

Kačer, Tomáš

Proměna funkce posla v dramatu

Theatralia. 2014, vol. 17, iss. 1, pp. 286-300

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129855>

Access Date: 16. 02. 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.

Tomáš Kačer

Proměna funkce posla v dramatu

Úvod

V následujícím textu ve stručnosti představíme jeden tradiční, konvenční typ postavy – posla, a to s důrazem na jeho funkci zprostředkovatele informací. Ačkoli posel může ostatním postavám sdělovat informace různými způsoby, blíže se zaměříme konkrétně na vyprávění v podobě reportáže. Cílem tohoto textu je poukázat na proměnu, již posel – chápáný jako funkční prvek ve výstavbě dramatu – prodělal při přeměně z konvenční vedlejší postavy, jak ji známe např. ze Sofoklova *Krále Oidipa*, na jednu z mnoha funkcí hlavní postavy v současném britském mainstreamovém dramatu ve hrách historických či s vědec-kou tematikou, jejichž autory jsou např. dramatikové Tom Stoppard nebo Michael Frayn.¹

Sledujeme trend, kdy se poslova tradiční funkce ve výstavbě dramatu mění tak, že coby vedlejší postava beze jména přestává prakticky existovat. Jeho zprostředkovací a informač-ní funkce nicméně zůstává zachována a přebírají ji postavy s jinými jmény a určitými speci-fickými vlastnostmi. I v současných hrách lze v některých dramatických situacích, jednot-livých promluvách i větších celcích identifikovat některé postavy jako dočasné reinkarnace jinak zaniklé konvenční postavy. Pro nedostatek terminologické invence tyto postavy, jež na určitou chvíli přebírají funkci posla, nazýváme „nový posel“.

Nejde nám tedy v první řadě o postavu posla v jejích konkrétních realizacích v průběhu dějin dramatu, tedy o jakýsi přehled poslů, jak se objevují v jednotlivých hrách. Při zkou-mání jevu předávání informací a vyprávění reportážního typu se však historickým pří-kladům, v nichž různí poslové vystupují, nelze vyhnout; ostatně bez odkazů na konkrétní postavy v konkrétních dramatech by tato stať uvízla v nicneřikajícím teoretickém vakuu.

1 Tento text do značné míry vychází z autorovy disertační práce s názvem *New Messengers: Reportage in Late Twentieth Century British and American Mainstream Drama* obhájené v roce 2012 v rámci programu Literární komparatistika na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

Poslem se zabýváme primárně z funkčního hlediska a náš zájem se soustředí na „poslovskou funkci“ v dějinách dramatu jako takovou. Ta je pak realizována především v žánru „reportáže“, tedy vyprávění, jehož obsahem je sdělení informací, jež pocházejí z prostoru „za scénou“. Reportáž je slovním projevem, jenž takové informace zprostředkovává v podobě vyprávění. Postava, která tak činí, je často Posel – alespoň v antické či alžbětinské tradici, z níž uvedeme příklady, je tomu tak. Takovýto Posel je pak svázán různými konvencemi výstavby dramatického textu (narativní mód promluvy), jež doprovázejí jeho výstup. Přestože proměna těchto konvencí v konečném důsledku vedla k zániku konvenční postavy posla, jak ji známe např. z antického či alžbětinského dramatu, poslovská funkce zůstává zachována i v současném britském mainstreamovém dramatu, kde identifikujeme postavy vědců, novinářů apod. jako nové nositele této funkce. Kromě vyprávění o událostech za scénou a následného posouvání děje kupředu dochází k rozšíření uplatnění této funkce; nový posel na sebe bere v rámci nového dramatu další, nové kompetence, jež přibývají ke kompetencím původního posla (i nadále však nezřídka informují o dějích za scénou a posouvají kupředu děj). Jinými slovy, v moderním dramatu se mění nositelé poslovské funkce a také dochází k rozšíření způsobů jejího užití.

Pro bližší objasnění našeho pohledu na poslovskou funkci zmiňme inspiraci teoretickým modelem dramatických postav a rolí, které tyto postavy v průběhu vývoje dramatu na sebe berou. Ačkoli zprostředkování informací o jevech za scénou nepatří mezi základní role, jak je popisuje např. A. J. Greimas ve své *Strukturální sémantice* (GREIMAS 1966), kde mu jde především o obecné organizační principy sémantiky dramatu, umožňuje nám takovýto přístup identifikovat poslovskou funkci coby abstraktní roli, aktanta. Její konkrétní realizace pak probíhá tím způsobem, že tuto roli přijme některá z postav, čímž se – greimasovskou terminologií – stává „aktérem“, tedy tím, kdo je konkrétním nositelem dané role.

Čistým ztělesněním takové postavy je konvenční posel, jenž kromě předání svého sdělení žádné jiné role neplní; pouze sděluje informace, často v podobě vyprávění o dějích za scénou. Z tohoto pohledu zároveň vyplývá, že poslovství může být jen jednou z mnoha rolí, jež mohou postavy zastávat. Tuto roli na sebe berou v současných historických hrách či hrách s vědeckou tematikou obzvlášť historické postavy a postavy vědců.

Tím se dostáváme k poslednímu bodu, o jehož ilustraci se snažíme v tomto textu. Na základě funkčního vnímání posla coby proponenta jisté sdělovací funkce (či aktéra-nositele poslovské role) se pokusíme odpovědět na otázku, co (krom autorské svévole, již můžeme pro potřeby této úvahy ponechat stranou) dané postavy opravňuje k tomu, že tuto roli přejímají a vykonávají. Jinými slovy, odkud se bere autorita posla?

Mezi základní kvalifikace, které postavu předurčují k výkonu poslovské funkce, patří následující. (1) Fakt, že „byl u toho“, jak dokazuje Korintán i druhý Posel v Sofoklově *Králi Oidipovi*; (2) že „má oprávnění“, tedy hovoří za někoho jiného, jenž je takové informace oprávněn poskytovat, jak ukazuje případ Posla (resp. množství často jinak blíže neurčených poslů) ze Shakespearova *Antonia a Kleopatry*. Dále ukážeme, že proměna v „nového posla“, jak jsme ji naznačili výše, souvisí krom jiného také s tím, že (3) jeho autorita je dána

jeho charakteristikou – konkrétně „civilním“ zaměstnáním postavy, která příležitostně plní poslovskou funkci. Tak například novináře opravňuje jeho profese k tomu, aby věrohodně vyprávěl o událostech za scénou, jichž se sám nemusel účastnit – je obecně rozuměnou povahou novinářské profese, že plní roli prostředníka mezi událostmi ve světě a těmi, kdo tyto zprávy („reportáže“) konzumují. Autoritu vědců v případě vyprávění o vědeckých tématech, patří-li k jejich odbornosti, pak ponecháváme „viset ve vzduchu“ jako jakousi intuitivně přijímanou danost.

Naši úvahu o proměně posla vedeme následovně. Nejprve si v rámci historického exkursu představíme několik „starých známých“ Poslů, na jejichž příkladu ukážeme, jak plnění jejich role spočívá v autoritě statusu očitého svědka a pověřené osoby. Jelikož nám jde především o realizaci poslovské funkce, dovolíme si (také s ohledem na rozsah této stati) značně redukováný historický exkurs, jenž si jistě žádá doplnění o celá dlouhá období a historická stadia vývoje dramatu. Jde nám však o úvahu o tomto tématu obecně, a tedy je jistá zkratkovitost nevyhnutelná – snad čtenář přijme jako poklonu, že možné aplikace analýzy poslovské funkce např. v některých dílech německého romantismu či měšťanského dramatu, kde je příkladů přešel, ponecháme jeho imaginaci. Od představení těchto ukázkových Poslů pokračujeme k rozboru typu promluvy, již je poslovská řeč. Hovořit budeme o „reportáži“ coby krátkém vyprávění včleněném do dramatického textu a o jejích vlastnostech typických pro toto užití. Nakonec ukážeme příklady ze současného britského mainstreamového dramatu, které ilustrují jev, kdy poslovskou funkci vykonávají postavy vědců atd., tedy právě oni „noví poslové“. Dojdeme tak k poznání, že funkce zprostředkování informací (v podobě vyprávění o událostech za scénou) je přítomná i v tomto typu dramatu, avšak její realizace prošla proměnou z asociace s konvenční postavou Posla do méně zjevné, avšak neméně úspěšné strategie, kdy je asociována s povoláním dané postavy.

Posel

Hovoříme-li o poslovi, dopouštíme se jistého stupně abstrakce, neboť postava Posla sice bývá konvenčně nejtypičtější realizací této funkce, nicméně nikoli nutně jedinou. Rovněž neplatí podmínka, že konvenční posel je vždy postavou bezejmennou či bez jakýchkoli dalších charakteristik. Pro ilustraci uvedme Sofoklovo drama *Král Oidipus*. V této antické hře jsou poslové dva. „První přichází do paláce, aby oznámil smrt Polyba, Oidipova otce a krále Korintu, který sešel věkem, a s tím související novinu, že Oidipus se stane novým králem. [...] Druhý posel přináší zprávu o Iokastině sebevraždě.“ (BLOOM 2007: 24)² Ve Stiebitzově překladu však první posel získává jméno – přichází z Korintu, je tedy označen jako Korinťan. Druhý posel je již označen pouze jako Posel. Zatímco vyprávění prvního

2 U citací z děl, která nejsou napsána v češtině nebo u nich není v bibliografii uveden překladatel do češtiny, se jedná o můj vlastní překlad (pozn. TK).

posla roztáčí kola Oidipova hledání vlastní identity, vyprávění toho druhého divákovi sděluje konečné důsledky jejího nalezení.

Korintan po svém příchodu Oidipovi oznamuje, že král Korintu – Oidipův domnělý otec – je po smrti. Záhy dodává: „Ty nejsi spřízněn nijak s Polybem!“ (SOFOKLES 1920: 77), čímž však bere Oidipovi naději, že svého otce nezavraždil, jak mu předpověděla věštba. Jeho vlastní identita tak Oidipovi zůstává i nadále neznámá až do chvíle, kdy Korintan dovypráví svůj příběh o Oidipově původu nalezence a on začne tušit, že se neblahá věštba přece jen naplnila. Pravdivost svého tvrzení pak Korintan dokládá odkazem ke své roli při Oidipově záchraně, když ten byl coby novorozeně odložen: „Já v roklích kithaironských našel tě.“ (SOFOKLES 1920: 78) Jeho vyprávění o nalezeném novorození s poraněnými nožkami je ob verš fragmentováno Oidipovými zjišťovacími otázkami, na něž Korintan v dialogické formě poslušně odpovídá (SOFOKLES 1920: 76–80), jeho promluvy však tvoří víceméně souvislé vyprávění. Korintan je tedy rovněž poslem – jeho funkcí je vyprávět příběh, v němž ostatním postavám sdělí informace o událostech, jež se odehrály za scénou, konkrétně v jiném fikčním čase (v minulosti) i prostoru (tj. v roklích mimo thébský palác, kde se celý děj odehrává). Sledujeme-li v první řadě funkci, již v dramatu plní, je poslem bez ohledu na to, že je označen nikoli jako posel, nýbrž podle svého původu.³

Reportáž a její typická užití v dramatu

Takto funkčně vymezený přístup k poslovi, kdy na posla nahlížíme primárně coby na poslovskou funkci v dramatu, je třeba doplnit o úvahu o jazykové podobě promluv, jež jsou typické pro poslovu řeč. Na úrovni modalit (dialogické oproti narativní) bývá poslovská funkce ztotožněna s narativním modem řeči. Výše jsme viděli, že i Korintanovo vyprávění je přerušované a je prezentováno zdánlivě jako dialog; nedochází v něm však, funkčně vzato, – řečeno spolu s Mukařovským – k prolínání kontextů, naopak vyprávění „má kontext jediný a nepřetržitý“ (MUKAŘOVSKÝ 2001: 94), čili podle této definice se o dialogickou řeč jedná pouze formálně, nikoli sémanticky. Neplatí však, že každé vyprávění v dramatu naplňuje poslovskou funkci. Jako příklad snad postačí nářek sboru z citované hry, v němž se vypráví o utrpení Théb (SOFOKLES 1920: 29–32).

3 Posel je v antickém dramatu označen řeckým slovem exangelos. Avšak nikoli každá postava, jež plní funkci posla, je takto pojmenována. Příklad do jiných jazyků toto mohou či nemusí reflektovat a důsledkem může být, že čtenáři různých jazyků tak v důsledku mohou tuto postavu chápat odlišně. Např. Stiebitzův překlad *Krále Oidipa* tak může mást českého čtenáře, když je jeden z poslů označen jako Korintan. Že jde o postavu plnící poslovskou funkci, se ukáže až při bližším pohledu. Naproti tomu např. mnozí překladatelé tohoto dramatu do angličtiny nakládají s termínem „Messenger“ [posel] volněji. Korintan bývá označen jako „Messenger (from Corinth)“ [Posel (z Korintu)]. Ekvivalent Korintana v podobě „Messenger (from Corinth)“ poukazuje na funkčnější pohled překladatele při volbě jména takové postavy. Naopak pak také platí, že postava, již v češtině určujeme blíže (včetně označení jako „vypravěč“ či „odpovědník“), bývá v angličtině také – funkčně – označena prostě jako „Messenger“.

Na vyprávění v dramatu i na jevišti lze v obecné rovině pohlížet z mnoha úhlů pohledu. Volíme zde v první řadě pohled takřkajíc „mikroskopický“. Zabýváme se jednotlivými, typicky relativně krátkými promluvami vedlejších postav poslů či jejich současných nástupců. Z tohoto hlediska lze takové promluvy obecně charakterizovat jako krátká ucelená vyprávění. S ohledem na výstavbu dramatického díla je jednou z nejdůležitějších funkcí, jež posel tradičně plní, ta, kdy se díky novým informacím posouvá kupředu děj celé hry. Výstupy současných poslů pak nabývají i dalších funkcí; vedle posouvání děje kupředu, jež zůstává typickou funkcí výstupu posla, je to informativní charakter jejich promluv, který odkazuje jak do fikčního světa hry, tak (nikoli výjimečně) rovněž do aktuálního světa diváků. Příkladem může být vyprávění historických událostí, jež budují kontext historických her (v *Democii* a *Posmrtném životě* M. Frayna či v *Pobřeží utopii* T. Stopparda), či popis vědeckých teorií, který je součástí her s vědeckou tematikou (*Kodaň* M. Frayna či *Hapgoodová* a *Arkádie* T. Stopparda).

Jako reportáž označujeme taková vyprávění, jež přinášejí nové informace o faktech nebo událostech, jež pocházejí z času či prostoru mimo děj na jevišti. Sdělování informací v dramatu je ovšem záležitostí poměrně komplikovanou, spočívající v symbiotickém soužití různých modalit (např. dialogu a vyprávění) na formální úrovni a v prolínání rovin časových i prostorových na úrovni dějové. Z toho důvodu Pfister hovoří o „strukturách epické komunikace“ a upozorňuje, že jejich součástí bývají „zprostředkovací komunikační systémy“ (PFISTER 1991: 76). Jinými slovy, reportáž se stává rozpoznatelným kódem odlišným od většiny ostatních promluv v dramatu, a to jak díky souvisejícím formálním atributům, tak díky komunikačním strukturám souvisejícím s různými dramatickými konvencemi. Jde o vyprávění, jež bývá často včleněno do dialogu, kterým bývá nadto často přerušováno či rámováno. Zřetelněji je vyprávění odlišeno od zbytku textu v případech, kdy je vypravěčem samostatná postava. Může jít o „vypravěče“, sbor, Posla či jinou k vyprávění předurčenou postavu. U nového posla, jak jsme nazvali současné realizace poslovské funkce, pak často nebývá přítomen jiný signál, než pouhá změna modu z dialogického do narativního. Reportáž je tak v současném britském mainstreamovém dramatu včleněna do textu hry bezprostředně. Obecně pak platí, že pokud ostatní postavy takové vyprávění poslouchají, pak proto, že daný vypravěč je oprávněn sdělované informace předávat – bez ohledu na to, zda jde o speciální postavu, jež kromě vyprávění jinou roli nemá, nebo o postavu, jež se stává vypravěčem jen občas a na krátkou chvíli.

Ostatně reportáž, tedy v nejširším smyslu slova sdělování nových informací pocházejících z odlišného času či prostoru, než je momentální rámec děje dramatu, je jednou z nejstarších dramatických technik. Jinak řečeno, vyprávění v tomto mikroskopickém smyslu, kdy jsou epické pasáže ústrojně včleněny do dialogu, je součástí dramatu od prvopočátků. Přidržíme-li se Aristotelova rozlišení forem, v němž tvrdí, že „je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášené [...], děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy“ (ARISTOTELES 2008: 59), shledáme, že vyloučení „zobrazení děje“ v podobě vyprávění neplatí, jak si ostatně povšimla již celá řada teoretiků a zřejmě všichni praktičtí divadelníci, kteří kdy narazili,

dejme tomu, na *Krále Oidipa*. V kontextu jiné hry si tak například Honzl všímá: „víme, že i v řeckém dramate a zvláště ve hrách Euripidových je prosté vyprávění častým kompozičním prostředkem“ (HONZL 1943: 192).

Mezi nejběžnější konvenční užití vyprávění v klasickém dramatu tak patří například uvedení do děje dramatu na úvod hry prostřednictvím chóru, jakož i mnohé epilogy, případně zprávy o událostech, jež z různých důvodů není možné či vhodné zobrazit přímo. Líčení kontextu a vypravování předešlých událostí je také častým obsahem dramatické expozice (PFISTER 1991: 86). Vyprávění v dramatu se však neomezuje na expozici, epilogy a líčení nezobrazitelného. V podobě reportáže se může vyprávění objevit kdykoli v průběhu hry a podávat informace ohledně kontextu předchozího fikčního děje nebo pomáhat překonávat vzdálenosti v synchronním dramatickém čase. Na vyprávění o událostech odehrávajících se na jiném místě paralelně s dějem na jevišti stojí například Shakespearův *Antonius a Kleopatra*. V této hře překoná Posel vzdálenost mezi Římem a Alexandrií nespočetněkrát.⁴

Pfister rozlišuje z hlediska vztahu k hlavnímu textu dva typy reportáže: vnitřní a vnější. Vnitřní je součástí dialogické struktury hry, u vnější je pak zřetelný přechod od dialogické formy k více či méně čistokrevnému vyprávění (přičemž toto vyprávění nemusí být nutné v próze, verš rovněž není na škodu; v úvalu přichází i termín „epika“). V tomto rozlišení se opět projevuje fakt, že, jak jsme upozornili v úvodu, ne každé vyprávění je reportáží a opačně: ne každá reportáž musí mít nutně podobu vyprávění. Může být kromě toho i dialogická, mít podobu jevištní akce či dokumentu. Nás však stále zajímá pouze onen „moment překryvu“, kdy se jedná o reportáž, jež má podobu vyprávění, tedy o ty případy, kdy dojde ke změně modu z dialogického na narativní. Dodejme, že tento znak přechodu (tedy samotná změna modu promluvy), který je jasně dekódovatelný jako signál, že postava na potřebný čas opouští dialog a přechází k vyprávění, je prvkem, který přetrvává dodnes.

Konvence stran Posla a prameny jeho autority

Výše zmíněný Korintan z *Krále Oidipa* svou zprávou iniciuje zvrát v ději, když si tragický hrdina uvědomí svou identitu a povolá očitě svědky událostí z jeho vlastního dětství, aby zjistil detaily ohledně svého původu a ty mohl konfrontovat s Foibovým neblahým proroctvím vlastního osudu. Právě Korintanovo očitě svědectví je podstatným rysem jeho zprávy, která tím získává autenticitu a pravdivost. Jak upozorňuje Barrett, očitě svědectví je jedním z ústředních témat dramatu: „slovní zásoba textu sestává z výrazů souvisejících s viděním a poznáním, což svědčí o tom, že Oidipus na své intelektuální pouti prahne po statusu ‚očitého svědka‘“ (BARRETT 2002: 213). Ostatně i trest, který přijímá za hoře přivozené Thébám, za mor, i za utrpení Iokasty a její sebevraždu, jakož i za vlastní hříšné činy, ač vykonané v nevědomosti, v důsledku tragické věštby, je definitivní ztráta možnosti poznat pravdu s konečnou a nevyvratitelnou platností jako očitý svědek, neboť sebeoslepením

4 Podle Barbary Hodgson (2002) v *Antoniovi a Kleopatře* vystupuje nejvíc poslů ze všech Shakespearových her.

tuto možnost navždy ztrácí (podrobněji k interpretaci *Krále Oidipa* coby tragédie založené na komplementaritě vidění/vědění viz BARRETT 2002).

Smrt Iokasty i Oidipovo oslepení se „v souhlase s řeckými názory a mravy“ (HONZL 1943: 192) neodehrají před očima diváků, nýbrž jsou v kompetenci druhého posla. Při líčení těchto událostí druhý posel odkazuje do prostoru mimo jeviště, tedy k prostoru, který se „realisuje zcela v oblasti divákovy fantazie“ (HONZL 1943: 192). Jeho reportáž je narativem, který smrt i oslepení postav líčí s dostatečným detailem a s patřičnou autoritou očitého svědka.

Poslova reportáž ze zákulisí, kde se tyto hrůzné činy staly (ve stejném čase, avšak v jiném prostoru, než ve kterém se odehrává děj tragédie), je opět vyprávěným očitým svědectvím. „*Exangelos* [Posel], jenž vystoupí od verše 1223 [na str. 91 ve Stiebitzově překladu], jedná obecně ve shodě s konvencí: informuje sbor (a diváky) o tom, že Iokaste zemřela oběšením a Oidipus si vyloupil oči.“ (BARRETT 2002: 194) Posel nejprve sbor (a diváky) upozorní, že je pojme „hrozný žal“ (SOFOKLES 1920: 91), až se dozvědí, co „čeká tu váš sluch i zrak“ (SOFOKLES 1920: 91). Na naléhání Náčelníka sboru pak vypráví, že Iokaste zemřela „svou vlastní rukou“ (SOFOKLES 1920: 91), a aby dodal svému vyprávění váhu, upozorní posluchače, že byl u toho: „vylíčím vám dle své paměti, / jak dotrpěla žena nešťastná“ (SOFOKLES 1920: 92). Pak následuje jeho očitě svědectví:

Když pobouřena vběhla do domu, / hned rovnou do ložnice pádila, / rvouc vlasy oběma si rukama. / I uzamkla se sama v pokoji / a volá Laia dávno mrtvého / a vzpomíná si dávných objetí, / jichž plodem zhynul sám a matku ji / tu nechal v hříchu rodit synu svému. / A loži klnula, kde zrodila / k své bídě z chotě chotě, z dítěte / své děti. (SOFOKLES 1920: 92–93)

Aniž bychom chtěli z obou bezejmenných poslů, respektive z Korintána a Posla, činit ústřední postavy *Krále Oidipa*, jejich role při iniciaci a zakončení děje tragédie je klíčová. Nejprve zpráva z Korintu odkazující na minulé události započne Oidipovo hledání a uvědomování si vlastní identity, aby pak zpráva z paláce vyprávějící události současné jeho pouť ukončila: „On [Oidipus] strhl zlaté sponky z jejich rouch / a vzav je vrazil si je do očí.“ (SOFOKLES 1920: 93–94)

Toto vyprávění v užším smyslu⁵ je tedy završením příběhu o králi Oidipovi, jak jej zpracovává Sofoklova tragédie. Vyprávěčem je Posel, tedy postava konvenční, bezejmenná, vedlejší. Přesto je hybatelem děje a jeho vyprávění je vyvrcholením celé tragédie. Zásadní důležitosti Posla a s ní související obtížnosti jeho jevištní prezentace si všímá Stehlíková: „Stejně těžké jako ‚velké‘ postavy antické tragédie jsou však postavy Poslů. Nekonečná líčení toho, co se událo kdesi za scénou, podává postava nemající žádnou vlastní charakteristiku, prostě bezejmenná osoba, která přijde, sdělí a odejde.“ (STEHLÍKOVÁ 2012: 163).

5 K rozlišení mezi vyprávěním v užším smyslu a vyprávěním v širším smyslu viz stať Aleše Merenuse v tomto čísle a Merenusovu disertační práci *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Vyprávěním v užším smyslu se rozumí jednotlivé promluvy v rámci dramatu, jež mají podobu vyprávění; vyprávěním v širším smyslu pak tradiční naratologické kategorie vztažené k celku dramatu jako postava, prostor a čas, atd.

Že se bezejmenný posel může na jevišti zdržet o něco déle a nikoli výjimečně nést důsledky této své role, je údělem velkých Poslů z děl, jakým jsou právě zmíněný *Král Oidipus*, kde se posel z Korintu zprvu zdráhá vyličit Oidipovi, kterak jej zachránil, v obavě o vlastní osud či následující příklad konvenčního užití posla ze Shakespearovy tragédie *Antonius a Kleopatra*.

Tato hra do jisté míry spočívá na výměně informací mezi různými místy. Nejčastější výměna zpráv se odehrává mezi Alexandrií a Římem, ale zprávy přicházejí i z jiných míst, jako jsou Messina a další, blíže nespecifikovaná místa Antoniova italského tažení či řecký Sikyon. Že hra bude často spočívat v líčení událostí, k nimž dochází „za scénou“ v jiném prostoru, je jasné už od první scény prvního dějství. Konvence „přijde, sdělí a odejde“ je zde předpokládána, a proto porušena hned na úvod. Kleopatra Posla nenechá domluvit a sama imituje jeho styl řeči, čímž ustanovuje komunikační kanál a zhuštěně předesílá, jak bude dál probíhat výměna informací mezi Alexandrií a Římem. Kleopatra odhaluje, jakou podobu bude mít ve hře zpodobnění událostí, jež se odehrávají za scénou, tedy že půjde o zprostředkování pomocí reportáže: „Možná dost, / že Fulvie se hněvá. Nebo, kdoví, / snad sotva ochmýřený Caesar sám / posílá výnos.“ (*Antonius a Kleopatra* I.1) Pokusem zesměšnit Posla jej uvádí do děje a jeho reportážím připisuje stejný význam pro vývoj děje, jako mají scény, jež se na jevišti odehrávají přímo.

Informace o událostech, (historických) faktech a nepřítomných osobách jsou stejně významnou složkou hry jako události prezentované formou jevištní akce včetně dramatického dialogu. Hra využívá „jazyk mohutné obrazivosti“ (HODGON 2002: 245), který vyprávění zaručuje stejnou důležitost ve struktuře děje jako událostem předváděným jevištní akci. Ačkoli „zprávy nepřinášejí pouze vedlejší postavy – oni bezejmenní poslové (kterých je zde více než v jiných hrách)“ (HODGON 2002: 245), s posly se pojí styl reportáže díky konvenčním očekáváním, která plynou z jejich funkce. Autor hry na jedné straně konvence „přijde, sdělí a odejde“ využívá, na druhou stranu se ji nejednou pokouší nabourat – a tím vlastně upevnit, neboť z ní těží. Na konvenci ve sdělování informací ostatně upozorňuje sám Posel, když ze strachu z Antoniovy reakce na novinky z Itálie velitele varuje, aby svůj hněv neobracel k němu jako pouhému médiu: „Zlou zprávou zprotiví se, kdo ji nese.“ (*Antonius a Kleopatra* I.2) Tentokrát jej Antonius ještě nechá bez újmy odejít, byť ho novinka o vypuknutí boje s Caesarem nijak nepotěšila.

Kleopatra pak konvenci Posla jako pouhého informátora bez vlastní charakteristiky, vlastně bezpohlavní anonymní postavu, jež má jen sdělovat informace, zcela poruší, když ji zprávy z Říma rozčílí natolik, že se pokusí učinit cokoli, aby jejich nositele zdiskreditovala, a tím připustila možnost, že jeho zprávy nejsou pravdivé. Od počátku mu vyhrožuje, nejprve ze strachu, že jí nese zprávy o Antoniově smrti či ještě horší, že jí snad Antonius už nemiluje: „Mám chuť, než promluvíš, tě nejprv zbít“ (*Antonius a Kleopatra* II.5), pak se jej snaží uplatit: „Řekni, zdráv a volný, / a tu máš zlato...“ (*Antonius a Kleopatra* II.5) a dokonce se jej pokusí svést: „[...] a mé nejmodřejší / k polibku žilky – ruku, kterou líbat / se tráslí králové“ (*Antonius a Kleopatra* II.5). Když se Posel konečně dostane ke slovu a namísto očekávaných, zároveň však Kleopatrou předem v obavách

naznačených, zpráv z Říma se zmůže jen na útržkovité faktuální sdělení „Je s Oktavií ženat, Veličenstvo“ (*Antonius a Kleopatra* II.5), čeká jej všem konvencím navzdory hotová smrt: „Cože? Pryč! (*bije ho*) / Sic tvýma očima, jak dvěma míči / si budu kopat, zvytrhám ti vlasy, (*smývá jím sem a tam*) / drátem tě zmrskat dám a zvolna v louhu / rozmořit nadranc.“ (*Antonius a Kleopatra* II.5) Když nakonec Kleopatra vytáhne dýku, aby jej bodla, Posel prchne.

Na uvedených příkladech vidíme, že na jedné straně posel díky tomu, že je konvenčně oprávněný sdělovat informace pocházející z času či místa za scénou, může narušit dosaavadní vývoj příběhu a posunout jej požadovaným směrem za použití techniky vyprávění. Autorita, která jej k tomu opravňuje, je jeho status očitého svědka či nositele zprávy zaštiťené jinou vyšší instancí (např. jinou hlavní postavou). Ačkoli se sám může stát jednajícím postavou, jako je tomu v páté scéně druhého dějství *Antonia a Kleopatry*, konvence jej převážně předurčuje zůstat vypravěčem krátkých příběhů, jež vybočují z jazykového modu zbytku dramatu, tedy být jakýmsi „reportérem“. V uvedených příkladech jsou události probíhající za scénou líčeny prostřednictvím postav Poslů. Plnit poslovskou funkci, ztělesnit roli posla a vyprávět o tom, co se kdy a kde stalo, popisovat svět za scénou, je vlastností, jež určuje jejich působení v těchto dramatech, a to včetně faktu, že tak budou činit v narativním modu. Konvence, jež stanoví, že postavou vyprávějí je konkrétně postava Posla, však v současném britském mainstreamovém dramatu zaniká.

Přerod posla

Poté, co jsme si v hrubých obrysech vytyčili pole působnosti posla ve vybraných příkladech z antického a alžbětinského dramatu a nastílnili jeho vztah k obsahové (informace o událostech, faktech či osobách z jiného času či prostoru, než jsou ty představované na jevišti) i formální (reportáž v podobě krátké epické promluvy či jako výčet) stránce sdělení, můžeme přejít k novému poslovi, tedy realizaci poslovské funkce skrze hlavní postavu. Nejprve se zaměříme na to, co má s tradičním poslem společného.

Z hlediska obsahu sdělení i nadále platí, že moderní posel je „reportérem“, zprostředkovatelem informací, vypravěčem. Stejně jako starý posel, nový posel *vypráví o událostech či osobách a faktech z času či místa za scénou*. Při pohledu na posla jako na typ postavy či jako na nositele určité funkce v rámci příběhu, inspirovaném výše zmíněnými narativně gramatickými koncepty analýzy struktury vyprávění v greimasovském duchu, můžeme konstatovat, že funkce posla, tedy skutečnost, že „přijde, sdělí a odejde“, přetrvává v tom smyslu, že posun děje je i nadále jeho podstatnou úlohou.

Hlavní rozdíl oproti předchozím zkoumaným obdobím spočívá v zániku konvenční postavy Posla. Nyní ve zkratce zmíníme různé podstatné vývojové změny v dramatické literatuře, které k tomu vedly. Jde o (1) prosazení moderního psychologického dramatu a s tím související zánik či omezení divadelních konvencí, jako jsou poznámky stranou, (2) jiné druhy „radikalizace“ dramatu včetně silné tradice dobře napsané hry v anglosaské

oblastí⁶ a (3) vliv destrukce některých konvencí dramatu brechtovského a po Brechtovi. Můžeme konstatovat, že tyto trendy se spolupodílely na tom, že v současném mainstreamovém anglicky psaném dramatu se klasický Posel jako čistě konvenční postava bez vlastní charakteristiky a s jedinou úlohou, tedy informovat či vyprávět, co se děje za scénou, již nevyskytuje.

Jak jsme konstatovali výše, poslovská funkce nicméně v dramatu přetrvává. Posel již ale není samostatnou vedlejší bezejmennou postavou, naopak standardně poslovskou funkci přebírají postavy hlavní. Další rozdíl oproti starému poslovi spočívá v tom, že kromě posouvání děje kupředu a odkazování na informace z rámce fikčního světa hry přibírá i další významnou funkci: zcela otevřeně referuje k aktuálnímu světu diváků, interpretuje historická i vědecká fakta a nezřídka o nich zdlouhavě „přednáší“. Není přitom vždy nutnou podmínkou, aby dané informace či vyprávění nějak souvisely s dějem hry; mohou sloužit k prohloubení charakteristiky postavy či, podobně jako expozice, vytvářet širší kontext pro děj hry jako celku, což platí například u současných her s historickou tematikou.

Stejně jako starý posel, i ten nový musí mít *autoritu*, díky níž je mu umožněno vyprávět, co se děje „za scénou“. Jestliže byl starý posel očitým svědkem či osobou k vyprávění pověřenou vyšší autoritou, moderní posel je nadto autoritou také díky svým vnitřním charakteristikám. Svě postavení autority tedy nečerpá ze vztahu s ostatními postavami hry, ale přímo z vlastní charakteristiky. Konkrétně se často jedná o takovou postavu, jež je považována za autoritu z titulu svého povolání. Platí tedy, že k charakterizaci nepostačuje jen označení „Posel“ v seznamu dramatických osob (kde ostatně může tato postava klidně chybět) a následné odpovídající jednání takové postavy, nýbrž že se podstatnou charakteristikou stává i její povolání, kterému se automaticky přisuzují jisté vlastnosti, konkrétně takové, které poslovi zaručují exkluzivní přístup k informacím. Zatímco v tradičním dramatu musí přijít konvenční Posel, moderní hlavní postava se může na chvíli v posla sama přerodit díky tomu, že je definována jako novinář, vědec, učitel, politik, policista či znalec toho či onoho. Takto se tedy přetransformovala konvence, jež částečně spoléhá na obecně přijatelný zdroj autority: K vědění pramenícímu ze statusu očitého svědka (tato autorita přetrvává i nadále) se přidává vědění pramenícího z expertního statusu.

Ponechejme pro tentokrát stranou ty projevy nového posla, které se kryjí s projevy posla starého, tedy vyprávění o událostech „za scénou“, jež posouvají kupředu děj a excitují divákovu fantazii. Nový posel rovněž nejednou čerpá svou autoritu vyprávět z toho, že je očitým svědkem líčených událostí či že je k jejich vyprávění pověřen. Avšak jeho autorita vyprávět o jevech za scénou se dále rozšiřuje o fakt, že jej k tomu opravňuje jeho vnitřní charakteristika určená civilním povoláním postavy. Taková postava na několik řádků opouští dialogickou formu, přechází do narativního modu a vypráví o jevech či událostech, jejichž znalost pramení z její profese.

6 Odkazují zde k tradici tzv. „well-made play“ („dobře napsaná hra“, někdy také „dobře udělaná hra“), tedy k šablonovitým dramatům, jejichž výstavba se drží poetických pouček francouzského poetologa Eugèna Scriba a jež byly populární formou v anglicky psané dramatice druhé poloviny 19. století a první poloviny 20. století.

Jako příklad uveďme hry *Arkádie* od Toma Stopparda (1993) a *Kodaň* od Michaela Frayna (1998). V 90. letech 20. století se anglosaským prostředím v mainstreamové produkci prohnala vlna her, které můžeme označit jako „hry o vědě“ či „vědecké hry“. V *Arkádii* se z vědecké tematiky mimo jiné objevuje teorie chaosu, druhý zákon termodynamiky, komputerované algoritmy či fraktálová geometrie. Valentin Coverly je matematik a v moderního posla se promění v momentě, kdy pochopí, co se o necelá dvě staletí dříve pokoušela vypočítat jeho vzdálená příbuzná Thomasina Coverly. V tu chvíli začne hovořit jazykem vědy – přednáší Haně o iterovaném algoritmu (a nikoli např. o událostech, které by posouvaly kupředu děj):

Na levých stránkách jsou grafy toho, co dělají čísla na pravých stránkách. Ale v různém měřítku. Každý graf je zvětšenou malou částí toho detailu a tak pořád dál a dál, na věky věkův [...] Máte rovnici o dvou neznámých. Jakákoli hodnota x vám dá hodnotu y . Uděláte tedy tečku tam, kam x a y patří. Potom vezmete další hodnotu x , což vám dá další hodnotu y . (STOPPARD 2004: 279)

Valentin díky svému povolání, tedy charakteristice postavy spočívající ve faktu, že je vědcem, opouští dramatický dialog a přechází ke zprostředkování informací, které nepocházejí z fikčního světa hry – jsou to vědecká fakta platná rovněž v aktuálním světě. Je v ten moment vykladačem, který obecně srozumitelným jazykem přednáší o jevech v současné matematice a fyzice. Doležel takové importy faktů ze světa aktuálního označuje jako *zobrazovací odbočky*, jež „jsou včleněny do fikčního textu, ale vyjadřují mínění (názory) o světě aktuálním“ (DOLEŽEL 2003 [1998]: 40). Nový posel v podobných případech po dobu trvání své reportáže odkazuje za scénu nejen fikčního světa hry, ale přímo do aktuálního světa čtenáře či diváka. Jako vědec tak básnickým jazykem přináší informace o obecně platných jevech (tedy jevech, jejichž platnost není limitována na fikční svět dramatu): „Sémantika zobrazujících odboček je určena tím, že tyto výroky si činí nárok na platnost v aktuálním světě.“ (DOLEŽEL 2003 [1998]: 40) Další takovou odbočkou, kdy Valentinova promluva opouští dialogický mód a mění se v narativ, je jeho vyprávění o dějinách fyziky ve 20. století:

Mluvalo se o konci fyziky. Zdálo se, že relativita a kvantová teorie všechno vyřeší. Teorie všeho. Ale vysvětlily se jen velice velké a velice malé věci. Vesmír, elementární částice. Věci běžných rozměrů, které tvoří naše životy, věci, o kterých se píše básně – oblaka – narcisy – vodopády – nebo to, co se stane v šálku kávy, když do něj nalijete smetanu – tyhle věci jsou plny záhad, jsou pro nás stejnou záhadou, jako byla nebesa pro staré Řeky. (STOPPARD 2004: 280)

Podobným způsobem jsou divákům *Arkádie* představeny i další výše zmíněné koncepty současné vědy, jakož i informace z dějin architektury či literatury. Nicméně právě tato

linka, fiktivní návštěva lorda Byrona na panství Coverlyových v 19. století, je prezentována z formálního hlediska stejně jako vědecké poznatky, tedy formou reportáže. Odkazuje však do fikčního světa hry, a autor tedy ponechává na divákovi/čtenáři, aby informace pocházející z aktuálního a z fikčního světa odlišil, jinými slovy, aby divák či čtenář sám určil, kdy se jedná o kontrafaktuální fikci – na formální úrovni toto rozlišení totiž není možné. Divákovi/čtenáři pomůže, když se ukáže, že jádro sporu, tedy zda Byron zabil začínajícího básníka Ezru Chatera, či nikoli, vychází z mylné interpretace fikčních (kontrafaktuálních) dějinných událostí.

Fraynova *Kodaň* se odehrává v roce 1941 a zpracovává různé verze návštěvy německého fyzika Wernera Heisenberga u jeho dánského učitele a kolegy Nielse Bohra. Obě postavy jsou tedy fikčními reprezentacemi historických osobností, kvantových fyziků, což pak přeneseně postavám hry umožňuje autoritativně vyprávět o teoretických a matematických problémech kvantové fyziky – vykračovat z dialogu směrem k reportáži, která odkazuje do aktuálního světa, odkud čerpá vědecká fakta a následně je prezentuje jazykem přístupným divákovi/čtenáři. Jinými slovy, „při konstrukci tohoto fikčního světa dochází k masovému dovozu materiálu ze světa aktuálního“ (DOLEŽEL 2003 [1998]: 65). Takto kontaminovaná hra v dialogu se čtenářem i divákem navozuje komunikaci nejen na úrovni toho, jaký osud čeká na postavy, ale také o stavu světa aktuálního – tedy toho, v němž žije publikum.

Jednou z teorií, kterou divákovi prezentuje sám její autor, respektive jeho fikční reprezentace, je Heisenbergův princip neurčitosti: „Ve světě není žádná situace, která by byla absolutně determinovaná, což mimochodem znamená konec myšlenky kauzality stojící v samotném základu vědy.“ (FRAYN 2000 [1998]: 68) Výklad tohoto principu sice neposouvá děj kupředu, ale slouží divákovi jako paralela k opakujícím se situacím děje hry, který nabízí několik (neurčitých) vysvětlení motivů Heisenbergovy návštěvy. *Kodaň* takto příznává, že ji lze chápat jako experiment, kterým se ověřují různé hypotézy ohledně motivů tohoto historického setkání.

Hra dále poměrně do podrobností popisuje řetězovou reakci při štěpení uranu, tedy technické problémy doprovázející konstrukci atomové bomby (konstrukce atomové zbraně je věcí matematicky i technologicky nesmírně komplikovanou a každý její krok je obrovskou výzkumnou výzvou a vědeckým problémem). Při výkladu o tomto problému, který opět pochází z aktuálního světa, použije Bohr ve své promluvě narativní mód:

Přírodní uran obsahuje dva různé izotopy, U-238 a U-235. Izotopu U-235 je v něm méně než jedno procentu a právě tehle nepatrný zlomek je jediná část, kterou dokáží štěpit rychlé neutrony. [...] 238 nejen, že nelze rychlými neutrony štěpit – navíc je pohlcuje. Takže velmi brzy po spuštění řetězové reakce už nezůstává dost rychlých neutronů na to, aby štěpily 235. (FRAYN 2000 [1998]: 33–34)

Dialog obou vědců pokračuje, přičemž každý z nich přidává další poznatky o daném problému – formálně jde tedy o dialog, ale kontext promluvy je tentýž, vzájemně se doplňují. Jak

jsme se již zmínili v souvislosti s Korintňanem, jde vlastně o vyprávění střídavě realizované dvěma postavami: oba fyzikové se vždy v daném okamžiku převtělí v posly, kteří se střídají ve vyprávění o problémech při konstrukci atomové bomby. Bohrova žena Margrethe na závěr jejich líčení shrnuje: „A v těch dvou hlavách se rýsuje budoucnost. Které město bude zničeno a které přetrvá. Kdo zemře a kdo bude žít.“ (FRAYN 2000 [1998]: 54) Z příběhu o omylech při pokusu zkonstruovat atomovou bombu se stává příběh dvou vědců, již v průběhu války drželi v rukou osudy milionů lidí.

Vidíme, že autorita, která umožňuje vyprávět o událostech či jevech za scénou, tedy přinášet reportáže, v uvedených příkladech nepřináší postavám Poslů; ty zanikly, ale jejich poslovskou funkci v dramatu přebírají hlavní postavy. I v současném britském mainstreamovém dramatu se mohou na chvíli stávat posly postavy, jež mají status očitého svědka či jsou k vyprávění pověřeny někým jiným. Portfolio autority vyprávět se však rozšiřuje o oprávnění pocházející z charakteristiky dané postavy, konkrétně pak z jejího zaměstnání.

Závěr

Poslovská funkce nepřestala být ani v moderním dramatu potřebná, neboť i nadále pomáhá prostřednictvím reportáže rozšiřovat ve fikčním světě dramatu události a osoby, které pocházejí z času či prostoru „za scénou“. V případě nového posla můžeme parafrázovat výrok, že posel „přijde, sdělí a odejde“ do následující podoby: postava využije své charakteristiky, která jí propůjčuje autoritu s ohledem na přístup k informacím za scénou, a změní na potřebnou dobu formu přednesu do narativního modu. Vyprávění v užším slova smyslu, na úrovni promluvy v podobě např. reportáže, je tedy integrální součástí her jak starších, tak i těch současných britských mainstreamových.⁷ Přesto všechno však samozřejmě platí, že stejně jako žádná jiná teoretická úvaha o uměleckých artefaktech, ani tato si neklade nárok na absolutní platnost; výjimek, kdy ve hře žádnou reportáž ani funkci posla nenalezneme ani při sebevětší snaze, by jistě bylo možno vypočítat velké množství.

7 Proměně postavy v závislosti na proměně estetických principů dramatiky se věnoval Jindřich Honzl ve studii „Herecká postava“. V přehledu některých typů postav (jež nazývá „stálé postavy“, srv. HONZL 1939: 145) od *commedie dell'arte* až po realistické drama sleduje podobnou linii jako tento text, tedy že jejich funkce zůstává zachována navzdory tomu, že konkrétní realizace podléhá proměně stylu daných období. Honzl však primárně vychází z úvah o divadelní (herecké) praxi.

Bibliografie

- ARISTOTELES. 2008. *Poetika*. Přel. Milan Mráz. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- BARRETT, James. 2002. *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley, CA: University of California Press, 2002.
- BLOOM, Harold. 2007. Introduction. In Harold Bloom (ed.). *Sophocles' Oedipus Rex*. New York: Infobase Publishing, 2007: 1–28.
- DOLEŽEL, Lubomír. 2003 [1998]. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003 [1998].
- FRAYN, Michael. 2000 [1998]. *Copenhagen*. New York: Anchor Books, 2000 [1998].
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- HODGON, Barbara. 2002. Antony and Cleopatra in the Theatre. In Claire McEachern (ed.). *Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002: 241–263.
- HONZL, Jindřich. 1943. Hierarchie divadelních prostředků. *Slovo a slovesnost* IX (1943): 4: 187–193.
- HONZL, Jindřich. 1939. Herecká postava. *Slovo a slovesnost* V (1939): 3: 145–150.
- KAČER, Tomáš. 2012. *New Messengers: Reportage in Late Twentieth Century British and American Mainstream Drama*. Disertační práce, Filozofická fakulta MU. Brno: Masarykova univerzita, 2012 (nepubl.).
- MERENUS, Aleš. 2012. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce, Filozofická fakulta MUNI. Brno: Masarykova univerzita, 2012 (nepubl.).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2001. Dialog a monolog [1940]. In id. *Studie II*. Brno: Host, 2001: 89–115.
- PFISTER, Manfred. 1991. *The Theory and Analysis of Drama*. Přel. John Halliday. New York: Cambridge University Press, 1991.
- SHAKESPEARE, William. 2013. *Antonius a Kleopatra* [online]. Přel. E. A. Saudek. Projekt Kapradí [citováno dne 31. 10. 2013]. Dostupné online na <http://corpora.fi.muni.cz/kapradi>.
- SOFOKLES. 1920. *Král Oidipus. Slídiči*. Přel. František Stiebitz. Praha: Fr. Borový, 1920.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. 2012. *Co je nám po Hekubě*. Praha: Brkola, 2012.
- STOPPARD, Tom. 2004. *Arkádie* [program představení s kompletním textem hry]. Přel. Jaroslav Kořán. Brno: Městské divadlo Brno, 2004.

Summary

The present paper deals with the messenger character from the perspective of transformation of its function in drama regarding its presence and use in the history of drama where it focuses on messenger figures in Sophocles' *Oedipus King* and Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, and in the context of contemporary mainstream British drama in the plays *Arcadia* by Tom Stoppard and *Copenhagen* by Michael Frayn. Based on the contrasts between examples from classical and contemporary plays, the study shows that Messenger disappears as an independent character while its functions within

Tomáš Kačer

Proměna funkce posla v dramatu

dramatic narrative strategies remain preserved as other main dramatic characters take on this function, which had belonged to nameless Messenger figures. It also focuses on formal aspects of messengers' narratives, the 'reportage', and it shows the ways these narratives are incorporated into the drama as a whole.

Klíčová slova

drama, posel, vyprávění, reportáž

Keywords

drama, messenger, narration, reportage

Mgr. Tomáš Kačer, Ph.D. (1979) absolvoval studium Literární komparistiky a v současné době je odborným asistentem na Katedře anglistiky a amerikanistiky FF MU, kde se věnuje výuce kurzů v oblasti dějin dramatu ve Velké Británii a USA ve 20. století, a výzkumným pracovníkem na Katedře divadelních studií FF MU, kde spolupracuje na výzkumu v rámci grantu GAČR Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál. Je autorem monografie *New Messengers: Short Narratives in Plays by Michael Frayn, Tom Stoppard and August Wilson*. E-mail: kacer@phil.muni.cz