

Střítecký, Jaroslav

Karafiát, Jan (editor)

Oskar redivivus

In: Střítecký, Jaroslav. *Studie a stati*. 2. Karafiát, Jan (editor). Vydání první
Brno: Masarykova univerzita, 2020, pp. 120-127

ISBN 978-80-210-8879-5 (1. sv.); ISBN 978-80-210-9569-4 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142480>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OSKAR REDIVIVUS

Třicetiletý Oskar Matzerath se vrací k českému čtenáři po dlouhých třiaadvaceti letech a po marném pokusu nechat česky promluvit Oskara Matzeratha šedesátiletého. Poprvé vyšel *Plechový bubínek (Die Blechtrommel)* roku 1969, deset let po prvním vydání německém. Oskar Matzerath šedesátiletý se německým čtenářům poprvé představil r. 1986 v Grassově románu *Krysice (Die Rättin)*, k českému čtenáři však, jak řečeno, zatím nedorazil.

Ač nemám ani v nejmenším v úmyslu omlouvat nedůtklivou nedůvěřivost předlistopadových ředitelů české kultury – z německých spisovatelů příznačně postihla Heinrich Bölla (1917–1986) a Güntera Grasse (1927–2015), dva Porýňany, autentického a naturalizovaného, kteří by byli snadno došli milosti, kdyby svou nekonformní obranu práv člověka a občana provozovali jen na vlastním hřišti, z východu ohraničeném železnou oponou – zdá se mi k Oskarově návratu právě teď ta pravá chvíle. Oskar je umělec, ví, co je dramatický efekt. Grassovo ironické zrcadlo, v němž se vznešené kontemplace o vnitřní emigraci a niterném přebývání v kultuře jeví jako alibistická trapnost, a nostalgické hekání cituplných omluv za činy otců a dědů nad hroby jejich obětí zase jako fraška, nevrací jen obrazy z poválečného Německa, ale i výjevy ze života našeho a každého jiného, jehož dnes se až z příliš dobrých důvodů nechce znát ke svému včera. Odhaluje nostalgická vyprávění jako klam nebo sebeklam, který propast mezi včerejškem a dneškem útěšně překrývá narcistní iluzí povahy estetické. Lépe, když etiku nahrazuje estetika než třeba bič. Náhračka však zůstane náhražkou. Zavraždění a vyvraždění se proměňují v anděly, s nimiž dědicové vin velkoryse hodlají vycházet v dobrém. Krev vsákla.

Zatímco se rozdvojené Německo sjednotilo, trčí český obraz němectví rozpolcen víc než kdy jindy: na jedné straně šedooká tvrdost a světlovlasá smrt, na straně druhé zas jednu jedinospásné dubisko, situované ovšem opačně než včera, nad

nímž by i staří němečtí nacionálové rozpačitě kroutili hlavou, věříce mnohem méně než snivé duše slovanské, že v půdě někdejšího Království českého kdysi zapomenuté a jen proto sekyře ušedší germánské kořínky obrodně vyraší a zachrání zemi spolehlivěji než Blaničtí rytíři, případně s nimi ve svatováclavském spolku.

Oba nespojitě obrazy setkávají se v žaludském esu. Karta je to silná a její medvědovitě opičácká obluda znamenávala smrt. Babička ji proto neměla ráda a přemalovávala ji do nezřetelnosti. Současní novočeští proroci na ní udělali jinou změnu: namísto křivolakého dubového listí olemovali ji úhledně obdélníkovými stomarkovkami v důvěře, že ani tak listí z dubu neopadá. Duběnky se na inkoust už nesbírají a žaludy žerou leda divoká prasata. Kdežto ze stomarkovek jde všechno, i zemský ráj to na pohled.

Plechový bubínek zůstal bezesporu největším úspěchem svého autora, brzy doplněn dvěma dalšími prózami spjatými s rodným Gdaňskem (*Kočka a myš, Katz und Maus*, 1961, česky 1968; *Psí léta, Hundejahre*, 1963). Günter Grass, původním povoláním sochař, debutoval však jako lyrik (*Přednosti korouhviček, Die Vorzüge der Windhühner*, 1956), následovaly sbírky (*Trojúhelník z kolejí, Gleisdreieck*, 1960) a (*Vyptáno, Ausgefragt*, 1967). Hojně se věnoval tvorbě dramatické, zprvu pod vlivem absurdního divadla (*Povodeň, Hochwasser a Strýc, strýc, Onkel, Onkel*, 1957; *Ještě deset minut do Buffala, Noch zehn Minuten bis Buffalo*, 1959; *Zlí kuchaři, Die bösen Köche*, 1961; *Plebejci zkoušejí povstání, Die Plebejer proben Aufstand*, 1966; *Před tím, Davor*, 1969). Z prozaického díla, jež Grasse proslavilo především a v němž, zdá se mi, jsou jeho zkušenosti básnické i dramatické účinně uplatněny, nutno kromě knih již jmenovaných uvést *Místní umrtvení (Örtlich betäubt*, 1969); *Z deníku šnekova (Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, 1972), *Platýz (Der Butt*, 1977), *Setkání v Telgte (Das Treffen in Telgte*, 1979) a úvodem zmíněnou *Krysici*.

Plechovým bubínkem se Günter Grass rázem stal hvězdou Skupiny 47, nejvýznamnějšího fóra německé poválečné literatury. Českého čtenáře snad bude zajímat, že tu nešlo o uměleckou skupinu v obvyklém smyslu, vázanou na určité umělecké postupy, na literární směr, styl nebo žánr. Nebyl to spolek s pravidly a členstvím. Pod moudrou patronací Hanse Wernera Richtera (1908–1993) zvala Skupina 47 k vystoupením a diskusi všechny, kdo se v rozbitém Německu poctivě pokoušeli začít znovu vlastní život i vlastní literaturu, nezávisle na předformovaných obrazcích ideologických. Celá záležitost měla zcela konkrétní smysl: mladí lidé, bez vlastní viny prošlí válkou a uvržení do bídy stavu poválečného, nemohli a nechtěli číst a psát odvary z Thomase Manna nebo Hermanna Hesse, stejně jako se nemohli a nechtěli přichýlit k esteticismu, jenž se – nejvýznamněji reprezentován Gottfriedem Bennem (1886–1956) a Ernstem Jüngerem (1895–1998) – vynořil z vnitřní emigrace a hleděl plně udržet svou kontinuitu, jako by se mezi lety 1933 až 1945 nic nebylo stalo, kromě snad několika příležitostí k niterně produchovnímu zamyšlení. Pro tvorbu Alfreda Andersche (1914–1980), Hanse Wernera Richtera, Heinricha Bölla a Wolfganga Koeppena (1906–1996) zůstal význam

životní césury základním konstitutivním prvkem. K nim brzy přibýly talenty další: například Ingeborg Bachmannová (1926–1974), Martin Walser (nar. 1927), Ilse Aichingerová (1921–2016), Johannes Bobrowski (1917–1965) a Günter Grass. Souvislosti s dějinami i s dějinami literatury se postupně u autorů Skupiny 47 prohlubovaly – Grassův *Plechový bubínek* je jimi přímo nabit!

Hansi Werneru Richterovi věnoval Grass k sedmdesátinám krásnou knížku *Setkání v Telgte*. „Kde bylo vše v troskách, leskla se jen slova [...],“ dočítáme se v tomto textu, popisujícím fiktivní setkání německých barokních literátů v roce 1647, v předposledním roce třicetileté války. Kromě záliby v literárním baroku – uvidíme ještě, jak se projevila v *Plechovém bubínku* – nacházíme tu především hru s analogiemi, která ostatně k literární technice baroka neodmyslitelně patří: také ve Skupině 47 scházivali se literáti uprostřed pustiny způsobené velkou válkou. A podobně jako před třemi staletími nebyla to jen pustina v hmotném smyslu, nýbrž i pustina duchovní.

A podobně jako před třemi staletími scházeli se tu lidé nejen plní touhy po životě, ale i plní života. To je ve všech směrech oddělovalo od právě prožité minulosti, ať již syrové či estetizované.

Když pětadvacetiletý Peter Handke (nar. 1942) na posledním setkání Skupiny 47 vytkl jejím autorům neschopnost popisu, znamenalo to nejen skandál, ale hlavně nový předěl a nástup generace, která německá traumata prožila nanejvýše ve věku dětském, možná tím hlouběji, dozajista však jinak a jinak se s nimi musela vyrovnávat. Nezávislost na ideologiích, zdaleka ne jen na ideologii fašistické nebo komunistické, kterou si každý z autorů Skupiny 47 musel po svém a zdaleka ne vždy se zaručeným výsledkem dobývat, stala se pro Handkovu generaci samozřejmostí. Rozdíl je tu rozdílem stupně. To však neznamená, že by byl nepodstatný. Jde o rozdílný stupeň kritiky jazyka, odtud také Handkova výtka a výzva: otázka, co je pravda, se na cestě této kritiky pronikavě zjemnila a zkomplikovala.

V *Plechovém bubínku* míří Grassův útok především na čas, na to, co se nám předkládá jako běh života, nebo dokonce samotných dějin. Skřet Oskar zprostředkovává jiný úhel pohledu než ten, v němž životní realita s časem alibisticky splývá. I kdo prožil jiný osud než válečný a německý, vzpomene si dozajista, jak na něho naléhali, že je načase, aby se už konečně začal učit, aby si konečně přestal už jenom hrát, aby se konečně choval zodpovědně, že je načase, aby se konečně oženil, že je načase mít děti nebo že právě toto načase nyní není, a co že by ve svém věku ještě chtěl, neboli že je načase umřít. Oskar Matzerath právě tento čas rozevívá – a je vidět za kulisy, je vidět reálněji, bez ideologií, které se z tohoto hlediska jeví jako pouhé výrony časové šalebnosti. S údivem vidíme, že lidé učinili zčásti pošetilé, zčásti hrůzné věci v přesvědčení, že rozumně vycházejí vstříc tomu, co je beztak nutné, co doba po nich žádá. A v nové konstelaci, třeba i zanedlouho, sami nevěří, že by byli kdy schopni něco takového udělat. Namísto sebe proklínají dobu, která byla tak nehumánní, že i z nich nadělala své otroky. Pláčí nad sebou podobně jako dobrotivý hostinský Ferdinand Schmuhs nad vrabci, které postřílel.

Rozparovač času Oskar Matzerath je dvojpostava. Čtenář si dozajista všiml, že se k němu v průběhu textu střídavě vztahují dvě gramatické osoby, a to i uvnitř jednotlivých souvětí. Mluví sám, v já první osoby singuláru, a mluví se o něm ve třetí osobě singuláru. Já nese quasibiografické výpovědi vnitřní, o Oskarovi je řeč v rovině popisu referujícího o výsledcích pozorování. S Oskarem rozdvouje se ovšem i hlas autorský. Vzniká polarita, jejímž jedním pólem je bezprostřední vcítění a soucítění, druhým nemilosrdná věcnost.

Podobně funguje v textu sepjatost rubu s lícem, projevující se domnělou Grassoovou zálibou v odporlostech a nečistotách. Vypravěč Grass se okázale zmocňuje rubu a k líci se blíží jen nepřímou, zdrženlivě, cudně, aby se vyhnul výkladovým schématům, čerpajícím své látky vždy z líce a rub jimi zakrývajícím. Odtud silné sugesce pomíjivosti, například hřbitovní realie, úvodní popis pana Kleppa, furunkly kameníkovy, cihelná polévka atd. Odtud četné symboly, odkazující z rubu k líci. K nejoblíbenějším se u Grasse řadí krysa, vinoucí se jako symbolická figura celým jeho dílem od rané lyriky až po román *Krysice*, v němž Grass vytvořil dokonce druh krys blondatých a modrookých, které chodí po dvou a jmenují se novošvédky. Chování krys a lidí, zejména chování kolektivní, není si nepodobné. Kromě odpornosti obsahuje i záblesky moudrosti.

Podobně symbolický smysl má znetvořenost tělesnosti Oskarovy, fakt, že doroste v zakrslého hrbáče – a samozřejmě dětský bubínek, banální předmět plechové amuzikální coby stroj času. Bezpochyby v něm doznívá motiv krysařovy píšťalky, tu a tam dokáže Oskarovo bubnování účinkovat jako svod (například při gdaňské nacistické parádě). Hlavně však funguje jako antiteze, jako bláznovsky zdravý rub historicky chorobného líce. Infantilní bubnování Oskarovo ukazuje se účinnější a smysluplnější než mnohem muzikálnější, tím či oním duchem prodchnutá bubnování lidí dospělých a zdánlivě rozumných, než bubnování pruských fridericiánských kapel, jež se mezitím staly už jen karnevalovou atrakcí, než bubnování fašistických nedělních parád, než velebubnování válečné. Oskar, ač odporně, umí vybubnovat zázraky! Škoda, že tak nefunguje Siegfriedovo kladívko v Hrabalově knížce *Obsluhoval jsem anglického krále*.

Grass se umí dovolat až do nebe – blasfemií! Tak se dovede rouhat jen zkušený katolík: odděluje vnějšek, hmotnou stránku sochy nebo do fráze ustrnulou formulaci jazykovou nebo představové klišé, od vnitřního, jež je tu tiše přítomno tím intenzivněji, čím důrazněji operace proběhla.

To vše lze shrnout v antitetický princip, známý hlavně z barokní alegoriky, svádějící do jediného blesku rozpoznání věci tak protikladné, jako je věcnost s časností, chtíčem vymezenou hrubost i rozkošnost těla s bezhraničnou duchovní extází, lásku s opovržením, sebelásku se sebeopovržením, cynismus naprosté skepse s čistým plamenem naprosté víry. Povšimněme si, že jedna ze stran těchto polarit má vždy zemitý ráz senzualně dostupné reality, kdežto druhá ráz fiktivní. Dobrodružství hry s antitetickými konfrontacemi spočívá v prolomení této konvenční

hranice: nejhmatatelněji skutečné obnaží se ve své pomíjejícínosti, zatímco to, co se zprvu jeví leda vysněno, vyvstává ve své skutečnosti, v nepomíjivém dotyku s věčností.

Jak silně Grasse zaujala literatura barokní, vidíme ještě z knížky *Setkání v Telgte*. V *Plechovém bubínku* však navazuje i na tradici širší a starší, na německou tradici figury a literatury bláznovské. Ta má kořeny pozdně středověké a dožívala s občanskými protifeudálními akcenty ještě v lidových masopustních produkcích doby předbřeznové. Bláznění není ničím jiným než alternativním rozdvojením obrazu světa. V bláznovské satíře funguje blázen jako ztělesnitel kritizovaného, zároveň však svou odlišností od konvenčních postav a hledisek odhaluje bláznovství světa nebláznů.

Český čtenář nejspíše zná *Chválu bláznovství* (1509) Erasma Rotterdamského (1466–1536), satiru školenou na Lukianovi podobně jako satirické dialogy Ulricha von Huttena (1488–1523), původně latinské, záhy však rozšířené v německé verzi. Zvláštní ozvěnou této větve literární je ostatně Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. V této literární větvi je téma bláznovství humanisticky prokultivováno jako téma šalby.

Vlastní bláznovská satira německá čerpala spíše z lidových zdrojů, a tedy z pramenů staršího, středověkého. *Loď bláznů* (1494) Sebastiana Branta (1457–1521), neobyčejně úspěšný vzor mnoha napodobení, líčí satiricky zkaženost lidského rodu, aby vyzvala k okamžitému pokání, neboť času je málo, v roce 1500 má přece nastat konec světa, jak se hojně věřilo. Do osnovy středověké morality vetkal však Brant motivy, které musely působit jako výkřiky dobového modernismu. Tak již motiv plavby 111 bláznů – číslo je samozřejmě magické, složené ze tří jedniček – do Narragonie (Země bláznů) je neuvěřitelně up to date. Suchozemec Brant, štrasburský městský písař a císařský rada, jím reaguje na první zámořské objevy, na nová setkání Evropanů s lidmi neznámých ras a kultur. Samo provedení knihy znamenalo avantgardní krok tehdy mladičké knihtiskařské techniky, která již dovedla spojit text s dřevoryty (alespoň zčásti pocházejí z ruky Albrechta Dürera) neboli přivolat popisovanému na pomoc viditelné. Snad to tehdy byla výpomoc z nouze, čtení se teprve začínalo rozšiřovat, kdežto na vizuální kulturu byli středověcí lidé hluboce přivyklí. Dnes musíme konstatovat, že tak byla založena vývojová řada, na jejímž konci je záplava ilustrované literatury a – comics. Technická překvapení, reálná i vymyšlená, patřila pak, stejně jako podivuhodné události, natrvalo k bláznovské literatuře. S koncem světa to později nebrali tak doslova, zato konce jednotlivých světů, z nichž o jednom vypráví Grassův román, se opravdu konaly.

Brantův vzor bohatě rozvíjeli stoupenci reformace i protireformace. Z prvních připomeňme alespoň norimberského ševce Hanse Sachse (1494–1576) a Friedricha Dedekinda (1525–1598), jehož *Grobianus* záhy pronikl i do našeho prostředí; z druhých františkána Thomase Murnera (1475–1537), který dokázal zesměšnit

nacionální strunu lutherské reformace, a augustiniána Abrahama a Santa Clara (1644–1709).

Dobrodružný *Simplicius Simplicissimus* (*Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1668) Hanse Jakoba Christoffela von Grimmelshausen má v souvislosti s *Plechovým bubínkem* mezi všemi předchůdci zcela zvláštní místo. Je již románem v pravém smyslu, a to románem výsostně barokním, navíc reagujícím na velkou válku, která vyhladila celé kraje a bezmála zničila středoevropskou civilizaci.

Z Grimmelshausenova *Simplicissima* pochopíme ihned, proč Oskar Matzerath, tak zakotvený v rodném kraji a v městě Gdaňsku, náhle musí začít cestovat, ač se předtím bez toho nejen obešel, ale jakékoli cestování důrazně odmítal. Jakmile jednou uteče z domu, už se vlastně nezastaví. Jeho návrat domů je vlastně průběžný, což je zvládnutě dojemně vřelým přijetím a solidaritou v rodině, od níž bychom spíše očekávali, že se jej ráda zbaví, a následnými katastrofami. Jeden z demystifikujících šprýmů Grassových spočívá v propojení pikareskního vyprávění s formovými prvky románu výchovného a vzdělávacího: návrat domů je zbytečný, hrdina se ve světě beztak ničemu nenaučil, vrací se jen proto, abychom se stali svědky naprostého rozpadu, konce jednoho světa, a aby dospěl do hotového hrbáče u příležitosti pohřbu svého otce/otčima Matzeratha, jehož nepřímou zavraždil. Vrací se, aby prchal dále. V tomto duchu je i jeho porýnská existence nepravá, dočasná – a je jen žádoucí, aby byla stabilizována mimo tento svět, v uspořádaných poměrech psychiatrické léčebny.

Schéma románu výchovného a vzdělávacího, vrcholné románové formy moderní německé literatury, je tu obráceno naruby z důvodů hlubších než jen kvůli nekonformistickému autorskému gestu. Ti, kdo Grasse obdivovali jen kvůli jeho mladistvému nonkonformismu, došli zklamání po zásluze, spíše vlastní povrchností než Grassovým autorským a občanským vývojem. Samozřejmě lze zejména třetí knihu *Plechového bubínku* číst jako dobovou kritiku adenauerovského Německa. Není to však všechno.

Pozitivním kontinuitám se Grass vyhýbal ze závažnějších důvodů než pro voltéřské gesto. Připouští je jen tam, kde podtrhují reálné absurdity, kde nehrozí pád do literatury à thèse. Tak například vítězové neznásilňují Marii, ženu dozajista žádoucí, nýbrž vdovu po homosexuálním skautu Greffovi. Matzerath je pochován k Bronskému, v kuriózní souvislosti rodinného objetí. Zahyne nepřímou, leč zřetelně Oskarovou rukou právě poté, co se projevil otcovsky a lidsky. Podobně zahynul Bronski. V obou případech se do toho dějiny jen připlety. Váleči, ukáže se, nejsou opravdovými odbojáři. Jejich finální akci organizuje Oskar v kontinuitě jidášské – směřuje nejen proti soše Krista a k rouhavé parodii bohoslužby, nýbrž i k vydání spolubratřích katům – poté, co přivedl Marii ke konverzi a začal pronášet evangelní výroky s tak uhrančivou věrohodností, jako by je bral smrtelně vážně. Cítí se dokonce osloven Kristem podobně jako kdysi Petr, ovšem

v příslušném posunutí, v promluvě sochy zakrsle dospělého jezulete, k zakrsletí živočišně živočíšnému.

Diskontinuitní princip, připouštějící pozitivní souvislosti pouze v negativní podobě ironické a parodické, netýká se pouze fabulace, ale jde hluboko do formy. Vladimír Kafka v doslovu k prvnímu českému vydání upozornil, že *Plechový bubínek* je především románem poetickým. Nejde ani tak o básnění jako spíše o způsob, jakým jsou vyvolávány a k sobě řazeny velmi plastické, ale též velmi různorodé obrazy. Zdánlivě neukázněná rozkošatělost vyprávění roste z přísné formy. Pestré zvraty, též zvraty v prostředcích stylistických, k ní podstatně patří. Čtenář si jistě všiml, že vypravěčství hodné rodinné ságy se rázem mění v rozvernou grotesku, že jsou vyvolány obrazy iluzivně realistické, a zase že přichází úsek psaný jako drama (na Atlantickém valu), samozřejmě parodické předejmutí dramatu bitevního, které vzápětí propuká. Že hrubě střízlivá realita je prudce střídána s fantaskními vizemi, s pozitivisticky věcným popisem podivných Oskarových dovedností. Že psychoanalyticky laděné vtípky – Grass se mnoho učil u surrealistů, podobně jako Bohumil Hrabal, a proto nám celé pasáže připadají jako vypábené – nečekaně přecházejí ve vichr velebánsnické vize o tom, jak se všichni vrátí do lůna babičky Koljaiczekové, jak se v této máselnici setkají živí i mrtví a jak zrajší, Janu Bronskému porostou z dírek po střelách na těle karafiáty...

Celá ta přebíhavost a rozbíhavost vypovídá o prázdnotě dějinného času. Již bujarost vyprávění však naznačuje, že taková výpověď není jediný a poslední vypravěčův cíl. Ve všech barvách vylíčila tu vynalézavá obraznost rub, abychom nezapomněli na líc.

Novela *Kočka a myš* se vedle *Plechového bubínku* a snad i v celé autorově tvorbě vyjímá na první pohled poněkud atypicky. Jako by spíše patřila k výrazovému obzoru ranějšího Alfreda Andersche – připomeňme zejména *Zanzibar aneb Poslední důvod* (*Sansibar oder der letzte Grund*, 1957) – ač tu chybí otevřenější linka politická, u Grassa vždy přítomná jen nepřímo, a ne jako téma. Pozornějšímu rozboru však neujde, že problém a metoda jeho řešení jsou zde stejné jako ve velkém Grassově románu, rozdíl tkví v prostředcích. Novela se formální výstavbou podobá klasickým novelám pozdně měšťanským, jež obsahově by byl Grass mohl leda parodovat; je ještě přísnější, asketičtější. Vladimír Kafka měl nepochybně na mysli tento zvláštní vztah, když poukázal na to, že *Kočka a myš* není psychologickou studií o krizi mládí, jaké psali Hermann Hesse nebo Robert Musil nebo – dodejme – Thomas Mann. Srovnání této novely s Mannovým *Tonio Krögerem* může se zdát svévolné, avšak lépe než učené úvahy objasní rozdíly a souvislosti mezi dvěma literárními i sociálními světy.

V *Kočce a myši* šlo Grassovi stejně jako v *Plechovém bubínku* o jazykovou objektivaci látky, která v čase dějinném pozbyla rozumného tvaru, natož pak smyslu. Prolomení alibistické kulisy děje se v malé formě v malém. Proto tu mají tak velkou úlohu detaily, zcela jinou, než rovněž detailní příznačné motivy mannovské:

jsou nepopíratelně rozpoznatelnými tvary, a to víme jistě, i když nám jejich smysl, mají-li vůbec jaký, uniká.

Bez důvěrné znalosti existencialistické literatury a absurdního dramatu bylo by takové přetvoření tradiční novely sotva možné. K novým obzorům mohl však Günter Grass rozvinout tvárné postupy a zkušenosti této literatury jen proto, že dokázal vlastní výpověď oddělit od její zastřené filozofičnosti, která začasť nahrazovala psychologizaci pozdně měšťanského vypravěčství.