

## Kronika

### RETROSPEKTIVA STANETA KREGARJA

(Ustvarjalno značajna opredelitev)

Likovna  
umetnost

Če bi sploh kdaj podvomil o posebnem pomenu retrospektiv, bi me ugotovitve ob sedanji Kregarjevi morale prepričati, da je taka bilanca življenjskega dela izjemno potrebna in nemalokrat odločilna za pravilno presojanje umetnikovega opusa. Pri tem nimam v mislih le trdno utemeljeno ocenjevanje avtorjeve kvalitete, marveč posebej izjemno priložnost pronikanja v globine tistih ustvarjalnih zmožnosti umetnika, o katerih je ob njegovih posameznih slikah sila tvegano postavljati celo najbolj ohlapne označitve. Zakaj ob rasti umetnikove posebne izrazne vizije, ob njegovem čedalje bolj dozorelem in identičnem odzivanju na vizualni svet, ob vseh menjavah, kdaj tudi revolucionarnih spremembah slogovnih in likovnih nazorskih poti, moremo iz celotnega pregleda najbolje luščiti tiste konstantne slikarjeve poteze, ki se kot rdeča nit vlečejo skozi vse razvojne méne. In narobe, prav likovne konstante, ki izhajajo iz avtorjeve ustvarjalne narave, najbolj razločno označujejo in opravičujejo prehojeno pot z vsemi morebitnimi oviniki in stranpotmi.

Pri analizi se mislim naslanjati na tiste »čiste« likovne izrazne elemente, ki tiče v vsakem slikarstvu in ne le v »reprezentativnem« (največkrat uporabljena oznaka v anglosaški literaturi) ali, kot pravimo pri nas, v predmetnosti upodablajočega. Prav zavoljo tega se ne mislim ustavljati pri takó imenovani tematski vsebini, čeprav bi nas tudi ta, z repetitivnimi motivnostmi ali z analognostmi tém utegnila opozoriti na časovno raztegnjeno vztra-

janje pri enakih ali podobnih problem-skih angažiranjih, razločljivih s temati-ko. S tem se hočem kolikor mogoče ogniti vsem tistim vplivnostnim komponentam, ki niso likovne narave, ker se zavedam, da prav na tematsko vsebino najmočneje vpliva okolica, razpoloženje ambienta in slikarja v njem kot družbenega akterja, odzivavca na dogodke, na želje in proteste miljeja. Omejujem se na osnovne likovno tvorne prvine, kot so risba, barva, svetlobni ton, struktura, pa kompozicija, ki vse te elemente družijo v enotnost, služečo končnemu likovnemu sporočilu, likovni vsebini dela. Ker je tudi kompozicija največkrat odvisna od »ideje, ki naj ji vsi ti člani služijo« (Maitland Graves) pa je ta ideja dostikrat neposreden ali posreden nasledek omenjenih dejavnikov, katerim se to-krat želim ogniti, bom razčlenjeval le táko kompozicijo, ki bo izhajala iz čiste slikarske ideje; zakaj le taka mi bo pomenila za istorodno kohezijsko silo, ki more družiti likovne elemente. Zavedam se, da je celó taka »čista« likovna kompozicija vsaj deloma pod vplivom nelikovnih dejavnikov, kot so naštetí družbeno-socialni, posnemovalno-aktualni ipd. Vendar sodim, da moremo iste, ki se trajno pojavljajo, šteti za sooblikovalce umetnikove ustvarjalne podstati in za naprej njej imalentne. Ni pa moj namen odkrivati vzroke, zakaj je ta takšna, kakršna se nam kaže v slikah avtorja, temveč zgolj ugotavljati, kakšna je. Pri tem raziskovanju se bom skliceval na ugotovitve o psihofizičnem učinkovanju likovnih elementov na človeka in se tudi v tem pogledu omejeval na področje našega vizualnega dojetanja.

Kregarjeva najbolj zgodna doba (npr. Deček 1933 in Dekle v sivo rja-

vem 1935) nas preseneča z nenavadno nedoslednostjo, ki skriva v sebi temeljno ustvarjalno značajnost avtorja. Če ravno je njegovo slikarstvo te dobe prepojeno s svetlobnim tonom, učinkuje dekorativno. To je v opreki z obema temeljnima izraznima lastnostima svetlobne lestvice, saj je njen prvi namen — kot je namen vsake osvetlitve — predvsem konkretizacija, materializacija stvari. Tonske svetlobne vrednosti mimo tega težé vselej k absolutnemu prostorskemu označevanju. Z modelacijo spreminjajo dvodimenzionalne like v telesnosti in jih hkrati prostorsko definirajo. Drugače pa skala čistih barv daje likom v prvi vrsti njihovo dekorativno vrednost ali tudi — v povezavi z adekvatnim likom — ekspresivno, toda prostorsko jih označuje le relativno. Mrzlo-topla skala čistih barv nam ne vsiljuje občutka njihove absolutne prostorske vrednosti, marveč zgolj njihove medsebojne hierarhične gradacije. Zato iz Kregarjevega »tonskega slikarstva« zgodnje dobe, ki ne zbuja občutka prostornosti niti iluzije telesnosti, zlahka izluščimo prevladujočo osnovno ustvarjalno značajno potezo, ki ji bomo mogli slediti skozi vse njegovo delo. *To je poudarjena, brezizjemno se uveljavljajoča želja po odslikavanju vsake realnosti, vsakršne iluzije resnične prostornosti ali resnične telesnosti; kaj šele vsake imitacije ali poustvarjanja materialnosti slikanih predmetov.*

Iz likovne teorije in iz zgodovine umetnosti vemo, da kdaj svetloba tudi dematerializira predmetnost. To ji uspe le, če ne izhaja iz »realnih virov« — največkrat iz enega vira realne osvetlitve — se pravi v primeru, ko je telo osvetljeno s svetlobo, ki izvira »iz njega samega« (kot npr. pri El Grecovih figurah). Telesnost se tedaj izniči ali je vsaj zapostavljena. Toda pri Kregarju take osvetlitve ne bomo našli. Največkrat srečujemo enostransko — kdaj tudi nedosledno eno-

stransko — toda nikoli ne svetlobe »iz telesa samega«. Če vkljub temu ustvarja občutek popolne dematerializacije in neplastičnosti, smemo sklepati, da prav tako odzivanje na realni svet odseva posebnost likovne narave.

Tudi naslednja doba, obdobje »surrealizma«, ne zanikuje ugotovljenih značilnosti. Res je hitel poživiti svojo barvno paletto, toda ta še ostaja prepojena s svetlobnimi toni. Pri tem pa slika izrazito »slikarsko«, se pravi, s ploskovnimi nanosi barv brez modelacije, ki bi bila tonu ustrežnejša. Nadomestilo ji išče v ostrih sosedskih ploskovnih odnosih mrzlo-toplih senc in svetlob, kar spominja na podobne rešitve njegovih tovarišev iz skupine Neodvisnih. Vendar Kregar niti s temi tonsko-barvnimi nasprotji ne poustvarja vtisa realnih telesnosti, kaj šele da bi z njimi tekmoval s snovnostmi, iz katerih so. Tudi v svoji najbolj »realistični« dobi (od 1939—1948), ko se je z nizom kompozicij, predvsem pa tihožitij in krajin, odzival realnim predmetnostim, ne bomo nasledili čutne realne iluzije telesnosti. Videz figur ni nikoli anatomsko prepričljiv, še več, kdaj je kar v opreki z osnovno telesno funkcionalnostjo. In to ne samo v dobi surrealizma, ko postane telo — kot vse naslikane stvari — nosilec predrugačnega pomena, marveč z večjo ali manjšo dozo verjemljivosti v vseh razvojnih stopnjah, v katerih se pojavlja. Tudi vrči, prtički, sadje in rožni cvetovi niso nič bolj »realni«, ostajajo prisposoba, le likovno ponazorjena ideja teh predmetnosti. Materialnost sama je nakazana tu pa tam s skopo naznačitvijo njene strukture, nikjer pa ne — vzlic barvi še vedno prepojeni s tonom — z ustrezno »materialno« barvo.

Tudi če se sprijaznimo, da je opisana »nematerialna in netelesna« tendenca značajna posebnost Kregarjeve ustvarjalnosti, pa je težko razložiti, kako je ob taki tujerodni govorici omenjenih osnovnih likovnih izrazil sploh

mogoča. Vrniti se moramo k svetlobi in v njej iskati rešitev. Zapisali smo že, da je Kregarjeva barvna lisa vselej močno tonirana, se pravi ustrezna želeni stopnji ne le kromatske, marveč tudi svetlobne lestvice. Ugotovili smo, da slikar ne uporablja modeliranja niti si ne pomaga s Cézannovim moduliranjem. Barvni nanos je vselej ploskovit, posnemajoč takega, kakršnega zahteva čista barvna lisa. In tu je rešitev: Kregar ravna s tonsko-barvno liso vselej tako, kot bi bila čista barvna, se pravi, obe občuti kot dvodimenzionalni, ne pa kot prostor definirajoči. Tudi s toniranimi lisami ustvarja le relativne prostornosti in telesnosti, se pravi, do loča zgolj njihovo medsebojno hierarhijo, ne da bi nas silil v iluzijo absolutne prostornosti. Tudi likovna rešitev prostornosti ostaja torej metaforična, le simbol nekakšne slutnje prostornosti.

Da je tako, potrjuje Kregarjeva realizacija svetlobe v sliki. Čeravno srečujemo množstvo slik s »svetlobnimi motivi« (ob oknu, pred zavesami, žaluzijami ipd.) in čeravno imamo opraviti — kot vemo — skoraj vselej z realno, »enovirno« centralno ali vzporedno osvetlitvijo, ne doživimo v njegovih slikah enotne svetlobe v smislu barvno tonske harmonije. Sprehajamo se po osvetljenih in senčnih partijah figur in reči, ne uspe pa nam zadihati v svetlobi, ki bi barvno in tonsko enakorodna prepojila ves prostor. Takó celo naslikana svetloba ne postvarja resnične, nikjer in nikoli ne poskuša tekmovati z žarilnostjo svoje naravne dvojnice. *Tudi ta, za naturalistično slikarstvo najznačilnejši vizualni fenomen, postvarja Kregar le verjemljivo in dvomljivo, ne pa čutno doživljivo.* Na prvi pogled »svetlobna« lisa mu je v resnici samo kamenček barvnega mozaika; delček, katerega svetlobni učinek je slikar izrabil kot pretvezo za barvni odtенок, predvsem za radoživost barvne celote.

*Dotaknili smo se druge temeljne značilnosti Kregarjeve ustvarjalne podstatí: povsod pričujočega uživanja nad barvno preprogo.* Ni to zagon ekspresivno eruptivne barvitosti, take, trgane iz sebe, kdaj kar boleče v krčih porajanja, temveč lirično spevne; nekakšno polzavestno spletnje novih in novih izsanjanih barvnih sestavov, ki si dostikrat šele dodatno domišljajo svoje dokončne oblike. Docela irelevantno je, če gre za lokalno-tonske barvne ali kdaj za barvno čiste lise — v razvojnih stopnjah se je Kregar praviloma oddaljeval tonu in zahajal v čistejšo, intenzivnejšo barvo, a se v zadnjih letih odločil za salomonsko simbiozo obeh, vendar tokrat ločenih v izbranih naslikanih predmetnostih popartistične dobe — velja pa ugotovitev, da je vsako potezo čopiča ocenjeval kot del barvnega mozaika, ki se je vanj vpletala, ne pa zavoljo njene tonske prostorske vrednosti ali risarske pretanjenosti. Barvno skalo čisti že v letih pred vojno in, presenetljivo, ne samo v fantazijskih temah surrealizma, marveč tudi v interjerskih kompozicijah in tihožitjih. Ob vedno bolj nasičenih barvah uživamo po koncu vojne. Kajpa še ne moremo govoriti o barvi kot avtohtonem izrazilu, ki zgolj s svojo kvantiteto (velikostjo površine) in s kvaliteto (vrednostno stopnjo na kromatski lestvici) sama nosi izrazno govorico. Šele po letu 1951. z začetkom kubistične analize pričanja prevladovati barva, ki je poslej omejena le z nezahtevno, skoraj šablonizirano geometrijsko risbo. In malo pozneje komaj s kompozicijskimi osmi, a kmalu še te poniknejo v abstraktno pokrajino ali še bolj barvito »vesolje«. To je nedvomno najbolj lirična in hkrati najbolj »kregarjanska« etapa po njegovem surrealističnem vstopu v naš slikarski prostor. Barvna kvaliteta in kvantiteta sta postali poglobitvena izrazna člena kompozicije, zakaj risba in lik sta se zmeščala v bolj ali manj razločne oblačne lise, ki ne

učinkujejo s svojimi obrisi, temveč s kompozicijsko razporeditvijo, s smermi in z gostotami struktur.

Nenehno ponavljajoča se Kregarjeva motivika svetlobe, ki pa naslikana ne imitira čutnega dojetja realne luči, je posebej očitna v analitični dobi. Vrsta motivov izdaja z naslovi svojo realno krajinsko predlogo in svetlobno označitev kot želeni cilj. Slikar sam je povedal, da se mu taka krajinska doživetja dopolnjujejo v sanjah. In prav v tej dopolnitvi tiči že opisana Kregarjeva ustvarjalna značilnost, ki ne želi upodabljati realne svetlobe ne njenih impresij ali ekspresij, temveč domišlja nekakšno razpoznavno znakovje pa naj to gnezdi v likih ali v barvah. V »večerih v gozdu, v julijskih popoldnevih, v svetlobi v oktobru, v sivem jutru« itd. ne poustvarja realne svetlobe, marveč to le izrablja za radoživo igranje barvne skale, ki bo za gledavca zgolj verjemljiva, jesenska, večerna, pomladanska ali še kakšna obarvana svetloba. In ko je svoje barvne nanose osamosvojil skoraj do informela, je začel vnovič vanje vnašati svetlobno tonske vrednosti. Spet kot igrivo, ne pa prostorsko označujočo vsebino barvne lise. Jel se je vračati malone k svojim začetkom, obogaten s spoznanji o avtohtonem učinkovanju tvornih likovnih elementov.

Že vmes smo omenili vlogo risbe v Kregarjevih kompozicijah. *Kregar ni risar. Drugače kot Maksimu Sedeju, kolegu iz grupe Neodvisnih, ki mu je risba poglavitno izrazno sredstvo, saj se skuša izražati že s pretanjeno črto, z ritmom, z deformacijami likov, ki jih opisuje, pa je Kregarju risba le pripomoček za razmejevanje slikanih ploskev.* Z njo skuša označevati tipična razmerja, vendar kljub rahlemu poudarjanju dolžinskih proporcev brez očitnejših ekspresivnih deformacij predmetnosti. Pri tem ga zanimajo predvsem površinske razsežnosti, ki jih risba oklepa, ne pa grafična izraznost,

igrivost same poteze, lepota ali ekspresivnost črte. Še več, trditi smemo, niti izraznost lika, ki ga omejuje. Zato je njegov lik največkrat v proporcijah zvest realni predlogi, a vseeno — in v tem se kaže umetnikova ustvarjalna posebnost in moč — »sanjsko« odmaknjen od polnokrvne resničnosti. Je vselej posplošen in rekli bi pavšaliziran malone do znakovne preprostosti. Kregarjevi Romarji so romarji, ki jim ne moreš odrekati ničesar, kar pritiče človeškemu romarjem, vendar jim komaj verjameš, da bi taki, kot so, mogli resnično romati. To je poseben nerealen svet, ki je neresničen ali bolj »nadresničen« celo takrat, ko morebiti ne streže najbolje temu likovno slogovnemu izmu.

Kregarju ni bilo težko preiti v analitični kubizem. Kot vemo, ta do kraja pavšalizira risbo. In seve tudi lik, ki ga je seciral v mreže geometrijskih odsekov, brez misli na govorico risbe, črte. Kregarju ni bilo treba spreminjati katero od svojih osnovnih izrazil, — kot je to zaman poskušal storiti Sedej — saj je risbo že prej občutil le kot razmejevalko barvnih površin. Ognil pa se je pravoverni kubistični analizi, ki je zoževala barvno skalo, ter se rajši odločil za čisto barvne različice, kakor so jih utemeljili Delaunay, Lothe, Metzinger idr. Tudi končni cilj mu je drugačen. Če je kubizmu rabila analiza za ponovno definiranje telesnosti in likov, je Kregarju koristila predvsem kot sprostitev barve v svobodneje domišljenih likih, torej za osvoboditev iz trdnih telesnih obrisov. Ko je to dosegel, je prerastel analizo in si prestavil cilj najprej v nekakšno gostotno strukturo, in končno v docela sproščen lirični svet informela, brez kakršnih koli obrisnih omejitev. Tedaj pa se je znašel na stranpoti, zakaj v njegov lirično sanjski svet, prenasičen z oblikovnimi strukturami, se je začela vsiljevati materialna reliefnost z debelimi nanosi

peska, s skladi barv ipd. Tudi tematski naslovi nakazujejo slikarjevo naslonitev na realni strukturalni svet, davek, ki ga je Kregar plačeval tedaj aktualnemu strukturizmu. *Vdor naturalističnega strukturalnega elementa v Kregarjevo slikarstvo pomeni krizo slogovnega nesporazuma. Nobena naturalistična, material posnemajoča struktura se ne more prilegati njegovi v biti nerealni naravi likovnega domišljanja.* Mogel je asimilirati oblikovno strukturalno kubistične analize ali vizionarsko barvno informelnost »vesolja«, ni se pa mogel pobotati s peščenimi nanosi ali s podobnimi naturalistično reliefnimi skladi barv. Slikar je hitro začutil, da je v opreki sam s seboj, zato poznamo le nekaj »strukturalnih« platel. Kot protiigra se zdajci začno pojavljati v kompozicijah določnejši liki, kdaj krožnih ali kvadratnih kdaj že antropomorfnih oblik. Privzemati začne realne oblike, ki pa še ohranjajo pridih simbola. Oblika ure je prva taka pomenska oblika. V Španski rapsodiji se pojavi glava na robu kompozicije ipd. Slikar si je odprl izhod v sodobno angažirano figuraliko, cepljeno s popartističnim in vizualno komunikativnim repertoarjem.

Vnovično vračanje k figuraliki in angažirani vsebini pomeni tudi v tematskem pogledu vrnitev k zgodnjemu slikarstvu, saj je že l. 1937 naslikal surrealistično Špansko tragedijo. Toda brez obotavljanja je treba pibiti, da so začetki tega razvojnega obdobja dokaj heterogeni in zato manj prepričljivi. Nekdanjo polnokrvno surrealistično govorico so zamenjali nekakšni rebusni simboli. Kompozicija je razpadala na množstvo med seboj tuje-rodnih pomenskih znakov, ki je največkrat ni znal združiti v enotno govorico. *Začetne Kregarjeve angažirane slike so bile preveč miselno enigmat-ske, ne pa tudi — kot terja polnokrvna umetnina — mimo našega razuma*

*učinkujoče na človekove perceptivne zmožnosti.* Slika se je drobila na mozaik brez enotne govorice, ki je edina zmožna opravičiti tako orkestralno izražanje. Ker slikar ni znal povezati slike v celoto z močjo risbe ali ekspresivno deformiranih likov, se je zatekel v barvo. Ta naj bi še naprej ostala — mimo pripovednosti nove figuralike — poglavitni nosilec sporočila. Opisana Kregarjeva lirična barvitost pa se vzlic nekaterim vrinjkam sodobnih uniformiranih barvnih površin ni mogla prilagoditi vsebinski »objektivni vsakdanosti« popartističnih figur in predmetov. Kakor je Kregarjevo slikarstvo vselej zabredlo v krizo, kadar je poskušalo posnemati realnost ali privzemati naturalistične strukture, tako je tudi tokratna kompozicija učinkovala preveč kot sestavljenka, zato brez močnejše sugestivnosti. Priznati pa smo morali že tedaj, da je nova vsebina obetala nove možnosti slikarjevemu prirojenemu občutku za domišljanje mimo resničnosti govorečih oblik.

*In prav tako renesanso je čutiti v delih zadnjega leta. Popartistična »vsakdanja« resničnost dobiva pri Kregarju zlagoma prizvok nadresnično liričnega doživetja, kakršno smo občudovali v njegovih zgodnjih surrealističnih letih.* (Deček pod oblakom, 1970/71), Dežela, kjer slavčki ne pojo več, 1971 itd. Vmes so leta bogatenja barvnih in oblikovnih strukturalnosti pa tudi kompozicionalnih pretanjenosti, ki znajo presenetiti mimo privajenih rešitev. Vprav prenašanje slikarju lastnega prenikanja v nadresničnost na »banalni« popartistični predmetni repertoar nakazuje slikarjevemu razvoju nove, plodovite pobude.

Opomba: Ne bi želel, da bi se pričujoče razmišljanje, bralcem, vajenim »slavospevnih kritik«, zazdelo morebiti kot obsodba nekaterih Kregarjevih razvojnih faz. Zato posebej poudarjam, da gre tudi v primeru »stranpoti

ali nepriležnosti slikarjevi ustvarjalni naravi« za dela, ki presegajo tisto kvaliteto mejno črto, ki loči umetnino od povprečnega likovnega dela. Analiza želi pokazati, kam pelje dosledna pot, zvestoba najglobljim značilnostim sli-

karjeve ustvarjalne podstati. Pri tem pa niti za trenutek nisem podvomil, da je in bo tudi ostalo Kregarjevo slikarstvo pomemben dosežek slovenske slikarske zmogljivosti.

Marijan Tršar

## Poročamo — glosiramo

### PISATELJ IN POLITIKA

*Tistega burnega poletja leta 1968 sem se na sedežu Zveze češkoslovaških pisateljev v Pragi pogovarjal z zdaj že pokojnim pisateljem Janom Prochazko, ki je bil tedaj med drugim tudi podpredsednik zveze. Staro poslopje na Narodni Třidi je bilo tedaj nekakšno pribežališče mnogih, ki so želeli komu potožiti svoje težave, prositi za pomoč ali se samo pogovoriti. Prihajali so ljudje različnih poklicev, z različno izobrazbo, iz Prage in od drugod; na stopnišču in v pisarnah je bila gneča od jutra do večera, kot da ne gre samo za zvezo pisateljev, ampak za kakšno mogočno organizacijo, ki zmore vse. Glasilo zveze Literarny Listy je bilo tedaj najbolj bran časopis na Češkoslovaškem, ki ga je redno zmanjkalo že nekaj minut po tem, ko se je pojavilo na ulicah in v kioskih.*

*Spraševal sem Prochazko, odkod tak naval na njihovo Zvezo, odkod nenavaden ugled, ki so ga tedaj uživali pisatelji, in odkod njihov vpliv, ko vendar ne morejo nikomur pomagati v njegovih konkretnih težavah, s katerimi se zateka k njim. Malce v zadregi je skušal pojasniti, da ljudje pravzaprav sploh ne pričakujejo od njih dejanske pomoči, da jim je v glavnem le do tega, da bi po toliko letih prisiljenega molka lahko izlili svoje težave komu, ki jih je pripravljen z razumevanjem poslušati. »Nismo politiki, ne želimo biti in ne potegujemo se za kakršnokoli oblast« — je zatrdjeval. »Samo pošteno in brez ovinkov bra-*

*nimo svoje mnenje, jasno in brez olepšavanja govorimo o vsem in najbrž je to tisto, kar ljudem ugaja. Ne, nismo politiki in politikanti, toda politika je pač del življenja, in pisatelj, ki pošteno prikazuje življenje in ga raziskuje, ne more mimo politike...«*

*»Njihova naloga je pisanje. Naj pišejo, kar hočejo, o čemer hočejo, samo naj se ne ukvarjajo s politiko!« To so besede, ki sem jih tik pred božičem slišal od sedanjega sekretarja Zveze čeških pisateljev Šajnerja v isti sobi, v kateri sem pred več kot tremi leti poslušal Prochazko, ki se je skoraj opravičeval zaradi ugleda, ki so ga takrat uživali pisatelji. Zdaj se zaradi tega ni treba opravičevati nikomur več, kajti nova Zveza pisateljev ne uživa skoraj nikakršnega ugleda — celo med pisatelji ne, kaj šele med širšim občinstvom.*

*Po okupaciji Češkoslovaške avgusta 1968 so staro Zvezo češkoslovaških pisateljev razpustili, kajti novo vodstvo je ugotovilo, da je bila leglo desničarstva in revizionizma. Šele lani jeseni so znova ustanovili Zvezo čeških pisateljev s sedežem v Pragi in Zvezo slovaških pisateljev s sedežem v Bratislavi. Politika si je močno prizadevala, da bi v novo Zvezo vključili čim več pisateljev, predvsem čim več znanih imen, vendar se ji je to posrečilo v zelo skromnem obsegu. Zveza čeških pisateljev ima danes le 95 članov, od katerih jih je večina popolnoma pasivnih, poleg tega pa med njimi ni znanih in uglednih imen češke književnosti.*