BENJAMIN SLAVÍK / 3. 3. 2025

Chtěli jsme dějiny, ale dostali jsme mýtus

Filosofický úvod k dokumentu *Praha – neklidné srdce Evropy*

Pokud text o dokumentu Věry Chytilové *Praha – neklidné srdce Evropy* začneme popisem širšího kontextu, tak tím zároveň poskytneme vodítko k tomu, v kolika různých rámcích bychom daný snímek mohli prezentovat; nebo minimálně poukážeme alespoň k některým z nich. Zmínka této nabízející se mnohosti je důležitá především proto, že každý z možných kontextuálních horizontů by v konečném důsledku ukázal trochu jiný film. Už teď můžeme zmínit, že sledované dílo Prahu samotnou chápe coby místo mnohosti. Jako by sdělovalo: logický pojem či esence Prahy nejsou možné; Praha bude vždy mnohá. Cílem následujícího textu je poukázat k formálním vlastnostem filmu, kterými je uvedená myšlenka artikulována.

Kontext coby struktura kontradikcí

Nejprve tedy ke kontextu snímku. Dokument Chytilové vznikl v československo-italské koprodukci v roce 1984. Nejednalo se přitom o solitérní projekt, naopak se stal součástí cyklu Hlavní centra Evropy (Capitali culturali d'Europa) italského producenta Giacoma Pezzaliho. Zmíněný cyklus prezentoval pohled výrazných evropských režisérských osobností na vybrané evropské metropole; kromě dokumentu Chytilové zahrnoval rovněž práce Ermanna Olmiho (Milán), Krzysztofa Zanussiho (Vatikán), Luise Garcíi Berlanga (Madrid), Ilji Averbacha (Leningrad) nebo Miklóse Jancsóa (Budapešť)[1]. Snímek *Praha – neklidné srdce Evropy* neměl samostatný status ani v tuzemském kontextu. V Československu byl distribuován v roce 1987 společně s dokumentem Drahomíry Vihanové *Variace na téma hledání tvaru*. Nic ze zmíněného vlastně není překvapivé; zároveň to ale může být, jak ještě dále uvidíme, svým způsobem symptomatické. V normalizačním období italský region platil za tzv.

„přátelský“; italské snímky patřily k zahraničním titulům, které se pravidelně objevovaly v tuzemských kinech, vznikaly také, jak dokládá dílo Chytilové, koprodukce. V normalizační kinematografii bylo rovněž běžné, že především nefikční a ne-dlouhometrážní tituly byly uváděny v celcích, nikoliv samostatně. Podobným způsobem bylo nakládáno se zmíněnou dvojicí Chytilové a Vihanové. Film *Praha – neklidné srdce Evropy* se tedy již z hlediska produkčních a distribučních souvislostí ukazuje coby fundamentálně otevřené dílo; jako by nestálo samo za sebe, svůj význam získávalo ve vztahu k něčemu dalšímu. Proč to považujeme za důležité, důsledněji vysvětlíme v následujícím výkladu.

Z výše uvedených informací vyplývají minimálně dvě osy, do nichž by bylo možné titul *Praha – neklidné srdce Evropy* vsadit a na jejichž základě by jej bylo možné popsat či analyzovat. První je nadnárodní a žánrová. Dějiny světové kinematografie zahrnují poměrně obsáhlou tradici městských střihových dokumentů. Ty se natáčely již od němého období, takže Pezzaliho cyklus by bylo možné pochopit rovněž jako soubor různých interpretací zmíněného žánru; takovému přístupu konvenuje rovněž skutečnost, že daný cyklus byl utvořen z „příspěvků“ výrazných režisérských osobností, dané filmy netočil „kdokoliv“. Druhá osa, která je regionální, je naopak spojena s ideologickými souvislostmi tuzemské audiovize. Přestože bývá přelom první a druhé poloviny osmdesátých let v československé kinematografii spojován s tzv. perestrojkou, tedy jakýmsi rozvolňováním poměrů, tak byla tuzemská produkce stále poměrně kontrolovaná, silně vzdálená jakémukoliv konceptu „revoluční“, „rebelské“ nebo pouze svobodné autorské tvorby. Již zde na základě uvedeného backgroundu vystupuje pozoruhodná, nebanální kontradikce: film Chytilové na jednu stranu představuje výrazný interpretační výkon, ale na stranu druhou reprezentuje lokální kinematografickou tradici, která bývá charakterizována coby nesvobodná. Na tento „rozpor“ poukazujeme z následujícího důvodu: snímek Chytilové nikdy nedojde k logickému/kinematografickému pojmu Prahy právě proto, že bere vážně rozpory, kontradikce a paradoxy, jež znemožňují jednoznačné formulování takového pojmu. Rovněž my, v procesu jeho hledání, budeme poukazovat k podobným paradoxům či rozporům, na jejichž půdorysu je dané dílo vystavěno. Touto expozicí chceme zdůraznit následující tezi: souvislosti, v nichž práce Chytilové vznikala, jsou svým způsobem silně integrovány do díla, které ona sama vytvořila.

Problémy s tradicí

Z dosavadního výkladu by bylo možné předpokládat, že snímek *Praha – neklidné srdce Evropy* budeme analyzovat právě v kontextu obou nastíněných os: coby příklad městské střihové symfonie vzniknuvší v prostoru koprodukce československé normalizační tvorby. Na jednu stranu je pravda, že práce Chytilové je dráždivá tím, že do obou tradic nejen náleží, ale zároveň je inspirativním způsobem pokud ne přímo rozkládá, tak minimálně přesahuje; to znamená, že není typickým – čistým – příkladem ani jedné z nich. Naše úvaha má ale ještě druhou stranu: pokud tvrdíme, že *Praha – neklidné srdce Evropy* patří ke konkrétním tradicím, jedná se o vnější kategorizaci, začlenění na základě předcházejících struktur. Snímek Chytilové lze ale pochopit zároveň jako filosofickou úvahu nad obecnou možností právě tohoto „náležení“ či „začlenění“. Film jako by kladl dva, minimálně na první pohled, protichůdné trsy otázek: 1) Můžeme být součástí tradice? Můžeme něčemu náležet? Nejsme vždy až příliš jiní, příliš jedineční na to, abychom mohli být charakterizováni něčím, co nás přesahuje, resp. začleňuje? 2) Je možné tradici uniknout, určitým způsobem z ní vystoupit, osvobodit se z jejích strukturálních omezení? Zatímco první stranu úvahy následující text přijme coby východisko, tak se detailněji zaměří naopak na stranu druhou; pokusí se tedy poukázat ke způsobu, jakým snímek Chytilové skrze vlastní formální prostředky dané otázky klade. Případně řečeno ještě jiným způsobem: zdůrazníme rysy sledovaného snímku, které mohou diváka vést, ponoukat, ke kladení výše formulovaných otázek.

Zamysleme se nad tím, jaký je vlastně vztah Věry Chytilové k tradici. Nebyla tato filmařka vždy příliš svérázná na to, aby se mohla stát součástí nějaké tradice? Nestála vždy tak trochu vně, vně všeho, čeho byla součástí? A neleží zároveň za formulací této otázky naivní předpoklad tvůrce, který přesahuje kontext, v němž tvoří? Snímky Chytilové byly nicméně svým způsobem vždy, pokud odkážeme k názvu dokumentu o Praze, neklidné: nikdy divákovi neposkytovaly jistoty žádného druhu, vždy jako by se snažily rozrušovat, dráždit, provokovat; tímto způsobem své diváky vedly do prostoru nejistoty, nutily je zpochybnit vlastní předpoklady, víru, na které jejich myšlení spočívalo. Klást si otázky: proč žijí, jak žijí, proč myslí, jak myslí, zda pouze nepřebírají to, co jim je nevědomě podsouváno. Chytilová zároveň většinu svých filmů natočila v normalizačním období. U tvůrkyně s takovým backgroundem by dost možná bylo logické předpokládat, že jejím záměrem nebude náležet do jakékoliv tradice – tím spíše tradice, která je charakterizována nesvobodou a snad až nekonečnou kontrolou

–, nýbrž že bude usilovat spíše o její destrukci, nebo, řečeno konvenčnějším jazykem, o její překonání, tedy natáčení děl, které jako by do dané doby ani neměly patřit, děl, která budou svým způsobem „nečasová“.

Ještě než se přesuneme k dokumentu *Praha – neklidné srdce Evropy*, pokusme se daný problém nahlédnout prostřednictvím filosofické úvahy. Jedním ze způsobů, jakým lze popsat nejen dějiny umění, ale obecně dějiny jakékoliv lidské tvořivosti, je tyto dějiny pochopit coby usouvztažnění či sérii různých tradic; jakoby nebylo nic mimo tradici, jakoby existovaly pouze tradice. Ty na sebe většinou nenavazují hladce; vztahují se k sobě spíše konfliktním způsobem, ne-kontinuální kontinuity. Když se americký filosof Rodolphe Gasché pokoušel popsat, v čem je vztah filosofie Jacquese Derridy k dějinám a tradici natolik „netradiční“, tak v eseji *The Law of Tradition*[2] připomenul důležitou věc: neexistuje tradičnější koncept než destrukce tradice. Dějiny jak filosofie, tak umění jsou přeplněny bouráním či překonáváním tradic (zda zdařilým či nezdařilým není v tento moment ani naší, ani Gaschého otázkou). Tvůrce (jakékoliv) současnosti jako by velmi často přicházel právě proto, aby překonal to, co zde bylo před ním; tito tvůrci jako by začínali nové, vlastní dějiny. Pokud podle Gaschého Derrida „hladkým“ způsobem nevniknul do předchozí filosofické tradice, tak se zároveň nestal ani jejím jednoznačným ničitelem. K tomu, aby se k tradici vztáhnul jedním z těchto dvou nabízených způsobů, totiž nikdy nebyl natolik tradičním autorem; post-moderna nikdy nebyla „novým začátkem“, nýbrž přehodnocením dosavadní tradice západního myšlení. Jejím specifickým zopakováním. Derridův postup – coby kritika tradice – spočíval spíše v jejím rozechvění zevnitř. Podobný postoj, zdá se, charakterizují rovněž filmové práce Věry Chytilové. Její díla byla vždy na jednu stranu svou dobou prosycená, jako by s ní byla pevně spojená, ale zároveň o této době dokázala vypovědět něco, co nebylo v daném společenském prostoru běžné. V této linii jde ale jít ještě dále: práce Chytilové nevypovídala pouze něco „neběžného“; její filmy naopak dokázaly zapůsobit něčím, co svou tradici podrývalo, ohrožovalo. Rovněž v jejím „pražském“ dokumentu lze zahlédnout (nebo zaslechnout) cosi „podvratného“. V kontextu daného projektu je to ještě zajímavější už proto, že film byl do značné míry naplněním zakázky či objednávky, tedy předpokládal určitý tvar. Přestože náležel normalizační kinematografii, tak její obvyklou „zprávu“ ohrožoval. Znak tohoto ohrožení byl přitom vepsán již do názvu dokumentu. Také z tohoto důvodu je mu nutné věnovat pozornost.

Přečtěme si ho: *Praha – neklidné srdce Evropy*. Tuzemská normalizační kinematografie v žádném případě nebyla typická jak tematizováním, tak zdůrazňováním čehokoliv neklidného, neuchopitelného či proměnlivého; danou tradicí prostupovalo spíše svého druhu obnovování či nastolování stability, artikulace jasného významu a pojmu. Normalizace normalizovala. Systém byl chápán jako něco, v co je třeba věřit, čehož pevnost je třeba utužovat, ochraňovat právě před zdroji jakéhokoliv neklidu. V tomto ohledu se zdá být snímek Chytilové – již od svého názvu – překvapivý, jako by byl v rámci své tradice, řekneme, netradiční. Současně je ale důležité připomenout, že přelom první a druhé poloviny osmdesátých let, kdy režisérka svůj dokument natáčela, představoval svého druhu uvolnění, jako by liberálnější normalizaci. Za připomenutí stojí, že právě v letech 1984 a 1985 natáčí Vít Olmer dvojici snímků *Co je vám, doktore?* a *Jako jed*; jejich názvy mají v sobě rovněž vepsaný jistý „neklid“, jistou podvratnost. Vývoj děje odkazuje k důležitému faktu: přestože je společensko-politický systém udržován v chodu za každou cenu, tak je zjevné, že jeho stabilita je něčím, v co jsme nuceni věřit, než že by byla jeho reálnou vlastností. Dokument Věry Chytilové má v sobě na jednu stranu tento neklid rovněž obsažen, ale zároveň postupuje mnohem sofistikovanějším, méně explicitním způsobem. Režisérčina strategie je přitom velmi blízká filosofické agendě již zmíněného Jacquese Derridy. Pokud bychom měli zůstat u pohrávání si se slovem neklid, tak napíšeme, že práce francouzského filosofa se zaměřovaly na prokazování neklidu významu a znaku. Dané věci – ať je jakákoliv – nikdy nemůžeme připsat jednoznačnou referenci. Ta je vždy kontaminována něčím, co je jí vnější; obsahuje něco, čím sama není. Pokud toto něco, co Derrida označuje jako stopu, vezmeme v potaz, pak se budeme muset vzdát už pouhé možnosti, že cokoliv ve světě nese jednoznačný význam. Pojem je vždy tak trochu schizofrenní.

Diseminace pojmu Prahy

Přestože městské střihové dokumenty nepředstavují homogenní rámec, tak – pokud přistoupíme na možnost generalizace – můžeme uvést, že k dosažení působivosti coby žánr spoléhají na podobné formální rysy: zážitek ze sledování těchto snímků vyvstává z napojení se na rytmus: toho, co je sledováno v obraze samém, dále na rytmus řazení jednotlivých záběrů či sekvencí a v neposlední řadě na rytmus utvářený vztahem obrazové a zvukové složky. Není náhodou, že se nezřídka tyto snímky udávají za příklad filmu-hudby. Divák je většinou vtahován do toku obrazů jako do svého druhu

přítomnosti; sugesce daného toku jako by diváka izolovala od času a prostoru. Podobně jako snímky, které zobrazují „aktuální“ městský proud, tak rovněž divák je „teď a tady“, ve svém vlastním prostoru a jeho rytmu. Pojmy daných měst, které tyto dokumenty utvářejí, jsou v důsledku bytostně estetické; jako by byly utvářeny čistě ve vnímání, tedy ze smyslových vlastností vztahu zobrazovaných prostorů, jejich mediální transformace a divákovy percepce. Minulost jako by byla z obrazu až nemilosrdným způsobem vymazána. Nakonec tu jsme pouze my a naše prožitky, naše vnímání, náš smysl, naše estetika. Také z toho důvodu bývají městské symfonie často popisovány jako „čistý filmový prožitek“. S ohledem na filosofické dějiny by bylo možné tento žánr označit za „bergsonovský“. Film *Praha – neklidné srdce Evropy* na jednu stranu spočívá na podobném formálním řešení, ale divákův zážitek tvaruje trochu jiným způsobem.

Snímek Chytilové – ač rovněž on dokáže být esteticky působivý – jako by se snažil do hry vtáhnout to, co jiné městské střihové dokumenty potlačily, nebo minimálně odsunuly, tedy dějiny. Film se nezaměřuje na smyslový zážitek z „pražského městského toku“, nýbrž se snaží Prahu ukázat jako bytostně dějinné místo, místo utvářené dějinami samými. Tento princip lze přitom vysledovat jak ve významové, tak formální koncepci díla. První věta voiceoveru Prahu rámuje jako dědictví: „Zanechala nám ji minulost, jako podivuhodný odkaz.“ Za další necelou minutu hlas pronáší: „A teď tady žijeme my, ať vkročíme kamkoliv, šlapeme po dějinách… ale nesmíme ztratit vědomí souvislostí.“ Film je členěn do několika kapitol nebo spíše sekvencí; každá z nich je ohlášená stejnou větou, v níž se pouze mění název epochy. Např. ve čtvrtině snímku zazní zmíněný předěl takto: „A věk pomíjí – a nový věk nastává, renesance…“ Jednotlivá dějinná období se přitom odlišují rovněž formálními kvalitami: mění se především pojetí hudebního rytmu; každá epocha jako by měla svou vlastní atmosféru, přestože všechny spadají pod jeden zastřešující rámec.

O různých historických epochách se ve snímku Chytilové pouze nemluví. Režisérka tyto dějiny sama reprezentuje, když snímá nejen historická místa, případně dokumenty, které těmto epochám náležejí, ale rovněž zařazuje inscenované divadelní výjevy. Její snímek se tak snaží přivést dějiny zpět před kameru, zpět do obrazu, ukázat je v „nové“ přítomnosti. Důležité ovšem je, že tyto „obrazy dějin“ vždy přicházejí z aktuální přítomnosti. Tento aspekt je divákovi opakovaně připomínán nejen promluvami voiceoveru, ale rovněž tím, že Chytilová, často znenadání, zařazuje obrazy aktuální

pražské každodennosti; většinou se jedná o záběry na Pražany spěchající do práce. Fokus na honosná, slavná místa pražských dějin je tak kombinován se sekvencemi nahodilých pražských chodců, jejichž život plyne právě „teď a tady“. Z časového hlediska se snímek *Praha – neklidné srdce Evropy* stává dílem rozpojeným mezi minulostí a přítomností; není reprezentací minulosti, nýbrž spíše její re-prezentací, opakovaným přiváděním do obrazu, jejím opakovaným děním. Pokud *Praha – neklidné srdce Evropy* diváka provádí jednotlivými dějinnými epochami českého hlavního města, tak je podstatné neztratit ze zřetele klíčový aspekt celého díla: Věra Chytilová nenatočila dokument o historii Prahy, nýbrž film, v němž formuluje následující tezi: přítomnost lze pochopit pouze z minulosti, také na tomto je cosi „bergsonovského“. Rovněž z toho důvodu v jejím snímku opakovaně – snad až jako písňový refrén – zaznívá věta: „…hlavně ale nesmíme ztratit vědomí souvislostí…“ Stojíme-li v přítomnosti, jakkoliv se v ní pohybujeme, tak určitým způsobem stojíme také v minulosti. Právě proto, když Chytilová ukazuje proudící davy Pražanů v osmdesátých letech, nechá ve voiceoveru zaznít již zmíněnou větu: „Ať vkročíme kamkoliv, šlapeme po dějinách.“ Toto uvědomění je přitom hlavní „překážkou“, která Chytilové brání v tom, aby formulovala koherentní pojem či esenci Prahy: aby toto město – jakýmkoliv způsobem, verbálním, zvukovým, vizuálním, uměleckým, logickým – pojmenovala. Každé takové pojmenování s sebou totiž ponese své vlastní dějiny. Přičemž jsou to právě dějiny – jak ukázal Derrida –, které jednoznačné pojmenování, ať má jakoukoliv podobu, komplikuje, či dokonce znemožňuje. Pokud francouzský filosof tvrdil, že věc nikdy nenese jasný význam, tak tím nikdy nemyslel – jak mu bylo jeho nedůslednými čtenáři vyčítáno –, že daná věc může znamenat cokoliv; „jiné“ v jeho slovníku nebylo „cokoliv“. Poukazoval spíše ke skutečnosti, že veškeré znaky mají své dějiny, které jsou v „přítomném“ nakládání s nimi vždy určitým způsobem potlačovány; ve znaku vždy zůstane pouze to, co je právě „nyní“ potřebné či žádoucí. Derridova dekonstrukce je pak snahou zpřítomnit tato spletitá dějinná vlákna.[3] Rovněž Chytilová, když nechá voiceover vyslovit, že „nesmíme zapomenout na vědomí souvislostí“ a že „kamkoliv vkročíme, šlapeme po dějinách“, nám ukazuje, že jakýkoliv význam přiřkneme přítomnosti, tak tím potlačíme její vlastní dějiny; protože onen přítomný význam je právě aktem onoho vyloučení. Její film, navracející obrazy minulosti, nám tak naznačuje jednotlivé vrstvy pojmu Prahy. Vede nás k tomu, čím vším Praha byla, nač vše z těchto dějin jsme již možná zapomněli. Její postup se tak zdá být bytostně dekonstruktivní.

Heidegger, Derrida, Chytilová: mýtus místo dějin

Zmíněné potlačení toho, co neodpovídá přítomné struktuře pojmu, získalo v dějinách kontinentální filosofie různá pojmenování. Pokud tento koncept distribuce významu a smyslu napříč dějinami Derrida rozvíjí pod hlavičkou „setření stopy“, tak se navrací k impulzům, které před ním formuloval Martin Heidegger.[4] Pro potřeby této stati není podstatné vyjasnit, do jaké míry je Derridova interpretace Heideggera věcí „pozitivní inspirace“ nebo „kritické reflexe“ či obojího zároveň. Bude spíše důležité připomenout pouze Heideggerovu tezi, na níž odkázal rovněž Derrida. V textu *Anaximandrův výrok* německý filosof zkoumá první dochovaný výrok západní filosofické tradice. Heideggerova úvaha pak přináší argumenty, které vedou k vyvolání dvojího druhu neklidu: 1) Jak si můžeme být jisti, že výrok Anaximandra je skutečně prvním výrokem západní tradice? 2) Pokud jej přeložíme, jak si můžeme být jisti, že náš současný překlad nechá daný výrok vypovědět to, co vypovídal v době, kdy byl poprvé formulován?[5] Pro interpretaci snímku *Praha – neklidné srdce Evropy* je pak důležité to, co z Heideggerovy úvahy vyplývá, resp. to, jak byla tato úvaha dále komentována, také například Derridou: vše, co kdy budeme o dějinách schopni vypovědět, bude pouze mýtus, jinak řečeno: narativ, příběh, konstrukt. Nikdy se již nevrátíme k věcem samým. Původní bytí, řečeno s Heideggerem, upadá. Stopa se, tentokrát slovníkem Derridy, stírá.

Přestože nás různými způsoby dokument Chytilové „vrací k dějinám“, tak se zdá, že se toto Heideggerovo a Derridovo zjištění do jejího snímku, ať záměrně či nezáměrně, otisklo. Vraťme se opět na úplný začátek filmu. Ve voicoveru slyšíme: „Zanechala nám ji minulost, jako podivuhodný odkaz. Vidím město veliké, jehož sláva hvězd se dotýká, sláva, sláva, sláva.“ V tomto kontextu přitom není těžké postřehnout, že úvodní slova jsou citátem ze slavné Jiráskovy pověsti *Libušino proroctví*; důležité rovněž je, že daný výrok, který doprovází záběry na sluncem zalité dominanty Prahy, je pronášen velmi tajemným hlasem. Takovým, jakým se vykládají mýty, pověsti, různé epické příběhy. Přestože je *Praha – neklidné srdce Evropy* filmem, který v sobě nese tezi, že abychom porozuměli naší přítomnosti, musíme se vrátit do minulosti, tak od úplného začátku demonstruje, že jakýkoliv pohled do jakékoliv minulosti bude vždy pouze mýtem. Pohybujeme-li se v prostoru umělecké reflexe, tak mýtus není problematický. Ale pokud mluvíme o dokumentu, mediální praxi, která si do značné míry nárokuje „pravdu“, která má být „dokumentováním“, staví to celý proces do jiného světla.

Přestože se Chytilová pokouší do obrazu přivést dějiny, tak je zřejmé, že vše, co se v obraze vyskytuje, bude vždy nejisté, vychýlené, pouze vyprávěné. K této skutečnosti odkazují rovněž její formální postupy, které nejsou dokumentární ve smyslu snahy o jakkoliv „nevinné“, objektivní, nepříznakové zobrazení. V této souvislosti je podstatné, že již samotný hlas je naplněn mysteriózní atmosférou, je tajemný, naléhavý, přesně takový, jako kdyby vyprávěl pověst či pohádku. V kontextu snímku, který se vztahuje k dějinám, tedy k reprezentaci historických fakt, je rovněž jeho vizuální koncepce nositelem svého druhu neklidu: Chytilová zvolené objekty nesnímá neutrálně; obraz je naopak místy až nečekaně excesivní. Divák sleduje nepředvídatelné rotace kamery, ostré švenky, prudká zoomování; obraz se někdy zastaví a náhle rozjede, jako by chrlil statické pohlednice.[6] Žádný z těchto postupů nevede k distribuci či reprezentaci informací, na to jsou příliš příznakové, zvláštní a specifické; jednotlivé záběry naopak mají potenciál vyvolat mimořádně silné estetické response: divák může být přiveden k závrati, může být stržen silou sugestivního vyprávění atd. Rovněž se nezdá být nahodilé, že dění v jednotlivých dějinných epochách snímek ilustruje či demonstruje skrze různé divadelní inscenace. Divák si zde nemůže nevybavit tvrzení mnoha filosofů, že dějiny nejsou ničím jiným než divadlem, jednou fraškou, jednou tragédií (parafrázujeme-li proslulý Marxův výrok).

Pokud nám měl snímek pomoci získat pojem Prahy, případně naší (tehdejší, jakékoliv…) přítomnosti, tak nás nakonec dovedl k poměrně neklidnému poznání: vše, co kdy o věcech zjistíme, bude v důsledku pouze mýtus, pověst, příběh. Tento závěr přitom v sobě nese poměrně úzkostné dobové svědectví: ano, proč se nepodívat na další pražskou pověst, proč si nevyslechnout vyprávění víceméně o čemkoliv? Vždyť západní tradice nakonec není ničím jiným než tradicí vyčerpávajícího vyprávění. Ale chtěl člověk v roce 1984, kdy Věra Chytilová natočila dokument *Praha – neklidné srdce Evropy*, právě toto? Nechtěl v tomto období – po dekádách nesvobody, útlaku, kontroly, nemožnosti „říkat pravdu“ – slyšet konečně něco jiného než mýtus? Právě až v tomto kontextu zní přesvědčení Heideggera, Derridy a Chytilové – že nic než mýtus neexistuje, že žádné historické poznání není možné – mimořádně naléhavě.

Poznámky:

[1] Další tvůrci byli následující: Carlo Lizzani (Benátky), Theo Angelopoulos (Atény), Manoel de Oliveira (Lisabon), Vatroslav Mimica (Záhřeb), Franz Seitz (Berlín).

[2] Rodolphe Gasché, *Law of Tradition*. In: *Inventions of Differemce: On Jacques Derrida*. Cambridge: Harvard University Press 1994, s. 58–81.

[3] Zřejmě nejdůsledněji a nejsystematičtěji Derrida tento princip demonstruje v knize *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil 1972.

[4] Podobné motivy se dále objevují např. v textech Sigmunda Freuda nebo Karla Marxe.

[5] Martin Heidegger, *Anaximandrův výrok*. Praha: OIKOYMENH 2012.

[6] Ale nelze přeslechnout, když ve voiceoveru zazní: „Praha není pohlednicí“.