

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ**

**LARP, jako vyústění divadelních tezí Bertolta Brechta  
a jako svébytný divadelní žánr**

**LARP, as the outcome of Bertolt Brecht's theatrical theses  
and as a distinctive theatrical genre**

**BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Arnošt Hašek**

**DIVADELNÍ STUDIA**

**Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.**

**Olomouc 2021**

**Poděkování:**

Děkuji Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D. za odborné vedení bakalářské práce, poskytování rad a materiálních podkladů k práci a Martinu Haškovi za nedocenitelnou pomoc při korekturách.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedenou literaturu a zdroje.

V Olomouci dne 4. 5. 2021 .....

## Obsah

Úvod .....	5
1. Základní historický pohled na LARP .....	9
2. LARP v kontextu jiných odborných prací, zejména z hlediska edukativního a teorie hry .....	15
3. Brecht x LARP .....	22
4 LARP x Divadlo .....	32
5. Praktická část – divadelní text jako základ scénáře LARPu .....	38
5.1. Komentáře k textu LARPu Král Ubu .....	39
Závěr .....	42
Abstrakt .....	46
Abstract .....	46
Seznam literatury .....	47
Přílohy: .....	49
LARP Král Ubu .....	49
Úvodní scéna: .....	53
Závěrečná scéna: .....	53
Princ Hromoslav: .....	53
Velvyslanec z Čech .....	55
Velvyslanec z Francie .....	57
Velvyslanec z Ruska .....	59
Ministr průmyslu .....	61
Ministr zdravotnictví .....	63
Spiklenec 1 .....	65
Spiklenec 2 .....	66
Spiklenec 3 .....	67
Falešný dopis Polska Anglii .....	68

## Úvod

Za téma své bakalářské práce jsem si zvolil zkoumání fenoménu rolových her, označované zkratkovým výrazem LARP, z hlediska divadelní teorie, konkrétně z hlediska myšlenek Bertolta Brechta. V posledních letech se i na našem území dostává tomuto fenoménu větší pozornosti nejen z pozice praktických realizací, ale též coby tématu odborných studií a prací, zejména z pohledu psychologie, sociologie a pedagogiky.<sup>1</sup> Zřídka svého zájmu se LARP dočkal i z pohledu divadelního, ovšem žádná z publikací, s nimiž jsem měl možnost se setkat, neuvazuje nad LARPem v souvislosti (třeba jen nepřímé) s tezemi Bertolta Brechta o divadle, jež formou dialogů, úvah a básní sepsal a v byly vydány knize<sup>2</sup> *Kupování mosazi*. Jelikož se LARPU řadu let věnuji, a coby autor mám za sebou více než desítku vlastních inscenací, rozhodl jsem se svůj náhled na LARP jakožto divadlo náležejícím do sféry Brechtových koncepcí a teorií (a v konečném důsledku vlastně divadlo jako takové), kterým jsem se už delší dobu zabíral, prozkoumat podrobněji a ukázat jeho oprávněnost či neoprávněnost.

Vlastní pojetí slova LARP je nutné alespoň zběžně přiblížit, jelikož se celkově jedná o poměrně široký fenomén, a ani v LARPové komunitě nepanuje úplná shoda, jelikož jeho vymezení je spíše zkušenostní a zvykové než-li pevně stanovené. LARP je zkratka anglického Live Action Role Playing a ačkoli je už poměrně běžně tato zkratka užívána jako samostatné slovo (larp), považuji stále za důležité uvědomovat si (především v jeho psané formě) jeho původ, který je už sám o sobě do jisté míry vysvětlující. Jedná se tedy o označení konkrétního typu her, stojících na základu hraní rolí. LARPy lze (mimo další konkrétnější žánrová rozdělení jako je např.: postapokalyptický, fantasy, western, horor...) v základu

---

1 FOUSKOVÁ, Kristýna. *Larp jako specifická metoda výchovné dramatiky ve vzdělávání adolescentů*. Brno, 2016. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lenka Slepíčková; MACEK, David. *Larp - nošení "masky" a její důsledky pro adolescenty*. Brno, 2009. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lukáš Blinky; BENEŠOVÁ, Šárka. *Vzdělávací potenciál rolových her – larp*. Brno, 2017. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Petr Novotný.

2 „Hecht vycházel při svém vydání *Kupování mosazi* z Brechtových návrhů na finální podobu textů. V Poznámkách editora mluví o „editorské rekonstrukci“ textu, jehož podobu Brecht ponechal jen v plánech a návrzích.“ – MUSILOVÁ, Martina. Bertolt Brecht: *Kupování mosazi*. *Theatralia*. 2009, 12(1). Strana 136.

rozdělit na dva typy: 1. základ tvoří příběh tvořený konkrétními jednotlivými postavami účastníků 2. základ tvoří příběh tvořený scénou a nekonkrétními anonymními postavami účastníků. Do první kategorie se řadí hry většinou s nižším počtem hráčů, kde každý z nich má vlastní charakterizovanou unikátní postavu. Tyto LARPy jsou založené na vzájemných vztazích a interakcích postav. Druhou kategorií tvoří v podstatě jen bitvy (či případné experimenty, které jsou i v rámci tohoto fenoménu obtížně zařaditelné), v nichž není hra postavena na konkrétních postavách, ale na celkových stranách konfliktu a pro výsledek není podstatné zda mezi hráči vznikají prokreslenější herní vztahy a interakce, jelikož i životnost konkrétních unikátních „postav“ je velmi omezená a dochází k jejich recyklaci, kdy se hráč po herní smrti opět oživuje a vrací do hry. To a často také větší počet účastníků zabraňuje kladení důrazu na konkrétnost postav. I tento typ „LARPu“, blížící se spíše rekonstrukci, je velkou částí komunity zahrnován pod pojem LARP (blíže charakterizován například jako „dřevárna“ – odvozeno od původního materiálu zbraní), ovšem já osobně bych tyto dvě kategorie nestavěl na roveň, jelikož jsou mezi nimi zmíněné zásadní rozdíly a právě bitvy („dřevárny“) bych označil pouze za aktivitu s LARPovými prvky. Slovem LARP je v celé práci označována jen první typ, postaven na postavách a jejich příbězích vytvářející a rozšiřující příběh celkový.

Jako základ svých úvah jsem si položil několik na sebe navazujících otázek, na něž se pokusím v předkládané práci odpovědět. Zdroji pro odpovědi mi byly, kromě zmíněného *Kupování mosazi*, zejména další odborné práce, zabývající se LARPem z pohledů pro můj výzkum relevantních, tedy z pohledu pedagogiky a divadla.

Prvotní a výchozí premisa, s níž jsem od počátku pracoval, zní: LARP je herní událost spočívající zcela nepochybně a neoddiskutovatelně na teatralitě.<sup>3</sup> Jako takováto událost je již poměrně dobře popsán z hlediska vzdělávacích funkcí.<sup>4</sup> A vzhledem k tomu, že tyto funkce si ve svých tezích o divadle za vlastní zvo-

---

3 „V Jevrejnovově pojetí teatrality dominuje aspekt proměny a transformace světa. Teatralitu (a koneckonců divadlo samotné) tak nechápe jako zrcadlení reality, ale jako „stupňování a intenzifikaci proměn života“ – MUSILOVÁ, Martina. Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky. *Theatralia*. 2014, 17(1). Strana 12.

lil Bertolt Brecht, přivedlo mě to k položení dvou na sebe navazujících otázek, a sice otázky hlavní (1a) a k ní se nabízející otázky následné (1b):

1a) Lze LARP považovat za vyústění koncepcí Bertolta Brechta o divadle (tedy takových divadelních koncepcí, jež jsou představovány v *Kupování mosazi*)?

1b) Může být LARP pokládán za divadlo ve vlastním smyslu (respektive za jeho žánr)?

Z uvedené hlavní otázky, na níž jsem nikde nenašel formulovanou odpověď, a z úvodní premisy logicky vyplynula potřeba zodpovědět další dvě otázky:

2) V čem spočívá popis LARPU z hlediska pedagogiky a s ní úzce souvisejících oborů psychologie a sociologie?

3) Jak se Bertolt Brecht ve své divadelní teorii vztahuje ke vzdělávání?

K zodpovězení otázek budu přistupovat metodou komparace. Pokusím se určit klíčové prvky a pojmy divadelních konceptů Bertolta Brechta, tedy ověřit jejich přítomnost a slčitelnost a porovnat je s LARPem. Jako primární zdroj Brechtových tezí jsem zvolil *Kupování Mosazi*, jelikož se jedná o nejucelenější text (třebaže rekonstruovaný) ohledně jeho divadelních teorií například o epickém divadle.

Před obrácením pozornosti k předloženým otázkám je ovšem nejprve třeba uvést z důvodu základní orientace historický kontext LARPU. Nikoli však s důrazem na jeho celkem zjevnou moderní historii, která už je dobře popsána a v první kapitole na příslušnou literaturu odkazují, ale hlavně se zájmem o jeho prapočátky. Tím mám na mysli formování východisek, která sestavují jakési (ne vždy úplně dobře patrné) podhoubí, z něhož si utvářející se nový směr bere své podstatné rysy, ovšem těžko lze takové utváření popisovat jako nějakou přímou historickou linii. Klíčovou součástí těchto prapočátků u LARPU spatřuji právě ve spojitosti s divadlem.

---

4 FOUSKOVÁ, Kristýna. *Larp jako specifická metoda výchovné dramatiky ve vzdělávání adolescentů*. Brno, 2016. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lenka Slepíčková; MACEK, David. *Larp - nošení "masky" a její důsledky pro adolescenty*. Brno, 2009. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lukáš Blinky; BENEŠOVÁ, Šárka. *Vzdělávací potenciál rolových her – larp*. Brno, 2017. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Petr Novotný.

V návaznosti na historickou kapitolu, zakončenou psychologicko-divadelním vlivem stojícím u kořenů LARPU, pokračuji ve druhé kapitole shrnutím poznatků jiných prací, které se LARPEm zabývají právě z hledisek psychologicko-sociologických a pedagogických, čímž se dostávám k problematice vytyčené druhou otázkou.

Ve třetí kapitole Brecht x LARP se věnuji otázce vztahu Bertolta Brechta a vzdělávání a zároveň odpovídám i na první část základní otázky, zda lze LARP spatřovat jako vyústění Brechtových tezí a divadelních koncepcí.

Ve čtvrté kapitole LARP x divadlo pak odpovídám na druhou část hlavní otázky práce, zda je možné LARP považovat za divadlo.

Za důležitý prvek práce považuji praktickou část – LARP i divadlo jsou primárně živé události nabývající vlastního smyslu v uskutečněných realizacích, z nichž teorie čerpají své podněty, a v nichž se teoretické koncepty mohou uplatňovat. Praktická část se pak dá do jisté míry chápat jako obdoba experimentu v přírodních vědách (samozřejmě s mnohem méně striktním přístupem) a zároveň jako návazá na Brechta, který své teorie podkládal vlastní praxí. V této části prezentuji, jak lze LARPově zpracovat činoherní text, a zároveň jí podpírám a ilustruji závěry své práce. Do podoby LARPového scénáře jsem zpracoval divadelní hru Alfreda Jarryho *Král Ubu*, jež je k nalezení v přílohách. Praktická část měla být původně výrazně širší o další přílohy, které měly obsahovat rovněž záznam a fotografie, neboť jsem měl inscenaci uvést v rámci divadelního festivalu Modrý kocour pořádaném v Turnově.<sup>5</sup> Z důvodu vládních nařízení proti šíření pandemie nemoci Covid-19 byl festival zrušen, a ani později nebylo možné LARP nikde uvést ještě před termínem dokončení mé práce. Doplňující přílohy bylo tedy nutné oželeť, stejně jako další postřehy na základě uskutečnění tohoto LARPového představení, které měly být součástí komentářů k praktické části, čímž měla být rozšířena vzájemná vazba mezi teoretickou a praktickou částí. Komentáře k LARPU *Král Ubu* tedy musely zůstat ve stručnější podobě.

---

5 Jednalo by se o v pořadí mou o třetí LARPovou inscenaci zde představenou, v předchozích ročnících byly jako součást festivalu uváděny realizace: *Z ruky dějin* na téma druhé světové války a *Malá francouzská revoluce* na téma Velké francouzské revoluce.



## 1. Základní historický pohled na LARP

Téma vlastních historických kořenů a zdrojů LARPU je samo o sobě velmi málo zmapované. Události vedoucí k jeho vzniku nejsou v přesnějším vývojovém smyslu specifikovatelné, a ani se nedá dohledat, kdy proběhl první LARP vůbec. Tato práce si ani takovéto konkrétní hledání neklade jako svůj úkol, za zásadní například proti tomu shledává v úvodu naznačené mapování určitých formujících východisek majících vliv na podstatné rysy. V tomto směru považuji pro LARP za důležité téma propojení jeho „prapočátků“ s divadlem, čemuž je v publikacích, které se nějakým způsobem věnují historii LARPU, věnována mizivá pozornost (zde na toto téma navážu ve druhé části kapitoly).

Naopak poměrně dobře je publikačně zpracována a zdokumentována – zejména ve světě<sup>6</sup>, ale i u nás<sup>7</sup> – jeho historie v podobě toho, co by se dalo nazvat „faktickou historiografií“. Obsah těchto publikací zde nemá smysl přepisovat a podrobněji opakovat. Proto na tomto místě provedu pouze krátký exkurz do základního historického kontextu potřebného pro alespoň určitou orientaci:

V sedmdesátých letech vzniká přímý předchůdce LARPU, desková RPG hra *Dungeons & Dragons* (D&D). Prvním LARPem bychom pak mohli v principu označit situaci, kdy se některá ze skupin rozhodla přesunout hru ze stolu do terénu a uskutečnit a prožít si akce prováděné na desce nebo na papíře v realitě.

Od osmdesátých let jsou už různě po světě hrané „první“ LARPové hry a etablojí se organizační skupiny, které fungují dodnes. Z hlediska implementace LARPU do praktického života je toto směřování v evropském kontextu nejlépe pozorovatelné ve Skandinávii, kde jsou už poměrně dlouho celkem obvyklé edukační nebo „business“ LARPy využívané ve školství, teambuildingových aktivitách apod. Tento kontext velmi dobře přibližuje rozsáhlá švédská publikace *Nordic LARP*<sup>8</sup>, jež je svým způsobem knižním dokumentem tzv. nordic LARPU (lze přeložit jako nordického/severského LARPU) a popisuje jeho historii na

6 TYCHSEN, Anders, HITCHENS, Michael. Live Action Role-Playing Games: Control, Communication, Storytelling, and MMORPG Similarities. In: Games and Culture [online]. Sage Publications, 2006. Dostupné z:

[https://nideffer.net/classes/270-08/week\\_08\\_platforms/liveactionrpg.pdf](https://nideffer.net/classes/270-08/week_08_platforms/liveactionrpg.pdf). Strana 254 – 258.

7 GYÜRE, Radek. *Fenomén larp jako nekonvenční pojetí alternativního divadla*. Olomouc, 2016. Bakalářská. Univerzita Palackého. Vedoucí práce Daniel Jakubíček. Strana 14-22.

příkladu celkem třiceti her, přičemž první se odehrála roku 1994. Nordic LARP je svým způsobem specifickým „nadžánrem“, typickým pro severské země, který se odlišuje od „ostatních“ LARPů určitým stylem například v organizaci.<sup>9</sup> Obecně je kladen důraz na minimalizaci až úplné potlačení psaných pravidel, hráči se zaměřují na hru jako celek a nezáleží zde toliko na postupu vlastní postavy k vytyčeným cílům a je upřednostněn kvalitní prožitek ze hry jako celku např. – pokud hráč ví, že v tuto chvíli smrt jeho postavy výrazně přidá na atmosféře, tak svou postavu v rámci zlepšení výsledku obětuje.<sup>10</sup> Já se ve své práci zabývám LARPem typickým pro naše prostředí srovnatelným například s Polskou, Německou, atd. tradicí.

V Českém, respektive dříve ještě Československém, prostředí je příchod a rozvoj LARPů oproti západnímu a západoevropskému světu podstatně opožděn, což je samozřejmě způsobeno zejména předrevoluční politickou situací. Opomenuli různé táborové hry, které jsou považovány za jeden z předchůdných zdrojů LARPU, pak první „skutečné“ LARPy vznikají po vydání RPG hry na hrdiny *Dračí doupe* (DrD), a také po vydání českého překladu Tolkienova *Pána prstenů*. Zcela jistě působením faktu, že Tolkienovo dílo i DrD patří do žánru „fantasy“, převládal (a stále převládá) v kontextu našeho prostředí dosti bohatého na zříceniny, hrady apod. vývojově tento žánr i v LARPových hrách. Samozřejmě i v našem prostředí za přibližně třicet let, kdy se dá už skutečně mluvit o existenci LARPU (a nejen o jeho předvoji), došlo k podstatnému vývoji, co se týče žánrové rozmanitosti a sofistikovanosti. Přesto je skandinávský trend v Čechách zatím jen „v plenkách“.

Pokud jde o ony zdrojové vlivy zmiňované na začátku kapitoly, tak jako jeden z „prapředchůdců“ LARPU bývají uváděny<sup>11</sup> takzvané „carrousel“, které se konaly v 17. století, a jednalo se o rekonstrukce turnajů, bitev a mýtů. Vzhledem k tomu, že to, co se dnes označuje jako LARPové bitvy, nepovažuji pro jejich ob-

8 STENROS, Jaakko a Markus MONTOLA. *Nordic Larp*. Stockholm: Fëa Livia, 2010. ISBN 978-91-633-7857-7.

9 *Nordic Larp: What is Nordic Larp?* [online]. Skandinávie: Nordiclarp, 2013 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://nordiclarp.org/what-is-nordic-larp/>.

10 *What's the big deal about Nordic larp?* [online]. LARPING.ogr, 2014 [cit. 2021-4-30]. Dostupné z: <https://larping.org/whats-the-big-deal-about-nordic-larp/>.

11 GYÜRE, Radek. *Fenomén larp jako nekonvenční pojetí alternativního divadla*. Olomouc, 2016. Bakalářská. Univerzita Palackého. Vedoucí práce Daniel Jakubíček. Strana 14.

sahovou repetitivnost za LARP v jeho vlastní podstatě, ale pouze za určitou aktivitu s LARPovými prvky, nemohu se k této teorii přiklonit.

Mnohem větší spřízněnost naopak spatřuji v aktivitách divadelních. Už například v komedii dell'arte, která je podobně jako LARP založena na předem daných postavách, jež hrají v schématicky načrtnutém příběhu, který pak herci rozvíjejí a variují na základě svých schopností, nálad, nahodilých událostí apod. Mohlo by se zdát, že se zde snad jedná o vnější podobnost, ovšem oprávněný pohled je takový, že vývoj divadla zde vytváří určité pole působnosti, které ukazuje, co je možné. Další přicházející aktivity se už v tomto poli pohybují a napojují se na zde etablované principy.

Obdobnou paralelu lze zcela jistě nalézt například i v obou divadelních reformách. V první reformě se podobnosti týkají kupříkladu futuristického pojetí („divadelní“) kultury a umění celkově, kdy souběžně probíhalo na jednom místě několik různých uměleckých narativů (výstava, koncert, performance...) a recipient si musel sám vybrat, co bude sledovat. Tímto způsobem akcentovali pohyb, neustávající proměnlivost, důraz na smyslovost, které ve svých dílech zobrazovali a předávali.<sup>12</sup> Zde je patrná práce s „divákem“, který musí vyvíjet vlastní aktivitu a vůli, de facto si sám vybírá příběh, který si odnese. Stejně tak v LARPu si každý „divák“ odnáší vlastní příběh, který si sám vybral a vytvořil. Futurismus volal proti literárnosti,<sup>13</sup> které LARP svým principem prožíváním okamžiku (jež bylo pro futuristy stěžejní) příliš nenahrává.

Do první divadelní reformy spadají i divadelní teze významného, leč tehdy nedoceneného autora Antonina Artauda, které vedou k řadě LARPových principů. Artaud chce, aby byl divák konfrontován sám se sebou, chce působit na jeho morálku a niterné pocity a přinést mu silný vnitřní zážitek, právě i skrze určitou práci s divákem.<sup>14</sup> O totéž se pokoušejí autoři LARPových inscenací, kde je práce s účastníkem („divákem“) nutná. Stejně tak LARP není zaklíněn v architektonicky dané instituci, ale hledá vlastní prostor, kde může s „divákem“ účinně komunikovat, tak jako tomu chtěl Artaud, jenž navrhoval opustit obvyklý divadelní

12 MITUL, Anastasia. *Futurismus a expresionismus v české avantgardní literatuře 10. a 20. let 20. století*. Praha, 2019. Bakalářská. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Tomáš Vučka. Strana 8 – 18.

13 ŠEBELOVÁ, Zuzana. *Italský literární futurismus mezi avantgardou a tradicí*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Jiří Šrámek. Strana 49.

prostor.<sup>15</sup> Je důležité si uvědomit že Artaud, futuristé a jiní ve svém pojetí divadla vystupovali za jeho běžné hranice a sami ovlivňovali a byli ovlivňováni jinými kulturními, sociálními a dalšími sférami, s nimiž se protnuli, a tímto způsobem rozšiřovali hranice divadla a divadelnosti o nové aspekty, jež dříve divadlem nebyly. Nedá se tedy samozřejmě neochvějně tvrdit, že jsou přímým „liniově“ historickým předchůdcem LARPU, ale podstatný je právě jejich „divadelně misijní“ rozměr a nové pohledy a prvky, jež do divadla přinesli a jež si pak různými méně zřejmými cestami našly své zastoupení, pokračování a rozvíjení také v LARPU.

Druhou divadelní reformu (mimo jiné) výrazně ovlivnili právě Antonin Artaud a s ním také Bertolt Brecht (on sám však přes značný vliv k žádné z těchto reforem nepatří). Určité spojnice mezi Artaudovým pohledem na divadlo a LARPEm jsem už nastínil, Brechtovi se budu věnovat podrobněji v dalších kapitolách, ale zde bych chtěl uvést to, že ačkoliv (s určitou nadsázkou řečeno) se oba k sobě mají (v rámci divadelní teorie a praxe) jako opačné póly, tak LARP může být vnímán jako jakési pojítka mezi nimi. V něm lze pozorovat nepravděpodobné a až paradoxní spojení řady principů a tezí o divadle jak Brechtových, tak Artaudových (vzniká most například mezi edukativností, kterou Brecht podmiňuje nevciťováním se, nadhledem, téměř až odtažitostí, a mezi živelností a živostí u Artauda, který klade důrazem na prožitek). Právě zde je možné pozorovat (a bude analyzováno později v kapitole Brecht x LARP) spojení „opačných“ principů, které by v běžném divadle nebylo možné. Bertolt Brecht považuje pro účely své divadelní teorie nežádoucí, aby se divák (i herec) do děje a postav vcíťoval, aby prožíval to, co se před ním odehrává a je pro něj důležité diváka vyburcovat k vlastní aktivitě zejména v podobě přemýšlení.<sup>16</sup> Antonin Artaud naopak chce diváka strhnout, prožívání je pro něj bytostně důležité a směřuje divadlo až k ri-

---

14 „Všechny ty svízele, prostopášnosti, orgie, chlípnosti, jimiž se jako přihlízející diváci bavíme, znechucují a vyzývají ke vzpouře: je třeba s tímhle zúčtovat.“(strana 61); „Odstraňujeme jeviště i hlediště a nahrazujeme je jednotným místem bez přehrad a bariér. Bude obnovena bezprostřední komunikace mezi divákem a divadlem, mezi hercem a divákem – a to tím, že divák se bude nalézat přímo ve středu samotné akce, bude ji obklopen a ona jim bude procházet.“ (strana 101); „Nestačí jen, aby diváka uchvátila magie scény; divadlo se ho nezmocní nikdy, nebude-li vědět, kdy v kterém bodě ho musí popadnout.“(strana 124). Citace z - ARTAUD, Antonin. *Divadlo Antonina Artauda Díl 2.: Texty*. 1. Brno: Kulturní dům hlavního města Prahy, 1988. Strana 61, 101, 124.

15 ANGER, Jiří. *Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky*. Praha, 2014. Bakalářská. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Petra Hanáková. Strana 71.

tuálním prožitkům, které vyžadují naprosté položení se do probíhajícího děje.<sup>17</sup> Tyto dva přístupy lze jen těžko v divadle skloubit dohromady, koncept LARPU však nastavuje podmínky otevírající v tomto směru bohatší možnosti.<sup>18</sup> Tento popis jistě pohled na Antonina Artauda značně zjednodušuje (téma jeho souvztáhnosti s LARPEm by zasloužilo samostatnou práci), ale pro základní a prvotní uchopení na tomto místě, by mohla být i tato simplifikace postačující.

Ve druhé divadelní reformě samotné má pak k LARPU velmi blízko takzvané neviditelné divadlo a divadlo fórum, jež mělo důležitou roli v divadle utlačovaných, které založil Augusto Boal. Obě formy jsou postaveny na improvizaci. Neviditelné divadlo se drží mimo klasický divadelní prostor a je mu (už z jeho podstaty) blízký prostor veřejný a podobně jako LARP svým způsobem stírá hranice mezi divákem a aktérem, jelikož divák by neměl vědět, že to, co se kolem něj odehrává, je ve skutečnosti divadlem, a je tedy do „představení“ vtažen. Přímou na principu práce s divákem funguje divadlo fórum, kde do děje, který se odehrává (například inscenovaný soud), divák může, ba dokonce má, aktivně vstupovat. Někdy v době, kdy Augusto Boal přichází s divadlem fórum (v sedmdesátých letech) vzniká i zmiňovaný přímý předchůdce LARPU desková RPG hra *Dungeons & Dragons* (D&D).

V období průběhu první divadelní reformy dochází také k nepopiratelnému posunu v jiném oboru, který se svým způsobem napojuje na snahy divadla opouštět zavedený prostor, překonávat omezení a uplatňovat se v jiných oblastech, který zároveň spatřuje v divadle či dramatické potenciál využitelný pro řešení problémů, jimiž se zabývá. Tímto oborem je psychologie, neboť ve dvacátých a třicátých letech 20. století se vídeňský psycholog Jakob Levy Moreno začal věnovat psychodramatu a sociodramatu. U tohoto psychologického proudu jsou

---

16 „Je [...] třeba, abyste se pak dokázali té osobě [postavě] zase odcizit.“; „A pro mne je přece mnohem důležitější, aby se vciťovací proces u publika neprohluboval“ – BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 69.

17 „Odstraňujeme jeviště i hlediště a nahrazujeme je jednotným místem bez přehrad a bariér. Bude obnovena bezprostřední komunikace mezi divákem a divadlem, mezi hercem a divákem – a to tím, že divák se bude nalézat přímo ve středu samotné akce, bude ji obklopen a ona jím bude procházet.“ – ARTAUD, Antonin. *Divadlo Antonina Artauda Díl 2.: Texty*. 1. Brno: Kulturní dům hlavního města Prahy, 1988. Strana 101.

18 Jelikož k prožívání má spíše Artaudovský přístup, ale zároveň skrze něj plní Brechtovy požadavky na vzdělávání a předávání informací recipientovi („divákovi“) k vlastnímu uchopení.

rovněž spatřovány<sup>19</sup> prvky a tendence uplatňující se (jako principy) při utváření a vzniku fenoménu LARP. Nelze nevidět významný edukativní přesah psychodramatu (překračující terapeutickou funkci) týkající se sebepoznání a seberozvoje. V následující kapitole budou, mimo jiné, právě tato témata zmiňována, již v určitém vztahu ke vzdělávacímu směřování Brechtem koncipovaného divadla.

---

19 KREJČÍROVÁ, Iveta. *Komorný larp*. Brno, 2015. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Martina Musilová. Strana 8.

## 2. LARP v kontextu jiných odborných prací, zejména z hlediska edukativního a teorie hry

Jak již bylo naznačeno v úvodní kapitole, práci, jež by se LARP pokusila popsat v návaznosti na Brechtovu teorii o divadle, jsem neobjevil, zaměřil jsem se tedy při zjišťování již existujících zdrojů, zpracovaných názorů a východisek na literaturu, jež zkoumá LARP z hledisek s Brechtem významně souvisejících.

Již nějakou dobu je LARP předmětem zájmu z pohledu vzdělávání a s ním i přímo souvisejících oborů psychologie a sociologie. V této oblasti jsem vycházel zejména z následujících zdrojů: Larp jako specifická metoda výchovné dramatiky ve vzdělávání adolescentů Kristýny Fouskové, *Larp – nošení "masky" a její důsledky pro adolescenty* Davida Macka a *Vzdělávací potenciál rolových her – larp* Šárky Benešové.<sup>20</sup>

Publikací věnujících se LARPu ve vztahu s divadlem zatím není mnoho, jako využitelné se mi jeví práce: *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ Na základě divadelní teorie a teorie hry* Lukáše Brychty a *Fenomén larp jako nekonvenční pojetí alternativního divadla* Radka Gyüre. (Ačkoli se s nimi ne tak docela shodují v názorech na určité jevy a fenomén LARPu zkoumám z jiného úhlu pohledu.) Radek Gyüre se ve své práci zaměřuje na všeobecný popis LARPu od jeho historie, přes žánry, až po hráče, následně ho srovnává s divadlem a v závěru práce provádí analýzu tří vybraných LARPových inscenací. Lukáš Brychta naopak začíná popisem tří LARPů a LARP pak zevrubně popíše z hlediska teorie hry. Následně se věnuje pojmu divadlo a jeho užšímu uchopení a poté divadlo s LARPem komparuje.

Je třeba v této souvislosti zmínit i publikaci o severském LARPu<sup>21</sup> již citovanou v předchozí historické kapitole, protože její součástí je i esej zamýšlející se nad nordic LARPem jako nad divadlem a její autor dochází k závěru, že některý nordic LARP může divadlem být, ale pro celkový pohled je divadelní „ška-

---

20 BENEŠOVÁ, Šárka. *Vzdělávací potenciál rolových her – larp*. Brno, 2017. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Petr Novotný.

21 STENROS, Jaakko a Markus MONTOLA. *Nordic Larp*. Stockholm: Fëa Livia, 2010. ISBN 978-91-633-7857-7.

tulka“ příliš omezující. Ovšem z důvodu specifičnosti tématu, jímž se zabývá, ji nemohu použít jako relevantní zdroj.

Brychtově a Gyürehu pracím se budu podrobněji věnovat až v dalších kapitolách explicitně zaměřených na LARP ve vztahu k divadlu. Práce Brychtova však bude jako částečný zdroj sloužit v této kapitole i na následných řádcích, neboť se v jednom ze svých výchozích základů pro analyzování LARPU protíná s pracemi zabývajícími se **zkoumáním LARPU jako vzdělávacího potažmo výchovného prostoru**, což je hlavním předmětem této kapitoly, a to proto, že téma vzdělávání, výchovy či edukace je pro Brechta tématem výsostným.

Společným výchozím základem uváděných prací je (kromě více či méně akcentovaného historického kontextu LARPU, především z faktických hledisek jeho novější historie) teorie hry v pojetí nizozemského historika kultury Johana Huizingy a o dvacet let později na něj navazujícího francouzského sociologa a filozofa Rogera Calloise, který Huizingovu teorii poopravuje, doplňuje, upřesňuje a rozšiřuje. Nejlépe tuto problematiku ve vztahu k LARPU popisuje a shrnuje Lukáš Brychta<sup>22</sup>. Není účelem se zde zabývat podrobným popisem konceptu teorie hry, je však třeba zmínit alespoň stručně několik myšlenek majících význam s ohledem na téma mé práce. Kromě toho je hra přirozenou aktivitou (v biologicko-psychologickém smyslu) procesu učení (vykládaná z pozic různých psychologických teorií),<sup>23</sup> což má opět význam pro Brechtovský divadelní edukační zá-  
měř.

Ačkoliv je řada Huizingových tezí, které 1938 publikoval v knize *Homo ludens*, překonaných nebo upřesněných (pro přílišnou širokost jeho definic), za velmi důležité považuji následující myšlenky: „Hra je **dobrovolná činnost**, která je vykonávána uvnitř pevně **stanovených časových a prostorových hranic** podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně **závazných pravidel**, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a **vědomím „jiného bytí“ než je „všední život“**“<sup>24</sup> (zvýraznění Arnošt Hašek). Tato herní činnost patří dle

22 BRYCHTA, Lukáš. *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík. Strana 29 – 37.

23 Dětská hra a psychologie: Teoretické koncepte herního chování. *Pedagogika*. 2001, **2001**(4). Strana. 434 - 435.

24 BRYCHTA, Lukáš. *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík. Strana 30.



Huizingy k základům lidské kultury. Velkým problémem jeho tvrzení však je, že hru nahlíží pouze jako agón, tedy jako soutěž, což je velmi omezující náhled. Na to později navazuje Roger Callois, který přichází s velmi širokým spektrem dělení her. Pro kontext této práce bude stačit jen základní dělení do čtyř druhů hry: agón, alea, mimicry a ilinx.

Agón se v Calloisově pojetí v podstatě neliší od toho Huizingova a popisuje ho jako soutěž, tedy hru, kde jde o to překonat vlastním snažením a investovaným úsilím ostatní spoluhráče. Jako příklad se dá uvést třeba závod, zápas, apod.

Alea je opakem agónu a jejím základním principem je šťastná náhoda, něco co nemůže hráč ovlivnit tréninkem. Sem patří například hra v kostky, ruleta, aj.

Mimicry je hra založená na masce, tedy nápodobě a předstírání. Typický je tento druh hry u dětí – hra na maminku a tatínka, na doktora, na indiány a kovoje...

Ilinx je postaven na silném zážitku, vychýlení ze stabilního prostředí a souvisí především s vyplavením hormonů, jedná se tedy především o adrenalinové sporty, kde pocit ohrožení vyplaví adrenalin, který potom člověka nabudí a přinese mu kýžený stav.<sup>25</sup>

Lukáš Brychta píše, že v LARPU je obsažena: „[...] přítomnost dvou silných tendencí. Jednu bychom s Cailloisem nazvali agonální, druhou mimikrickou. Vidíme, že v larpu převažují tyto dvě kategorie. Princip ilinx zde není akcentován vůbec, princip alea je jistě stopově přítomen, ostatně jako v jakékoli jiné situaci [...]“<sup>26</sup> Zde si dovolím nesouhlasit, neboť pro LARP jsou určující všechny čtyři z uváděných druhů hry.

Nejvýraznější jsou samozřejmě mimicry, na jejichž principu masky a vžití se do určité fikce rolové hry stojí.

Agonální princip je zde zastoupen také, ale jen v určitých případech, a to když: a) je vnímání hráče nastavené tak, že v konkrétním LARPU spatřuje soutěž, nebo: b) soutěž spatřuje jen v určitých aspektech, které se zde nezřídka objevují – souboj, závod, stolní hra apod. Je ovšem spekulativní, zda-li hráč je v takovém

25 Calloisova klasifikace druhů hry dle: BRYCHTA, Lukáš. *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík.

26 BRYCHTA, Lukáš. *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík. Strana 40.

okamžiku – z hlediska agonálního principu – ve hře za sebe jako reálnou osobu (svým fyzikem), nebo zda stále hraje svoji postavu. Tento rozpor se dá prezentovat na konkrétním příkladu situace, kdy hraná postava nemá takové šermířské zkušenosti jako reálná osoba hrající postavu – a zde vyvstávají dvě otázky: neporušuji pravidla hry, pokud jako postava (mnou představovaná) něco neumím, a přesto to udělám, protože jako skutečná osoba to umím? A druhá otázka: je to stále princip agónu, pokud jsem reálně rychlejší než osoba hrající postavu mého soupeře, ale moje postava je pomalejší než postava oponenta? Tedy nakolik lze hovořit o agónu v pravém slova smyslu, jestliže je korigován požadavkem na herecké ztvárnění postavy LARPem předepisované? Z toho je patrné, že právě agonální princip, není tak jednoznačný, jak ho Brychta v herním procesu LARPu prezentuje. **Již zde se ukazuje, že hráči jsou vystaveni rozporu, který se vztahuje k napětí mezi dvěma Brechtovskými tématy: zcizovacímu efektu a s ním úzce souvisejícím vcit'ování se** (čemuž se věnuji v dalších kapitolách).

Princip ilinx je v LARPu akcentován poměrně zřetelně, a to kupříkladu v jakémkoli souboji, ke kterému v rámci hry dojde – nemusí se ani jednat o souboj fyzický, ale jen slovní. Obojí vyvádí člověka určitým způsobem z jeho komfortní zóny, což má za následek spouštění přirozených fyziologických mechanismů, například vyplavování určitých výměšků endokrinních žláz, které po proběhlém střetu doznívají a přinášejí euforický pocit.

Princip alea je pak přítomen prakticky v jakékoli situaci a v LARPu může být více či méně určen průběhem hry. Záleží na organizátorech, zda se rozhodnou určitými herními technikami tento princip omezit, či naopak podpořit, nebo do něj přímo zařadit aleické hry.

**Hra, jakožto neoddělitelná součást LARPu, je klíčovým aktivizačním prvkem a v tomto smyslu aktivizace je také důležitá pro téma mé práce, jelikož, jak bude uvedeno dále, Bertolt Brecht chce diváka vytrhávat z pasivity a vhodnými podněty ho přimět k vlastní aktivitě.**<sup>27</sup>

---

27 „Ukazuje se čím dál tím víc, že aktivizace diváka v dramatice typu K je velmi sporná: Máme proč pochybovat o impulsech, které zdánlivě diváku pro jeho reálné společenské bytí dávají. Dramatika typu P [...] uschopňuje jej [diváka] k spíš k vlastnímu jednání.“ – BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 42.

Společným aspektem dalších dvou prací je problematika adolescence, přínosu LARPU pro dospívajícího člověka, tedy také pedagogického a výchovného působení. Úhel pohledu první<sup>28</sup> je spíše pedagogický, druhé<sup>29</sup> více psychologicko-sociologický, obě spolu tedy poměrně úzce souvisejí a nezávisle na sobě docházejí k podobným výsledkům a závěrům.

Práce věnující se LARPU z pohledu výchovné dramatiky využila ve své výzkumné části jako respondentů prvohráče, kteří neměli s LARPem žádnou zkušenost, a stejně tak (nebo jen minimální) s divadlem. Odehrání samotného LARPU předcházela řada seminářů, která je k výsledné hře připravovala a po skončení celého workshopu (tj. včetně samotné hry) následovaly rozhovory s účastníky, a to nejen přímo po zažití zkušenosti, ale i s odstupem času. Z odpovědí hráčů jasně vyplývala náklonnost k podobným netradičním postupům ve vzdělání a přínos spatřovali zejména v rozvoji komunikace a empatie, a to především v případě, kdy si mohli vyzkoušet být částečně v kontrapunktu mezi sebou samým a představovanou postavou.

Druhá práce věnující se LARPU a nošení „masky“ v něm si na rozdíl od předcházející práce nevybrala respondenty bez předchozí zkušenosti, ale naopak hráče, kteří se věnují zkoumanému fenoménu tři až pět let a stále spadají do skupiny adolescentů, v tomto případě pozdních, tedy ve věku 18 až 20 let. Konkrétně se jednalo o pět žen a tři muže. Cílem výzkumné části v této práci bylo: „[...] zjištění, jakými různými způsoby respondenti hraní rolí na LARPech prožívají, a zda a jakou úlohu toto hraní má při utváření jejich sebepojetí a identity.“<sup>30</sup> Přínosem (ať už vědomým či nikoliv) LARPU, který z této práce vyplývá, je zejména potvrzení vlastní identity. Způsob sebepotvrzování je pak v zásadě dvojího typu, jež jsou závislé na sebevědomí jednotlivých respondentů. Hráči s nižším sebevědomím často preferují volbu takových postav, jež jim jsou podobné. Jedním z důvodů je samozřejmě snazší přístup k motivacím postavy, a tím pádem i nižší ná-

---

28 FOUKOVÁ, Kristýna. *Larp jako specifická metoda výchovné dramatiky ve vzdělávání adolescentů*. Brno, 2016. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lenka Slepíková.

29 MACEK, David. *Larp - nošení "masky" a její důsledky pro adolescenty*. Brno, 2009. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lukáš Blinka.

30 MACEK, David. *Larp - nošení "masky" a její důsledky pro adolescenty*. Brno, 2009. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lukáš Blinka. Strana 26.

ročnost na herectví, ale ne méně důležitý a spíše podvědomý důvod k volbám těchto postav je potřeba vědomí správnosti a pravdivosti sebe sama. Opačným způsobem ve výběru hraných charakterů postupují spíše hráči sebevědomější, kteří mají tendenci vyhledávat výzvu a snaží se experimentovat se svým „já“ a nacházet nové hranice a nové zkušenosti, které pak mohou a nemusí implementovat i do běžného života.

S tím pak přirozeně souvisí rozvoj komunikace, který kladně hodnotí i respondenti předchozí práce. Vyzkoušet si určité vzorce chování, které pro naše já nejsou obvyklé, ale pozorujeme je třeba v okolí, je vždycky pohodlnější „nanečisto“ bez reálných následků. Zároveň s možností prožít si nevšední situace a komunikační schopnosti v nich je pro adolescenta určující také začleňování do skutečné skupiny svých vrstevníků, a především skupiny LARPerů, v níž může pak jedinec hledat skutečné sebepotvrzení a ukotvení v realitě.

**Volba charakteru postavy, jež se hráči chystají ztvárnit, a pocity prožívané při hraní této postavy úzce souvisejí s pojmem vcit'ování a také zcizovací efekt, které se jeví pro Brechtovo pojetí divadla jako stěžejní.**

Z ohledem na téma této i následující kapitoly má význam zmínit ještě magisterskou diplomovou práci Šárky Benešové *Vzdělávací potenciál rolových her – larp*, kde se zabývá především vzděláváním dospělých, a přestože v podstatě potvrzuje závěry výše zmíněných prací, tak je také rozšiřuje a lépe charakterizuje. Významné navíc je, že se zde uplatňuje praktický pohled dospělého člověka, který vyhodnocuje reálný přínos pro svůj pracovní život. Práce je také celkově kritičtější a konstruktivnější v důsledku odlišnosti respondentů oproti pracím předchozím. Zároveň se zde autorka zaměřuje přímo na vzdělávání (psychologický aspekt je upozadněn) a její závěry jsou celkově relevantní pro mé následné srovnávání Brechtových divadelních konceptů a LARPU. Pro příklad uvedu důraz respondentů na aktivity probíhající po hře samotné<sup>31</sup>, které celý edukativní účinek silně prohlubují, jelikož získávají další pohledy, které oni sami z perspektivy jejich postav

---

31 BENEŠOVÁ, Šárka. *Vzdělávací potenciál rolových her – larp*. Brno, 2017. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Petr Novotný. Strana 46.

získat nemohli, právě **tato komplexnost a celistvost v náhledu na určitou problematiku je tím, co chce Brecht divadlem přinášet.**<sup>32</sup>

---

32 „Dramatika typu P, která na první pohled ponechává diváka víc jemu samému, uschopňuje jej přece jen spíš k vlastnímu jednání“ – BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 42.

### 3. Brecht x LARP

V návaznosti na předchozí kapitulu, její psychologicko-sociologický a zejména edukativní exkurz, budu pokračovat zmiňovanými tezemi Bertolta Brechta, které obsahují významné vzdělávací aspekty. Mezi LARPem a Brechtem spatřuji celou řadu paralel a společných prvků – ty se pokusím na následujících řádcích popsat, na základě toho se pak rovněž se pokusím odpovědět na otázku, zda lze LARP pokládat za vyústění Brechtovských divadelních konceptů.

Nelze tu samozřejmě zapomínat na to, že teze a koncepce Bertolta Brechta jsou ve značné míře motivovány jeho politickým přesvědčením a tehdejší sociálně-politickou situací ve světě. Prostřednictvím umění nejenže vyjadřoval vlastní postoj, ale především chtěl ukázat svět jako změnitelný, nositelem změny pak je v souladu s vyznávanou marxistickou ideologií lid. Tomu mělo „Brechtovské divadlo“ dodat informace, poučení, uschopnit jej k vlastnímu přemýšlení a závěrům, díky nimž by se vlastní aktivitou podílel na vytváření spravedlivější a solidárnější společnosti. Dobový kontext se pochopitelně v průběhu času mění, a tím i konkrétní politický apel ztrácí na aktuálnosti. Podstatné ovšem je, že jádro Brechtových konceptů tím neztrácí na validitě, ale ukazuje se, že mohou být funkční nezávisle na politicko-sociální situaci a tento původní motiv zůstává jen kulisou kolem podstaty věci. I samotná převážně dialogická forma jeho tezí znamená v *Kupování mosazi*, poukazuje na to, jak je důležité komunikovat se současnými možnostmi, potřebami a žádostmi společnosti a kultury. Dialogická forma odkazuje na živost a otevřenost předkládaných myšlenek. A podoba tohoto dialogu se za téměř čtvrt druhého století od Brechtova narození může měnit a mění. Ze této podoby textu vyplývá i forma následujících citací.

V první řadě je důležité obecně přiblížit základní Brechtovy divadelní představy a koncepty: „FILOSOF: [...] Navštěvoval jsem nějakou dobu divadelní představení v přírodě a během produkce jsem kouřil. Vám je známo, že chování člověka, který si pokouje, je náramně prospěšné jeho pozorování. Opřeš se, uvažuješ, sedíš nenuceně, užíváš si všeho z chráněného místa, jsi soustředěn na hru jen z části. DRAMATURG: Nu, a viděl jsi lépe? FILOSOF: Ne, doutník vyhasl. HEREC: Bravo! Dvakrát bravo! Jednak herci, který tě dokázal zaujmout, jednak

tobě, žes nezůstal studený jako ryba [...] FILOSOF: [...] jsi velký tyran. Také z jeviště se cítím stále tyranizován. Pořád se mám chovat, jak ty chceš, aniž bys mi dal možnost uvážit, jestli to, co chceš, také sám opravdu chci [...] Na jevišti v žádném případě nediskutuješ [...]“<sup>33</sup> Z citace, kterou jsem vybral lze velmi dobře vypořádat Brechtův divadelní přístup a názor. Vadí mu a ohrazuje se proti inscenacím nenechávajícím divákovi a v divákovi prostor pro jeho vlastní přemýšlení a diskuzi. Tedy, že zhlédnuté představení diktuje, jak se má publikum cítit, koho má obdivovat, koho odsuzovat, s kým se ztotožnit apod. Největším problémem, který postava filosofa v divadle shledává, je pohlčení až uhranutí diváka představením, jež ho nenutí klást si otázky a zejména si na ně odpovídat. Tím, jak je divadlo postaveno na silném prožívání a vcit'ování (jak herce tak diváka), nutí přijmout jasně daný narativ, který ovšem diváka nerozvíjí, na úkor vzdělávací složky převládá složka zábavná. Brecht samozřejmě neříká, že by divadlo nemělo být zábavou, ovšem má na něj i požadavek edukace.

Ikonické, a především velmi výstižné, jsou i jeho teze o **K** a **P** typech. Oba dva jsou přirovnáním určitých podob a forem divadla ke **Kolotoči** a k **Planetáriu**, které se jsou k sobě do podstatné míry opozitem a jejich soužití v jedné divadelní inscenaci je těžko představitelné.<sup>34</sup>

Typus planetárium (P) je podle Brechta zkostnatělý, jelikož jeho zobrazování reality světa je mechanické. „Ta duchaplná aparatura má totiž ještě nedostatky, a to tam, kde je příliš schématická; její dokonalé kružnice a elipsy reprodukují skutečné pohyby jen nedokonale, poněvadž jsou, jak známo, nepravidelnější.“<sup>35</sup> Na druhou stranu Brecht v divadle tohoto typu vidí značné výhody v potenci informativity a naopak minimálního vcit'ování. Divák pozoruje herce v různých situacích, rozpoloženích apod., ale protože zde není potřeba vcit'ování (a ani zde pro něj není příliš prostor), vždy vidí jen situaci, jaká reálně je, a není

---

33 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 15-17.

34 Situace je naznačena již v kapitole *Základní historický pohled na LARP* u divadelních koncepcí Atonina Artauda ve srovnání s Brechtem.

35 Tamtéž. Strana 41.

do ní vtahován. „Dramatika typu P, která na první pohled ponechává diváka víc jemu samému, uschopňuje jej přece jen spíš k vlastnímu jednání“<sup>36</sup>.

Typus K (kolotoč), diváka strhává přímo do fikční akce – „[...] jeden z oněch kolotočů, které nás unášejí na dřevěných koníčcích, autech nebo letadlech kolem různých na stěny namalovaných obrazů horských krajin [...] Hudbou se dostáváme do mírného transu [...] na jedné straně máme pocit, že nás mechanismus nemilosrdně strhává s sebou, na druhé straně máme dojem, že sami řídíme“<sup>37</sup>. Z Brechtova popisu tohoto typu divadla jsou nejdůležitější tři termíny: **vcit'ování**, fikce, zážitkovost, které „kolotočové divadlo“ dokonale vystihují. Herec zde předvádí sebe v různých situacích a divák má vidět také sebe v různých situacích. Z tohoto už je jasně patrné, co Brecht K typu divadla vyčítal – chybějící nadhled a odstup, který je způsoben přemírou vcitění se (jak diváckého, tak hereckého), jež Brecht vnímá jako nežádoucí a odvádějící od předávaných informací.

V obou výše zmíněných typech divadla Brecht spatřuje jednu společnou výhodu, a tou je **aktivita diváka**. U K typu je během představení, kdy sám aktivně prožívá a získává pocit vlastní činnosti a u P typu po představení, kdy vstřebává informace a dále s nimi pracuje. V ideálním případě by představení logicky mělo dokázat aktivizovat diváka na obou frontách, což je dle Brechta realizovatelné. Tím se dostáváme k dalšímu důležitému pojmu jeho divadelní teorie, a tím je **efekt Z** (zcizovací efekt), který se ukáže jako zásadní v propojení s LARPem.

„Tak jako vcit'ování udělá ze zvláštní příhody příhodu všední, tak zcizování udělá z příhody všední příhodu zvláštní. Nejobyčejnější pochody se zbavují nudnosti, tak že se znázorňují jako pochody naprosto zvláštní. Divák již neprchá z dneška do historie; dnešek se stává historií.“<sup>38</sup> Z této citace, kterou Brecht uvádí „scénu“ o efektu Z je patrné, jak je pro jeho teorii důležité zcizování, dokonce by se na první pohled mohlo zdát, že jím chce zcela nahradit vcit'ování, které prakticky pouze kritizuje a považuje ho za zbytečné a potenciálně škodlivé.

---

36 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 42.

37 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 41.

38 Tamtéž Strana 90.



Sám ho ovšem za jistých pravidel připouští: „Vciťování by se muselo přerušovat a uplatňovat jen na některých místech, nebo by muselo být zcela slabé a spojeno s jinými silnými operacemi. Opravdu jsem už takové hraní viděl [...] Vaše mistrovství (herecké) bych však nestanovil podle toho, jak se vám vciťování povedlo, jak se obvykle děje, nýbrž podle toho, s jakým málem jste vystačili.“<sup>39</sup>. I přesto, že se jedná o spíše výjimečný případ, Brecht vciťování zcela nevyloučil a zcizovacím efektem ho tedy docela nenahrazuje, ale metaforicky řečeno rozřeďuje roztok, aby dosáhl jeho nízké koncentrace. Dokonce i Brecht sám s tzv. „pasivním“ vciťováním aktivně pracoval u své hry *Matka* o níž sám napsal: „Hra „Matka“ napsaná ve stylu didaktických her [Lehrstücků], ale vyžadující si herců, je hrou antimetafyzické, materialistické, nearistotelské dramatiky, která využívá divákova pasivního vciťování tak bez rozmyslu jako dramatika aristotelská a staví se rovněž některým psychickým účinkům, jako například ke katarzi, podstatně jinak.“<sup>40</sup>

Efektu Z lze dosáhnout několika způsoby: a) fiktivní předváděná realita je narušena skutečnou realitou, b) fiktivní předváděná realita je v kontrapunktu se skutečnou realitou, c) dochází ke zcizení zopakováním určité situace s jistou obměnou. První dvě možnosti jsou si v principu velmi podobné a postačí obě uvést jedním společným příkladem: „Muž, který by hrál muže, by sotva vypracoval ono právě typicky mužské a mnohé jednotlivosti, které nám připadají obecně lidské, tak jak jsme to teď, když žena hrála muže, přesněji řečeno, když hrála tu příhodu, chápali jako typicky mužské. Kde jde o záležitosti pohlaví, musí herec, je-li muž, ukazovat něco z toho, co by žena propůjčila muži, a je-li žena, něco z toho, co by muž propůjčil ženě.“<sup>41</sup> Třetí možnost, jak dospět ke zcizování, Brecht popsal tímto případem scény kata a odsouzeného: „Dejme tomu, že máte hru, v níž v první scéně vede muž A k popravišti muže B, ale v níž se v poslední scéně, pak všechno obrací tak, že muž A je teď po všelijakých znázorněných příhodách veden k po-

---

39 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 69-70.

40 KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. Brno: JAMU, 1998. ISBN 80-85429-38-1. Strana 51.

41 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 90.

pravišti mužem B, čili A a B si při naprosto stejném průběhu (cesta na popraviště) vyměnili pozice (kat a oběť). Zaručeně budete postupovat při komponování první scény tak, aby účín scény poslední byl co největší. Postaráte se, aby pohled na scénu poslední ihned připomněl scénu první, aby byla shoda nápadná a také, aby se nepřehlédlo čím se obě scény liší.<sup>42</sup> Zároveň k tomu dále (což je velice důležité) dodává: „Nuže, poslední scéna zcizuje scénu první (tak jak zcizuje první poslední, což je vlastním efektem hry). Herec učiní vše, čeho je třeba ke vzniku efektu Z. A teď stačí, abyste ten způsob hraní uplatňovali také v hrách, které tu poslední scénu nemají.“<sup>43</sup> K herectví samotnému, jímž se má mimo jiné tohoto efektu docílit, a které má být nositelem informací (klíčů), si dovolím ještě jednu citaci: „Hlavním důvodem, proč herec musí mít znatelný odstup od postavy, kterou znázorňuje: Má-li vydat divákovi klíč k pochopení postavy nebo má-li vydat osobám, které se jí podobají nebo jejichž situace se podobá té jejich, klíč k jejich problému, musí zaujmout pozici, která nejen neleží mimo sféru postavy, nýbrž je i navíc vývojově dál. Klasikové říkali, že opice lze pochopit nejlépe z pozice člověka, jejího vývojového následovníka.“<sup>44</sup> Z toho vyplývá, že herec by měl hrát způsobem odpovídající tomu, že zná celý příběh a je oproti své postavě napřed, proto by měl zcizovat svým hereckým projevem tak, jak tomu bylo nastíněno v citaci s popravou.

Jakákoliv teorie, včetně té divadelní, by měla mít oporu v praxi, kterou v tomto případě představují Brechtovy **Lehrstücke**, jež by se daly přeložit jako didaktické, učební či naučné hry, ovšem pro zachování přesnosti a osvobození od možných nežádoucích konotací budu dále používat původní německou složeninu. „[...] „ostatní“ hry patří mezi tzv. Schaustücke (tj. hry na divání) a liší se Lehrstücke (tj. her určených k učení) především tím, že se obracejí k širokému, každý večer se měnícímu publiku „konzumentů“, kdežto naučné hry jsou určeny účinkujícím „producentům“. Jejich smysl není v „poučování“ diváků, [...], nýbrž učit se mají sami herci.“<sup>45</sup> Brecht, už z důvodu demonstrace těchto her, publikum

---

42 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 92.

43 Tamtéž. Strana 92-93.

44 Tamtéž. Strana 90.

45 KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. Brno: JAMU, 1998. ISBN 80-85429-38-1. Strana 45.

zcela nevyloučil, ale stejně jako například u vciťování i zde nebyla nepřítomnost diváků bezpodmínečná, ale byla vyžadována jejich aktivita. „Nejlíp by se hodili žáci jedné třídy: kompaktní celek. [...] V Badenské naučné hře o srozumění se publikum učilo během hry.“<sup>46</sup>

Z předchozích odstavců vyplývají čtyři pojmy, jež jsou pro Brechta klíčové, a pokud chci zjistit, zda-li lze LARP považovat za vyústění jeho koncepcí divadla, je nutné tyto pojmy s principy LARPU konfrontovat a zjistit, nakolik se vzájemně prolínají. Vytyčené jsou tedy **K typus**, **P typus**, **vciťování**, **zcizovací efekt** a **Lehrstück**.

P typus je v LARPU přítomen a zároveň je zbaven všech výtek, které proti němu Brecht vznášel. Nařčení ze schematismu v napodobování skutečných pohybů, které jsou nepravidelnější než dokonalé kružnice a elipsy, je zde už z podstaty LARPU nemožné, jelikož v napodobování reality obsahuje její všechny nahodilosti a nedokonalosti díky tomu, že ho nelze promyslet do nejmenších podrobností, jako jsou repliky postav, jejich chování v připravených situacích, dokonce je téměř nemožné úplně všechny situace dopředu vymyslet. Tím, že hlavními aktéry zde nejsou herci, jež by znali své repliky a reakce svých spoluhráčích postav, jako je tomu například u činoherního divadla, obsahuje LARP potenciálně úplně všechny možné scénáře, analogicky jako skutečná životní situace. Napodobení reálných společenských procesů je nejlepší možné. Za výhody divadla typu P Brecht považuje velký informační potenciál a nízký sklon k vciťování. „Dramatika typu P, která na první pohled ponechává diváka víc jemu samému, uschopňuje jej přece jen spíš k vlastnímu jednání“<sup>47</sup> – Divák je tedy uschopněn k vlastnímu přemýšlení a zpracování informací. Divák do LARPU přenesený jako „hráč“ dostává mnoho informací, které musí ihned zpracovávat a využívat je v podstatě nepřetržitě, a to ještě předtím než samotné představení začne. Pomínu informace o samotných herních mechanikách konkrétního LARPU, které jsou, řekněme, pasivními informacemi, jež hráče nikam příliš neposouvají, ovšem od začátku musí pracovat s informací v jakém fiktivním světě se nachází, kdo je po-

---

46 KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. Brno: JAMU, 1998. ISBN 80-85429-38-1. Strana 45.

47 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 42.

stava, kterou ztvárňuje, jaké má vztahy s okolím, co umí a neumí... A to vše se v průběhu představení rozvíjí a mění, sám ovlivňuje svým jednáním ostatní a získává informace o jejich pohledu na věc. Takto hráč získá velmi komplexní pohled na celý příběh, jehož je součástí. Lze samozřejmě namítnout, že po skončení představení nemůže mít nikdy úplně komplexní pohled na modelový problém ze všech úhlů pohledu, ale k němu se může přiblížit tím, že celý zážitek v něm bude ještě aktivně po určitý čas rezonovat a nutit ho o celé věci ještě dlouho přemýšlet. Navíc se mu dostane i dalších pohledů od ostatních účastníků, kteří se o svoje hlediško po skončení samotného LARPU s ostatními podělí. LARP zde takřka přesně naplňuje Brechtovy požadavky a účastníkům ukazuje konkrétní společenské podmínky, přímo je do nich staví a zobrazuje svět jako změnitelný skrze hráče samotné, kteří dostávají tuto možnost. V tomto je LARP velmi Brechtovský a odpovídající divadlu typu P.

Otázku vcit'ování z hlediska LARPU nebudu v souvislosti s dramatikou typu P samostatně rozebírat, protože je samotným Brechtem tematizována jako podstatná součást dramatiky typu K, navíc charakteristika vcit'ování vynikne lépe až v kontextu porovnání obou typů dramatiky. Na první pohled by se mohlo zdát (s ohledem na určitou nutnost vcitění se do postavy), že se LARP z principu nemůže v aspektu vcit'ování s „Planetáriem“ shodovat, ovšem, jak se pokusím ukázat dál, minimálně se zde nevyklučují.

Typus K diváka strhává a aktivizuje, dává mu pocit reálného prožitku. Vysoká míra aktivizace diváka je z Brechtova pohledu velmi významná. „Je to jen částečná fikce, když se cítíme na kolotoči aktivnější než v planetáriu: přinejmenším se sami pohybujeme – nepozorujeme jen.“<sup>48</sup> Právě to, že nejsme jen pozorovatelé, ale děje se alespoň částečně účastníme, přináší určitou zkušenost a formuje názor. Pro LARP je pak aktivita účastníků zcela klíčová. LARP „diváka“ strhává přímo do dění a nejen, že ho aktivizuje, ale aktivitu po něm i vyžaduje, bez aktivity by nebylo možné, aby LARP vůbec proběhl. Brechtovou výčitkou v případě K typu je vcit'ování (aktivizace není taková, jaká by byla žádoucí), kdy herec něco dělá a divák místo herce vidí sebe. Vcit'ování se je u LARPU ovšem výrazně

---

48 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 41.

jiné, než Brecht tomuto typu divadla vyčítá. Zde se „divák“ stává zároveň „hercem“ a nemůže se do „herce“ tedy divadelním způsobem vcítovat, jelikož je to on sám. Vcítování v tomto případě probíhá do postavy, kterou „divák-herce“ ztvárňuje, jedná se tedy spíše o (i tak pro Brechta nežádoucí, ovšem přijatelnější) vcítování mezi hercem a hraným, avšak v tomto případě je zde několik důležitých faktorů, kterým se budu věnovat dále.

Už nyní, přestože problematika vcítování bude dále ještě probírána podrobněji, je patrné, že LARP v sobě obsahuje a kloubí oba opoziční typy (P i K). Brecht má k oběma typům řadu připomínek a vidí jejich nedostatky, které vyplývají především z jejich polarity, jež způsobuje, že se vzájemně doplňují, zároveň však je jejich setkání v běžném divadle jen těžko představitelné a právě v tom je přednost LARPu, který umožňuje nejen setkání, ale i provázání.

Bertoltem Brechtem zatracovanému vcítování se v LARPu nelze pochopitelně nikdy zcela vyhnout. Ovšem i on připouštěl, že je v určitých podmínkách možné. Důležité je si uvědomit, z jakého důvodu Bertolt Brecht proti vcítování brojí – dle jeho názoru totiž zastiňuje podstatné informace, které by z inscenace (respektive představení) měly plynout. Kdybych celou situaci zjednodušil na její podstatné jádro, dalo by se říci, že **LARP právě prostřednictvím pro něj specifického způsobu vcítování tyto důležité informace „divákům“ dává.** S tímto dílčím závěrem (už z důvodu toho, že vcítování je v LARPu ve skutečnosti méně, než se na první pohled zdá) se ještě nespokojím a objasním ho podrobněji.

Vcítování (a jeho množství) souvisí v LARPu, stejně jako u Brechta, úzce současně se zcizovacím efektem, z toho důvodu je třeba tato dvě témata pojednávat dohromady. Hloubka divákovy vcítění u divadelního např. činoherního představení je v rukou inscenačního týmu, zejména režiséra a herců, v LARPovém představení to vždy záleží především na účastníkovi (divákovi a současně hráči) a jeho schopnosti a vůle se do postavy, jež má ztvárnit, vcítit. Jedním z důležitých faktorů je, jaký typ postav si daný hráč vybírá. Pokud je to charakter sebezpotvrzující, tedy jemu samotnému podobný, je poměrně snadné se do tohoto charakteru vcítit a prožívat ho velmi niterně, to ovšem vede k dalšímu hlubokému zamyšlení po představení (a někdy i během něj), kdy se dostává zpětné reflexe: „Aha, nikdy mě nenapadlo, že toto moje chování může mít za takovýchto okolností, tyto dů-

sledky.“<sup>49</sup> Pokud si účastník vybírá postavu, se níž je v kontrapunktu (chce si například vyzkoušet pohled z jiné než sobě vlastní perspektivy), bude pro něj vciťování mnohem obtížnější. V tomto případě je vciťování nahrazováno **vmýšlením**, které je dle Brechta v pořádku: „Budete se muset vždy znovu vmýšlet do osoby, kterou máte představovat, do její situace, do její fyzis, do jejího způsobu uvažování. To je jedna z operací při vytváření postavy. A je naprosto našim záměrem ku prospěchu.“<sup>50</sup> Je samozřejmě nutné se i od postavy umět oddělit, jinak bychom opět sklouzli k vciťování. Řada hráčů (například já sám) se do postav, jež mají v LARPU ztvárnit, nevciťují (i když jsou si s postavou charakterově blízcí) už z toho prostého důvodu, že se nedokáží dostatečně v dané chvíli oprostit od skutečnosti. To je důsledkem efektu Z. LARP je v tomto ohledu výsostně Brechtovskou záležitostí. Zcizovací efekt je totiž jeho zcela neodmyslitelnou součástí. Divadlo efekt Z buď používá nebo ne, oproti tomu LARP nemá na výběr. Každý hráč má (některý více, některý méně) neustále na zřeteli skutečnost svou i svého okolí. Dochází ke zmiňovanému zředění roztoku, jehož výsledná koncentrace je v zde většinou velmi podobná, nehledě na přesvědčivost prostředí a kulis, je každý zcizovacím efektem vtahován do reality, záleží tedy pouze na hráči, jak velká či nízká koncentrace ho strhne od vmýšlení ke vciťování. Ovšem stále platí, že **v LARPU vciťování přímo propojené se zcizovacím efektem odpovídá myšlenkám, jež chtěl Bertolt Brecht v rámci divadla předávat.**

Samozřejmě i u psaní a inscenování LARPU lze aktivně pracovat se vciťováním, a pokud bychom ho chtěli v co největší míře minimalizovat, je to možné. Jako určitý demonstrativní příklad uvádím LARP v praktické části práce.

Lehrstück a LARP se sobě velmi podobají a dalo by se říci, že než společné prvky je náročnější hledat mezi nimi rozdíly. Tím asi nejpodstatnějším rozdílem je u Brechta přetrvávající důraz na předem daný text, který je nutné zkoušet – „[K čemu je tato hra, když ne ke čtení ani dívání?] Brecht: K hraní. Hraní mezi sebou. [...] Pro pár chlapců, kteří si dají tu práci a secvičí to.“<sup>51</sup> Dalším rozdílem,

---

49 MACEK, David. *Larp - nošení "masky" a její důsledky pro adolescenty*. Brno, 2009. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lukáš Blinky. Strana 43 – 44.

50 BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: (Der Messingkauf)*. Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4. Strana 69

51 KUNDERA, Ludvík. *Brecht*. 1. Brno: JAMU, 1998. ISBN 80-85429-38-1. Strana 47.

ovšem ještě méně významným než rozdíl „textový“, je možnost přítomných „jen“ diváků. Ti jsou ale Brechtem bráni jako součást představení a vyžaduje jejich aktivitu. Oba tyto rozdíly však vůbec nejsou v pozici nějakých principiálně neslučitelných opozic, spíše se tu jedná o převedení do jiné podoby téhož, **LARP** totiž **v podstatě stojí na silných textových základech, oproti Lehrstükům jsou jen posunuty do pozadí a do rámce celého LARPového představení** a netvoří jeho přímo hranou skutečnost. **Divácké aktivity jsou pak pouze umocněny do podoby přímo účastnické a herecká složka je zde v podobě tzv. CP (cizích postav) opět pro „diváka“ (hráče/účastníka) a ne jen sama pro sebe.**

Z komparace vytyčených Brechtových pojmů s LARPem jsem došel k závěru, že LARP, ač primárně nezáměrně a nevědomky, je určitou formou vyústění divadelních tezí Bertolta Brechta a lze ho tedy označovat jako „Brechtovské divadlo“. Nyní zbývá zabývat se posledním vytyčeným problémem, tedy zda LARP jako takový může být pokládán za divadlo (divadelní žánr).

## 4 LARP x Divadlo

Argumentem, na němž se obě práce<sup>52</sup>, jimž se budu v této kapitole věnovat a částečně je rozporovat, shodují, je základní tvrzení, že LARP není divadlem. Tímto bodem je podoba diváků v LARPu (tj. způsob, jakým je účastník LARPu divákem). Radek Gyüre pak jako další důvody přidává absenci režiséra a odlišnou základní myšlenku tvorby. Argumenty v jeho práci nejsou vedené příliš do hloubky a budu se jimi zabývat jako prvními, na problém diváků, na němž se obě práce shodují a Lukáš Brychta ho velmi dobře argumentačně podpírá, se zaměřím následně.

„Absence režiséra u larpu je také velmi zřejmá. V této problematice zastává post režie herní design. Ten zastává funkci tvorby herních mechanismů. Na herním designu se obvykle podílí více osob, ačkoliv hlavní slovo má tvůrce a hlavní koordinátor hry“.<sup>53</sup> Toto tvrzení je zavádějící už z hlediska divadelního, jelikož i zde se lze setkat s kolektivním autorstvím a kolektivní režii (častějším jevem tak bývá v ochotnickém a amatérském divadle). I zde je vlastně režisér nepřítomen nebo přesněji rozprostřen mezi mnoho osob, ale přesto nelze říci, že z toho důvodu přestává být taková inscenace divadlem. Dále i z vlastní zkušenosti autora nemohu souhlasit nepřítomností režiséra. Stejně jako u tvorby divadelní inscenace, i zde na počátku stojí dva lidé, a těmi jsou dramaturg a režisér, kteří se společně podílejí na výběru námětu (dramatu, předlohy) a následně ji textově zpracovávají, aby odpovídala jazyku formy, v níž se rozhodli inscenovat (muzikál, činohra...). Herní mechanismy (jimiž jsou například i pravidla) neexistují jen tak samy o sobě, ale jsou právě hlavními tvůrci LARPu, kteří, pokud je sami nevy-mýšlí, tak minimálně skládají vlastní mozaiku těchto mechanismů z těch, které jsou už osvědčené. Samostatně je zde přítomná i role scénografa, který navrhuje, vyrábí (nechává vyrábět) kulisy a rekvizity. Velmi důležitou součástí režijní práce je předání celého ideového obsahu CP (cizím postavám, neboli hercům, kteří vytvářejí svět LARPu, kontrolují ho a případně korigují jeho průběh), tak aby byly

---

52 KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ Na základě divadelní teorie a teorie hry Lukáše Brychty a Fenomén larp jako nekonvenční pojetí alternativního divadla Radka Gyüre

53 GYÜRE, Radek. *Fenomén larp jako nekonvenční pojetí alternativního divadla*. Olomouc, 2016. Bakalářská. Univerzita Palackého. Vedoucí práce Daniel Jakubíček. Strana 37



schopné postoupit myšlenku hlavních organizátorů, navigovat LARP správným směrem a také správným zásahem zachránit situaci hráči nevhodně uchopenou.

Nejsem si tak úplně jistý, co přesně měl autor na mysli odlišností základní myšlenky tvorby, ale předpokládám, že se jedná o následující: „V divadle jde primárně o dva prvky. Prvním je příběh, který se odehrává na jevišti. Spletitý příběh plný peripetií je charakteristickým znakem u her W. Shakespeara. Druhým je myšlenka, na které je hra koncipována. Jedná se spíše o odkaz autora hry, ten chce prostřednictvím myšlenky něco sdělit obecenstvu. Příběh je pouhou formou, jak lze vyjádřit skrytý podtext. U larpu je odkazem premisa hry, která má, podobně jako divadelní inscenace, skrytou myšlenku. Pokud chtějí být larpové pozvednuty na úroveň umělecké formy, měly by hráčům přinést jak spletitý příběh s řadou vypjatých situací, tak skrytou myšlenku.“<sup>54</sup> Tento autorův závěr trpí více problémy. V první řadě si buď neuvědomuje rozdíl mezi pojmy hra, inscenace a představení, nebo srovnává naprosto nesrovnatelné – představení či inscenaci s textem. I dramatický text je jen sám o sobě určitá nehotová část celého divadelního procesu a LARP je výsledné odehrané představení. Mimo to nepřítomnost další vyšší myšlenky, kterou chtějí autoři LARPU účastníkům sdělit, může být přibližně stejně častý jev jako třeba u činoherního divadla – i v něm vznikají bezduché komedie s účelem pobavit, ale jejich přesah je nulový. Kromě toho i divák libovolného představení, v něm může na základě své zkušenosti, vzdělání, fantazie nacházet i další myšlenky, jež režisér do díla aktivně nevkládá, nemusel si je sám uvědomit, nebo je nezamýšlel, přesto je inscenace v divákovi navodila. Pokud se Radek Gyüre (o čemž na základě zkušeností pochybuji) setkal pouze s LARPy, které měly spletitý příběh s řadou vypjatých situací a postrádaly i skrytou myšlenku (myšlenky), jednalo se bohužel o špatné příklady LARPů. Ovšem domnívám se, že autor práce spíš nebyl schopen tuto myšlenku rozklíčovat.

Ve druhé práci<sup>55</sup> Brychta podrobně srovnává divadlo s LARPem a shledává, že jediným podstatným rozdílem je nepřítomnost diváků. „Nabízí se tvrzení, že se jen divácký komponent přesunul na hráče, tedy že oba může vykonávat jeden jedi-

---

54 GYÜRE, Radek. *Fenomén larp jako nekonvenční pojetí alternativního divadla*. Olomouc, 2016. Bakalářská. Univerzita Palackého. Vedoucí práce Daniel Jakubíček. Strana 37

55 BRYCHTA, Lukáš. *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík.

nec. Na tuto problematiku jsme narazili již výše (5.2) u tvrzení Ervina Goffmana. Pravdou také je, že existují určité typy larpů, kdy někteří účastníci na určitou dobu tvoří publikum účastníkům zbylým (viz *Tanec smrti*), ale stále se jedná o až sekundární funkci. Aby mohl být účastník divákem, musel by zcela opustit hraní postavy. A to se většinou při průběhu larpu neděje (rozumějme záměrně). Ve většině případů je snaha hráčů primárně zaměřená na hraní postavy a až skrze tuto optiku na pozorování dění kolem. Vnímají tedy přednostně fikční svět hry. Průběh konstituce významů se daleko více podobá praxi událostí herních, než divadelních. Z tohoto důvodu se domnívám, že larp nemůže být divadlem, i když se téměř ve všech ostatních aspektech s divadlem shoduje.<sup>56</sup> Tím, že Brychta striktně tvrdí, že účastník LARPU se divákem stát může jen ve chvíli, kdy zcela opustí hraní postavy se spolu bohužel dostáváme do patové situace, kdy spolu oba nesouhlasíme a oba jsme schopni argumentačně podpořit své stanovisko. Já se nedomnívám, že by se divák stával divákem jen tehdy, pokud přestává hrát jiné role, to by ostatně nekorespondovalo s tezemi Bertolta Brechta, **kteří v divákovi chce vyvolávat aktivitu právě na základě jeho rolí, jež v životě zastává a s nimiž se setkal**. I v činoherním divadle (jehož prizmatem na tuto problematiku Brychta nahlíží), by se tedy divák mohl snadno stát „nedivákem“, pokud by zároveň, krom role divácké, vykonával i roli například rodičovskou, zakrýval by oči své ratolesti, aby neviděla výjev, který neshledává za vhodný pro své dítě, nebo pokud ho třeba jen napomene, aby nerušilo. Dále lze argumentovat tím, že řada inscenací pracuje v představeních s divákem velmi aktivně. Žádným z těchto argumentů, ovšem nejsem schopen přímo vyvrátit jakýkoliv argument Brychtův, ale pouze upevňovat vlastní stanovisko, proto je nutné použít přímo jeho vlastní argumentaci, která sama o sobě nabízí východisko pro oba názory: „Toto tvrzení se pochopitelně opírá o chápání divadla jako činoherního, či vycházejícího z činohry. Nebere ohled na některé současné formy alternativních přístupů k divadelní tvorbě, které naopak ruší dualitu účinkující-divák.“<sup>57</sup> a „Závěrem tedy můžeme shrnout, že podstatou larpu je performativnost a scéničnost, obsahuje silné divadelní prvky, ale není s divadlem (tím, co jsem označil za jádro divadla pro naši kulturu, tedy s či-

---

56 BRYCHTA, Lukáš. *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík. Strana 66.

57 Tamtéž.

nohou) totožný.<sup>58</sup> Z tohoto jasně vyplývá, že i podle Brychty LARP není divadlem pouze z poměrně úzce vymezeného pohledu činohry (i v níž se už pracuje s divákem a není to záležitost jen alternativního divadla). Na základě ostatních poznatků, jež Lukáš Brychta ve své práci shromáždil a pojmenoval, poměrně zřetelně vyplývá, že lze o LARPu uvažovat jako o divadle, ovšem ne jako o činohře. Pro úplnost zde uvedu několik dalších citací, které ukazují shody mezi LARPem a divadlem: „Rozbor divadelního média jsem začal rozlišením jeho dvou fází: předartefaktové a artefaktové. Larpy prochází fázemi shodnými.“<sup>59</sup>; „Až do této chvíle se ovšem žádný larp neodehrál – to nastává až v samotném průběhu jeho ztvárnění hráči. Tedy, podobně jako divadelní dílo existuje až při své realizaci před diváky (jako představení), tak larp existuje až při vzájemné herní interakci jeho jednotlivých účastníků.“<sup>60</sup>; „V artefaktové fázi larpu jsou tedy shodně s divadlem přítomny komponenty herecký, vizuální a akustický. [dále pokračuje komponentem diváckým, který byl již zmíněn]“<sup>61</sup>

V návaznosti na zmiňovaný divácký komponent bych se ještě chtěl věnovat prostor zamyšlení se nad pojmem divák, je-li použitelný i pro účastníka (hráče) v LARPu. Námitka vůči divákovi v LARPu je relevantní z hlediska významového, jelikož LARP funkci diváka sice neoddiskutovatelně stále obsahuje, ale už spíše jako podmnožinu vyššího celku účastníka (hráče), který je kromě diváka také hercem. Nabízí se tedy otázka, je-li vůbec možné u LARPu pro označení účastníka/hráče použít slovo divák, stejně jako je vnímané u běžného divadelního představení?

Zde je důležité si uvědomit, co vlastně divák dělá. Divák se dívá, tedy pozoruje. Ten, kdo pozoruje je pozorovatel. Z toho vyplývá, že divák je totéž, co pozorovatel, ovšem proč osobě, jež se do divadla přijde podívat na představení, tedy říkáme divák a nikoliv pozorovatel? Nebo proč nepoužíváme obě synonyma? Slovo pozorovatel je užívané mnohem víc na odborné bázi a implikuje činnost sběru informací o fenoménu, jež je předmětem zkoumání... Slovo divák je spojováno spíše s určitou pasivitou. Biolog nikdy nenapíše, že z jeho „... dívání se

58 BRYCHTA, Lukáš. *KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík. Strana 67

59 Tamtéž. Strana 65

60 Tamtéž. Strana 66

61 Tamtéž.

vyplývá, že se medvěd baribal na našem území běžně nevyskytuje...“, ale použije spíš takovouto formulaci „... z mého pozorování vyplývá, že se medvěd baribal na našem území běžně nevyskytuje...“ . Z toho bychom mohli usoudit, že divák je označení pro laika, který se do divadla přijde bavit, a že pro teatrologa, jelikož se jedná o odborníka, bychom měli použít slovo pozorovatel. I s přihlédnutím k původu slova divadlo je samozřejmě toto dělení (i do dalších důsledků) nesmyslné.

Slovo divák oproti pozorovatel navozuje pocit, i z hlediska jeho nezatíženosti odborností, mnohem menší vzdálenosti a vzájemnosti – činnost nebo proces, který divák sleduje se odehrává kvůli němu, pro něj, kdežto proces, jež pozoruje pozorovatel, by se pravděpodobně odehrál i bez jeho přítomnosti.

Divák i pozorovatel by měl mít společné to, že se pozorovaného aktivně neúčastní, to je ovšem takto striktně dáno například u diváka filmového, naproti tomu divák divadelní svou přítomností, náladou, zdravotním stavem, apod. do představení (ač třeba nevědomky) aktivně zasahuje. Kromě toho existuje řada inscenací, které s divákovou aktivitou počítají nebo ji dokonce vyžadují.

Být divákem tedy nutně vůbec neznamená nulovou aktivitu a dokonce to může znamenat i aktivitu poměrně velkou,<sup>62</sup> z toho tedy usuzuji, že slovo divák je z hlediska významu možné u LARPU zaměnit se slovem účastník/hráč.

Je tedy možné říci, že LARP je vlastním svébytným divadelním žánrem. Jeho pozici by šlo přirovnat například k loutkovému divadlu, jelikož stejně jako loutkové divadlo lze i v LARPU teoreticky zpracovat jiné žánrové celky jako je muzikál, opera nebo balet, i přesto, že by se jednalo o velmi specifické a mnohdy obtížně realizovatelné inscenace. Tímto je tedy i doložena předchozí teorie o LARPU jako vyústění Brechtových divadelních konceptů a rozšířena o samo-

---

62 To lze doložit například odkazem na kapitolu *Fyzický přítomnost aktérů a diváků z Estetiky performativity* Eriky Fisher-Lichte. Pro ilustraci zde uvedu několik vybraných citací: „Max Herrmann poukázal na to, že představení vzniká fyzickou spolupřítomností aktérů a diváků, [...] Z jejich interaktivního a konfrontačního setkání vzniká představení.“ (strana 51); „Výrazná změna nastala počátkem 20. století, kdy se do popředí dostal režisér. Eliminování vnímatelných projevů publika vystřídalo vyvolání konkrétních, záměrných reakcí [...] Režie se tedy vztahovala i na chování diváků“ (strana 53); „Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století experimentoval Richard Schechner se svou Performance Group s rozličnými formami divácké účasti s důrazem na různé proměny vztahu mezi performery a diváky.“ (strana 55). Citace z - FISHER-LICHTE, Erika a Markéta POLOCHOVÁ. *Estetika performativity*. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. ISBN 9788090448728. Strana 51, 53, 55.

statnou svébytnost i mimo toto Brechtovské pole. Uvědomme si, že jsou produkce nazývané divadlem (některé typy amatérského či ochotnického divadla), u nichž se jedná o divadelnost především vnější podobou (odehrávají se na jevišti nějakého sálu před publikem), však s podstatou divadle nemají příliš společného. Podobně i LARP může mít různé podoby, z nichž některé za divadelní jistě považovat nelze (někdy ani za plně LARPové), ovšem LARP ve své vlastní podstatě nepochybně zahrnuje divadelní potencialitu, kterou stačí vhodnými prostředky rozvinout. LARP tedy (dle mých závěrů) představuje specifický divadelní žánr, který možnosti divadla posouvá a rozšiřuje (podobně jako možnosti divadla v minulosti rozšířily jiné tendence a zařazené prvky, o nichž se v současnosti jako o nedivadelních již nepochybuje). Problém LARPu tedy není v jeho podstatné nedivadelnosti, ale spíše „novosti“ vzhledem k zavedeným divadelním „způsobům“.

## 5. Praktická část – divadelní text jako základ scénáře LARPU

Praktickou částí této práce jsem se rozhodl podpořit svá stanoviska o LARPU jako divadelní formě a zároveň jako vyústění Brechtových divadelních koncepcí. Původní plán byl napsat text prakticky doplňující teoretickou část, přičemž jako příloha bude připojena i dokumentace vlastního průběhu LARPového představení, včetně zpětných postřehů mých i zkušeností účastníků, což by bylo pro názornost ideální. LARP měl proběhnout jako součást turnovského divadelního festivalu Modrý kocour (nejprve) v únoru (po přesunu termínu v dubnu) roku 2021. Jelikož od podzimu roku 2020 (od kdy LARPová dramaturgie vznikala) platila (a v době dokončení práce stále platí) vládní protiepidemická opatření, jež veřejné kulturní produkce takřka zakazují, plánované přílohy nemohly vzniknout. Praktická část tedy zůstává pouze u komentářů k textovému zpracování hry *Král Ubu* Alfreda Jarryho, jež umístěna v přílohách. Na základě vlastních několikaletých zkušeností s psaním a inscenováním LARPů, a to i v prostředí vyloženě divadelním, mám poměrně dobrou představu o tom, jak by mohlo představení probíhat a od toho se odvíjí obsah komentářů, který je vztažen i k podobě inscenační a nikoliv pouze textové.

Praktickou realizací teoretických konceptů se pokouším navázat na Bertolta Brechta samotného, jež vlastní teorie také uváděl do praxe například v podobě Lehstücků. V následujících komentářích na konkrétním příkladu, který vznikl pro potřeby této práce, vysvětlím výběr tématu a popíši souvislosti LARPU a Brechtovými koncepcemi.

## 5.1. Komentáře k textu LARPU Král Ubu

Výběr tématu: Jelikož se moje práce zabývá LARPem jakožto divadlem, v němž se výrazně uplatňují Brechtovské principy, výběr tématu jsem omezil na dramatický text, logickým krokem by bylo zvolit například *Matku Kuráž a její děti* nebo jeden z Lehrstücků jelikož se jedná přímo o dílo Bertolta Brechta. Pro výběr textu jiného dramatika jsem se rozhodl ze dvou důvodů. 1) je více vypovídající dokázat, že se tímto způsobem dá pracovat i s texty, které nejsou předem psané, aby odpovídali Brechtovu pojetí divadla. 2) vzhledem k tomu, že se návštěvník divadla běžně s LARPem nesetkává, je dobré volit obecně známější hru s bohatým fikčním světem, jenž lze snadně a zároveň barvitě znázornit ve scénografickém řešení a převést do popisů jednotlivých postav.

Brechtovské motivy v LARPU *Král Ubu*: Nejpodstatnější pojmy pro „Brechtovské divadlo“ je efekt Z, vcit'ování, vzdělávání a s těmi pracuji velmi výrazně. Už samotný princip konference, či pracovního jednání, na němž je tento LARP postaven nemá v základu předpoklady vést účastníky ke vcit'ování, to je podpořeno i postavami, které zde nezastupují (s výjimkou prince Hromoslava a spiklence 3) zájmy osobní, ale zájmy vyšších celků, jež zastupují. I spiklenec 3, ač se snaží dosáhnout výsledku, jež bude prospěšným jeho zájmům, dosáhne toho tím, že bude zastupovat zájem někoho dalšího. Podobně je tomu i prince Hromoslava, u nějž se sice jedná o zájmy osobní, ale podpořené jinou skupinou. Neustálá nutnost účastníka sledovat ostatní a orientovat se v situaci hry v sobě zahrnuje základní zásadu dramatiky typu planetárium. „Globální“ kontext celého vyjednávání přesouvá pozornost spíše k informacím, které účastníci mají a získávají, než do silného ztotožnění s postavou, tím je i dosaženo jistého umenšení možné propasti v herecké vybavenosti mezi účastníky, která by mohla vést i k jejich neaktivitě.

Zcizovacího efektu je zde dosaženo jistou fantaskností a neuvěřitelností fikčního světa, který však obsahuje odkazy do světa reálného a současného. Absurdita obchodního aspektu celého jednání zcizuje situaci, se kterou se účastníci setkávají v reálném životě poměrně běžně, stejně jako odkazy k aktuální politické situaci ve světě, zejména v Evropě a v Čechách. Tímto způsobem jsou diváci ve-

deni k přemýšlení nad politickými motivy a jejich možnými dopady, s tím spojená ekologická a energetická témata, která mají i dlouhodobější přesah.

Právě motiv politiky je pro Brechta velmi důležitý, neboť jeho divadlo mělo vést k vlastnímu kritickému uvědomění diváků.

Politicko-sociální přesvědčení Bertolta Brechta bylo velmi výrazným motivem pro jeho divadelní koncepci, a i přesto, že se jedná do jisté míry o proměnou kulisu jeho teorií, nelze ji nikdy zcela opomenout, nebo vyloučit. Totéž platí i pro LARP, v případě *Krále Ubu*, který je celý postaven na politickém tématu je to vcelku jasné, ale politický a sociální motiv je přítomen v každé LARPové inscenaci. Veškeré vlastní inscenace, ať už se jednalo o zmiňované LARPy uváděné na divadelním festivalu nebo vícedenní představení například s tématem apokalypsy, jež nenavazovala na žádný historický kontext, ale jednalo se o smyšlený svět budoucnosti, stály na politických rozhodnutích, jež ovlivňovala sociální úroveň hráčů. I mimo vlastní tvorbu, si nevybavuji žádný LARP, kde by byla vypuštěna sociální témata.

Do *Krále Ubu* i proto, že jsem ho chtěl zpracovat co nejvíce Brechtovsky, jsem záměrně vložil alegorie na současná politická témata, k nimž je nutné zaujímat vlastní postoje. V tomto případě se jedná o ekologii, integritu státu a její narušování, podléhání podivnostem v úsilí o zlepšení světa... Brecht ukazoval svět jako změnitelný (a to i k horšímu). Prosazování ekologie a udržitelného hospodářství je bezpochyby prosazování dobré a užitečné myšlenky, ale otázka, kterou Král Ubu klade, je, zda se v honbě za tímto dobrem nechá Francouzský velvyslanec strhnout prapodivnou alternativou, a co víc, jestli využije svého vlivu a moci a vnutí ji i jiným slabším státům?

Toto je didaktický postup vycházející z Brechta, který ke svému Lehrstücku *Kdo říká ano* napsal i variaci *Kdo říká ne* a vyžadoval, aby se obě hrály společně<sup>63</sup>, jelikož jedině tak došlo k nejlepšímu vykreslení váhy jednotlivých činů, které vedly k jiným výsledkům a umocnilo to pocit zodpovědnosti účastníků. To právě působilo jako silný edukační zdroj. V *Králi Ubu*, kromě okamžitých reakcí ostatních postav a závěru (v němž zjistí, jak jejich rozhodnutí ovlivní poli-

---

63 KOPÁČKOVÁ, Petra. *Výchova uměním bez „vcitování“? Brechtovo epické divadlo s přesahem do brněnského prostředí*. Brno, 2015. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Miloš Štědroň. Strana 58 – 60.



tickou situaci Polska), po hře samotné účastníci dostanou od inscenátorů informace, jaké měly jejich dílčí činy dlouhodobé důsledky pro jejich a okolní státy. Oproti Brechtovu *Kdo říká ano* a *Kdo říká ne* se nedomnívám, že by bylo pro prohloubení efektu dobré, odehrát se stejnou skupinou LARP znovu, jelikož by nyní k tématu předem hráči přistupovali jinak a výsledkem by už nebyl šok z dalekosáhlosti jejich rozhodnutí, tedy by nenastal ani jakýkoli edukativní účín. Mnohem lepší by bylo s touto skupinou po této zkušenosti zahrát jiný LARP, který by jako celek podpořil zážitek a zároveň by získané informace a zkušenosti z Krále Ubu nepřebil.

## Závěr

Předkládaná práce si vytyčila jako základní úkol pokusit se nalézt odpověď na v úvodu položenou otázku (1a) „Lze LARP považovat za vyústění koncepcí Bertolta Brechta o divadle (tedy takových divadelních koncepcí, jež jsou představovány v *Kupování mosazi*)?“, k čemuž se v logice věci přidružila otázka (1b) „Může být LARP pokládán za divadlo ve vlastním smyslu (respektive za jeho žánr)?“

Vzhledem k tomu, že pro Bertolta Brechta stojí v centru jeho divadelních koncepcí vzdělávání a LARP je zároveň již poměrně dobře popsán z hlediska vzdělávacích funkcí, vyplynulo jako potřebné nejprve shrnout důležité informace a poznatky vyjádřené v následujících dvou otázkách: (2) „V čem spočívá popis LARPU z hlediska pedagogiky a s ní úzce souvisejících oborů psychologie a sociologie?“ a (3) „Jak se Bertolt Brecht ve své divadelní teorii vztahuje ke vzdělávání?“

LARP se stal předmětem řady prací zaměřujících se na něj ze spolu souvisejících pozic psychologie, sociologie a vzdělávání, což je vzhledem k Brechtovu uvažování o divadle významnou spojnici. Prostudované práce docházely nezávisle na sobě k velmi podobným výsledkům, a to napříč různým spektrem respondentů. Herní základ LARPU umožňuje jeho účastníkům vyzkoušet si řadu různých činností, postojů a chování v bezpečném fikčním prostředí, bez obav z dopadu jejich reálný život. Dopředu si tak mohou vyzkoušet různá chování v rozličných situacích, do nichž se mohou v budoucnu dostat, nebo naopak si vyzkoušet změnit vlastní běžné chování v situacích, do nichž se už dostávají, a zjistit možné následky a benefity jiných možných dopadů. Stejně tak mohou pozorovat vlastní chování u jiných účastníků z jiného pohledu, který jim umožňuje větší odstup. Dále je přínos ve vzdělávání v praktickém využití a lepšího zafixování nově nabytých informací a postupů. Důležitá je také následná fáze po představení samotném, kdy dochází k předávání vlastních perspektiv, které diváci v LARPU sami měli a získali. Ideální je, pokud je i tato postfáze moderovaná inscenátory. Mnohé z těchto psychologických a pedagogických závěrů o LARPU mají výrazný vztah k Brechtovým požadavkům na divadelní principy.

Bertolt Brecht ve své divadelní teorii přímo pracuje s motivem vzdělávání, které (což je samozřejmě i poplatné určité době, v níž žil) v praxi postrádal. Divadlo by mělo vytrhávat divákovi pozornost, nenechat ho ustrnout a nutit ho k vlastnímu přemýšlení, nesmí mu dávat jasný návod a narativ, který ho nutí přijmout jednu předváděnou realitu. K naplnění těchto požadavků vede práce se zásadními pojmy jeho teoretické koncepce divadla (**P-typus, K-typus, vciťování, zcizovací efekt, Lehrstück**). Ve zkratce lze říci, že minimalizací vciťování a zcizovacím efektem je divák aktivizován k vlastní akci, jež přichází především po představení, v němž se mu dostalo různých informací, které musí zpracovat, čímž si rozšiřuje obzory a je vzděláván. V kapitole Brecht x LARP jsem hledal přítomnost zásadních Brechtových konceptů v LARPu. Došel jsem k závěru, že je všechny obsahuje a navíc P-typus a K-typus takřka ideálně způsobem kombinuje a zbavuje je problémů, které v nich Bertolt Brecht spatřoval. Jako sporný bod by zde mohlo být na první pohled spatřováno vciťování, ale i to se v LARPu s Brechtovou koncepcí divadla minimálně nevylučuje, ve výsledku spíše doplňuje, což je dáno jeho specificitou v podmínkách LARPu, kdy je vciťování přímo propojené s efektem Z. Kromě toho zcizovací efekt je zde přítomen prakticky neustále. Vztah mezi Lehrstückem a LARPem pak působí, jakoby LARP posunul základní principy Lehrstücku jen o něco dál. LARP tedy lze dle nastavených parametrů pokládat za vyústění koncepcí Bertolta Brechta o divadle.

V otázce, zda je možné na LARP nejen vztáhnout požadavky Brechtovy divadelní teorie, ale zařadit ho k divadlu jako takovému jsem vycházel zejména z konfrontace s prací Lukáše Brychty s nímž se shodují ve většině jeho výsledků, kromě vnímání pojmu divák. Brychta diváka definuje příliš úzce a jen pohledem činoherního divadla, jež nepočítá s jeho aktivitou a aktivizací. Z toho důvodu podle Brychty LARP diváka postrádá, a není proto divadlem (z jeho relativně úzkých kritérií, jak sám připouští). Vzhledem k tomu, že určitou diváckou aktivitu a její vliv na představení popisuje už například Erika Fischer Lichte<sup>64</sup> a řada inscenací

---

64 „E. Fischer-Lichte stanovuje mj. v Estetice performativity jako jednu ze základních vlastností živých představení, a jednu ze čtyř kategorií estetiky performativity, mediálnost, která je charakterizována autopoetickou zpětnovazební smyčkou v události živého fyzického kontaktu aktérů a diváků“ – BERNÁTEK, Martin. *Současné mediální koncepce divadla a vztah divadelní a filmové kultury na našem území na konci 19. století a v prvních dekádách 20. století*. Brno, 2011. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce David Drozd. Strana 26.

s diváckou aktivitou záměrně pracuje, LARP dle mého názoru divácký prvek obsahuje. V jiných aspektech ovšem Lukáš Brychta nachází mezi divadlem a LARPem (např. v jejich předartefaktové a artefaktové fázi) shodu a jinou než diváckou výhradu k LARPu jako divadlu nemá. Souhlasit lze s jeho závěrem, že LARP není divadlem z pohledu činohry. LARP je totiž samostatným a svébytným divadelním žánrem, který vyžaduje vlastní optiku a nelze ho zcela pojmout pohledem už existujícího divadelního žánru.

Výsledný závěr, že LARP je vyústěním Brechtových koncepcí a teorií o divadle a samostatným divadelním žánrem, podpírám také praktickou částí práce, v níž jsem zpracoval divadelní drama *Král Ubu* do podoby LARPového textu (k nalezení k přílohách), který měl být doplněn postřehy a zkušenostmi z uskutečněného představení. Z důvodu nemožnosti uvést LARP s ohledem na vládní nařízení, byly k textu připojeny pouze komentáře vztahující jej k teoretické části.

1. Jméno a příjmení autora:	Arnošt Hašek
2. Katedra a fakulta:	Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta
3. Název práce:	LARP, jako vyústění divadelních tezí Bertolta Brechta a jako svébytný divadelní žánr
4. Vedoucí práce	Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.
5. Počet znaků:	86 561
6. Počet příloh	1
7. Počet zdrojů:	20
8. Klíčová slova:	LARP, Bertolt Brecht, Kupování mosazi, Divadlo, Hra, Umění
9. Anotace:	<p>Práce se zabývá fenoménem LARPU, k němuž se pokouší přistoupit z hlediska myšlenek Bertolta Brechta. Jejím záměrem je analyzovat prvky LARPU, které vykazují styčné momenty s Brechtovou divadelní teorií tak, jak je podaná v knize <i>Kupování mosazi</i>. Na základě těchto průsečíků Brechtových konceptů s koncepty LARPU si práce klade otázku, zda lze LARP považovat za vyústění Brechtových myšlenek o divadle. A v návaznosti na to také, zda je možné LARP zařadit mezi divadelní žánry. Jako opora k analyzování a zodpovídání uvedených otázek slouží rovněž další odborné publikace zabývající se LARPem, mimo jiné například z pohledu psychologie, sociologie nebo vzdělávání. Součástí práce tvoří rovněž praktická část skládající se z komentářů k do příloh umístěného dramatického textu, zpracovaného do podoby scénáře k realizaci LARPU. Tato část má za úkol přiblížit teoretické koncepce tím, co vytváří základ pro tyto teorie, tedy samotnou hrou.</p>

## Abstrakt

Práce se zabývá fenoménem LARPU, k němuž se pokouší přistoupit z hlediska myšlenek Bertolta Brechta. Jejím záměrem je analyzovat prvky LARPU, které vykazují styčné momenty s Brechtovou divadelní teorií tak, jak je podaná v knize *Kupování mosazi*. Na základě těchto průsečíků Brechtových konceptů s koncepty LARPU si práce klade otázku, zda lze LARP považovat za vyústění Brechtových myšlenek o divadle. A v návaznosti na to také, zda je možné LARP zařadit mezi divadelní žánry. Jako opora k analyzování a zodpovídání uvedených otázek slouží rovněž další odborné publikace zabývající se LARPem, mimo jiné například z pohledu psychologie, sociologie nebo vzdělávání. Součástí práce tvoří rovněž praktická část skládající se z komentářů k do příloh umístěného dramatického textu, zpracovaného do podoby scénáře k realizaci LARPU. Tato část má za úkol přiblížit teoretické koncepce tím, co vytváří základ pro tyto teorie, tedy samotnou hrou.

## Abstract

The thesis deals with the phenomenon of LARP, from point of view Bertolt Brecht's ideas. Its intention is to analyze the elements of LARP, which show moments of contact with Brecht's theatrical theory presented in the book *The Messingkauf Dialogues*. Based on these intersections of Brecht's concepts with LARP concepts, the thesis ask the question of whether LARP could be considered as the outcome of Brecht's ideas about theater. And in connection with, whether it is possible to classify LARP among theatrical genres. Other specialist publications dealing with LARP, for example from the point of view of psychology, sociology or education, serve as support for analyze and answer questions. Part of the theses is a practical part consisting of comments on the dramatic text placed in the addendum, adapted into a script for the implementation of LARP. This part aims to approach theoretical concepts via the practical game.

## Seznam literatury

ANGER, Jiří. Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky. Praha, 2014. Bakalářská. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Petra Hanáková.

ARTAUD, Antonin. Divadlo Antonina Artauda Díl 2.: Texty. 1. Brno: Kulturní dům hlavního města Prahy, 1988.

BENEŠOVÁ, Šárka. Vzdělávací potenciál rolových her – larp. Brno, 2017. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Petr Novotný.

BERNÁTEK, Martin. Současné mediální koncepce divadla a vztah divadelní a filmové kultury na našem území na konci 19. století a v prvních dekádách 20. století. Brno, 2011. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce David Drozd.

BRECHT, Bertolt. Kupování mosazi: (Der Messingkauf). Přeložil Rudolf VÁPENÍK, Ludvík KUNDERA. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4.

BRYCHTA, Lukáš. KONSTITUTIVNÍ MOMENTY LARPŮ: Na základě divadelní teorie a teorie hry. Praha, 2012. Bakalářská. DAMU. Vedoucí práce Jaroslav Etlík.

FISHER-LICHTE, Erika a Markéta POLOCHOVÁ. Estetika performativity. 1. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. ISBN 9788090448728.

FOUSKOVÁ, Kristýna. Larp jako specifická metoda výchovné dramatiky ve vzdělávání adolescentů. Brno, 2016. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lenka Slepíčková.

GYÜRE, Radek. Fenomén larp jako nekonvenční pojetí alternativního divadla. Olomouc, 2016. Bakalářská. Univerzita Palackého. Vedoucí práce Daniel Jakubíček.

KREJČÍROVÁ, Iveta. Komorný larp. Brno, 2015. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Martina Musilová.

KUNDERA, Ludvík. Brecht. 1. Brno: JAMU, 1998. ISBN 80-85429-38-1.

KOPÁČKOVÁ, Petra. Výchova uměním bez „vcit'ování“? Brechtovo epické divadlo s přesahem do brněnského prostředí. Brno, 2015. Magisterská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Miloš Štědroň.

MACEK, David. Larp - nošení "masky" a její důsledky pro adolescenty. Brno, 2009. Bakalářská. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Lukáš Blinka.

MITUL, Anastasia. Futurismus a expresionismus v české avantgardní literatuře 10. a 20. let 20. století. Praha, 2019. Bakalářská. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Tomáš Vučka.

MUSILOVÁ, Martina. Bertolt Brecht: Kupování mosazi. Theatralia. 2009, 12(1).

MUSILOVÁ, Martina. Teatralita veřejných událostí – uvedení do problematiky. Theatralia. 2014, 17(1)

Nordic Larp: What is Nordic Larp? [online]. Skandinávie: Nordiclarp, 2013 [cit. 2021-04-20]. Dostupné z: <https://nordiclarp.org/what-is-nordic-larp/>

STENROS, Jaakko a Markus MONTOLA. Nordic Larp. Stockholm: Fëa Livia, 2010. ISBN 978-91-633-7857-7.

ŠEBELOVÁ, Zuzana. Italský literární futurismus mezi avantgardou a tradicí. Brno, 2009. Disertační. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Jiří Šrámek.

TYCHSEN, Anders, HITCHENS, Michael. Live Action Role-Playing Games: Control, Communication, Storytelling, and MMORPG Similarities. In: Games and Culture [online]. Sage Publications, 2006. Dostupné z: [https://nideffer.net/classes/270-08/week\\_08\\_platforms/liveactionrpg.pdf](https://nideffer.net/classes/270-08/week_08_platforms/liveactionrpg.pdf).



## **Přílohy:**

### **LARP Král Ubu**

- Vyústění:
  - Podepsání obchodních smluv a odhalení spiklenců
  - Vzpoura proti Králi

#### Postavy:

- Král Ubu – na konci hry (CP)
- Spiklenci:
  - Kapitán Obruba – ministr války (CP)
  - Princ Hromoslav v přestrojení za velvyslance z Německa (aktivní hráč)
  - Spiklenec 1 (průměrně aktivní hráč)
  - Spiklenec 2 (průměrně aktivní hráč)
  - Zrádce spiklenců (aktivnější hráč)
- Ministři:
  - průmyslu (pasivnější hráč)
  - zdravotnictví (pasivnější hráč)
- Velvyslanci:
  - Francie (aktivnější hráč)
  - Rusko (aktivní hráč)
  - Čechy (průměrně aktivní hráč)
- Raut:
  - Hovnovice
  - Mořské hovno
  - Hovno z nutrie
  - Šišky s mákem
  - Koblíhy
  - Nakládaný hovnivál
  - Hovniválovky kuličky
- Představovaný průmysl mimo raut:

- Hovení lázeň + celkový lázeňský průmysl
- Hnojení
- Palivo
- Předmět obchodu se zahraničím:
  - Lázeňský a gastro turismus
  - Dovoz luštěnin zejména fazolí, alkoholu...
  - Vývoz paliva, projekt na hovnovody
  - Vývoz hnojiva

Na pozvání krále Ubu do Polska přijíždějí velvyslanci z okolních zemí jednat o nových ekonomických příležitostech. Ubu pověřil své ministry, aby vyjednali nové obchodní smlouvy, než vyřídí sám neodkladné státnické záležitosti, po kterých se připojí k jednání, aby smlouvy ratifikoval. Součástí jednání je i skupina spiklenců, kteří se chtějí pokusit o převrat a znovu na trůn dosadit právoplatného následníka – prince Hromoslava, syna zavražděného krále Václava, jehož místo po provedené vzpouře zaujal Ubu.

- Kapitán Obruba, uražen a v obavách o svou budoucnost, vyhledá uprchlého prince Hromoslava a společně začnou osnovat plán na svržení krále Ubu. Rozhodnou se k tomu využít plánovaného obchodního jednání s velvyslanci z okolních zemí, kteří by mohli pomoci s nastolením právoplatné vlády v Polsku. Obruba získá tři spiklence, kteří mu mají pomoci převrat uskutečnit, ovšem má obavu, že jeden z nich je zrádce chystající se zmařit jejich plány a udat je králi Ubu. Proto musí zjistit, který z nich to je.
- Jeden ze spiklenců je zrádce a člověk věrný králi Ubu, jenž se pod vidinou slávy a zisku pozice ministra války rozhodne vzbouřence zradit, zmařit jejich plán a udat je. Má ovšem podezření, že Obruba tuší jeho přítomnost mezi svými lidmi, a musí tedy postupovat nanejvýš opatrně.
- Princ Hromoslav se vydává za Německého velvyslance a nenápadně se snaží pošpinit krále Ubu a jeho záměry v očích ostatních zástupců jednotlivých zemích. K tomu mu má posloužit i ve vhodnou chvíli použitý falešný dopis o jednání s Anglií proti Francii. Zároveň má v plánu se v pravý čas odhalit, aby získal podporu pro vlastní nástup na trůn, který mu po

právu patří. Velmi ošemetné může být jednání s Ruským velvyslancem, jelikož záměry Ruska s Polskem byly vždy nejasné a navíc Rusové mají dlouhodobé spory s Německem. Ovšem od Kapitána Obruby ví, že král Ubu zvažuje tažení do Ruska.

- Velvyslanec z Čech přijíždí vyslechnout si a zhodnotit nabídky spolupráce, zároveň přijíždí dojednat dohodu na dovoz alkoholu, kterou může významně ohrozit Francie, další silný vývozce této suroviny. Zároveň, jakožto malá země uprostřed Evropy, hledá i vojenskou oporu v případě obrany země. Také hledají ukotvení v oblasti energetiky, kde je nutné snížit závislost na nestálých dodávkách Ruska a získat podporu pro vlastní uhelnou energii, proti které jde Francouzská a zejména Německá strana, které prosazují alternativní energetiku.
- Francie chce zvážit nové obchodní příležitosti a zároveň ukotvit a posílit vlastní pozici na kontinentu proti Anglii. Zároveň se Francii nelíbí, že Polsko na jednání zvalo i Anglii, k níž se ovšem zvací dopis nedostal, protože byl Francouzi zadržen. Coby vinařská velmoc chce Francie s Polskem dohodnout obchody s alkoholem a sýry, zároveň může díky svému rozvinutému zemědělství nabídnout vývoz široké škály plodin. Také má zájem o alternativní zdroje energie.
- Rusku, které zastupuje jeho velvyslanec, vyhovuje co nejslabší pozice Polska, jelikož si už delší dobu dělá zálusk na jeho východní část a zároveň by chtělo získat i část polských moří. Samotný král Ubu Polsko jako takové značně oslabuje, je celkem hloupý a snadno ovlivnitelný, ale na druhou stranu je zároveň i poměrně nevyzpytatelný, podle některých zdrojů má bohaté válečné zkušenosti. Úkolem velvyslance je nenápadně držet Evropu rozdělenou a nenechat oslabit ruské zájmy, které jsou energetické (zejména v případě Čech). Stejně tak je nutné si udržet významné vojenské postavení vůči Německu, s nímž má Rusko spory zejména ohledně energetických surovin, které do Evropy dodává, zároveň si oba státy nedůvěřují jako dvě největší vojenské síly starého kontinentu. Vývoz dřeva, plynu, řepy, luštěnin a obilnin.

- Ministři, průmyslu a zdravotnictví mají za úkol dohodnout s jednotlivými státy co nejlepší smlouvy na vývoz nové hohniskové energie a hnojiv, dovoz potravin, zejména luštěnin, a import alkoholu. Další důležité odvětví je lázeňský turismus, který má na starosti ministr zdravotnictví.

## **Úvodní scéna:**

Ministři a velvyslanci jsou uvedeni na raut, kde bude probíhat prezentace obchodních nabídek. Kapitán Obruba tam jako součást prezentace leží v hovení lázni. Vysvětluje, jaké pozitivní účinky na něj tato procedura má, poté vylézá z vany a za zástěnou se utírá a obléká. Pak se přivítá se všemi hosty a uvede je ke stolu, kde začnou jednání.

## **Závěrečná scéna:**

Přichází král Ubu a chce podepsat a ratifikovat nové mezinárodní smlouvy:

- a) Dochází k podepsání, Ubu zůstává králem a dozvídá se o zrádcích, jež nechává popravit.
- b) Dochází k podepsání, Ubu zůstává králem.
- c) Princ Hromoslav a spiklenci získali dostatečnou podporu ze zahraničí a krále Ubu jeho zrádci zavraždí a je vyhlášen nový král.

V úplném závěru se účastníci dozví, jaké další následky budou mít jejich rozhodnutí v příštích letech na Evropský kontinent – například: zabrání části Polska Ruskem, názorový rozkol mezi Německem a Francií... Tento výsledek bude záviset na konkrétní podobě každého představení.

## **Princ Hromoslav:**

Narodil jsem se jako nejmladší syn Polského krále Václava a královny Rosamundy, měl jsem dva starší bratry Boleslava a Ladislava. Oba padli při obraně mého otce během převratu, který zosnoval Ubu, jemuž otec čerstvě udělil titul hraběte ze Sandoměře, a to za jeho služby jako kapitána dragounů. Já ani matka jsme Ubu neměli příliš v lásce a nedůvěřovali jsme mu, tak král rozkázal, že se nebudeme účastnit vojenské přehlídky a sám tam na důkaz důvěry v jeho věrnost šel neobrněn. To se jemu i mým bratrům stalo osudným, když jej Ubu za pomoci kapitána Obruby a dalších vojáků proradně zavraždili. Bránil jsem matku, s níž jsme nakonec uprchli tajným schodištěm, ale následkem šoku a zármutku zemřela. Já jsem přísahal před duchy svých předků pomstít a potrestat odpornou zradu.

Nějaký čas jsem se skrýval a plánoval svou pomstu. Mezitím se uchvatitel Ubu rozhodl popravít veškerou starou šlechtu, aby mohl zabavit jejich majetek, a stejný osud potkal všechny úředníky, kteří mu nebyli po vůli. Popularitu si nejprve získal díky rozhazování peněz, ovšem potom zavedl nové daně a jeho oblibenost v království začala prudce klesat. Částečně ze zděšení z nových pořádků v zemi, ale hlavně z obav o vlastní místo a krk, mě tajně vyhledal zrádný Obruba, který mi slíbil věrnost a pomoc při cestě na trůn výměnou za odpuštění svých zločinů.

Vymyslet plán na znovunastolení právoplatné vlády v Polském království byla skutečná výzva, zejména z toho důvodu, že potřebujeme získat i podporu dalších zemí a zajistit, že nebudou stát za uchvatitelem. Nakonec jsme vydumali vskutku smělý plán. Na královský dvůr přijedou velvyslanci z několika zemí mající jednat o nových obchodních dohodách. Rozhodli jsme se, že se v přestrojení za německého velvyslance zúčastním vyjednávání a vhodným přesvědčováním a nárážkami podryji pozici krále Ubu, také mohu použít zfalšovaný dopis, ve kterém se údajně Anglie a Polsko smlouvá proti Francii. Klíčové a možná i nejdůležitější je načasovat své odhalení na ten správný čas, pak mohu jednat jako budoucí polský král a pokusit se uzavřít smlouvy do budoucna.

Spolu s francouzským velvyslancem byli pozváni zástupci Čech a Ruska. Pro potvrzení své pozice potřebuji na svou stranu získat nejméně dva z těchto stá-

tů, a z čím silnějších zemí budou, tím lépe. Přesvědčit Rusko bude skutečný oříšek, jelikož jeho vztah s Německem, za jehož velvyslance se budu vydávat, je velmi napjaté. Navíc slabý a nevyzpytatelný král jako je Ubu posiluje Ruskou pozici, tudíž je nutné počítat s určitými ústupky. Ovšem podpoří-li můj nárok tak velká země, je pravděpodobné, že by to mohlo přesvědčit ostatní.

## Velvyslanec z Čech

Čechy jsou malá země obklopena velkými monarchiemi, kterým můžeme jen obtížně konkurovat. Jsme vlastně něco jako Švýcarsko, až na to že nejsme „carsko“, ale jen „zemanství“. V čele našeho státu nestojí car, císař, král, ani kníže, jsme malá země, a proto nepotřebujeme velké funkce. Naše malost je naší předností. Potřebujeme se sice vždycky přimknout k někomu velkému a silnému, ale v tom je naše síla, protože kolem je více zemí přibližně stejně silných a velkých, a my díky tomu vlastně rozhodujeme, kdo bude díky nám a naší podpoře ten o něco nejsilnější a větší. Máme tu blízko Němce, Francouze, Poláky a tak dál, pak je tu ještě Rusko. To je sice největší a blíže, než to vypadá, ale na druhou stranu postrádá evropskou civilizovanost. Máme s nimi sice nadstandardní vztahy, odebíráme od nich energeticky důležité suroviny, ve kterých nejsme soběstační, ale na jejich dodávky není vždy tak docela spolehnutí. To není stížnost, ale tu a tam, párkrát do roka, nějaká ta dodávka vypadne. Rádi bychom to vyřešili pomocí vlastních uhelných zdrojů, to se ovšem zase nelíbí některým velkým evropským státům jako je Německo a Francie, že prý to smrdí, a že bychom tím zásadně znečišťovali také jejich vzduch. Proto by bylo dobré získat podporu Polska, abychom těmto státům mohli zavřít hubu.

Polsko bylo vždycky náš velký bratranec z nějakého kolena, se kterým se dalo občas poklábosit. Král Václav, budiž mu země lehká, se na nás vždycky koukal trochu spatra, ale kdo ne, že. A nynější král – ctihodný Ubu, nás jako své odvěké sousedy pozval na jednání o budoucí spolupráci. A co víc, nás pozval spolu mezi dalšími mnohem většími zeměmi, takové gesto my Čechové musíme ocenit. Nový polský král je naší zemi mnohem bližší než minulá garnitura a přichází se zajímavými nabídkami, detaily se dozvíme až na místě, ovšem už nyní nám bylo nastíněno, že Polsko přechází na nový zcela jedinečný agrárně-energeticko-zdravotně-potravinářský systém, který chtějí prosadit ve své zahraničně-obchodní politice. Našemu „zemanství“ chtějí nabídnout jak nové dovozní, tak i vývozní smlouvy. Dle mého odhadu bychom mohli velice dobře získat v Polsku velké odbytiště alkoholu, již dnes k našim slovanským susedům alkohol – zejména pivo – dovážíme, ovšem jen v omezené míře, protože trh trpí vysokými cly. Také



bychom mohli nabídnout spolupráci na poli turistického průmyslu, zejména taková zdravotní turistika by mohla oslovit především polské ženy, které by mohly vyrazit za potraty nebo lázeňskou péčí. Naše rodiny by se zase rády podívaly k moři.

Spolu s námi by na jednání měli dorazit zástupci z Francie, Německa a Ruska. Zejména Francie by mohla ohrozit naše vyjednávání ohledně vývozu alkoholu, na to si musíme dát velký pozor. Zároveň musíme obezřetně vyjednávat ohledně našeho spojení a vojenské podpory. Jak Německo, tak Francie, která je navíc relativně daleko, mají tendenci zasahovat do naší průmyslové politiky a mohli by mít i další požadavky, kdybychom s některým z nich měli v budoucnu jednat o možném spojení. Rusko by si zase mohlo vyložit vojenskou podporu svým svéráznějším způsobem. Z těchto důvodů je pro nás důležité k takovému spojení získat nyní Polsko.

## Velvyslanec z Francie

My Francouzi jsme hrdý národ, který vždy určoval evropské trendy a udával směr. Jsme velmoc jak po stránce vojenské, tak i (a to zejména) kulturní a kulinářské. Velice si potrpíme na dobrém vychování, vždyť právě od nás přišla dvorní etiketa, podle níž se řídí šlechta všude v civilizovaném světě. S našimi sousedy jsme měli vždy dobré vztahy, tedy pokud nepočítám Anglii, ale tu my nikdy nepočítáme. Ti ostrované by si měli uvědomit, že nebýt nás, tak stále žijí v těch svých venkovských osadách a nechají se řezat severskými nájezdníky. Ten, kdo tam konečně udělal pořádek a přivedl civilizaci, byl přeci Francouz. Pořád zkoušejí, co si mohou dovolit, a neustále se musíme mít před nimi na pozoru. A navíc hodně investují do uhelné energie a znečišťují nám ovzduší. Z těch jejich továren to občas zavane před moře až k nám. Já sice chápu, že jsou primitivnější než-li my, a neobávají se udušení, když nevidí co dýchají, ale nemusejí svojí mentální nedostatečností obtěžovat ostatní. Ostatně my, společně s Německem, jsme vůdčí státy v boji s takto nečistými zdroji energie a hledáme nové alternativní zdroje. Z tohoto pohledu se nám vůbec nelíbí, že Polsko chtělo k jednáním pozvat i zástupce z ostrovů – my jsme však dopis na našem území zadrželi a jednání s proradnými Angličany překazili. Každopádně jednání mezi Polskem a Spojeným královstvím budeme muset na naší schůzce probrat a jasně dát najevo, že tento postup neschvalujeme a musíme dalším sblížovacím kontaktům zamezit, jelikož mít přímo na kontinentě jejich spojení by pro nás bylo mimořádně nepříjemné.

Spolu s námi Polské království pozvalo k jednání také zástupce Německa, Ruska a malého „zemanství“ Čech. Z hlediska možných nových obchodních smluv si s Německem, s nímž máme vzájemně výborné vztahy (zejména ve společné energetické politice), příliš nekonkurujeme a Polsku budeme zřejmě nabízet jiné možnosti tržního uplatnění. Problémy by mohly být Čechy. Ačkoliv je to takový nicotný státeček a ohrozit nás sám o sobě může jen minimálně, budeme oba pravděpodobně vyjednávat o podobných komoditách, jež bychom chtěli do Polska dovážet. Oba jsme významní producenti alkoholu – ačkoli se našemu vínu nemohou po kvalitativní stránce vyrovnat, mohli by nabídnout lepší cenu, už jen proto, že jsou geograficky výrazně blíže Polsku než my. Další problém, který tato

země činí, je jejich plánovaná rekonstrukce energetické politiky. Chtějí se osamostatnit od dodávek zdrojů z Ruska, čemuž se není co podivovat, ovšem nechtějí přejít k čistějším zdrojům, ale začít těžit ve velkém uhlí na svém území. A dalšího znečišťovatele, který nám bude kazit vzduch v Evropě my ani Němci nechceme. Bude tedy důležité na ně zatlačit, aby přešli k alternativním a ekologičtějším zdrojům.

Alternativní zdroje energie jsou navíc jeden z bodů, o němž máme jednat. Polsko má nějaký plán na nový zdroj a chce ho vyvážet do okolí. Detaily jsou sice zatím neznáme, ale podle dopisu, který obdržela Francie, půjde o velký a zajímavý projekt, chtějí totiž opustit starou uhelnou energii a přišli s plánem agrárně-energeticko-zdravotně-potravinářského systému.

## Velvyslanec z Ruska

Naše země je největším hráčem starého kontinentu. Žijeme v tvrdých podmínkách, a to z našich lidí dělá opravdové chlapy, i z žen. Žádná evropská armáda se nám nemůže rovnat. Němci mají sice technologickou převahu, ale nás „mного“. To oni vědí a bojí se nás. Nový král Polska Ubu nás požádal, zdali bychom přijali jeho pozvánku na obchodní jednání. Car mě vyslal, abych zastupoval velkoruské zájmy nejen v Polsku, ale na území celé Evropy. Naše plány s tímhle kouskem země jsou dlouhodobé a my nesmíme promarnit příležitost upevnit náš vliv. Spolu s námi na jednání pozvali i Francouze, Němce a naši skoro gubernii Čechy. Od našich lidí tak máme pár znepokojivých zpráv. Do Českého „zemanství“ dodáváme energie v podobě dřeva, ropy a plynu, ovšem oni nejsou spokojeni s množstvím a chtějí se v tomto ohledu osamostatňovat a začít využívat vlastní uhelné zdroje. Pro tento krok chtějí hledat podporu v Polsku, protože Francie a Německo na ně tlačí, aby využili nějaký čistý alternativní zdroj. Polská monarchie dosud také topila uhlím a jiné velké evropské státy ji za to kritizovaly a volaly po změně, jenomže teď s novou garniturou Polsko vymyslelo nějaký nový plán agrárně-energeticko-zdravotně-potravinářského systému, který stojí na jakési alternativní energii. Naši lidé ovšem nic bližšího nezjistili a budeme tedy muset počkat až na jednání na polském královském dvoře. Celá tato situace se nám příliš nehodí. Rozhádaná Evropa je pro nás ideální, mým úkolem je využít nynější situaci a vnést mezi tyto státy další nesoulad.

Král Ubu, který uchvátil trůn krále Václava, je snadno manipulovatelný hlupák, který našim zájmům vcelku vyhovuje, vážou se k němu ovšem dva problémy. První spočívá v jeho nevyzpytatelnosti, podle našich zdrojů nikdo do poslední chvíle netušil, že chce bývalého krále svrhnout, dokonce byli všichni přesvědčeni o jejich přátelství. Také je podle všeho velmi zdatný válečník. Druhý problém je zmíněný plán na alternativní energii, kterou už dlouho po Polsku požadují Němci a Francouzi, v důsledku toho by zmizel jeden rozkol mezi těmito zeměmi. Na druhou stranu by Ubu svým hulváctvím mohl přinést mnoho dalších sporů, kterých bychom mohli později využít.

Carovy plány s Evropou, které mi laskavě poodhalil, se v první řadě týkají hlavně Polska, jehož východní část chce při nejbližší vhodné příležitosti anektovat.

V rámci obchodních smluv můžeme nabídnout polské straně nabídnout dovoz vodky, dřeva, plynu, řepy, luštěnin a obilovin. Podle našich zdrojů by alkohol mohl být významným artiklem, ovšem v pálenkách jsou Poláci už soběstační, energeticky je pro ně nesmysl odebírat od nás dřevo nebo plyn, zbývá tedy řepa, luštěniny a obilí.

Carův rozkaz zněl jasně: Zorientovat se v nové situaci, vyhodnotit pro a proti, vyjednat co nejlepší podmínky pro naši budoucí expanzi do Evropy.

## Ministr průmyslu

Král Ubu pověřil své ministry, aby vyjednávali o nových obchodních možnostech s velvyslanci z Ruska, Německa, Francie a Českého „zemanství“. Spolu s mými kolegy ze zdravotnictví a zahraničí jsme připravili praktickou prezentaci našeho nového agrárně-energeticko-zdravotně-potravinářského systému, který je naprostou revolucí. Mým úkolem je představit především agrárně-energetickou složku, na níž celý systém stojí.

Naším revoluční energetickou surovinou je hovno. Celá naše země, každý jeden obyvatel je do tohoto průmyslu zapojen a je naším dodavatelem, který funguje zdarma a odvádí svá hovna v rámci systému daní. Každý obyvatel, žena, muž nebo dítě, musí splnit kvótu určenou dle věku. Samozřejmě nejde o jen tak nějakou obyčejnou sračku, nebo nedej bože běžný výkal, jehož energetické hodnoty jsou velmi nevyvážené, nýbrž o speciálně vyšlechtěné Polské lejno. Je naprosto ideální pro naše účely a získáváme ho za pomoci speciálně vytvořeného jídelníčku, jehož základními složkami jsou luštěniny a alkohol, u něhož musí být ve správném poměru zastoupen tvrdý i měkký. Nedílnou součástí musí být také určité množství obilovin a otrub. Ze zeleniny nesmí chybět cibule, česnek a řepa. Díky tomuto postupu získáme ideální izotop hovniska, který v případě občasných nepřesností můžeme kdykoliv obohatit přebytkovou plynou složkou.

V současné době zatím nejsme v této energii zcela soběstační, pokryjeme asi 90% vlastní spotřeby jen z tohoto zdroje. V plánu máme samozřejmě s touto energií expandovat dále do Evropy, ale je nutné zajistit dovoz zejména luštěnin, obilovin a měkkého alkoholu, ideální možností je pivo, ovšem docela dobře se pracuje i s vinnými produkty. Co se týče tvrdého alkoholu, produkujeme lehký nadbytek Zubrowky a jiných pálenek, ovšem záleží na podmínkách v daném roce, občas se stane, že pokryjeme jen vlastní spotřebu a na vývoz už nezbude.

Kromě vývozu vysoce efektivní a čisté energie chceme také zásobovat další státy dětským hovniskem, kterém při výrobě dostává snížené množství alkoholu a dále ho ani neobohacujeme a je ideální jako hnojivo, které dokáže rapidně zvýšit produkci úrody prakticky všech typů plodin. Říkáme: konec s neefektivní kravskou mrvou! Patentované Polské hovno je řešením pro každého!

Samozřejmě jsme nezapomněli ani na logistiku a vymysleli jsme speciální systém, který je rychlý a ve výsledku ušetří mnoho peněz, ovšem na počátku je nutné do něj nejprve investovat. Jedná o sofistikovaný projekt hovnovodů, tedy dlouhého potrubí od dodavatele přímo ke spotřebiteli. Tento systém má výhody zejména ve zlevnění dodávek a z hlediska lidského faktoru, který může být nespolehlivý. Hovnovody mohou dodávat energetickou surovinu nepřetržitě 24 hodin denně. Král Ubu je ovšem poněkud drzgrešle a tuto nemalou počáteční investici musí udělat země, jež by od nás chtěla hovniska odebírat. Dětské hovnis-ko, vhodné pro hnojení, je možné dodávat klasickou pozemní cestou.

## **Ministr zdravotnictví**

Král Ubu pověřil své ministry, aby vyjednávali o nových obchodních možnostech s velvyslanci Ruska, Německa, Francie a Českého „zemanství“. Spolu s mými kolegy z průmyslu a zahraničí jsme připravili praktickou prezentaci našeho nového agrárně-energeticko-zdravotně-potravinářského systému, který je naprostou revolucí. Mým úkolem je, vzhledem k tomu, že pod mou gesci spadá i lázeňský průmysl představit především zdravotně-potravinářskou složku, na které celý systém stojí.

Naším revoluční energetickou surovinou je hovno. Celá naše země, každý jeden obyvatel je do tohoto průmyslu zapojen a je naším dodavatelem, který funguje zdarma a odvádí svá hovna v rámci systému daní . Každý obyvatel, žena, muž nebo dítě, musí splnit kvótu určenou dle věku. Samozřejmě nejde o jen tak nějakou obyčejnou sračku, nebo nedej bože běžný výkal, jehož energetické hodnoty jsou velmi nevyvážené, nýbrž o speciálně vyšlechtěné Polské lejno. Je naprosto ideální pro naše účely a získáváme ho za pomoci speciálně vytvořeného jídelníčku. Kromě toho, že je to výborná energetická surovina a hnojivo, má obrovský potenciál i v lázeňském průmyslu. Úžasné blahodárné účinky má naše hovení lázeň, pro kterou jsme vyvinuli speciální výkal. V rámci naší prezentace provedeme i názornou ukázkou, pro niž nám poslouží náš milý ministr války, kapitán Obruba. Lázeň celkově omlazuje pleť, uvolňuje póry, je vhodná pro léčbu různých kožních chorob, neboť pleť vyživuje a doplňuje potřebné minerály. Oproti běžné lázni je vhodná i v případě vlka či housera, jelikož svojí specifickou hustotou umožní svalům a kloubům si náležitě odpočinout. Jediné je i její využití pro léčení stresu nebo rozličných psychických chorob, jelikož už před vstupem do lázně samotné specifické výpary pacienta omámí a uvolní, je tedy vhodná rovněž jako inhalační léčivo.

Za těmito lázeňskými službami by mohli pacienti dojíždět přímo k nám. S ovšem mnohé procedury bychom byli schopni dovážet i do vzdálenějších lázeňských měst v zahraničí.

K lázeňství patří samozřejmě i rozličné pochutiny, které nejen že chutnají, ale zároveň jsou i zdravé. K tomu poslouží prezentační rautsestavený speciálně



pro toto jednání. Zde samozřejmě dominuje naše hovnovice, která má oproti běžnému alkoholu výhodu její nízké kalorické zátěže. Celkově veškeré naše pochoutky jsou vhodné jako dietní a přitom syté jídlo. Pro ty, kdo mají rádi sladké, můžeme nabídnout hovno z nutrie nebo kobližky, pro milovníky plodů moře máme zase specialitu mořské hovno, které oproti jinde servírovanému mořské okurce potěší bohatým aromatem a chutí, jelikož se v našem případě nejedná o zeleninu. Pro milovníky nakládaných jídel nabídneme naloženého hovnivála, který je chován na našich farmách ve speciálně upravené stolici. Z těchto farem také pochází poslední pochoutka a to jsou hovniválové kuličky.

## Spiklenec 1

Do armády jsem vstoupil ještě za panování krále Václava a po čase jsem se dostal do oddílu, kterému velel kapitán Obruba. Spolu s dalšími muži jsem se účastnil vojenské přehlídky, kde jsme s panem Ubu Václava a jeho dva syny zabil. Královna Rosamunda a její syn Hromoslav uprchli a my na trůn dosadili nového krále. Zpočátku jsme se těšili na nové pořádky a hlavně nová a vyšší místa. Bohužel jsme zjistili, že Ubu je nevděčník a ve výsledku se na nás vykašlal. Popravil starou šlechtu a její majetek shrábl jen pro sebe. Chvilí rozhazoval, aby si získal obyčejný lid, ale pak zavedl nové přísné daně a popravil úředníky, kteří mu nechtěli jít se vším na ruku. To, že je zhýralým hovadem jsme věděli, ale takový obrat v celé situaci nás zarazil. Kapitán Obruba oslovil pár svých věrných vojáků a naznačil nám, že má plán, jak celou situaci otočit k lepšímu. Budeme přítomni jako pomocná síla na schůzce velvyslanců z Ruska, Francie, Německa a Českého „zemansví“, a pokud by se toto jednání nevydařilo, existuje prý někdo, kdo by zemi mohl dát zase do pořádku. Naším úkolem bude tedy během prezentace nových obchodních možností nenápadně oslovit přítomné zástupce z ciziny a naznačit, že král Ubu je nevyzpytatelný hlupák a zemi neřídí dobře. Nesmíme ale tlačit na pilu, aby nepojali podezření, že se pokoušíme o něco nekalého. Stačí prý jen zasít semínko pochybností a o zbytek se už postará kapitán Obruba.

Na sněmu bude prý v přestrojení také muž, který by se měl v případě úspěchu stát králem, a půjde-li vše podle plánu, mělo by jeho správně načasované odhalení přesvědčit zástupce Ruska a evropských zemí v rozhodnutí podpořit jeho nároky na trůn. Pak dostaneme znamení, zabijeme uchvatitele a oslavíme nového krále. Musíme se mít ovšem na pozoru, kapitán Obruba má podezření, že se mezi námi objevil zrádce věrný králi Ubu, o to opatrněji musíme postupovat a pokusit se zrádce odhalit.

## Spiklenec 2

Do armády jsem vstoupil ještě za panování krále Václava a po čase jsem se dostal do oddílu, kterému velel kapitán Obruba. Spolu s dalšími muži jsem se účastnil vojenské přehlídky, kde jsme s panem Ubu Václava a jeho dva syny zabil. Královna Rosamunda a její syn Hromoslav uprchli a my na trůn dosadili nového krále. Zpočátku jsme se těšili na nové pořádky a hlavně nová a vyšší místa. Bohužel jsme zjistili, že Ubu je nevděčník a ve výsledku se na nás vykašlal. Popravil starou šlechtu a její majetek shrábl jen pro sebe. Chvilí rozhazoval, aby si získal obyčejný lid, ale pak zavedl nové přísné daně a popravil úředníky, kteří mu nechtěli jít se vším na ruku. To, že je zhýralým hovadem jsme věděli, ale takový obrat v celé situaci nás zarazil. Kapitán Obruba oslovil pár svých věrných vojáků a naznačil nám, že má plán, jak celou situaci otočit k lepšímu. Budeme přítomni jako pomocná síla na schůzce velvyslanců z Ruska, Francie, Německa a Českého „zemansví“, a pokud by se toto jednání nevydařilo, existuje prý někdo, kdo by zemi mohl dát zase do pořádku. Naším úkolem bude tedy během prezentace nových obchodních možností nenápadně oslovit přítomné zástupce z ciziny a naznačit, že král Ubu je nevyzpytatelný hlupák a zemi neřídí dobře. Nesmíme ale tlačit na pilu, aby nepojali podezření, že se pokoušíme o něco nekalého. Stačí prý jen zasít semínko pochybností a o zbytek se už postará kapitán Obruba.

Na sněmu bude prý v přestrojení také muž, který by se měl v případě úspěchu stát králem, a půjde-li vše podle plánu, mělo by jeho správně načasované odhalení přesvědčit zástupce Ruska a evropských zemí v rozhodnutí podpořit jeho nároky na trůn. Pak dostaneme znamení, zabijeme uchvatitele a oslavíme nového krále. Musíme se mít ovšem na pozoru, kapitán Obruba má podezření, že se mezi námi objevil zrádce věrný králi Ubu, o to opatrněji musíme postupovat a pokusit se zrádce odhalit.

### Spiklenec 3

Do armády jsem vstoupil ještě za panování krále Václava a po čase jsem se dostal do oddílu, kterému velel kapitán Obruba. Spolu s dalšími muži jsem se účastnil vojenské přehlídky, kde jsme s panem Ubu Václava a jeho dva syny zabil. Královna Rosamunda a její syn Hromoslav uprchli a my na trůn dosadili nového krále. Zpočátku jsme se těšili na nové pořádky a hlavně nová a vyšší místa. Ubu nechal popravít starou šlechtu a získal tak její majetek. Kapitán Obruba se stal ministrem války a nám z nově získaných peněz nepřihrál ani groš! Ani funkcičku nic! Nechal nás riskovat naše krky jen tak. Ještě k tomu poradil králi Ubu zažít rozhazovat prachy ze státní kasy, aby si získal obyčejný lid, jenomže pak musel zavést nové přísné daně a popravil úředníky, kteří mu je neschalovali. To že je to Ubu zhýralé hovado jsme věděli, ale proto jsme to přeci celé dělali, že se díky tomu napakujeme. Teď kapitán Obruba oslovil pár svých věrných vojáků a naznačil nám, že má plán jak celou situaci zase otočit. Budeme jako pomocná síla na schůzce velvyslanců z Ruska, Francie, Německa a Českého zemansví a pokud by se toto jednání nevydařilo, existuje prý někdo, kdo by zemi mohl dát zase do pořádku. Naším úkolem bude tedy během prezentace nových obchodních možností, nenápadně oslovit přítomné zástupce z ciziny a naznačit, že král Ubu je nevyzpytatelný hlupák a zemi neřídí dobře. Nesmíme ale tlačit na pilu, aby nepojali podezření, že se pokoušíme o něco nekalého. Stačí prý jen zasít semínko pochybností a o zbytek se už postará. Ale já mám svůj vlastní plán, podruhé se už od nikoho oškubat nenechám! Budu postupovat opačně a snažit se, aby k podpisům smluv došlo a nikdo je nepřekazil. Navíc na sněmu prý bude v přestrojení i ten, kdo by se měl stát příštím králem. Já se ho pokusím odhalit a zdiskreditovat a ve chvíli, až přijde sám Ubu, tak mu vše odhalím a za věrnost mě odmění – stanu třeba i ministrem války!

Kapitán Obruba ovšem něco vytušil. Obává se, že by jeho zradou mohla být někým z nás zrazena, musím si tedy dát pozor, abych nebyl odhalen, to by mělo hrozné následky.

## **Falešný dopis Polska Anglii**

Nejváženější, všemi mastmi pomazaná, světlem božím osvícená její výsosti královno! Již praděd mého praděda mluvil o vaší převzácnosti jako o nejmoudřejším panovníkovi Evropy, Vaše jméno bylo vždy vyslovováno s nejvyšší úctou. Nyní jako nový král Polský, bych nerad opomněl úctu svých předků a už jen proto, abych uctil jejich památku, bych Vám chtěl učinit jistou nabídku, jíž, jak doufám, její veličenstvo potěším. Mám na paměti, jaké příkoří Vaší zemi působí jen Francouzské království. Ani zde na pevnině se nechovají k ostatním státům, jak by se slušelo, a cítí se být všem nadřazeni. Většina Evropy si jejich direktivní způsoby, které narušují integritu jednotlivých států, nechává líbit. I samotné Polsko pod nadvládou starého Václava se raději k tomuto problému stavělo bokem a předstíralo, že jej nevidí, ale já jako nový panovník se s takovým jednáním nechci spokojit. Nabízím tedy Vaší velectěnosti pomocnou ruku v tažení proti celoevropskému frackovi Francii. Mnohem raději raději nežli je, bychom tu uvítali Vás s Vaší neskonalou moudrostí a laskavostí. Pokud byste naši pomoc přijala, nežádali bychom z vítězného tažení nic víc, než pokrytí vlastních nákladů, a veškeré získané území, by připadlo Anglické koruně, která necht' ještě dlouho leží na Vaší hlavě!

S veškerou úctou a oddaností

Ubu, král Polský