

MICHAL KRÁSTEK

NARATIVNÍ ZPŮSOBY A TYP VYPRAVĚČE V ROMÁNECH M. VIEWEGHA

I. Cílem tohoto příspěvku je podat základní charakteristiku narativních způsobů objevujících se v románech Michala Viewegha. Z dosud vydaných Vieweghových prací proto ponecháváme stranou sbírku literárních parodií *Nápady laskavého čtenáře* (1993); ta by byla vhodným podkladem spíše pro rozbor zaměřený na detailní srovnání stylu Vieweghových parodií se stylem parodovaných textů. Budeme tedy pracovat se čtyřmi původními Vieweghovými romány: *Názory na vraždu* (1990), *Báječná léta pod psa* (1992), *Výchova dívek v Čechách* (1994) a *Účastníci zájezdu* (1996).

U každého ze zmíněných románů si nejprve všimneme základních narativních způsobů, které jsou v nich použity, a toho, zda v textu dochází, nebo nedochází k jejich střídání. Dále se budeme zabývat pozicí vypravěče jako jednoho ze subjektů ztvárněných v literárním díle, a to z hlediska vztahů vypravěč – fikční svět (včetně funkcí, které vypravěč ve vztahu k fikčnímu světu díla plní) a z hlediska vztahů autor – vypravěč (blíže viz HOFFMANNOVÁ 1992: 172–173 a MACUROVÁ 1983: 45–49). Pozornost bude věnována také intratextovým a intertextovým vazbám, které se v románech M. Viewegha vyskytují. Zaměříme se zvláště na intertextové vazby mezi jednotlivými Vieweghovými pracemi a pokusíme se ukázat, že tento prvek má při charakterizaci vypravěče ve Vieweghových románech svou specifickou roli.

II. *Názory na vraždu*, první publikovaný román Michala Viewegha, jsou vyprávěny osobní ich-formou. Jak odpovídá charakteristice tohoto narativního způsobu, plní vypravěč – mladý učitel, jehož jméno se z textu nedozvídáme – ve vztahu k fikčnímu světu díla čtyři hlavní funkce: konstrukční + kontrolní (utváří podobu fikčního světa), interpretační (podává o něm hodnotící soudy) a akční (je zapojen do dění, které se ve fikčním světě odehrává; klasifikace narativních způsobů a funkce subjektů fikčního světa viz DOLEŽEL 1993: 9–67).

Způsob, jakým vypravěč v tomto románu plní interpretační funkci, stojí za povšimnutí. Jeho hodnocení probíhajících událostí i úsudky o ostatních postavách

se zpravidla vyznačují nízkým stupněm jistotní modality. Vypravěč své výpovědi často uvozuje výrazy jako *řekněme, dejme tomu, pravděpodobně, snad*; najdeme zde také pasáže, v nichž je ohraničenost vypravěčovy perspektivy vyjádřena explicitně:

Už mne ovšem trochu unavuje vytvářet takovéto (a jiné) spekulativní možné verze. Zároveň se ptám sebe sama, co mi k nim vlastně dává oprávnění? Dnes jsem si znovu přečetl tu domyšlivou kapitolku o útěku sester na pouť: Samým znechucením jsem ji ani nemohl dočíst. Na základě čeho se vlastně domnívám, že jsem pronikl do psychologie osmnáctiletých dívek? (VIEWEGH 1995: 108.)

Nabízí se otázka, zda má toto zdůrazňování subjektivnosti vyprávění nějaký specifický účel. Domnívám se, že ano – cílem může být získání autentifikační autority. Autentifikační autoritou je míněno právo vypravěče (přisouzené mu literární konvencí) měnit svými výpověďmi stav fikčního světa (viz DOLEŽEL 1993: 56–64). Tato autorita se však vztahuje pouze na objektivní vyprávění, subjektivní vypravěč si autentifikační autoritu musí postupně získávat. Jedním ze způsobů, jak může subjektivní vypravěč tohoto cíle dosáhnout, je vymezit hranice svého vědění, referovat jen o tom, co zná, odlišovat domněnky a fakta – právě tento přístup je pro vypravěče *Názorů na vraždu* charakteristický, jak už bylo řečeno.

Na základě výše naznačeného přístupu k fikčnímu světu můžeme vypravěče tohoto románu zařadit k tzv. personálním vypravěčům, tedy k vypravěčům, kteří se nedeklarují jako vševědoucí a sdělují pouze pocity a poznatky postavy, s jejíž perspektivou se ztotožnili (VLAŠÍN a kol. 1977: 411).

V *Báječných letech pod psa* je základním narativním způsobem objektivní forma. Vypravěč je zde anonymní a stojí mimo fikční svět díla; jde o tzv. autorského – „vševědoucího“ – vypravěče, který se ve vztahu k fikčnímu světu omezuje pouze na plnění funkce konstrukční a kontrolní. Autentifikační autorita mu je přisouzena konvencí, nepotřebuje si ji tedy nijak získávat. Na rozdíl od *Názorů na vraždu* zde proto nenajdeme pasáže zpochybňující zobrazené události nebo jejich motivaci.

V *Báječných letech pod psa* se poprvé objevují místa odkazující k jiným Vieweghovým textům. *Názory na vraždu* jsou zde zmíněny jen okrajově (Jan Hart a Florián Farský patří k postavám, které v tomto románu vystupují).

Kdykoli [Kvido] ve složitých fabulačních úvahách opustil ony neznámé lidi s cize znějícími jmény jako Jan Hart či Florián Farský a docela prostě si vzpomínal na babičku Věru či dědečka Josefa, naprosto přesně cítil, jak se obzory jeho představivosti nekonečně rozšiřují. Kvido – jako mnozí jiní – zjišťoval, že jen stěží najde jiný příběh než svůj vlastní (VIEWEGH 1993: 198). (Intratextové a intertextové vazby se v pracích M. Viewegha vyskytují často a zasloužily by si bližší prozkoumání. Jedná se o skutečné i fiktivní úryvky z románů, básní, dramát, odborné literatury, novinových článků, recenzí apod. V této práci se však – jak už jsme se zmínili v úvodu – zaměříme především na intertextové vazby mezi jednotlivými Vieweghovými romány a jejich specifickou funkcí.)

Více místa je v *Báječných letech pod psa* věnováno Vieweghově dosud nepublikované prvotině *Případ dvanáctého patra* z r. 1984 (tento údaj je uveden na přebalu prvního vydání *Výchovy dívek v Čechách*):

*Přítští pondělí si vrátne svolal na krátkou poradu ředitel podniku, aby s nimi projednal nový systém zamykání jednotlivých poschodí administrativní budovy. Když mluvil o strojovně výtahů v posledním, jedenáctém patře, nevyšvitelně se spletl a hovořil o poschodí dvanáctém. Po chvíli ho kdosi mechanicky opravil. V Kvidově paměti se však – aniž to zatím tušil – usadilo cosi, co měl brzy nečekaně zúročit. Když se totiž v noci o dva dny později v matčině kanceláři ukládal k tradičnímu tříhodinovému spánku, v jedné vteřině před sebou náhle spatřil přesně určené téma své první novely, založené právě na podobné záměně. [...] Na napsání své prvotiny *Případ dvanáctého patra* potřeboval Kvido něco málo přes tři týdny. Poslední srpnovou neděli rukopis zabalil a v pondělí ráno ho spěšně poslal do pražského nakladatelství, jehož redaktor mu lektoroval první povídky. „Česká literatura,“ komentoval to Kvido, „nemůže již déle čekat.“ (VIEWEGH 1993: 180–181)*

V textu najdeme i zmínky o jedné z Vieweghových časopisecky uveřejněných povídek:

*Koupil [Kvido] šest rohlíků, máslo, šunku, vejce, pomeranče, pěnu do koupele, prezervativy a Mladý svět. Když jím roztržitě zalistoval, objevil na poslední straně tučně vysázené svoje jméno; pod ním byla otištěna jeho povídka *Pouť* (VIEWEGH 1993: 171).*

Jak vidíme, nastává zde situace, kdy jedné z postav fikčního světa – Kvidovi – jsou v textu přisouzena díla M. Viewegha, a to včetně *Báječných let pod psa* – viz závěrečná věta románu: *10. října odevzdává Kvido do nakladatelství Československý spisovatel rukopis svého románu *Báječná léta pod psa** (VIEWEGH 1993: 217). Toto sblížení fikčního a reálného světa a současně zdůraznění autentičnosti událostí odehrávajících se ve fikčním světě najdeme v různých obměnách také ve dvou následujících Vieweghových románech – *Výchova dívek v Čechách* a *Účastníci zájezdu*. Výskyt intertextových vazeb – jakéhokoliv druhu – je možné brát jako jeden ze způsobů, jimiž se zdůrazňuje reálnost vyprávěného příběhu. Intertextové vazby mezi jednotlivými Vieweghovými pracemi napomáhají sblížení některého ze subjektů fikčního světa (buď vypravěče, nebo určité postavy) s autorem, což také posiluje autentičnost vyprávění i autentičtější autoritu vypravěče, a to především vypravěče ich-formového.

Výchova dívek v Čechách je, stejně jako *Názory na vraždu*, vyprávěna osobní ich-formou. Vypravěč – učitel na zbraslavské základní škole a později redaktor nakladatelství Český spisovatel – zde opět plní všechny čtyři hlavní funkce – konstrukční, kontrolní, interpretační a akční. V porovnání s *Názory na vraždu* se však ve *Výchově dívek v Čechách* objevují dva důležité rozdíly.

V tomto Vieweghově románu vypravěč svou konstrukční funkci nejen uplatňuje, ale také zřetelně deklaruje. Proces utváření fikčního světa je zde značně zdůrazněn. Uvedme si alespoň dva příklady:

Život se někdy zákonům literární tvorby vzpírá (mohl bych samozřejmě Krále nechat odprásknout dvojicí ukrajinských mafiánů ve smíchovské restauraci U Holubů, popřípadě ho nechat přidrážovat k traverze na dně nějaké přehradě, ale cosi mi brání takto zacházet s žijícím člověkem (VIEWEGH 1994: 153).

Mám za sebou zhruba pět měsíců práce. První tři měsíce jsem po večerech a o víkendech psal první verzi, v březnu a v dubnu v jednom zátahu druhou. Už se nemůžu dočkat, až o pár stránek dál Beátu pohřbím a dám si konečně vo-raz (VIEWEGH 1994: 177).

Druhým výrazným rozdílem – v porovnání s *Názory na vraždu* – je také způsob, jakým vypravěč plní svou interpretační funkci. Ve *Výchově dívek v Čechách* nenajdeme relativizaci prezentovaných údajů ani zdůrazňování ohraničenosti vypravěčovy perspektivy – vypravěč svá hodnocení podává z pozice vše-vědoucího subjektu.

Přítom v *Názorech na vraždu* právě časté poukazování na ohraničenost vypravěčské perspektivy pomáhalo vypravěči získat autentifikační autoritu. Ve *Výchově dívek v Čechách* je tohoto cíle dosaženo jiným způsobem. Nezdůrazňuje se zde subjektivní hledisko, ale spíše pravdivost vyprávěného příběhu a pevné sepětí fikčního a reálného světa:

Jak pravdivě a přesvědčivě zobrazit tělesnou touhu – a vyhnout se přitom uslintané pornografii? [...] Pár opatrných erotických pasáží jsem sice měl i v románu předchozím, avšak tam jsem zůstával skryt (s potěšením skutečného voyeurů) v osobě takřečeného Kvida, a navíc jsem se vždycky ještě mohl vykroutit odkazem na románovou fiktivnost. Co ale dělat zde, v kronice událostí nezakrytých skutečných? (VIEWEGH 1994: 115.)

Říkám rovnou, že následující popis Královy vily (stejně jako Královo přímění) neodpovídá zcela skutečnosti, neboť Králův souhlas se zveřejněním tohoto příběhu byl jednoznačně podmíněn požadavkem, abych provedl taková opatření, která by znemožňovala spolehlivou identifikaci (VIEWEGH 1994: 8).

Zmiňované sepětí fikčního a reálného světa posilují také intertextové vazby – jsou zde citovány autentické texty např. Jana Mukařovského, Milana Jungmana, Marcela Prousta, Roberta Fulghuma a podobně.

Kromě toho je román koncipován tak, aby zdůraznil identifikaci autora s vypravěčem. Styčnými body jsou např. vyučování na zbraslavské základní škole, po němž následuje práce redaktora v nakladatelství Český spisovatel, shoduje se i bydliště – zbraslavská ulice Za Opusem atd. O možné funkci tohoto postupu (vytvářet dojem autentičnosti vyprávěných událostí a posilovat autentifikační autoritu vypravěče) už jsme se zmínili v pasáži věnované *Báječným létům pod psa*.

V plném rozsahu je ve *Výchově dívek v Čechách* přetištěna povídka *Intelektuálka* (VIEWEGH 1994: 155–168), kterou Viewegh časopisecky publikoval v *Playboyi*. Také zařazení tohoto textu má za cíl zdůraznit reálnost vyprávění a v tomto smyslu je vypravěčem rovněž komentováno:

Před rokem mi pár dní po Dušičkách navrhl Jaroslav Kořán, abych mu na-

psal povídku pro Playboy. [...] Povídka vyšla v dubnu příštího roku. Nad jejím případyňm zařazením do této knihy jsem dlouho váhal [...]. Jestliže jsem se nakonec přesto rozhodl ve prospěch jejího zařazení, je to jen díky nezvratnému přesvědčení, že přes některé vnějšíkové rozdíly píšu stále též příběh [...] (VIEWEGH 1994: 154–155).

V rámci intertextových vazeb mezi *Výchovou dívek v Čechách* a předchozími Vieweghovými romány vypravěč také komentuje používané narativní způsoby:

Včera jsem pod vlivem staršího článku Přemysla Ruta Egoismus jako umělecký směr opětovně zvažoval onu trapnou skutečnost, že jsem se samozvaně učinil protagonistou této knihy. Zkoušel jsem to dokonce s vyprávěním ve třetí osobě:

Kvido se vrátil z výchovného koncertu na pokraji vyčerpání.

„Děkuji za kávu, paní Králová,“ řekl Kvido způsobně.

„O Beátině sebevraždě se Kvido dozvěděl v noci po návratu z Dánska, vyfukal jsem zkusmo.“

Potom jsem si to po sobě přečetl.

Okamžitě mi bylo jasné, že takhle to nepůjde.

Co je to za idiota, ten Kvido?

Co si o sobě vůbec myslí? (VIEWEGH 1994: 73.)

Kromě toho se vypravěč *Výchovy dívek v Čechách* hlásí k autorství románu *Báječná léta pod psa* a sbírky parodií *Nápady laskavého čtenáře*:

Inspektor Vagenknecht mne-pozorně vyslechl a některé údaje si zapsal.

*Potom mne požádal o jeden výtisk mého románu *Báječná léta pod psa*, který v oněch dnech právě vyšel* (VIEWEGH 1994: 145).

*V prosinci jsem napsal asi dvě desítky literárních parodií, které jsem uspořádal do útlé sbírky pod názvem *Nápady laskavého čtenáře** (VIEWEGH 1994: 168).

I tento prvek zapadá do zdůrazňování reálnosti celého příběhu a představuje další z možných způsobů, jimiž si může vypravěč v subjektivně laděném vyprávění získávat autentifikační autoritu.

Stejně jako ve *Výchově dívek v Čechách* je i v *Účastnících zájezdu* vypravěčova konstrukční a kontrolní funkce ve vztahu k fikčnímu světu nejen uplatňována, ale i deklarována. Na rozdíl od *Výchovy dívek v Čechách* však tyto funkce nejsou přisouzeny jen vypravěči, ale i jedné z hlavních postav textu – spisovatel Maxovi (což může souviset i se strukturou fikčního světa v tomto románu – viz dále). V textu je také zachyceno, jak Max tuto funkci uplatňuje:

Nebudu se s těmi jmény mazat, řtkal si Max výhružně, jako by se přel s kýmisi sice neviditelným, ale přesto přítomným. Bude jim ty zatracené jména přidělovat, jak mu přijdou pod ruku: Ty holky budou...pro mě za mě třeba Irma a Denisa, a už žádný diskuse. Ta žvýkající slečna je údajně Jolana, takže její matka bude zkrátka Jolanina matka a její otec bude Jolanin otec – jednou to snad jsou její rodiče, tak co by se Max zbytečně namáhal (VIEWEGH 1996: 41).

Účastníci zájezdu se však od předchozích Vieweghových románů v mnohém liší. Na rozdíl od *Názorů na vraždu*, *Báječných let pod psa* a *Výchovy dívek*

v *Čechách*, v nichž vždy převládala jedna základní narativní technika, jsou *Účastníci zájezdu* po této stránce různorodější. Prolínají se zde dva základní přístupy: objektivní er-forma a subjektivní er-forma. V rámci subjektivní er-formy dochází ke sblížení pásma vypravěče a pásma postav – vyprávění ve třetí osobě je sice formálně zachováno, ale objektivní vypravěč ustupuje do pozadí a jeho roli přejímá některá z postav. Současně se v pásmu vypravěče začíná uplatňovat smíšená řeč a vyprávění se subjektivizuje (k subjektivizaci vyprávění viz *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury 1961: 27–31*).

Hranice mezi pásmem vypravěče a pásmem postav je v *Účastnících zájezdu* mnohem méně výrazná než v ostatních Vieweghových románech. Objektivní er-forma plynule přechází v subjektivizované vyprávění, kromě řeči smíšené se v textu uplatňuje i nevlastní přímá řeč (vnitřní monology postav jsou v tomto románu velice časté) a také polopřímá řeč. Text získává na pestrosti a rozmanitosti, což je ještě zvýrazněno tím, že se v něm – právě v rámci subjektivizace vyprávění – objevuje perspektiva několika různých postav; jedna krátká ich-formová pasáž je dokonce pojata jako vyprávění ovce.

Pro ilustraci si podrobněji rozebereme jednu z výše citovaných ukázek (VIEWEGH 1996: 41). Pokud jde o uplatnění přechodových útvarů mezi pásmem vypravěče a pásmem postav (jejichž hranice lze ne vždy vymezit naprosto jednoznačně), je tento poměrně krátký úryvek velice rozmanitý. Začíná nevlastní přímou řečí, jíž je vyjádřen vnitřní monolog postavy (*Nebudu se s těmi jmény mazat*), poté přechází do autorské řeči – tedy do pásma vypravěče (*řikal si Max výhružně, jako by se přel s kýmsi sice neviditelným, ale přesto přítomným*). Následuje posun do řeči smíšené (*Bude jim ty zatracený jména přidělovat, jak mu přijdou pod ruku*), dále se znovu objevuje nevlastní přímá řeč (*Ty holky budou...pro mě za mě třeba Irma a Denisa, a už žádný diskuse. Ta žvýkající slečna je údajně Jolana, takže její matka bude zkrátka Jolanina matka a její otec bude Jolanin otec – jednou to snad jsou její rodiče*); úryvek je uzavřen řečí polopřímou (*tak co by se Max zbytečně namáhal*).

Jako další rozdíl mezi *Účastníky zájezdu* a ostatními Vieweghovými romány lze uvést složitější strukturu fikčního světa textu. Od prvních stránek jsme utvrzováni v tom, že se jedná o příběh odehrávající se na turistickém zájezdu. K prvnímu zpochybnění tohoto dojmu dochází až těsně před koncem:

Potom [Max] vytáhl z kufru diář s adresami a telefonními čísly svých přátel a dlouho v něm listoval tam a zase zpátky; byla to činnost v Maxově povědomí natolik spojená s Prahou, až mu připadalo, že vůbec na žádném zájezdu není a že sedí doma před telefonem vedle svého počítače. Dokonce si nebyl jistý, jestli by – kdyby nyní rychle vzhlédl k oknům – uviděl skutečně moře, anebo jen šedivé zdi notoricky známého protějšího paneláku (VIEWEGH 1996: 301–302).

Závěr textu pak situaci zcela mění – náhle dochází ke zlomu:

Max s kufrem v ruce přemýšlel, jestli pojede do Krče rovněž taxíkem, nebo jestli půjde na Hlavní nádraží na metro.

Už na tom nezáleželo.

Ostatně v Krči dávno byl – už od začátku.

Vypnul počítač, nalil si džus a šel si napustit vodu do vany (VIEWEGH 1996: 349).

Tuto situaci je možno charakterizovat jako náhlý přechod mezi dvěma fikčními světy různého stupně, jež jsou v díle přítomny. Fikční svět, který se nám předkládá v téměř celém textu románu (zájezd do letoviska a vše, co s ním souvisí), bychom mohli pracovně označit jako sekundární fikční svět, který vznikl a existuje v rámci fikčního světa primárního (spisovatel Max píše román o turistickém zájezdu). Tento primární fikční svět se v celém textu objevuje pouze ve zmíněných dvou pasážích. Pojítkem mezi těmito dvěma fikčními světy je právě Max – postava primárního fikčního světa, které objektivní er-formový vypravěč (stojící mimo oba fikční světy a zůstávající v anonymitě) přisoudil nejen interpretační a akční funkci, ale propůjčil jí také – pouze však ve vztahu k sekundárnímu fikčnímu světu – funkci konstrukční a kontrolní.

Také intertextové vazby mají v *Účastnících zájezdu* odlišný charakter než v předchozích Vieweghových románech. Zatímco v *Báječných letech pod psa* a ve *Výchově dívek v Čechách* šlo o odkazy k Vieweghových pracím, v *Účastnících zájezdu* nacházíme převážně odkazy k literárním kritikám těchto prací; jde o pasáže, které jsou často laděny velmi polemicky:

S překvapující vášní se [Max] rozhovořil o problémech s takzvaným autobiografickým principem a psaním v první osobě – kdyby prý u dotyčné knihy pouze mechanicky změnil první vyprávěcí osobu za třetí, tvrdil Jolaně, museli by někteří kritici své recenze zgruntu přepsat; chystaný román se prý proto rozhodl napsat ve třetí osobě rovnou, ovšem tak, že postava spisovatele – kterou samozřejmě pojedná s fowleovsky ironickým odstupem – ponese jeho vlastní nezaměnitelné rysy, čímž prý bude jejímu pohledu dodána potřebná kredibilita. Navíc údajně nespěří své zkušenosti – s manželstvím, s přáteli, s rodiči a s lidmi vůbec – pouze tomuto svému alter-egu, nýbrž hned několika hlavními postavám; šlapaje vodu, nazýval to Max principem skryté autobiografie a dodal, že je velmi zvědavý, co se od všech těch písničkářů, básníků a jazykovědců, kteří se z jakéhosi jemu neznámého důvodu považují za literární kritiky a kteří v poslední době projevují dojemnou starostlivost o jeho zdravý umělecký vývoj, po vydání románu zase dočte (VIEWEGH 1996: 258).

Vidíme tedy, že *Účastníci zájezdu* se od ostatních Vieweghových románů liší, a to zejména po formální stránce – méně ostrou hranicí mezi pásmem vypravěče a pásmem postav, uplatněním přechodových útvarů, které mezi těmito dvěma póly existují, a složitější strukturou fikčního světa.

III. Společným rysem románů Michala Viewegha – ať už vyprávěných er-formou, nebo ich-formou – je deklarování autentičnosti popisovaných událostí a zdůrazňování vazeb mezi fikčním a reálným světem.

Tomuto účelu slouží jednak intertextové vazby všeho druhu (včetně intertextových vazeb mezi jednotlivými Vieweghovými texty), jednak naznačování totožnosti některého ze subjektů fikčního světa (ať už vypravěče, nebo některé z postav) s autorem; míra tohoto ztotožnění ve zkoumaných textech postupně narůstá. Toto zdůrazňování autentičnosti příběhu je použito jako jeden ze způsobů, jimiž

si vypravěč románu (a to především vypravěč ich-formový) získává autentifikační autoritu; totéž platí pro zdůrazňování omezenosti vypravěčské perspektivy.

Ve Vieweghových románech také postupně dochází k tomu, že určitý subjekt fikčního světa svou konstrukční a kontrolní funkci vůči tomuto světu nejen plní, ale i deklaruje. Kromě toho se také stírá ostrá hranice mezi pásmem vypravěče a pásmem postav a začínají se výrazněji uplatňovat různé přechodové útvary – nevlastní přímá řeč, polopřímá řeč, smíšená řeč.

LITERATURA:

DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Český spisovatel 1993.

HOFFMANNOVÁ, J.: *K charakteristice postmoderního textu*. *Slovo a slovesnost*, 53, 1992, s. 171–183.

Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury. Praha, Orbis 1961.

MACUROVÁ, A.: *Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech*. Praha, FF UK 1983.

VLAŠŤN, Š. a kol.: *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel 1977.

VIEWEGH, M.: *Názory na vraždu*. 2. vyd. Praha, Český spisovatel 1995.

VIEWEGH, M.: *Báječná léta pod psa*. 2. vyd. Praha, Český spisovatel 1993.

VIEWEGH, M.: *Výchova dívek v Čechách*. Praha, Český spisovatel 1994.

VIEWEGH, M.: *Účastníci zájezdu*. Brno, Petrov 1996.

NARRATIVE MODES AND TYPES OF NARRATOR IN M. VIEWEGH'S NOVELS

The article describes narrative modes and types of narrator appearing in four novels written by Michal Viewegh (b. 1962). The primary aim of this work is to provide material, which could serve as one of the sources for a future detailed analysis of Viewegh's individual style.

Michal Krístek
Ústav českého jazyka
Filozofické fakulty MU
Arna Nováka 1
660 88 Brno