováním liturgického zpěvu. – Setkáním liturgického zpěvu s profánním, instrumentálně vícehlasým elementem začíná stálá konfrontace mezi řečí, a sice *sakrální* řečí, a svébytnou, samostatnou hudbou – konfrontace, která se stala fermentem pro vznik západoevropské hudby. Od řeči se vícehlasá hudba během staletí učila artikulovat, stávala se řečí podobnou. V řeči však, jakožto prafenoménu lidství, se zjevuje člověk sám; představuje sebe sama. Řeč je – můžeme říci – *určité* primární představení člověka. Kdybychom chtěli přirovnat profánní vícehlase-instrumentální hudbu karolinské doby k páskovému ornamentu, jevil by se proces vzniku západoevropské vícehlasé hudby jako proces její proměny z ornamentu ve znázornění člověka.

Tento proces trval od devátého do začátku devatenáctého století, tedy až k vídeňským klasikům včetně. V době protireformace a tridentického koncilu, v šestnáctém století, mohla hudba poprvé prostřednictvím Palestriny a Orlanda di Lassa ornamentální charakter odložit. Neboť teprve nyní se struktura této vícehlasé hudby zcela kryla se strukturou sakrální, latinské řeči. Je charakteristické, že hudební nástroje byly nyní zcela vyřazeny, že hudba byla prováděna čistě vokálně.

Reformace však dala nový podnět. Zavedla němčinu, a tak náboženské sféře otevřela nové, dosud profánní oblasti. Němčina se spojila s existující sakrální hudbou a proměnila ji. Z tohoto spojení vznikla v sedmnáctém století hudba Heinricha Schütze. Také její struktura se kryla se strukturou řeči, již však nyní byla *němčina*. Němčina jakožto hudba tak ukazuje člověka z nové, dosud netušené stránky.

Hudba se znovu proměňuje s J. S. Bachem. Byla-li hudba dosud orientována na řeč, je u Bacha i řečí vázaná hudba koncipována instrumentálně. Hudba se nyní mohla – obtěžkána smyslem, jehož nabyla díky staleté škole řeči – stát takřka samočinná. Hudba – i hudba instrumentální – nyní artikuluje, jako by promlouvala. Vzpomeňme si však, že instrumentální vícehlas je *profánním* elementem. Tím, že se díky Bachovi stal centrálním nositelem smyslu, a to především pro náboženskou výpověď, a že přijal dědictví dosud řečí vázané hudby, byl instrumentální vícehlas posvěcen. Tato proměna hudby neznamenala tedy žádný návrat k profánnímu, nýbrž naopak rozšíření a prohloubení hudebně náboženské oblasti.

Jak je to ale se světskou hudbou, která se mezitím stala mocnou prostřednictvím opery a samostatné instrumentální hudby? Viděli jsme již, že z hlediska faktury nelze provést žádné dělení na duchovní a světská díla. Nyní dodáváme: ve starší době byla faktura určena sakrální hudbou; nyní je tomu naopak: faktura světské hudby je směrodatná také pro hudbu duchovní. Tento nový světský hudební nositel smyslu však předpokládá – navzdory zahrnutí nových, můžeme říci: ještě neposvěcených elementů – vzájemnost se sakrálním slovem, dosaženou v předcházejících staletích; nese stopu svého původu, má dějinnou paměť, a zůstává tím posvěcen.

Vídeňští klasikové, Haydn, Mozart a Beethoven, vycházejí z této světské hudby. Sloučili ji však nově s velkou, sakrální tradicí západoevropské hudby, která byla už jednou (u Bacha) instrumentalitou oplodněna. V rukách vídeňských klasiků se instrumentální nositel smyslu stal všemocný a napětí mezi profánním a sakrálním tak dosáhlo nejvyšší intenzity v našich dějinách. V tom tkví velikost vídeňské klasické hudby. Určující tendencí ve vzniku západoevropské hudby od karolinské doby bylo zahrnovat stále větší oblasti profánního, přivést je k původnímu hudebnímu nositeli smyslu, který byl profilován sakrálním slovem, a tím hudbu obohatit, rozšířit, prohloubit. Vídeňští klasikové učinili poslední krok: proměnili hudbu specificky *duchovní* v hluboce křesťansky zakotvenou hudbu všeobecně *duchovní*.

Hudba vídeňských klasiků má tedy převážně světsky duchovní ráz. Zastavme se krátce u otázky: Jak se projevuje světský postoj?

Hudba vídeňských klasiků se umí smát, umí se vysmát svému předmětu. Je to zřejmé zvláště v Mozartových operách, ale platí to i pro Haydnovu hudbu instrumentální. – Duchovním dílům Schütze

nebo Bacha tento rys chybí. Je to nedostatek? – Domnívám se, že tato poznámka nám bude podnětem k pochopení odlišnosti světského a náboženského umění.

Světské je dílo Shakespearovo. Vykazuje zřetelněji než hudba vídeňských klasiků centrální postavení humoru, smíchu nad tím, že člověk sám sebe bere vážněji, než náleží, že zůstává zajat ve své pošetilosti. To se neděje pouze prostřednictvím postav bláznů, nýbrž všude. Vzpomeňme na pohřební scénu z *Hamleta*. Nebo – abychom uvedli příklad z malířství – vzpomeňme na obraz *Ikarův pád* od Bruegela: Ikaros, maličká lidská bytost, takřka na okraji obrazu, padá do moře, aniž si toho okolní poklidná krajina všimá.

Avšak toto vědění o pomíjivém, o pošetilosti, je možné jen na pozadí vědění o jiném, jsoucím, neměnném a ve vztahu k němu. Jinými slovy: vědění o vážnosti okamžiku i vědění o jeho pomíjivosti spadá vjedno. To se však významově kryje s tím, že světské je posvěceno, tedy že světské je v našich dějinách křesťanské. Vědění o náboženském faktu tu sice zůstává nevyřčené, ale přítomné.

Duchovní dílo Schütze nebo Bacha zůstává vně takto položené otázky. Uchopuje výslovně oblast jsoucího, trvalého. Zalomení pohledu vezdejší pomíjivosti není pro dílo konstitutivní. Proto v něm smích nezaujímá žádné centrální postavení.

Existuje však světský postoj, který nelze se Shakespearem nebo vídeňskými klasiky srovnat. Chybí mu zlatý smích. Tento světský postoj jej nezná, neboť v dílech tohoto uměleckého zaměření není ono jiné, trvajícím, náboženským faktem zachyceno jako něco platného, jako struktura. Individuum je zde představeno ve zvětšeném měřítku, poměry jsou zkresleny. Nikoli vážnost, nýbrž naturalistická pochmurnost je tu přítomna. Tento postoj může být také spjat s potřebou romantického útěku před skutečností, nebo s touhou po vykoupení.

Setkáváme se s ním v měšťanském devatenáctém století, v hudbě Richarda Wagnera.

Tvorba komponistů nyní vychází ze soukromé sféry subjektu. Soukromé, měšťácké, subjektivní však tvoří protiklad k veřejně platnému, dějinně zakotvenému, závazně ztělesňujícímu společenství, a tím také protiklad ke specificky náboženskému. Sakrální již není imanentní novému hudebnímu nositeli smyslu, jak tomu bylo až do Beethovenovy smrti; proto se sama duchovní hudba chová jako profánní zrcadlo, ve kterém se odráží soukromý poměr komponisty k náboženství. V poněkud vyhocené formulaci lze říci: jestliže byla v dřívějších

dobách také světská díla posvěcena, jsou nyní sama díla přijímající duchovní funkci znesvěcena. Od nynějška získává veškerá hudba, i náboženská, profánní ráz. Duchovní díla této doby lze v základu nahlížet jako profánní, ačkoli jsou mezi nimi – myslím např. na Brucknera – ještě hluboce procítěné, ještě tak významné postřehy k tématu „náboženství“. – Protože však novému nositeli smyslu nyní chybí imanentní dějinná hloubka, vzpomínka na sakrální původ, která charakterizuje hudbu do Beethovenovy smrti, nemohou již hudební díla fungovat jako hudební mikrokosmos „veškerenstva skutečnosti“; izolují se a stávají se autonomním uměním. Právě proto však – nelegitimně – mohou být pojímána privátně měšťáckým cítěním jako náhražka náboženství. Vytvořilo se mínění, že funkcí hudby je ponořit do čistě hudebně dosvědčené nálady – „čistě hudebně“: nesené hudbou, jež je ve své podstatě cizí řečí, a tím zároveň i náboženství. Říká se tomu také „absolutní hudba“; a jejímu – pouze zdánlivému – protikladu: „programová hudba“. – Filosofický výraz tohoto postoje nalezeme u Schopenhauera.

V současnosti získává komponování charakter hledání nových cest. To přivedlo zužení báze. Současná hudba je rostoucí mírou nesena jednotlivými kruhy, které s komponisty sdílejí zájem na zmíněném hledání. Na místo obecně závazné hudby nastupují silněji než dříve disparátní směry. Širokým vrstvám, jež se neváží na žádný směr, se však současná tvorba musí jevit jako eklektická a jednotlivé směry jako nezávazné. Pěstování staré hudby, které ve dvacátém století nabylo na intenzitě a zahrnutím starších epoch značně rozšířilo svůj záběr, jen zesiluje rys eklekticismu. Každý může vyhledávat „svou“ hudbu, ať již jde o směry moderní, či o hudbu minulosti. Jedno, pro všechny závazné hudební vědomí, samozřejmá, společná, široká báze, v celku dějin skrytý kořen a vposled zakotvení v sakrálním – to vše již není k dispozici. Pro devatenácté století jsme konstatovali izolovanost, podmíněnou vpádem privátně subjektivního. Ve dvacátém století se izolovanost usadila v jednotlivých kruzích, nesoucích určitý druh hudby, v „hnutích“, která toto století charakterizují. Tato izolace – lhostejno zda individuální či skupinová – úzce souvisí s vystupňovaným sebevědomím a projevuje se zároveň jako nedostatečná připravenost přitakat celku reality, cítit se v něm v bezpečí a čerpat z něho. Tím se doba po roce 1830 odlišuje od epoch dřívějších. – Izolovanost je to, co se vzpírá sakrálnímu. Na začátku jsem zdůraznil souvislost

mezi sakrálním slovem, sakrálním zpěvem a pravým společenstvím. A profánní se nám jeví jako hudebně izolované, jako samostatné.

Sebevědomí skupin a hnutí ve dvacátém století je sice spjato s tím pozitivním momentem, že byl nově odkryt význam společenství. Společenství však dnes není, jako v dřívějších dobách, předpokladem, nýbrž cílem. Jevy jako hnutí mladých, pěvecké hnutí, snahy o liturgickou obnovu jsou určovány touhou znovunalézt společenství. Nevychází se tedy od předem daného, dospělého společenství, nýbrž od nositelů hnutí, kteří se shledávají *ad hoc*.

V liturgických snahách obou konfesí, katolické a evangelické – řecko-pravoslavná církev je v této souvislosti mimo náš zájem –, vede oprávněné přání po aktivnější účasti společenství ke snaze hudbu opět úžeji spojit se sakrálním slovem, ke snaze o hudbu v přísnějším smyslu liturgickou a zároveň lidovou: jednohlasý liturgický zpěv v národním jazyce, tedy v němčině. V minulých epochách byla však na Západě primární liturgickou vrstvou řeči *latinská* próza. Jednohlasý liturgický zpěv v národním jazyce tedy nelze odvodit z žádné dějinné dané tradice. Pokud jde tedy o sakrální liturgický zpěv, jsme nuceni porušit v bohoslužbě dosud platnou zvyklost. Nebezpečí umělosti je nasnadě. Spočívá v tom, že chceme společenství „tvořit“. Společenství lze však vytvořit právě tak málo, jak málo lze vynalézt sakrální slovo. To bylo ustaveno jen *jednou*. Od té doby formuje dějiny, a můžeme je proto přijímat jen z dějin, a to vždy znovu nově. Tomu však protiřečí charakter dnešních snah, pokud vystupují jako hnutí, pokud si ponechávají charakter izolovanosti. – Je nutné, aby skupiny a hnutí charakterizující naši přítomnost poznaly své dějinné místo – a to předpokládá, že zůstanou zakořeněny v dějinnosti. Měly by v sobě najít sílu zrušit sektářskou izolovanost, sebelásku, otevřít se celku reality. – Tento celek se však dnes rozpadá v rozbíhající se směrech. Patří do něj jak snaha o liturgickou obnovu, tak i setrvání společenství na předem daném; jak nutnost činného přítakání dílům minulosti v jejich celosti, tak i sektor svobodné tvorby, jak ho přítomnost diktuje povoláním; a nadto: potřeba zakotvit v sakrálním, právě tak jako dnes určující světská, profánní skladba. – Řídit se v jednání tímto celkem, a jako celek jej potvrzovat, zdá se být nemožným požadavkem. A přece: člověk jako duchovní, tzn. jako dějinná, odpovědnou pamětí obdařená bytost musel vždycky procházet nemožným.

*Přeložil Petr Solníčka*

## HEIDEGGER VE FČ

*Filosofickému časopisu* se zdařila proměna z marxistického periodika v časopis, který musí každý český zájemce o filosofii pravidelně číst. Situace byla po listopadu značně nepřehledná. Vedle drobnějších nebo méně známých a málo rozšířených samizdatových pokusů tu byl (pochopitelně v dost úzkých kruzích, jinak to v těch starších dobách nešlo) jednak Bendův PARAF (zkratka samotných vydavatelů z „PARalelní Akta Filozofie“) a Hejdánkova *Reflexe* (jen čtyři sešity). Benda se vrhl (jako mnozí další) do politiky a pro PARAF pokračovatele nenašel; *Reflexe* sice vychází dodnes (a není to Hejdánkova zásluha, i když zůstal v čele redakčního kruhu), ale má potíže jak s pravidelným vycházením, tak s úrovní příspěvků a zejména s finanční stránkou (také zde se ukazuje, že bez nějaké podpory zatím u nás odborný časopis nemůže vycházet, což ovšem platí i o *Filosofickém časopisu*, vydávaném Filosofickým ústavem AV ČR); kdyby nebyla *Reflexe* úzce spojena s vydáváním knih, hrozil by jí pravděpodobně osud *České mysli*. Ta vyšla jen ve třech číslech a pak zkolabovala (obávám se, že nejenom ekonomicky). Měla se stát orgánem obnovené Jednoty filosofické, ale Jednota přestala v Praze prakticky existovat (opět za Hejdánkova předsednictví) a žije jen v mimopražských pobočkách (zejména v Brně a v Olomouci, nějaký čas také v Karlových Varech). Mezitím začala vycházet některá další periodika (i neperiodika) a dnes

vypadá situace spíše tak, že *Česká mysl* zahodila svou příležitost. Aktivita Jednoty filosofické (pražské, jinde to celkem funguje či fungovalo) může být poměrně snadno obnovena (záleží to jen na aktivitě několika vhodně vybraných lidí), ale rozhybat vycházení časopisu je záležitostí mnohem obtížnější (v minulosti už k několikaletým výpadkům došlo několikrát i bez represí a cenzurních opatření).

Jak je vidět, *Filosofický časopis* vlastně neměl příliš velkou konkurenci. Tím pozoruhodnější je skutečnost, že jen nepřeživá, ale postupně zvedá svou úroveň (vlastně spíše až v poslední době). Na počátku letošního ročníku se však představil číslem mimořádně dobře připraveným, v jistém smyslu tematickým. Větší část prvního sešitu (něco málo víc než polovina) je věnována Heideggerovi. Českému čtenáři se konečně dostává do ruky překlad ne zrovna nejlépe proslulé Heideggerovy rektorské řeči z r. 1933 a jeho vlastního interpretačního komentáře doby vlastního rektorování. Číslo však je zahájeno překladem Gadamerovy edice znovunalezeného Heideggerova *Úvodu k Aristotelovi* (s Gadamerovými poznámkami); zařazen je také překlad Heideggerovy přednášky z r. 1936, *Evropa a německá filosofie*, a jakoby poněkud korigující recenzní text Gadamerův *Evropa a Oikúmené* (z r. 1993). Zajímavý je i Jaspersův dopis mladšímu kolegovi Heideggerovi, i když (navzdory přejatému komentáři, který však je podobně jako sám dopis vytržen z většího celku korespondence, jež