

# „Přijde mi, že to je někoho cizího“: Paměť a vzpomínání v románu Dmitrije Prigova *Žijte v Moskvě*

Jakub Kapičiak

Slovanský ústav AV ČR

kapiciak@slu.cas.cz

## “IT SEEMS TO BE SOMEONE ELSE’S”: MEMORY AND REMEMBERING IN DMITRIJ PRIGOV’S NOVEL *LIVE IN MOSCOW*

The article analyzes the novel “Živite v Moskvě” (2000) by the conceptual writer and artist Dmitrij Prigov (1940–2007). The main aim of the paper is to find out how the author approaches the issue of memory and remembering. The article shows that the novel does not attempt to reconstruct the factual past events. It uses memory as an instrument for the production of fictional events which are based on the narrative and discursive schemata embedded in the narrator’s conscience. Therefore, the act of remembering can be seen as platonic *anamnesis* (recollection). It means that the narrator recollects the schemata, however, the latter do not exist as “pure” forms, but they are graspable only in the form of a very concrete literary realization.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

*Anamnesis* — imagine — moskevský konceptualismus — paměť — Prigov — schémata  
*Anamnesis* — imagination — memory — Moscow conceptualism — Prigov — schemata

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.2.7>

## ÚVOD

Předkládaná studie si dává za cíl prozkoumat konceptualizaci a ztvárnění paměti a vzpomínání v románu *Živite v Moskvě* (*Žijte v Moskvě*, 2000) moskevského konceptualisty Dmitrije Prigova (1940–2007).<sup>1</sup> Výchozím bodem analýzy je autorovo pojetí upřímnosti v literatuře, které se odvíjí od estetického systému moskevského konceptualismu. V dané perspektivě je upřímnost neboli bezprostřednost či autenticita problematizována již samotnou existencí média, prostřednictvím něhož a v němž výpověď zaznívá.<sup>2</sup> V případě románu je tímto médiem jazyk. Jazyk, jak upozornil Michail

---

1 Pod názvem *Žijte v Moskvě* byla zatím do češtiny přeložena pouze jedna kapitola, a to v rámci reprezentativního výběru z autorovy literární tvorby *Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem* (Prigov 2017). Z těchto důvodů ve studii pracuji primárně s vydáním v původním jazyce. Pokud není uvedeno jinak, překlady ruských citátů jsou mé vlastní.

2 K takovému pojetí média viz Chudý 2020.



Jampol'skij, na jehož bádání studie navazuje, pro Prigova představuje autonomní systém. Nepodléhá autorově vůli. Z těchto důvodů ani obrat k paměti a vzpomínkám není pro Prigova způsobem dosažení bezprostřednosti. Paměť je v soustavné interakci s narativními a diskurzivními schémata, mediálními formami (zprostředkujícími ona schémata) a úsilím o jejich uchopení a reflexi v individuální výpovědi.

## VÝCHODISKA

Tvorba Dmitrije Prigova patří v kontextu výzkumu moskevského konceptualismu k těm nejkoumanějším a nejprozkoumanějším.<sup>3</sup> K méně probádaným oblastem autorovy rozsáhlé, heterogenní a intermediální tvorby patří jeho romány.<sup>4</sup> Začal je psát ve druhé polovině devadesátých let — podle autorových vlastních slov to bylo v roce 1997. Vycházel přitom ze své zkušenosti s tvorbou kratších prozaických textů, které si přisvojují sovětskou ideologii a mytologii.<sup>5</sup> Jak také uvádí, původně plánoval napsat románovou trilogii věnovanou evropské tradici „autentického“ neboli „upřímného psaní“ (*iskrenneje pis'mo*). Tuto tradici v jeho interpretaci reprezentují žánry memoárů, cestopisu a zpovědi. Debutový román *Žijte v Moskvě* (2000), a zároveň první díl zamýšlené trilogie, byl koncipován jako memoáry, druhý román, *Tol'ko moja Japonija* (Jenom mé Japonsko, 2001), jako cestopis a třetí román, *Nepodsudnyj* (Nesouditelný), který zůstal kvůli krádeži autorova notebooku s rozepsaným textem nedokončený,<sup>6</sup> měl být koncipován jako zpověď. Později se Prigov pokusil o rekonstrukci textu pod názvem *Tvar' nepodsudnaja* (Nesouditelné stvoření). I tento pokus ale zůstal nedokončen. I proto bývá román *Katja kitajskaja* (Káťa čínská, 2007) označován za poslední díl „upřímné“ trilogie.<sup>7</sup> Poněkud osobité místo v kontextu autorovy románové tvorby zaujímá text *Renat i Drakon* (Renát a Drak, 2005). Román měl být, dle autorových vlastních slov, reakcí na dobovou fantastiku a sci-fi literaturu, ovšem s důrazem na přítomnost principů „encyklopedie ruského života“<sup>8</sup> — tudíž i zde se Prigov dotýká problematiky „upřímného psaní“. Jak ovšem chápat uvedené autorovy postulate o upřímnosti?

Zřejmě nejexplicitněji si Prigov otázku upřímnosti položil v polovině osmdesátých let ve svém projektu „nová upřímnost“ (*novaja iskrennost'*). Texty „nové upřímnosti“ koncipoval jako reakci na kritiku konceptualismu pro „neosobnost“. Využitím

3 Viz např. kolektivní svazky Dobrenko — Kukulin — Lipoveckij — Majofis 2010, Galijeva 2014 nebo Janecek 2018. V předmluvě ke své nedávné knize o Prigovovi dokonce Mark Lipoveckij s Il'jou Kukulinem s nadsázkou uvádějí, že se z výzkumu Prigova stala samostatná vědecká disciplína (Lipoveckij — Kukulin 2021, s. 5).

4 Samozřejmě i na toto téma již vyšlo mnoho podnětných prací, např. Benčíč 2018; Jampol'skij 2016, s. 214–290; Kohl 2014 a 2018; Kukulin 2010; Lipovetsky 2015, s. 160–165; Szilard 2014.

5 Rešetnikov 2005.

6 Tamtéž.

7 Viz anotaci k prvnímu vydání románu (Prigov 2007).

8 Rešetnikov 2005.



„iracionalismu, sentimentalismu, extatických a emocionálních prvků“<sup>9</sup> a „lyricko-zpovědního diskurzu“<sup>10</sup> vznikly texty, v nichž se upřímnost a autenticita výpovědi subjektu staly primárně rétorickými figurami. Jinými slovy, Prigov upřímnost, autenticitu a bezprostřednost simuluje. Jeho chápání upřímnosti zapadá do estetického systému moskevského konceptualismu i do širšího rámce konceptuálního psaní brojíciho proti „ideologiím exprese“.<sup>11</sup>

Jedním ze základních pilířů konceptuální tendence (i postmodernismu), na něž kladl Prigov obzvláště velký důraz, představovala pochybnost o mezích osobní výpovědi.<sup>12</sup> Pochyboval o existenci výpovědi, v níž mezi promlouvajícím a promluvou neleží žádné médium. Literární text není s to plně zhmotnit autorovu intenci a vnitřní svět. Z tohoto důvodu Prigov nevyužívá literaturu ke zprostředkování svého emocionálního stavu, nýbrž k dekonstrukci jazyka, kterým literatura takovéto obsahy komunikuje. I proto Prigov prohlašuje, že se ve svých textech snaží zůstat neidentifikovatelným.<sup>13</sup> V souladu s tímto cílem uplatňuje napříč diskurzivními oblastmi metodu označovanou pojmem „mihotání“ (*mercanije*). Jedná se o strategii, kdy autor „zkoumá“ vybranou diskurzivní oblast „zevnitř“, ale hned nato přechází do „vnější“ pozice, ale přitom ani jedna z těchto pozic nenabyla absolutní status.<sup>14</sup> Strategie mihotání je tedy založena na neustálé oscilaci (a právě proto se nazývá mihotáním) mezi „vnějškem“ a „vnitřkem“. V kontextu východoevropské umělecké tvorby se v této souvislosti používá i označení „subverzivní afirmace“.<sup>15</sup>

Obdobně lze přemýšlet o Prigovově románovém projektu s cílem „zakusit“ (*ispytyvanije*)<sup>16</sup> upřímnost memoárů, cestopisů a zpovědí. Částečně na to poukazyval již Il'ja Kukulín, který interpretoval Prigovovu románovou tvorbu ve vztahu k modernistickým pretextům.<sup>17</sup> Autorská dvojice Brigitte Obermayrová a Georg Witte se zabývala vztahem Prigovova románu *Žijte v Moskvě* k jeho dřívější básnické tvorbě. Propojení vidí ve využívání modelů či vzorců, které autora zásobují „návodů“ pro organizaci materiálu a umožňují opakování, variování, a tím i sériovost literární tvorby.<sup>18</sup> Právě sériovost považuje za jeden z klíčových aspektů románu také Michail Jampol'skij, jenž ve své analýze ukázal, že základem Prigovova románu je řetězení asociací do sérií. Na počátku každé takovéto série je vzpomínka na minulost vedoucí k asociaci s něčím příbuzným, co se stává podnětem pro další asociaci atd. Takovýmto řetězením asociací se nakonec narativ vzdaluje od původní vzpomínky. V Jampol'ského interpretaci je to důsledek toho, že se Prigovova tvorba řídí „vnitřními“ zákony materiálu a „vnějšími“ zákony jeho organizace, a proto nepodléhá bezezbytku autorově vůli. Jinými slovy, jazyk je autonomní systém nezávislý na individuálním člověku.

9 Prigov 2016, s. 256.

10 Monastyrskij 1999, s. 65.

11 Dworkin 2011, s. xliii.

12 Balabanova 2001, s. 119.

13 Prigov — Ěpštejn 2010, s. 70.

14 Srov. Prigovovu definici mihotání (Monastyrskij 1999, s. 58–59).

15 Viz Arns — Sasse 2006.

16 Rešetnikov 2005; Prigov — Jachontova 2010, s. 72.

17 Kukulín 2010.

18 Obermayr — Witte 2016.



Proto ani vypravěčovy vzpomínky nejsou tak docela jeho vlastními, ale patří do oblasti onoho autonomního systému jazyka a jako takové jsou spíše něčím sdíleným či kolektivním.<sup>19</sup> Není proto překvapivé, že i další badatelky či badatelé poukazují na to, že Prigovův román „mihotá“ mezi individuální a kolektivní pamětí.<sup>20</sup>

Letmý pohled na sekundární literaturu i Prigovovu vlastní reflexi prozrazuje, že i román *Žijte v Moskvě* je vystavěn na strategii mihotání. Dá se o něm uvažovat jako o memoárech nebo autobiografii či kvaziautobiografii (jak činí jiní),<sup>21</sup> a současně jako o reflexi těchto žánrů či způsobů psaní. Jako argument ve prospěch označení Prigovova románu za autobiografii bývá uváděn tzv. autobiografický pakt, tj. totožnost autora, vypravěče a hlavní postavy.<sup>22</sup> Vzhledem ke strategii mihotání, která vede k prolínání individuálního a kolektivního, k střídání žánrové realizace a její reflexe, se zdá, že autobiografický pakt v Prigovově případě neplatí. Román začíná, tak jako i jiné Prigovovy texty, tzv. předběžným upozorněním (*predvedomlenie*). Uvádí, že zde plní funkci „znetlivujícího prostředku proti [...] bolestnému rozpoznávání“<sup>23</sup> textu a jeho narativní struktury. Už z této formulace je zřejmé, že autor usiluje o to, vnímat vlastní text s odstupem. Proto je v tomto případě přímočaré ztotožnění autora s vypravěčem a hlavní postavou více než problematické.

V románu není předběžné upozornění jedinou metanarativní (reflexe procesu vyprávění) a metafikční (reflexe fikční povahy vyprávění) částí.<sup>24</sup> Takovému pasáži jsou zpravidla v úvodu každé ze sedmi kapitol („Moskva-1“, „Moskva-2“, „Moskva-3“, „Milicaner moskovskij“, „Moskva-4“, „Moskva-5“ a „Moskva-6“), ale ve formě kratších komentářů se objevují i dále ve vyprávění. Tak je tomu i na začátku kapitoly „Moskva-6“. Vypravěč zde popisuje své sedmileté „já“ a mimoděk nastoluje otázku, z čí perspektivy se vlastně vypráví — z dospělé, nebo dětské? Vypravěč přitom poukazuje na interferenci i vzdalování těchto perspektiv: „[T]ato dětská hlavička jako by při vzpomínání vše dopředu věděla i nevěděla a jako by své poznání toho, co bude, posouvala na místo, kde splývá s reálnou zkušeností.“<sup>25</sup> Kromě toho jsou do faktálního vyprávění inkorporovány fikční narativní vlákna. Právě na to poukazoval Jampol'skij, když si všiml, jak se vzpomínka na minulost mění v čirou fikci.

Takového mihotání mezi faktálním a fikčním vyprávěním problematizuje jednoznačné žánrové vymezení románu jako konvenční autobiografie. I Prigovův román potvrzuje, že autobiografický pakt není vhodný pro analýzu méně tradičních textů.<sup>26</sup> Proto je blíže k pravdě označení Prigovova románu za kvaziautobiografii nebo autofikci,<sup>27</sup> v níž může být vypravěč totožný s hlavní postavou. To ovšem automaticky

19 Jampol'skij 2016, s. 214–290, zde zejména s. 214–258.

20 Např. Benčić 2018; Kohl 2014.

21 Např. Jegorova — Romanovskaja — Borovskaja 2020; Kohl 2014, s. 172–173; Kukulin 2010, s. 584 a 591; Romanovskaja 2018.

22 Lejeune 1989, s. 3–30.

23 Prigov 2009, s. 5.

24 Blíže k metanarativitě a metafikcionalitě viz Neumann — Nünning 2012.

25 Prigov 2009, s. 288.

26 Srov. Saunders 2008, s. 322; Soukupová 2015, s. 68.

27 Pojmem autofikce, jehož autorem je Serge Doubrovsky, se vztahuje k literárním textům propojujícím autobiografii s fikcí. Podrobněji viz Gronemann 2019.



neznamená totožnost s autorem. Touto diferencí se pak otevírá prostor pro fikcionalizaci faktuálního vyprávění.<sup>28</sup> V daných souvislostech je vhodné připomenout, že Prigov své strategie často přirovnával k práci režiséra, který sleduje interakci herců na jevišti.<sup>29</sup> V tomto případě plní funkci herců vypravěčské perspektivy (např. dospělá a dětská) nebo minulé události (jejich reflexe) a fikčnost vyprávění. A autor tedy pozoruje, jak se na metaforickém jevišti přeskupují a prolínají různé perspektivy, fakta a fikce.

Memoárová nebo autobiografická literatura Prigova zajímají jako určitá konvence. Není pro něj ovšem důležité striktní žánrové vymezení, nýbrž „vyčlenění jakéhosi Logu daného typu psaní či tvorby“.<sup>30</sup> V tomto pojetí jsou memoárová či autobiografická literatura médiem,<sup>31</sup> usilujícím o efekt upřímnosti, tj. o soulad vyjádřeného (vnějšího) obsahu s vyjadřovaným (vnitřním) záměrem subjektu, kdy tento soulad aspiruje na „pravdivý“ popis skutečnosti, budí dojem bezprostřednosti, „nepřítomnosti“ média. Prigovův zájem o problematiku upřímnosti v období osmdesátých a devadesátých let není náhodným. Právě v této době byly v ruském literárním poli na vzestupu biografické a memoárové žánry reflektující sovětskou minulost.

Redakce časopisu *Voprosy literatury* dokonce na konci devadesátých let uspořádala anketu, v níž se kritiků, literárních vědců a spisovatelů dotazovala, jak hodnotí rostoucí popularitu memoárové literatury. Dobově symptomatický je pohled básníka, prozaika a publicisty Sergeje Gandlevského (\* 1952), mimo jiné autora autobiografické prózy *Trepanacija čerepa* (Trepanace lebky, 1996). Gandlevskij dává vzestup popularity memoárové literatury v pozdně sovětském a postsovětském období do souvislosti s literaturou socialistického realismu, která nabízela pouze lež a iluzi. A právě memoárová literatura svou orientací na vzpomínky otevírá příležitost pro „přímé, bezprostřední výpovědi“.<sup>32</sup> Vzpomínky se vážou s představou o upřímnosti, která může být nápomocná při vyrovnávání se s historickými traumaty.

Ruský literární teoretik a historik Mark Lipoveckij interpretaci sovětské epochy jako apriorně lživé označuje za „esencializovaný antikomunismus“, jehož rozšíření spojuje s veřejným diskurzem období perestrojky.<sup>33</sup> Badatelka Ellen Ruttenová Lipoveckého pohled sdílí. Gandlevského považuje za klíčovou figuru osmdesátých a devadesátých let v otázkách propagace „ozdravné upřímnosti“ (*curative sincerity*) v literatuře a umění.<sup>34</sup> Obratem k paměti a vzpomínkám se Gandlevskij propracovává k upřímnosti ve smyslu nemediované výpovědi neboli jím zmiňované bezprostřednosti, umožňující totožnost vyjádřeného (vnějšího) obsahu s vyjadřovaným (vnitřním) záměrem. Je zřejmé, že Prigov pojímá upřímnost odlišně a odmítá možnost nemediované výpovědi. Dokonce popírá, že by se ve vlastní tvorbě zajímal o realitu:

28 Tlustý 2013, s. 106–107.

29 Prigov — Šapoval 2003, s. 22.

30 Tamtéž, s. 20.

31 S funkcemi zpracování, uložení a přenosu vzpomínkového materiálu.

32 Gandlevskij 1999, s. 15.

33 Lipovetsky 2019, s. 168.

34 Rutten 2017, s. 83 a 89–90.



Musíte pochopit, že já se životem nezabývám. Zabývám se životem preparovaným do podoby textů populární kultury a ideologie. Jestli jsem si vzal něco z pobytu v zahraničí, je to porozumění tomu, jakým způsobem se tamější realita převádí do textů populární kultury, s nimiž pak pracuji.<sup>35</sup>

V Prigovově případě se jedná o „mihotající se“ upřímnost, znemožňující striktně vyjádřit, zda je jeho výpověď upřímná, nebo ironická. Je obojí zároveň, a přitom není ani jedno.<sup>36</sup> Z Prigovova odlišného pojetí upřímnosti vyplývá i specifická konceptualizace paměti, kterou se budu zabývat v následujících částech studie.

## ZÁKLADNÍ KONTURY MECHANISMU PAMĚTI

Prigovovu koncepci paměti nastiňují již úvodní věty první kapitoly „Moskva-1“: „Vzpomínat je jednoduché. Pamatuji si, že celkem nedávno jsem vzpomínal na Leningrad a rovnou jsem si vybavil Moskvu.“<sup>37</sup> Příznačné je, že vypravěč „si pamatuje“ na to, jak „vzpomínal“, tj. vzpomíná na vzpomínání. Není proto překvapivé, že už v následujícím odstavci explicitně referuje k takovému vzpomínání na vzpomínání: „A zrovna se mi vybavil jeden případ ohledně vzpomínání. Ohledně samotného faktu a procesu vzpomínání.“<sup>38</sup> Vypravěč posléze uvádí, jak na eskalátoru v moskevském metru zaslechl rozhovor dvou žen. Jedna se svěřovala druhé: „Všechno jsem udělala tak, jak jsi mi řekla, ale hořkost nepominula.“<sup>39</sup> Vypravěče toto sdělení zaujalo. V očekávání příběhu o nešťastné lásce, jak ji zná z děl klasiků ruské literatury, poslouchal dál, aby zjistil, že se jednalo o hořkou chuť nějakého pokrmu, a ne o popis emocionálního strádání jedné z žen. Vypravěč zůstal „z neuskutečněního očekávání, z hloupé literární předurčenosti“ v rozpacích.<sup>40</sup> Když se chtěl později o tuto příhodu podělit se svými přáteli, „slyšával nejrůznější a nejpřesvědčivější varianty, interpretace stejného příběhu. A všichni přesvědčovali a byli přesvědčeni, že se to přihodilo právě jim.“<sup>41</sup> Nakonec vypravěč konstatuje, že ani on sám si už není jistý, jak se to vlastně celé odehrálo.

Z uvedených citátů vyplývá, že vzpomínání se pojímá jako do sebe uzavřený proces. Sledujeme, jak vypravěč začíná vzpomínat na vyprávění někoho jiného. Propojuje různé temporální roviny. Potvrzuje se tak to, co spíše implicitně postulovala klasická naratologie — že vzpomínání je úzce spojeno s vyprávěním, respektive že vyprávění je základním prostředkem pro vzpomínání.<sup>42</sup> Pojetí vzpomínání jako vy-

35 Rešetnikov 2005.

36 K obdobným závěrům dochází i již citovaná Ellen Ruttenová. Poukazuje mimo jiné i na to, že tento typ upřímnosti vychází z estetiky postmodernismu. Viz Rutten 2017, s. 85–86, 90–91 a 93–100.

37 Prigov 2009, s. 9.

38 Tamtéž, s. 9–10.

39 Tamtéž, s. 10.

40 Tamtéž.

41 Tamtéž, s. 11.

42 Erl 2009, s. 213.



právění rovněž poukazuje na to, o čem psal Jampol'skij, a tedy že jazyk pro Prigova představuje autonomní oblast, která se odvíjí podle vlastních pravidel. Vzpomínání ve smyslu vyprávění lze proto chápat také jako intertextuální praxi — vzhledem k výše uvedenému příkladu mám na mysli, že vypravěčovy vzpomínky se propojují s existujícími narativními či diskurzivními schémata.

V naratologii se o schématech uvažuje jako o „kognitivních strukturách reprezentujících obecné vědění“.<sup>43</sup> Schémata přitom neexistují sama o sobě, ale zprostředkovávají je různé mediální formy, včetně literatury, jako tomu bylo i ve zmíněném případě, kdy vypravěč očekával, že banální příhoda z kuchyně bude strhujícím příběhem lásky. Zároveň to neznámá, že by situovanost schémat v nejrůznějších mediálních formách podmiňovala jejich existenci vně individuí. Mezi mediálními formami, jimiž se schémata zprostředkovávají, a individui panuje reciproční vztah.<sup>44</sup>

Jak ukazuje citovaná pasáž, tento mechanismus vede k tomu, že reprodukce události v narativní formě (rozhovor dvou žen o hořkosti) může pro recipienta obsahovat podněty pro imaginaci, tj. pro narativní „dotvoření“ impulsu z cizího vyprávění v souladu se schématy, která má uložena v paměti (nejde tedy pouze o propojování temporálních rovin). Vyústění celé situace, kdy vypravěče ostatní přesvědčují, že se to vůbec nestalo jemu, nýbrž jim, pouze zviditelňuje práci mechanismu reciprocity mezi pamětí, schématy, mediálními formami a individui. Jednoduše řečeno, paměť se stává úložištěm vlastních i cizích vzpomínek a současně i potenciálním nástrojem (generátorem) pro produkci smyšlených příběhů. V souvislosti s nastíněným komplexem propojení mezi pamětí, schématy, mediálními formami a individui román nastoluje několik vzájemně provázaných otázek. Ve spojení s problematikou upřímnosti je to otázka „pravdy“ nebo spíše pravděpodobnosti popisu a výkladu událostí z minulosti, čímž se zároveň problematizuje status minulosti ve vzpomínkách. V návaznosti na tyto otázky pak logicky vyvstává otázka, jak je v románu vzpomínání literárně ztvárněno. Ve své analýze se postupně pokusím najít možné odpovědi na uvedené otázky a blíže specifikovat logiku jejich souvislostí.

## PRAVDA NARATIVU

V jedné z románových metanarativních pasáží vypravěč explicitně odkazuje na strategii mihotání. Hovoří o „gnoseologické lsti mihotání“, jejíž podstata spočívá v „nepřijetí konečného řešení, ale jakoby v oscilování mezi dvěma póly a přebývání v zóně nerozhodnutelnosti“.<sup>45</sup> Výše jsem již uvedl, že strategie mihotání je v románu aplikována na problematiku upřímnosti, která ve spojení s pamětí a vzpomínáním vede ke zpochybnění nemediovaných výpovědí. Vypravěč v této souvislosti uvádí, „že vzpomínat je jednoduché. Věřit je složitější.“<sup>46</sup> V průběhu románu si vypravěč otázkou o pravdivosti, respektive důvěryhodnosti či pravděpodobnosti, pokládá opakovaně. Pravda zde má zvláštní status. Není něčím stálým, univerzálním a jednou provždy

43 Emmott — Alexander 2011.

44 Erl 2009, s. 217.

45 Prigov 2009, s. 11.

46 Tamtéž.



platným.<sup>47</sup> Není ani něčím, co je vždy totožné samo se sebou.<sup>48</sup> Není ani lehce ověřitelným faktem. Pravda je zde spíš pravdou narativu. Mám tím na mysli, že za pravdivé je považováno to, co vyplývá z „vnitřní“ logiky narativních postupů a struktury. Jakmile by byly tyto postupy a struktura modifikovány, jako pravdivé by bylo postulováno něco jiného. Zjednodušeně by se dalo říct, že se jedná o variaci formalistického axiomu o neexistenci obsahu bez formy. V jednu chvíli si vypravěč stěžuje, že je složité si na něco vzpomínat pokaždé stejně.<sup>49</sup> A tak je podle něj lepší než o pravdě hovořit o „verzích pravděpodobnosti“.<sup>50</sup> V první kapitole například po popisu rozsáhlých a vzhledem k aktuálnímu světu fikčních požárů, které údajně zachvátily Moskvu, následuje tento komentář: „A přece jenom, přirozeně, nebylo všechno přesně tak. Tedy, všechno se tak odehrálo. Ale jestli budeme vzpomínat jinak, tak, přirozeně, nebylo všechno přesně tak.“<sup>51</sup> Na začátku kapitoly „Moskva-5“ pak vypravěč konstatuje, že se vyprávění „stává méně a méně pravděpodobným“.<sup>52</sup> Klade si otázku, co vůbec lze za pravděpodobné považovat. Jestli to znamená, zda se něco může přihodit, pak se vše popsané v předešlých kapitolách už přihodilo a přihodilo se to právě v předešlých kapitolách, tj. „v mezích daného vyprávění“.<sup>53</sup>

## NARATIVNÍ FILTROVÁNÍ MINULOSTI

I když si vypravěč opakovaně klade otázku o důvěryhodnosti a pravdivosti svého vyprávění, nakonec konstatuje, že tyto otázky pro něj nejsou důležité, protože všechny vzpomínky se už i tak proměnily v jeho vlastní.<sup>54</sup> Dokonce pro něj přestaly být důležitými minulost, současnost a budoucnost, jelikož představují pouze „mody jakési jednoty, která se v určitý moment s určitým cílem stahuje do jednoho z nich“ (do jednoho z těchto modů), ovšem aniž by ty ostatní zmizely, i ony se pořád „v hloubce nenápadně blyští“.<sup>55</sup> Vypravěč zde pracuje s metaforou paměti jako prostoru, ve kterém se uskládají různé temporální dimenze. Vypravěč do tohoto prostoru vstupuje vždy z pozice „tady a teď“ svého vyprávění. Odtud se může vztahovat nejen k minulosti, ale i současnosti a budoucnosti. Zmínka o budoucnosti ve vztahu k paměti může být na první pohled paradoxní, protože paměť je tradičně chápána jako retrospektivní. Obrácíme se k ní tehdy, když chceme nahlížet něco minulé. Skrz toto minulé se posléze můžeme vztahovat také k současnosti nebo budoucnosti, například za účelem pocho-

47 Srov. Groysovo vymezení moskevského konceptualismu (vedle soc-artu) jako postutopického umění, které formuloval i s ohledem na ideje postmodernismu a jejich specifické projevy v sovětské ruské kultuře (Groys 2010, s. 89–118).

48 Zde míněno zejména s ohledem na Derridovu kritiku metafyziky přítomnosti, respektive jednoty slova a smyslu; např. Derrida 1993.

49 Prigov 2009, s. 52.

50 Tamtéž, s. 53.

51 Tamtéž, s. 29.

52 Tamtéž, s. 217.

53 Tamtéž.

54 Tamtéž, s. 218.

55 Tamtéž.





pení sebe sama či reflexe svého jednání. Vypravěčova indiference k temporalitě vychází z jeho indiference ke striktnímu rozlišování faktuálního a fikčního i vlastního a cizího. Kategorie minulost, současnost a budoucnost proto nemusejí být pouze temporálními dimenzemi, ale mohou být i dimenzemi možného, dimenzemi čiré potenciality, tj. mohou být něčím, co čeká na své uskutečnění ve vyprávění. Možnost vyprávět o budoucnosti je dána gramatikou jazyka. Vyprávět o budoucnosti ve smyslu vzpomínání na budoucnost, kde budoucnost představuje čirou potencialitu, ovšem znamená aktualizaci narativních a diskurzivních schémat. Vzhledem k tomu, že už i vzpomínání na minulost je realizováno s ohledem na narativní a diskurzivní schémata, rozdíl mezi jednotlivými temporálními dimenzemi se smývá.

Pro vypravěče ale přece jen zůstává zásadní rozlišování mezi minulostí a vzpomínáním na minulost. Vzpomínání na minulost pro něj představuje něco „[ž]ivého, přítomného“, zatímco minulost „je v minulosti“.<sup>56</sup> Jedná se o ontologicky zcela odlišné jevy. Zatímco minulost se chápe jako již uskutečněná singulární událost z aktuálního světa, vzpomínání na minulost je vyprávěním podléhajícím autonomnímu systému jazyka. Při vzpomínání nevyhnutně prochází minulost filtrem vypravěčova „tady a teď“: „Vždyť přece všechno nakonec nevyhnutně vyválí ve špíně současnosti.“<sup>57</sup> Jinými slovy, při pohledu na minulé jevy v procesu vzpomínání, které je realizováno formou vyprávění závislého na narativních a diskurzivních schématech, jsou tyto minulé jevy přeneseny z oblasti faktů do oblasti interpretace a mohou být fikcionalizovány.

Vypravěč své reflexe doprovází příkladem. Vzpomíná na „jednu starou ženu z [...] dávné minulosti“.<sup>58</sup> Tato žena jedno léto překládala z místa na místo různé předměty ve svém pokoji v komunálním bytě. Když v rukách držela divadelní kukátko, zdálo se jí, jako by na ni zvenku volal syn o pomoc, jak volával kdysi jako dítě. Když utíkala k balkonu, aby to zkontrolovala, dostala infarkt a zemřela. Vypravěč se následně zabývá otázkou, kdy vlastně tato žena zemřela. Píše, že se to stalo „doslova teď“.<sup>59</sup> Co ovšem ono „teď“ znamená? Vypravěč odpovídá následovně: „Ale zřítla se někde uprostřed mezi ‚teď‘ mého vzpomínání a ‚teď‘ jejího tehdejšího vzpomínání o nějakém jakoby někdejším skutečném ‚tehdy‘ vlastního mládí.“<sup>60</sup> Máme zde co do činění s konfrontací dvou ontologicky odlišných oblastí, tj. minulosti, kde představuje úmrtí vypravěčovy známé singulární neopakovatelnou událost, a vzpomínání, kde úmrtí podléhá zákonům vyprávění, a tím pádem jsou jeho podoba i důvody proměnlivé. Stejně tak i ona žena, když se jí zazdalo, že slyší synovo volání, aktualizovala ve své paměti existující narativní schéma, v souladu s nímž chtěla konat, tj. vydat se synovi na pomoc volajíc: „Sašo! Sašo!“<sup>61</sup> Zde se potvrzuje, že Prigova nezajímá realita samotná, ale to, jak ji lidé vnímají. A vnímají ji skrze médium jazyka, které je zásobuje schémata pro jejich jednání.

56 Tamtéž, s. 162.

57 Tamtéž.

58 Tamtéž, s. 159.

59 Tamtéž, s. 160.

60 Tamtéž.

61 Tamtéž.



## V PROSTORECH IMAGINATIVNÍ PAMĚTI

V románu je vztah mezi minulostí a vzpomínkami, jejichž prostřednictvím se aktualizují narativní a diskurzivní schémata, konceptualizován figurou „prostoru paměti“, jímž disponuje individuuum. Tento prostor nabízí „potenciální možnost“ a současně i „nezvratnou provokaci“ pro proces vzpomínání.<sup>62</sup> Prostor paměti se skládá ze „silových linií“, po nichž se vypravěč může vydat při vzpomínání a které ho budou vést „pro tento prostor jediným možným směrem“.<sup>63</sup> Má tím na mysli, že se mu vybavuje „všechno najednou, celistvě“ a „těž ve své samostatnosti“.<sup>64</sup> Proto vzpomínání „zaplnuje všechna možná zákoutí paměti, ale vyklápí se i ven, do mezí budoucnosti“.<sup>65</sup> A proto také vzpomínání na to jedinečné a „samostatné“ přerůstá do „rozměrů všeho“, a když pak přesahuje do současnosti a budoucnosti, přestává být jedinečným a stává se „tím vším, které nazýváme obecným“.<sup>66</sup> Z pojetí prostoru paměti, v němž je možné propojení individuálního a obecného, vyplývá i princip řetězení asociací popsany Michaelem Jampol'ským. Právě na tomto základě přirovnal modalitu vzpomínání v Prigovově románu k platónské *anamnésis* (rozpomínání, rozpomínka).<sup>67</sup>

Základní tezí platónské *anamnésis* je, že „učení není nic jiného než vzpomínání“, z čehož vyplývá, že „jsme se v nějakém dřívějším čase naučili, nač se nyní rozpomínáme“.<sup>68</sup> *Anamnésis* je tedy epistemologický problém (připomenu, že Prigov v románu píše o „gnoseologické lsti mihotání“). Platón si klade otázku, co je to poznání a jak poznáváme. Jelikož pro něj poznání představuje rozpomínání, znamená to, že to, co se poznává, musí být poznávajícímu již známo. Základním předpokladem této koncepce se tak stává nesmrtelnost duše.<sup>69</sup> V nesmrtelné duši přebývají koncepty neboli ideje, čímž se při poznávání jedné věci poznává i něco „různého, co není předmětem téhož poznatku, nýbrž jiného“,<sup>70</sup> a proto „vzpomínka vychází jednak od věcí podobných, jednak také od nepodobných“.<sup>71</sup> Platón to demonstuje na konceptu „stejnosti“, který propojuje věci podobné i odlišné. Zde lze v Platónově koncepci identifikovat motiv řetězení. Zřejmě na něj ve svém přirovnání narážel i Jampol'skij (dále pak své úvahy vedl v dialogu s Aristotelem).

Pojetí *anamnésis* může mít pro román i jiný význam, který je patrnější z následujícího fragmentu:

Jsem mladý. Jsem šíleně mladý. Ještě pořád jsem šíleně mladý. Tedy, jsem mladý natolik, že když si na něco vzpomínám, nedokážu si nijak představit, že je

62 Tamtéž, s. 286.

63 Tamtéž.

64 Tamtéž, s. 286–287.

65 Tamtéž, s. 287.

66 Tamtéž.

67 Jampol'skij 2016, s. 237.

68 Faidón, 72e (cit. dle Platón 2005).

69 Menón, 81c (cit. dle Platón 2000).

70 Faidón, 73c (cit. dle Platón 2005).

71 Tamtéž, 74a.



to z minulosti. Přesněji, že to odněkud je. Přece to není z budoucnosti. Přijde mi, že to je někoho cizího. A vůbec: copak to není někoho cizího? Tak se někdy cizí příběh, zvláště když jej vyprávíme už podruhé, mění v náš vlastní. Samozřejmě že v něm sice obyčejně zůstane něco přejetého, cizího nebo tak. Ale jak obrůstá vším, čím jej nejrůzněji upřesňujeme a doplňujeme, stává se pro nás často bližším než to, co je naše vlastní a co jenom zřídka vytáhneme na světlo. Stojí samo o sobě jako čistá idea. Téměř se ho není možné zmocnit.<sup>72</sup>

Vypravěč zde „čistými idejemi“ nenazývá koncepty. Dokonce jimi nenazývá ani cizí vzpomínky, tj. něco, co je vůči němu „vnější“ a co by muselo být mediováno. Čistými idejemi nazývá vlastní vzpomínky. V citovaném fragmentu vypravěč opětovně reflektuje výše popsaný komplex propojení mezi pamětí, schémata, mediálními formami a individuí. K cizím vzpomínkám má přístup díky různým médiím, která — jak bylo vidět již výše — mohou stimulovat jeho imaginaci. Důležitou roli zde hrají schémata, jejichž optikou se na cizí vzpomínky dívá a která již byla vypravěčem interiorizována, a proto se jeví jako zcela vlastní. Tento mechanismus funguje také ve vztahu k vlastním vzpomínkám. Ty jsou neustále modifikovány vypravěčovým „tady a teď“, tj. schémata koexistujícími v jeho vědomí. Jeho vzpomínky jsou neustále v pohybu. Tento mechanismus znemožňuje vypravěči nalézt „autenticky“ vlastní vzpomínky. Je přesvědčen o jejich existenci, ale spatřit je v jejich „původní“ nebo „čisté“ podobě není schopen. Citace sice naznačuje víru („Téměř se ho není možné zmocnit.“) v možnost nahlížet tyto vzpomínky coby platónské „čisté ideje“, z jeho literární praxe se zdá, že to tak jednoduché není.

V období psaní románu poskytl Prigov rozhovor Vladimíru Saľnikovovi pro časopis *Russkij žurnal*. Popisoval v něm svou představu vzniku lidské výpovědi. Využil k tomu hierarchickou konstrukci, na jejímž vrcholu stojí Logos jakožto „čisté geometrické schéma“, které se zkonkrétňuje v diskurzu. Diskurz přirovnává k „oblačnému a energetickému tělu“ násilně pronikajícimu do člověka, aby skrze něj promluvalo.<sup>73</sup> Není to ovšem tak, že by byla lidská výpověď determinována hierarchicky nadřazeným diskurzem a Logem. Jak dále Prigov uvádí, individuální výpovědi vnášejí do „původně“ harmonické hierarchie neklid, v jehož důsledku Logos tyto výpovědi pouze napodobuje a není možné ho od nich odlišit. I zde tedy Prigov naráží na neodlišitelnost cizího a vlastního nebo jednotlivého a obecného. Důležitým motivem je zde svobodná vůle, již jednotlivec ve vztahu k nadřazenému diskurzu i Logu disponuje, jelikož tyto se realizují pouze skrze něj. Totéž platí i v případě románového rozpomínání, kdy se ve vypravěčově „nesmrtelné duši“ obnovují a varíují narativní a diskurzivní schémata, znemožňující jednoznačnou diferencii vlastního a cizího, faktálního a fikčního. Rozpomínání v románu paradoxně nevede k definitivnímu nalezení vypravěčovy minulosti nebo „obecné“ vzpomínky na jeho minulosti, ale spíše se jejím nalézáním od ní vzdaluje (protože se realizuje médiem jazyka). Současně ale tato praxe přeci jenom vede k latentnímu nalézání něčeho obecného. Tímto obecným

72 Prigov 2017, s. 168. Kapitola, ze které pochází tato citace, se objevila v českém překladu Lindy Lenz v knize *Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem*. Z tohoto důvodu odkazují k existujícímu překladu. Ruský originál citátu viz Prigov 2009, s. 91.

73 Saľnikov — Prigov 1998.



jsou schémata v prostoru paměti. Toto nalézání je latentní, protože schémata zde nejsou přítomna ve své „čisté“ podobě, nýbrž vždy výhradně v konkrétní realizaci.

Z uvedeného vyplývá, že proces rozpomínání, během něhož jsou v prostoru paměti nalézána schémata, není pouze věcí rekonstruktivního potenciálu paměti, ale spíše produktivního či generativního. V perspektivě *anamnésis* se stává zjevnějším, že pro Prigova disponuje paměť imaginativním potenciálem. Propojení paměti a imaginace je velmi dobře patrné v pojetí tzv. umělé paměti v rámci umění paměti jakožto součásti rétoriky, kde toto umění představovalo techniku, „s jejíž pomocí mohl rétor zlepšit svou paměť, což mu umožnilo pronášet zpaměti s bezchybnou přesností dlouhé promluvy“. <sup>74</sup> Základem umělé paměti byla představa architektonického prostoru, na jehož jednotlivá místa (*loci*) se umísťovaly obrazy (*images*), jejichž funkcí bylo evokovat fakta, argumenty či celé části textu. Vývoj umění paměti ve středověku vedl k tomu, že se tato technika proměnila v nástroj formování imaginace pro díla výtvarného umění a literatury, respektive umění paměti se stalo nástrojem externalizované vizualizace původně neviditelných obrazů, které byly nejdříve uloženy v paměti rétorů. <sup>75</sup> V Prigovově románu se vypravěč podobným způsobem pohybuje po „prostoru paměti“ a nalézá nejrůznější propojení mezi schématy v jejich konkrétní realizaci.

## IMAGINATIVNÍ PAMĚŤ V NARATIVNÍ PRAXI

V závěrečné části své analýzy bych rád uvedl několik příkladů, jak se výše popsaná koncepce paměti a vzpomínání projevuje v narativní románové praxi. Nejdříve se vrátím na začátek kapitoly „Moskva-1“. Vypravěč si zde vzpomene na moskevskou ulici Spiridonijevka, kde jako dítě bydlel s rodiči v komunálním bytě. Uvádí, že se tam někdy vydá na procházku a dívá se do oken svého někdejšího bytu, kde vidí lidi sedící za stolem, a má chuť na ně zakřičet: „Vy ničemové! Hovada! Vždyť tady jsem žil já! Na stejném místě, kde teď nezákonně zabíráte prostor mého dětství!“ <sup>76</sup>

Následně rozvíjí imaginární dialog (jenž se odehrává pouze v představách vypravěče) s těmito lidmi, kteří si na něj, samozřejmě, nevzpomínají. Tento imaginární dialog se posléze stává podnětem pro konstatování, že „podobná amnézie je celkem obvyklý jev“, protože „[p]amatovat si a připomínat si neustále rostoucí, měnící se lidi je nevděčná práce“. <sup>77</sup>

Vypravěč tedy vyvozuje závěry o amnézii obyvatelstva na základě situace, která se odehrála pouze v jeho imaginaci. Když je pak vyvozen obecně platný závěr z imaginární situace, není vůbec překvapivé, že další uváděné události jsou fikční povahy. Vypravěč následně vyjmenovává způsoby, jak si lze na někoho vzpomenout, až po alternativu „podle nohy utržené granátem během dětských her v poválečných letech“. <sup>78</sup> Tato možnost se pak stává podnětem pro narativní digresi o zjevně smyšlených událostech v poválečné Moskvě, kdy bylo tolik lidí znetvořeno, zemřelo a předsídlovalo se,

<sup>74</sup> Yatesová 2015, s. 14.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>76</sup> Prigov 2009, s. 12.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>78</sup> Tamtéž.



až „určit, kdo je kdo, bylo absolutně nemožné“.<sup>79</sup> Rodiče nepoznávali své děti, které se na ně vrhaly, čímž se formovala jakási lidská masa, do které se přidávali stále noví a noví lidé, až musela zakročit vláda, aby si všichni na vše rozpomněli.

Až po této digresi se vypravěč cyklicky vrací k původní vzpomínce na Spiridonijevku: „Tak tehdy jsem bydlel na ulici s dnešním navraceným názvem Spiridonijevka.“<sup>80</sup> Posléze začíná vzpomínání na další události z období, kdy žil na této ulici. Vzpomíná na krádež babiččina důchodu, na nákup zmrzliny pro kamarády, dětské boje s Američany za záchranu ruských havranů nebo smuteční pochod na počest zesnulého spisovatele Alexeje Tolstého, přičemž do těchto vzpomínek jsou naroubovány digrese, jež jsou vytvořeny na základě Jampol'ským popsaného asociativního principu. Právě tyto pasáže ukazují blízký vztah mezi pamětí a imaginací.

To, jak se propojení paměti a imaginace projevuje v procesu rozpomínání na narativní a diskurzivní schémata skrze jejich konkrétní realizaci, lze demonstrovat příkladem ze závěru kapitoly „Moskva-4“. Vypravěč si zde vzpomene na moment, kdy byl Chruščov zbaven moci: „Pak odstavili Chruščova.“<sup>81</sup> Vypravěč uvádí, že Chruščov udělal hrozně moc zlých věcí: „Říkali, že nadělal celou řůru hloupostí. A nejen hloupostí, ale také nepříjemností. Věcí škodlivých a destruktivních. Dokonce krutých.“<sup>82</sup> Vypravěč si vybavuje pouze jednu takovou událost, která se ovšem „zapsala do paměti celé tehdejší inteligence“.<sup>83</sup> Mělo se jednat o to, že tehdejší vedení komunistické strany v čele s Nikitou Chruščovem si udělilo čestné aristokratické tituly (kníže, gróf apod.) a uspořádalo pompézní kanibalské hodování, během kterého pozřeli tři přední představitelé kultury tání (šedesátníky) — básníky Jevgenije Jevtušenka (1933–2017) a Andreje Vozněsenského (1933–2010) a sochaře Ernsta Něizvestného (1925–2016). Po deklaraci, že právě takto se vyřeší stávající problémy doby, si Chruščov demonstrativně usmaží kousek masa z Vozněsenského v připraveném vroucím oleji. Nakonec vypravěč uvádí: „Nimčeně, vyprávěl mi to Vladimír Georgijevič Sorokin, známý svou náklonností k různým věhlasným následnickým titulům, odiozním situacím a nepochopitelnému zavrhování šedesátníků.“<sup>84</sup> A dále konstatuje, že prozaik Sorokin si jako empirická bytost uvedené nemůže pamatovat (narodil se v roce 1955), proto nejsou jeho vzpomínky důvěryhodné. Zároveň ovšem dodává, že celou situaci je možné brát jako „prozření nebo spekulaci“,<sup>85</sup> které nepotřebují žádnou verifikaci.

Prigov na tomto místě svého románu využil konkrétní pasáže ze Sorokinova románu *Goluboje salo* (Bleděmodrý špek, 1999), kde Chruščov, titulován jako gróf, vystupuje v roli tyрана vyžívajícího se v mučení, který si čerstvé maso svých obětí připravuje ve vroucím oleji za přítomnosti svého milence Stalina.<sup>86</sup> Prigov zde tedy onu vzpomínku na Chruščova rozvíjí vzhledem k fikčnímu textu jiného spisovatele. Nejde ovšem o přímé přisvojení celého textu, ale pouze o některé detaily. Proto je i zde

79 Tamtéž.

80 Tamtéž, s. 15.

81 Tamtéž, s. 212.

82 Tamtéž.

83 Tamtéž.

84 Tamtéž, s. 217.

85 Tamtéž.

86 Viz čtrnáctou kapitolu románu (Sorokin 1999).



vhodné mluvit o využití narativního a diskurzivního schématu a jeho variací. Navíc, podobně jako v úvodu analyzované pasáži o vzpomínkách na rozhovor na eskalátoru, i zde se nakonec ukáže, že vlastně ani nejde o vypravěčovy bezprostřední vzpomínky, ale spíš o vzpomínky na vyprávění.

V kapitole „Moskva-5“ vede informace o Gagarinově letu do vesmíru k masovému shromáždění lidí v centru Moskvy, které končí ozbrojeným konfliktem. Na jednom místě vypravěč konstatuje, že se snažil jednomu z raněných nahmatat pulz, „jak jsem si to pamatoval z početných amerických filmů“.<sup>87</sup> Obdobně jsou popisovány i bojové scény v této kapitole. Je možné je interpretovat jako aktualizaci schémat z válečných filmů. To je ovšem téma, které by bylo nutné podrobněji prostudovat z pohledu mediální transformace. Pro předloženou analýzu je zajímavé, jak vypravěč líčí shledání s účastníky těchto událostí po letech. Přesvědčovali ho, že nic z vylíčených válečných událostí se nestalo, respektive že se na nic takového nepamatují.<sup>88</sup> Podobně jako v předchozích dvou případech se i zde objevuje motiv zapomínání. Badatelky a badatelé se shodují na tom, že zapomínání a vzpomínání má v románu cyklickou povahu a jedná se o paralelu k cyklickému vymírání a obnovování Moskvy, jak k němu v mezích románu dochází.<sup>89</sup> Zapomínání v kontextu vzpomínání ve smyslu *anamnēsis* je přirozeným jevem, protože je založeno na předpokladu vybavení si něčeho, o čem nevíme, že víme. Toto něco, o čem se neví, že se ví, v románu nenáleží událostem z minulosti, ke kterým se snaží vypravěč propracovat. Náležití do oblasti obecných schémat, a tudíž do oblasti potenciality a imaginace. Vzhledem k tomu, že jsou schémata obecným věděním, jsou kolektivní a variabilní vzhledem k tomu, kdo se právě rozpomíná. Tím lze vysvětlit i nesoulad mezi vypravěčovými vzpomínkami a vzpomínkami ostatních postav.

## ZÁVĚR

Z předložené analýzy vyplývá, že pro Prigovovu koncepci paměti je zásadní ontologická distinkce mezi minulostí a vzpomínáním na minulost. Vzpomínání představuje aktivitu mediace, a není tedy aktivitou bezprostředního nalézání vlastní minulosti. Jelikož se jedná o činnost otevřenou jiným mediálním vlivům, skrze něž se ve vypravěčově vědomí formují nejrůznější diskurzivní a narativní schémata, není vzpomínání ani nalézáním pevně fixovaných bodů paměti. Vzpomínání uskutečňované ve vyprávění je nalézáním oněch narativních a diskurzivních schémat. Jejich nalezení by bez praxe vyprávění nebylo možné, protože neexistují samy o sobě. Vyprávěním se na ně vypravěč rozpomíná, přisvojuje si je a aktualizuje. Z těchto důvodů se vypravěč při vzpomínání neustále pohybuje mezi fakty a fikcí a do jeho vlastních vzpomínek se roubují cizí. Prigovův vzpomínkový román z „upřímné“ trilogie není upřímným v bezprostřednosti, jakou podává svědectví o minulosti. Upřímným je svým zacházením s nemožností bezprostřednosti. Bezprostřednost je pro něj rétorikou, ke které se obrací a současně ji reflektuje.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Prigov 2009, s. 282.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 284–285.

<sup>89</sup> Srov. Benčíč 2018; Jampol'skij 2016, s. 273–290; Kohl 2014.

<sup>90</sup> Za pomoc s jazykovou úpravou rukopisu děkuji Martinu Markošovi.

**PRAMENY:**

- Balabanova, Irina. *Govorit Dmitrij Aleksandrovič*. Moskva: OGI, 2001.
- Gandlevskij, Sergej. „Vernut' javi ubeditel'nost'“. *Voprosy literatury*, 1999, č. 1, s. 13–15.
- Monastyrskij, Andrej (ed.). *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*. Moskva: Ad Marginem, 1999.
- Platón. *Euthydemos — Menón*. Přel. František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2000.
- Platón. *Faidón*. Přel. František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2005.
- Prigov, Dmitrij. „Žijte v Moskvě“. In týž. *Můj milý, jdeš-li v létě Ruskem: Výbor z díla*. Přel. Linda Lenz. Praha: Národní knihovna České republiky — Slovanská knihovna, 2017, s. 168–187.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič. *Katja kitajskaja*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2007.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič. *Moskva: Virši na každyj deň*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2016.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič. *Živite v Moskve: Rukopis' na pravach romana*. Druhé vydání. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2009.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič — Ěpštejn, Michail. „Popytka ne byt' identifikirovannym“. In *Nekonanočeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007). Sbornik statej i materialov*. Eds. Jevgenij Dobrenko — Il'ja Kukulin — Mark Lipoveckij — Marija Majofis. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2010, s. 52–71.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič — Jachontova, Alena. „Otchody dejatel'nosti central'nogo fantoma“. In *Nekonanočeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007). Sbornik statej i materialov*. Eds. Jevgenij Dobrenko — Il'ja Kukulin — Mark Lipoveckij — Marija Majofis. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2010, s. 72–78.
- Prigov, Dmitrij Aleksandrovič — Šapoval, Sergej. *Portretnaja galereja D. A. P.* Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2003.
- Rešetnikov, Kirill. „Ja živu v ješče ne suščestvujuščem vremeni“. *Peoples.ru*, 11. listopadu 2005. [online]. [cit. 30. 7. 2021]. Dostupné z <https://www.peoples.ru/art/literature/poetry/contemporary/prigov/interview1.html>.
- Sal'nikov, Vladimir — Prigov, Dmitrij Aleksandrovič. „Mercanije meždu telom i slovom“. *Russkij žurnal*, 6. dubna 1998. [online]. [cit. 1. 9. 2021]. Dostupné z <http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-06/salnik.htm>.
- Sorokin, Vladimir. *Goluboje salo*. 1999. srkn.ru. [online]. [cit. 6. 9. 2021]. Dostupné z [https://srkn.ru/texts/salo\\_part1.shtml](https://srkn.ru/texts/salo_part1.shtml).

**LITERATURA:**

- Arns, Inke — Sasse, Sylvia. „Subversive Affirmation: On Mimesis as Strategy of Resistance“. In *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. Ed. IRWIN. London: Afterall Book, 2006, s. 444–455.
- Benčíč, Živa. „Pamjat' meždu faktom i mifom (Živite v Moskvě D.A. Prigova)“. In *Dokument i „dokumental'nost'“ v slavjanskich kul'turach: Meždu podlinnym i mnimym*. Ed. N. M. Kurennaja. Moskva: Institut slavjanovedenija RAN, 2018, s. 306–326.
- Derrida, Jacques. „Signatura událost kontext“. In týž. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Přel. Miroslav Petříček. Bratislava: Archa, 1993, s. 277–306.
- Dobrenko, Jevgenij — Kukulin, Il'ja — Lipoveckij, Mark (eds.). *Nekonanočeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007). Sbornik statej i materialov*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2010.
- Dworkin, Craig. „The Fate of Echo“. In *Against Expression: An Anthology of Concetpual Writing*. Eds. Craig Dworkin — Kenneth Goldsmith. Evanston: Northwestern University Press, 2011, s. xxiii–liv.



- Emmott, Catherine — Alexander, Marc. „Schemata“. In *the living handbook of narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. Publikováno 22. ledna 2011, upraveno 22. dubna 2014. [online]. [cit. 31. 08. 2021]. Dostupné z <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/33.html>.
- Erl, Astrid. „Narratology and Cultural Memory Studies“. In *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Eds. Sandra Heinen — Roy Sommer. New York — Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 212–227.
- Galičeva, Žanna (ed.). *Prigov i konceptualizm*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2014.
- Gronemann, Claudia. „Autofiction“. In *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Ed. Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin — Boston: De Gruyter, 2019, s. 241–246.
- Groys, Boris. „Gesamtkunstwerk Stalin: Rozpolčená kultura v Sovětském svazu“. In *týž. Gesamtkunstwerk Stalin: Rozpolčená kultura v Sovětském svazu. Komunistické postskriptum*. Přel. Martin Ritter. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010, s. 23–124.
- Chudý, Tomáš. „„Médium‘: Koncept, dějiny“. In Richard Müller, Tomáš Chudý a kol. *Za obrysy média: Literatura a medialita*. Praha: Ústav české literatury — Karolinum, 2020, s. 31–58.
- Jampol'skij, Michail. *Prigov: Očerki chudožestvennogo nominalizma*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2016.
- Janecek, Gerald (ed.). *Staging the Image: Dmitry Prigov as Writer and Artist*. Bloomington: Slavica Publishers, 2018.
- Jegorova, Ol'ga Gennad'jevna — Romanovskaja, Ol'ga Jevgevn'jevna — Borovskaja, Anna Aleksandrovna. „Avtobiografičeskaja proza L. Rubinštejna i D. Prigova: Narratologičeskij aspekt“. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvističeskogo universiteta. Gumanitarnyje nauki*, 833, 2020, č. 4, s. 174–184.
- Kohl, Philipp. „Autobiography as Zoography: Dmitrii A. Prigov's *Zhivite v Moskve*“. *Autobiografija*, 2014, č. 3, s. 171–183.
- Kohl, Philipp. *Autobiographie und Zoographie — Dmitrij A. Prigovs späte Romane*. Berlin — Boston: De Gruyter, 2018.
- Kukulin, Il'ja. „Javlenije ruskogo moderna sovremennomu literatoru: Četyre romana D.A. Prigova“. In *Nekonanočeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007). Sbornik statej i materialov*. Eds. Jevgenij Dobrenko — Il'ja Kukulin — Mark Lipoveckij — Marija Majofis. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2010, s. 566–611.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Transl. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Lipoveckij, Mark — Kukulin, Il'ja. *Partizanskij logos: Projekt Dmitrija Aleksandroviča Prigova*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2021.
- Lipovetsky, Mark. „„Ne poddadimsja čuvstvu jestestvennosti vsego proischoďjaščego! (Novaja iskrennosť v ‚Obraščeniach k graždanam‘ D.A. Prigova)“. In *Words, Bodies, Memory. A Festschrift in honor of Irina Sandomirskaja*. Eds. Lars Kleberg — Tora Lane — Marcia Sá Cavalcante Schuback. Stockholm: Södertörn University, 2019, s. 158–189.
- Lipovetsky, Mark. „Postmodernist novel“. In *Russian Literature since 1991*. Eds. Evgeny Dobrenko — Mark Lipovetsky. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, s. 145–166.
- Neumann, Birgit — Nünning, Ansgar. „Metanarration and Metafiction“. In *the living handbook of narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. Publikováno 3. prosince 2012, upraveno 24. ledna 2014. [online]. [cit. 30. 07. 2021]. Dostupné z <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/50.html#>.
- Obermayr, Brigitte — Witte, Georg. „Roman iz stichov: Živite v Moskve i chudožestvennyj projekt D.A. Prigova“. In: Dmitrij Aleksandrovič Prigov. *Moskva: Virši na každyj deň*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenie, 2016, s. 10–37.
- Romanovskaja, Ol'ga Jevgevn'jevna. „Opyt postmodernistskoj avtobiografiji: Dmitrij Prigov ‚Tvar‘ nepodsudnaja“. *Gumanitarnyje issledovanija*, 68, 2018, 4, s. 78–85.



- Rutten, Ellen. *Sincerity After Communism: A Cultural History*. New Haven — London: Yale University Press, 2017.
- Saunders, Max. „Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies“. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll — Ansgar Nünning. Berlin — New York: Walter de Gruyter, 2008, s. 321–331.
- Soukupová, Klára. „Autobiografie: Žánr a jeho hranice“. *Česká literatura*, 61, 2015, č. 1, s. 49–72.
- Szilard, Lena. „Byt i sobytije bytija: ‚Renat i Drakon‘ D.A. Prigova. In *Prigov i konceptualizm*. Ed. Žanna Galijeva. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2014, s. 187–226.
- Tlustý, Jan. „O nespolehlivosti vzpomínek: Příklad autofikční trilogie J. M. Coetzeeho“. *World Literature Studies*, 5, 2013, č. 1, s. 105–116.
- Yatesová, Frances. *Umění paměti*. Přel. Tomáš Kramár — Martin Žemla — Pavel Černovský. Praha: Malvern, 2015.

