Helena Kosková

ŠEDESÁTÁ LÉTA – ZLATÝ VĚK ČESKÉ PRÓZY?

Titulní otázka mého příspěvku, zda šedesátá léta byla zlatým věkem české prózy je nejen parafrází názvu konference, ale současně také názorným příkladem toho, jak úzce se v pohledu na českou literaturu prolínají hlediska literární a politická a jak těžké je rozlišit falešné mýty od faktů. Musí být předem upřesněna, abychom se mohli pokusit na ni odpovědět. Záleží na tom, hovoříme-li o ediční politice, celkové kulturní atmosféře nebo o dílech, která v tomto období vznikala a o tom, co toto desetiletí znamenalo ve tvůrčím vývoji jednotlivých autorů. V prvním případě se jedná o výrazné a rokem 1968 uzavřené období relativní svobody v nesvobodě, tedy o fenomén převážně politický. V druhém případě o dobu několika let, kterou nelze vytrhnout ze souvislosti s dobou předcházejících a následujících let.

Chceme se proto úvodem soustředit na otázky ediční politiky a kulturní atmosféry, abychom se později mohli pokusit vysledovat některé obecné tendence a specifické rysy prózy tohoto období.

ZLATÝ VĚK A JEHO STÍNY

V dobovém kontextu, tedy ve srovnání s léty padesátými a sedmdesátými, byla šedesátá léta nesporně zlatým věkem, dobou bohatého kulturního života, optimistického pocitu, že lze postupně rozšiřovat prostor pro svobodný literární projev. Intenzita kulturního života byla stupňována prostým faktem, že se díky liberálnější politické situaci dostávala na knižní trh i díla, která vznikala jako tzv. ineditní literatura v letech padesátých. A tak nastává paradox, že mnohé z toho, co tvořilo umělecké vrcholy prózy šedesátých let, např. díla Hrabalova, Škvoreckého, Linhartové patří ve vývoji české literatury do předcházejícího desetiletí.

Zároveň je důležité připomenout, že ani v šedesátých letech nemohlo být publikováno mnohé z toho, co vznikalo v letech padesátých: v rukopisech zůstaly Kolářovy a Hančovy deníky (s výjimkou ukázek v *Tváři*), díla surrealistů stejně jako katolických a exilových autorů. Stačí však připomenout jen několik z těch, kteří v šedesátých letech jako prozaici knižně debutovali, abychom mohli konstatovat, že česká

próza tohoto období byla bohatá kvalitativně i kvantitativně. Z autorů narozených ve dvacátých letech to byli Jaroslav Putík (1923), Ladislav Fuks (1923), Jiří Šotola (1924), Ludvík Vaculík (1926), Josef Jedlička (1927), Karel Pecka (1928), Alexandr Kliment 1929), Milan Kundera (1929), Ivan Vyskočil (1929) a Jan Trefulka (1929). Z autorů narozených ve třicátých letech Ivan Klíma (1931), Vladimír Páral (1932), Karel Michal (1932), Jan Beneš (1936), Milan Uhde (1936), Alena Vostrá (1938), Vladimír Körner (1939). Z autorů narozených ve čtyřicátých letech Karol Sidon (1942).

Přesto nelze však situaci příliš idealizovat, zvláště díváme-li se na ni očima tehdejší mladé nastupující generace. Jaroslav Marek, dnes známý pod pseudonymem Jaroslav Vejvoda vyhrál sice soutěž nakladatelství *Naše vojsko*, ale po zásahu cenzury jeho kniha povídek nemohla vyjít. Uprostřed tohoto „zlatého období" se rozhoduje raději nepsat, aby se nezačal podvědomě podřizovat požadavkům cenzury. Jan Beneš byl za svou literární činnost, spolupráci s časopisem *Svědectví*, v letech 1966 – 1968 vězněn a své povídky s vězeňskou tematikou mohl uveřejnit až v exilu. Surrealisté pokračovali ve vydávání svých ineditních sborníků a Effenbergrovy scénáře vycházejí poprvé až v Torontu, z textů Milana Nápravníka vychází jen malý výbor pod názvem *Motáky* (1969) a Pavel Řezníček knižně debutuje až ve francouzském překladu v nakladatelství *Gallimard*.[1] Jiří Gruša byl za svůj časopisecký prozaický debut, ukázku z románu *Mimner aneb Hra o smrďocha* v *Sešitech* soudně stíhán, to už ovšem bylo po roce 1968.

Do jisté míry vytvářejí šedesátá léta paralelu k letům devadesátým: zlatý věk české prózy, tedy velké množství vynikajících prozaických děl na knižním trhu způsobila, že autoři, kteří ještě nebyli etablovaní, soutěžili o pozornost s opožděnými knižními debuty starších spisovatelů. Je tu však jeden zásadní rozdíl: v šedesátých letech zůstávala doktrína socialistického realismu oficiálně platná a zasahovala tak vědomě či podvědomě do literárně kritického dialogu. Představa o literatuře, která má osvětářsky vychovávat, ukazovat cestu, suplovat politické cíle, má už od dob národního obrození v Čechách silnou tradici. Dialog probíhal na jedné straně mezi představiteli moci, jejím konzervativním a reformním křídlem a na druhé straně mezi spisovateli, kteří se snažili prosazovat větší míru tvůrčí svobody.

Novum šedesátých let bylo, že jistou měrou, především svým dílem,

1 P. Řezníček: Le plafond. (Strop). V překladu E. Ambras, Gallimard, Paris 1983.

Václav Havel: „... jde o cosi hlubšího a podstatnějšího...
foto: Pavel Vácha

se tohoto dialogu účastnili i spisovatelé, kteří si v padesátých letech uchovali svou vnitřní svobodu i za cenu, že nemohli publikovat nebo patřili k mladé generaci, která vstupovala do literatury v letech šedesátých a byla inspirována především díly ineditní literatury, postupně pronikající do oficiálního literárního kontextu. Nejdůležitějším výsledkem tohoto procesu bylo, že se diskuze o socialistickém realismu postupně stále více stávaly pseudodiskuzemi současně s tím, jak se na knižním trhu i v literární kritice obnovovala měřítka kvality. Nová vlna české prózy, poezie, divadla a filmu odplavila pozůstatky socialistického realismu.

Negativní fakt, že literatura podléhala zpočátku cenzuře a později autocenzuře, že suplovala mimoliterární fukce, měl však i své pozitivní stránky, které přispěly ke vzniku mýtu zlatých šedesátých let. Zahraniční návštěvníci Prahy obdivovali vysokou kulturní úroveň obyvatelstva, projevující se velkými náklady knih, frontami před knihkupectvími a prestižní rolí spisovatelů ve společnosti. Václav Havel charakterizuje toto období: *„Nejde přitom zdaleka jen o sám formální fakt, že tyto hry byly povoleny, jde o cosi hlubšího a podstatnějšího: že je společnost byla schopna přijmout, že rezonovaly s obecným stavem*

mysli...", „...s každým novým dílem byly možnosti represivního systému znovu oslabeny: čím víc jsme mohli, tím víc jsme dělali, a čím víc jsme dělali, tím víc jsme mohli."[2]

Josef Škvorecký vzpomíná ve své řeči při přijetí Neustadtovy ceny v roce 1980: *„A přece – a zde je paradox – kdykoli myslím na padesátá léta, desetiletí poznamenané oficiálním kolektivním „my", vždy to dělám formou „já", zatímco nikdy nemyslím na léta šedesátá, kdy kvetl individualismus, jinak než jako „my".*[3]

Paradox, o kterém hovoří Škvorecký, má své logické vysvětlení. Ono kolektivní „my" bylo součtem díla všech spisovatelů, kteří se svou poetikou vymykali z rámce socialistického realismu, jenž byl v podstatě jen přežívající, kýčovitě pokleslou formou realismu devatenáctého století. Otázky estetické dostávaly tak nutně politické aspekty.

OBECNÉ TENDENCE LITERATURY ŠEDESÁTÝCH LET

Obecnou tendencí literatury šedesátých let byl odklon od společenské tematiky k zájmu o existenciální otázky a problémy osobního života. (Klíma: *Milenci na jednu noc*, *Milenci na jeden den*; Kliment: *Marie*, *Hodinky s vodotryskem*; Škvorecký: *Legenda Emöke*, *Bassaxofon*; Kundera: *Směšné lásky*).

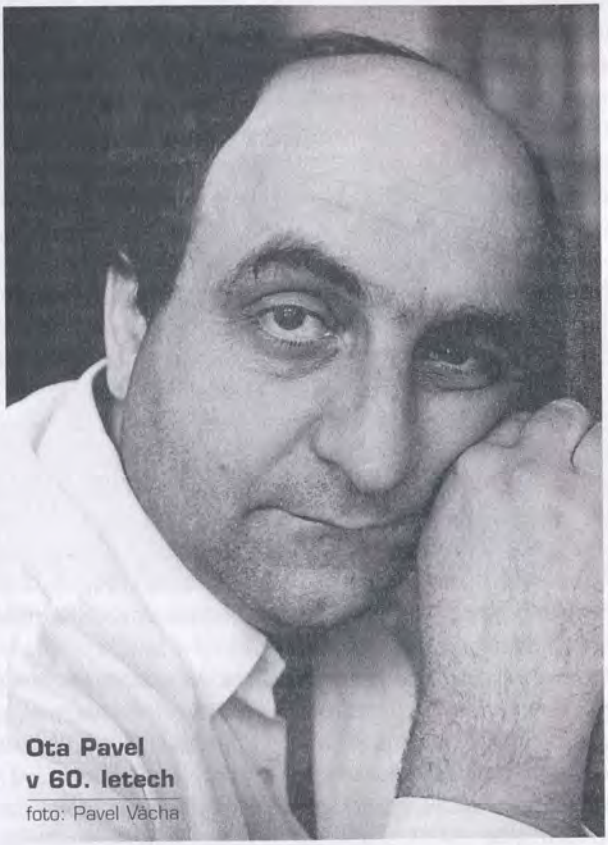
Povinný optimismus vystřídal pocit bezvýchodnosti, temné stránky lidských osudů, téma oběti a zla, často spojené s židovskou tematikou: Lustig, Fuks, Škvorecký, Körner, Sidon. Současně se mohla objevit už i tematika obětí komunistických koncentráků (Mucha, Pecka).

Historický román se odvracel od jiráskovské tradice, demytizoval oficiální pojetí dějin a stavěl se skepticky k možnostem člověka smysluplně zasahovat do historie. (Michal, Šotola, Körner).

Vševědoucí vypravěč tradičně realistické literatury byl nahrazován celou škálou vypravěčských technik, jejichž společným jmenovatelem bylo narušit dojem, že vyprávění je obrazem skutečnosti. Od ich-formy, zdůrazňující subjektivitu vypravěčova hlediska, až po experiment s potlačením fabulace, či rezignaci na ni, konstrukce, ve které básnické sdělení přecházelo na pomezí filosofické eseje, básnický text, který nedržel fabulační osnovou, ale jako by jej sám ze sebe vyvíjel jazykový materiál. Na druhé straně metoda deskripce, při níž byla skutečnost redukována na soupis věcí a jevů bez kauzálních a časopros-

2 V. Havel: Hry 1970 – 76. Sixty - Eight Publishers, Toronto 1977, doslov, str. 303.

3 J. Škvorecký: Laureate's Words of Acceptance. World Literature Today, A Literatury Quarterly of The University of Oklahoma, Autumn 1980, str. 501.



Ota Pavel v 60. letech
foto: Pavel Vácha

torových souvislostí a obdobně fotograficky byla zachycena i subjektivita podvědomí.. Proces zdvojení, zrcadlení, znásobení vypravěčského subjektu, nahrazení hrdinů postavami gramatickými. Jazyk literárního díla nebyl chápán jako prostředek „vyjádření", ale jako „materiál románu".

Typický pro šedesátá léta je také zájem o dílo Franze Kafky, jehož různé úrovně a roviny by stály za podrobnou studii, která by sice neřekla mnoho nového o jeho díle, ale zato tím více o charakteru české společnosti šedesátých let. Recepce Kafkova díla souzněla se silně prožívaným pocitem odcizení, krize jazyka a krize lidské identity. Obecné otázky dehumanizace, alienace člověka v moderním světě dostávají konkrétnější podobu a silný prvek etický. Na rozdíl od Kafky identifikují čeští autoři často síly, které náhle a neočekávaně zasahují

do života, jako absurditu vytvořenou lidmi samotnými. V souladu s jejich životní zkušeností je to častěji společenská mašinérie uvedená v chod, která se pozvolna víc a víc vymyká možnosti zásahu jednotlivce. Možnost volby je většinou omezená a má silné prvky morální: buď se lze stát součástí, fungujícím kolečkem mašinérie a větší či menší měrou být spoluzodpovědný za její činy a zločiny, nebo zůstat mimo a dobrovolně zvolit úděl její oběti. Podobné využití kafkovských motivů můžeme nalézt u Ivana Klímy, Alexandra Klimenta, Ivana Vyskočila a jiných.

Přihlášení se k odkazu Franze Kafky bylo pro českou literaturu šedesátých let stejně vnitřně logické jako pro celou poválečnou literaturu světovou. Mělo však současně i aspekty vyrůstající z domácích tradic. Franz Kafka a celá pražská židovská literatura je součástí historie Prahy a celé střední Evropy. V sedmdesátých a osmdesátých letech bylo napsáno několik podnětných studií ve snaze objasnit úlohu střední Evropy a její vliv na kulturu XX.století. V jedné z nich charakterizuje Václav Bělohradský středoevropskou kulturu počátku XX. století jako ultralegalistickou civilizaci, kde funkcionáři, zákon, aparát, centrální systém měr a vah, uniformy, razítka a úřadovny měly sjednotit mnohonárodní území postrádající přirozenou jednotu národní, historickou, kulturní a náboženskou .

„...středoevropská kultura je reflexí nad absurdností úsilí obléci do uniformy nepořádnou energii života, odmyslet navždy od noční stránky života, od toho „co je jiné než zákon", od „neměřitelného". Jde o pokus převést energii beze zbytku na strukturu." [4]

„Odtud roste středoevropské groteskno. Kafka, Hašek, Kundera. Důležité je, že tento útěk k uniformitě a státu se stal postupně centrální tendencí současných dějin; odtud světovost středoevropské kultury, která porozuměla absurdnosti tohoto procesu dříve, než jiná národní kultura." [5]

Bělohradský definuje tři základní témata středoevropské literatury a filosofie:

1. Iluzivní útěk k uniformitě, tj. k její moci zvládnout a zakrýt iracionální stránku života (Broch, Musil, Hašek);

2. Cizost vědy životu, nepřekonatelná přítomnost „mystického" v jazyce a činech člověka, kritika objektivismu (Husserl, Wittgenstein, Broch, Musil);

---

4 V. Bělohradský: Útěk k uniformitě a pád pořádku. Proměny, 1981, č. 2, str. 25.

5 tamtéž, str. 37

Ladislav Fuks v 60. letech
foto: Pavel Vácha

3. Vnitřní nedokončenost středoevropských příběhů a filozofie, jejich „nekonečnost", to jest nemožnost završit je v nějaké finále (Kafka, Hašek, Musil, Husserl, Wittgenstein).

SPECIFICKÉ RYSY ČESKÉ PRÓZY TOHOTO OBDOBÍ.

Pokud bychom se v bohatství a různorodosti české prózy šedesátých let snažili hledat specifický rys doby, byla by to pravděpodobně její mezižánrová otevřenost, rozrušování ustálených kánonů a hranic, pohyblivost žánrových konstant. Spojují se v ní prvky vnitřního vývoje, poetiky prózy dvacátého století, s inspirativním a stimulujícím kontaktem mezi umělci různých profesí. Ve vývoji evropské prózy padesátých a šedesátých let je možno obecně sledovat proces, kterým se transparence a jednoznačnost tradičních uměleckých děl pozvolna nahrazuje neprůhledností a mnohoznačností významů. Krize jazyka a krize románu se například ve francouzském novém románu řeší tím, že je obnažován postup jeho vzniku, je zdůrazňována jeho neukončenost a průběžné dotváření díla v dialogu mezi autorem a čtenářem. Také v české próze šedesátých let se formy a zákonitosti otvírají, stírají se hranice mezi vysokým a nízkým, racionálním a iracionálním, realitou jevového světa a fantazií, vědomím a podvědomím. Čtenář je vtahován do procesu vzniku i možných

interpretací díla, často autorem v diskursních nebo esejistických komentářích nabízených. Próza se přibližuje na jedné straně filozofii, strukturální lingvistice, na druhé straně poezii a divadlu absurdity.

Tato druhová i žánrová otevřenost je v českém prostředí od konce padesátých let a v průběhu let šedesátých akcentována a ovlivňována velkým rozvojem divadel malých forem, pro které je základním rysem jejich poetiky.

Pro vývoj české prózy jsou v tomto smyslu nejreprezentativnější text-appealy Ivana Vyskočila. Jejich knižní podoba by pravděpodobně nevznikla, nebýt stimulující atmosféry šedesátých let. A přece je tento experiment na hranicích mezi prózou a divadlem českou paralelou výše zmíněného obecného vývoje evropské prózy. Vyskočilovy texty důsledně a vynalézavě mísí vysoké a nízké, jeho text-appealy se pod maskou nezávazné hry s nesmyslem a zábavy dotýkají hlubokých problémů krize jazyka a lidské identity. Dělá to způsobem čtenáři dobře srozumitelným, na témata dobově velice aktuální a současně obecná. Vyskočil vychází z jazykového klišé, často i politické fráze, a přistupuje k ní racionálně analyticky. Bere ji švejkovsky doslova, občas ji dokonce formálně a sémanticky analyzuje a klasifikuje. Jenže v průběhu této racionální analýzy, někdy zásahem vnějších okolností, náhody nebo falešnou asociací (podloženou často zvukovou stránkou), je jeho racionálně logicky vedený výklad doveden ad absurdum. Jazykové znaky zvěcňují, dostávají vlastní život, jsou použity v nezvyklých souvislostech. Jeho absurdně komické texty o nedokonalosti jazyka jako komunikačního prostředku jsou blízké Ionescovi a Beckettovi. Respons obecenstva a čtenářů, jejich schopnost odkrývat další a další významy a spojovat je se svou každodenní životní zkušeností prožitku absurdity byl charakteristický právě pro atmosféru doby. Politická ideologie, která byla už v rozkladu, byla sama systémem znaků, jejichž kulisa se stávala neustále chatrnější.

Na druhém pólu experimentu s prózou a jazykem stojí dílo Věry Linhartové. Její próza svým bohatým významem každého slova a svou estetickou hodnotou stojí na pomezí mezi prózou a poezií. Současně je výrazně intelektualizovaná, někteří z jejích interpretů upozorňují naopak na hranici mezi prózou a filozofickým esejem o funkci jazyka. Jazyk je pro Linhartovou nespolehlivým společníkem na výpravách zkoumajících prostor mezi schopnostmi racionálního poznání a jazykového vyjádření a lidské fantazie a představivosti.

Karel Pecka v 60. letech
foto: Pavel Vácha

Slova vytvářejí realitu jejího vnitřního světa, zabydlují ho, ale současně jsou její texty poučeny strukturalistickým vědomím o tom, že stejně tak jako my užíváme jazyka, užívá také jazyk nás. Znejistění, neustálé střídání vypravěčské perspektivy, snaha zastihnout jazyk v nestřežené chvíli – a současně básnická ambice slovně zprostředkovat nevyslovitelné, vlastní duchovní svět. Na jedné straně racionalita, velká erudice, na druhé straně volný pohyb v čase a v meziprostoru mezi racionalitou a iracionalitou. A opět žánrová otevřenost, tak jako u Hrabala a Vyskočila; i u Linhartové musíme hovořit o textech, vymykajících se zařazení do tradičních literárních žánrů. Krize jazyka jako komunikačního prostředku není pro Linhartovou jen krizí komunikace mezi lidmi, ale především kontaktu se sebou samým, průzkumem možností hledat vnitřní celistvost individuálního osudu, vrátit mu smysl.

NA HRANICÍCH PRÓZY A FILMU

Věra Linhartová měla v padesátých i šedesátých letech blízko ke skupině českých surrealistů, zejména k Milanu Nápravníkovi. Propojení s výtvarným uměním, inspirativní podněty kubismu, expresionismu a surrealismu jsou typické i pro Nápravníkovy texty. Na hranicích prózy jsou také Effenbergrovy pseudoscénáře *Surovost života a cynismus fantazie* (Toronto 1984, Praha 1991). Jsou komponovány jako kaleidoskopické pásmo obrazů a scén, ve kterých se prolínají filmovou kamerou snímané momentky reality, posunuté do roviny surrealistického objektu, se světem básnické fantazie autorovy, v jejíž perspektivě je zpětně skutečnost odkrývána a komentována ve své groteskně komické i absurdně tragické poloze. Forma filmového scénáře umožňuje rychlé střídání jednotlivých záběrů, zdůrazňuje asyžetovost a antiiluzívnost textu, ponechává čtenáři samotnému, aby hledal smysl tohoto volného pásma básnické imaginace. Effenbergrovy scénáře jsou typické pro český surrealismus, odlišují se od francouzského, podobně jako kdysi Švejk od dadaismu, svým sepětím se skutečností, osobitým humorem, lidovostí a skepsí, se kterou se distancují od víry v možnost revoluční změny světa.

Vztahy mezi filmem a českou prózou šedesátých let by byly námětem na zajímavou studii. Film byl také médiem, které nejbezprostředněji reprezentovalo kulturní atmosféru šedesátých let na mezinárodním fóru. Vedle divadel malých forem bylo to právě prostředí filmu, kde se nejvíce uplatňovalo Škvoreckého i Havlovo „my". Hrabal, Škvorecký, Kundera, Karol Sidon, Vladimír Körner a řada dalších spolupracovala s režiséry nové vlny.[6]

U Körnera a Sidona se dráha filmového scénáristy spojovala s tvorbou prozaickou. Körnerův smysl pro výtvarné vidění, pro detail nejprostší reality povýšený na mnohovýznamný znak, jeho práce se světlem a stínem, popis scény viděný okem filmové kamery, obraz jevového světa jako šifry světa duchovního jsou nesporně ovlivněny zkušeností scénáristy. Jako žák Milana Kundery na FAMU byl pravděpodobně inspirován Kunderovým i Vláčilovým zájmem o Vančuru. Jeho prózy byly často zpracovány také jako filmové scénáře, např. *Adelheid* nebo *Údolí včel* ve Vláčilově režii. Vedle literárního rodokmenu, ve kterém zaujímají důležité místo Durych a Deml je Körnerovým inspiračním zázemím nová vlna českého filmu, ale také Ingmar Bergmann, zvláště jeho *Sedmá pečeť*.

---

6 Srovnej: J. Škvorecký: All the Bright Men and Woman. Peter Martin Associates Ltd., Toronto 1971; česky: Všichni ti bystří mladí muži a ženy, 1991 a J. Lukeš: Thiknát Josef Škvorecký (III). Filmové sny J. Š., Literární noviny, r. IX, č. 51 -52, str. 5.

Současně s Körnerem studoval na FAMU na počátku šedesátých let také Karol Sidon. Své studium ukončil závěrečnou prací *Tvář Ingmara Bergmanna* a spolupracoval s režisérem Jurajem Jakubiskem na filmových scénářích *Zběhové a poutníci* (1967) a *Ptáčkové, siroty a blázni* (1968). V Sidonově prozaické prvotině *Sen o mém otci* (1968) se vedle inspirace z filmového a divadelního prostředí objevuje i vliv Franze Kafky, ne v poloze dobové módy, ale jako jeden z hlubokých zdrojů jeho duchovního a literárního rodokmenu. Má ke Kafkovi blízko tím, jak se v jeho díle neustále stírá hranice mezi jevovým a vnitřním světem, snem a realitou, racionalitou a iracionalitou. Realisticky viděný detailní záběr skutečnosti a konkrétní scéna jsou u Sidona propojeny s filozofickou reflexí, prolínání roviny metafyzické a realistické je často uskutečněno rozbitím syntaxe, zrychlením rytmu, filmovým střihem. Vypravěč se vrací do svého dětsví v touze zachytit čas, který upadá v zapomnění, jeho prizmatem se dostávat k odhalování mystéria vlastního života a reflexí nad ním proniknout k jeho absolutnímu horizontu. Jeho vyprávění je vlastně snem o minulosti, jak se vybavuje v jeho paměti. Záměrně je zdůrazněna antiiluzivnost vyprávění rozpětím mezi skutečností a fantazií, nepřesností vzpomínky a snahou dobrat se vnitřního smyslu vlastních prožitků. Hloubka zážitku se násobí hloubkou reflexe v sugestivní poetické zkratce, kterou do vypravěčova dětství vstupuje realita našeho století, konfrontace dítěte se smrtí.

„A každá chvíle našeho života je takovým obrazem, pravdou o minulosti a proroctvím budoucnosti... a jak se nám vzdaluje, stává se vzpomínkou, mýtem... a mystériem, odhalením pramenů vod pravé skutečnosti“. [7]

Sidonův raný prozaický debut je v české próze jedním z prvních projevů nástupu autorů narozených na konci třicátých a ve čtyřicátých letech. V šedesátých letech byla tato generace, často označovaná jako generace *Tváře* a *Sešitů*, zastoupena především poezií. Prozaici se začali výrazněji projevovat až v sedmdesátých a osmdesátých letech. Je pro ně charakteristický výrazný obrat od ironického nadhledu na absurditu současného světa k individuálnímu hledání východiska z ní, hledání sebe sama. V souladu s vývojem evropské a světové prózy se pohybují v imaginativním světě, do kterého chaos světa reálného a každodenního proniká jen mnohoznačnými šiframi. Časoprostor jejich díla je blízký jungovskému, synchronické-

[7] K. Sidon: Sen o mně. Čs. spisovatel, Praha 1970, str. 77.

mu času kolektivního nevědomí, ve kterém se minulost, přítomnost a budoucnost prolínají ve světě obecně lidských archetypů a mýtů. V duchu Lévi-Straussově se vrací k počátkům, aby hledali nové zdroje a východiska z krize současné civilizace.

Pokud bychom hledali nějakého společného jmenovatele, který by je spojoval s inspirací doby šedesátých let, byl by to asi fakt, že věkově i umělecky různorodou generaci *Tváře* ovlivňovaly silně osobnosti filozofů Patočky a Hejdánka. Stimulující žánrová otevřenost se projevuje i tím, že mnozí prozaici spojují dvě profese, které se v jejich próze zrcadlí: Jiří Gruša, básník a prozaik; Jiří Kratochvil, prozaik, literární kritik, autor rozhlasových her; Jaroslav Vejvoda, prozaik, autor filmových a televizních scénářů; Vladimír Macura, literární vědec a prozaik; Sylvie Richterová, literární vědec, básník a prozaik; Daniela Hodrová, literární teoretik a prozaik; Ivan Matoušek malíř, grafik, prozaik; Michal Ajvaz literární teoretik a prozaik.

ZÁVĚR

Můžeme tedy závěrem konstatovat, že šedesátá léta vytvořila duchovní a společenské klima, ve kterém se próza obohacovala inspirujícím stykem především s divadlem a filmem, ale také s filozofií a lingvistikou. Žánrová otevřenost, pohyblivost žánrových konstant může být chápána také jako česká paralela postmoderního pochybování o uzavřenosti struktur, které spojuje myslitele tak odlišných typů jako je Derrida a Lyotard. V době „krize systémů" a „konce příběhů", kdy chybí „sjednocující střed" (Jean-Francois Lyotard), stává se základní otázkou moderní prózy způsob „jak být při bytí" (Paul Ricoeur).