

Ročníková práce

**Příběhy obyčejného šílenství, adaptace divadelní hry  
do filmového scénáře**

Vypracoval: Petr Pavlíček

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

2. ročník, Bc.

Akademický rok: 2014/2015

Vedoucí ročníkové práce: Petr Christov, Ph.D.

## **Obsah**

Úvod	2
1. Základní materiály užití ke zkoumání	4
1.1 Struktura hry	5
1.2 Struktura filmového scénáře	6
2. Základní rozdíly divadelní hry a scénáře	7
2.1 Rozdílnost v ději	7
2.2 Narativní rozdílnosti	9
3. Moucha	10
3.1 Přátelství mezi Mouchou a Petrem	10
3.2 Mouchovo spojení Petra a Jany	12
3.3 Budování komiky pomocí Mouchy	13
4. Nahrazení Mouchy ve scénáři	15
4.1 Téma přátelství ve scénáři mezi Petrem a Alešem	15
4.2 Téma přátelství ve scénáři mezi Petrem a Šéfem	16
4.3 Tematizace zaslání balíkem	18
5. Zachovaná tematika odcizení	19
5.1 Nahlížení na minulost	20
Závěr	24
Prameny a použitá literatura	25

## Úvod

Zřejmě nejúspěšnějším současným českým dramatikem u nás i v zahraničí je Petr Zelenka. Původně filmový scénárista absolvoval FAMU v oboru scénáristika v roce 1991. Napsal scénáře k povídkám *Co všechno chcete vědět o sexu a bojíte se to prožít* (1988) a *Nedělejte nic, pokud k tomu nemáte vážný důvod* (1991). Tyto snímky režíroval jeho spolužák Jan Hřebejk. Na počátku devadesátých let Zelenka pracoval ve Filmovém studiu Barrandov, a zde vznikly podle jeho scénářů čtyři televizní filmy: *Svědky* (1991) a *Dva z nás* (1992) v režii Zdeňka Zelenky a *Televize* (1993) a *Smečka cti* (1996) v režii Dušana Kleina. Snímek *Mňága - Happy end* (1996) je jeho prvním filmem, k němuž napsal scénář a zároveň ho režíroval, což se pro něj stalo v budoucnu charakteristické. Nejúspěšnější tvůrčí období odstartoval autorský snímek *Knoflíkáři* (1997), za něhož získal Českého lva za scénář, režii a nejlepší film.<sup>1</sup> Poté napsal scénář ke komerčně nejúspěšnějšímu českému filmu roku 2000 *Samotáři* (2000), který režíroval David Ondříček. Následující film *Rok ďábla* (scénář a režie 2002) získal Křišťálový globus na MFF v Karlových Varech a šest Českých lvů.<sup>2</sup> Během tohoto období také napsal a režíroval Petr Zelenka svou první divadelní hru *Příběhy obyčejného šílenství*, jež byla uvedena k příležitosti znovuotevření Dejvického divadla v roce 2001. Inscenace zůstala na repertoáru divadla bezmála osm let a samotné drama se stalo hrou roku.<sup>3</sup> Divácká a kritická úspěšnost inscenace v Dejvickém divadle tvůrce přesvědčily k dalšímu zpracování *Příběhů obyčejného šílenství*, tentokrát do filmové podoby. Petr Zelenka napsal scénář a zároveň snímek režíroval. Premiéra se uskutečnila čtyřicátého února 2005.<sup>4</sup> Diváci tedy téměř po čtyři roky mohli navštívit divadelní představení, která mohli konfrontovat s filmem.

---

<sup>1</sup> 2005. ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny, přebal. ISBN 80-86907-04-X.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> *Historie - Dejvické divadlo* [online]. Praha [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.dejvickedivadlo.cz/historie>

<sup>4</sup> *Příběhy obyčejného šílenství: Premiéry* [online]. Praha [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/173958-pribehy-obycejneho-silenstvi/>

Ve své práci bych se rád věnoval adaptaci divadelní hry do filmového scénáře. A zjistil jakým způsobem Zelenka pracuje při převedení vlastního textu určeného pro jeviště, do filmového scénáře.

Divadelní hra vyšla knižně dvakrát, poprvé v časopise *Svět a divadlo* v roce 2002, podruhé v roce 2014 v souborné knize všech Zelenkových dramatických textů do roku 2012 - *Obyčejná šílenství*. Filmový scénář pod názvem *Příběhy obyčejného šílenství*, vydalo nakladatelství Větrné mlýny v roce 2005 jako svou 114. publikaci (samozřejmě se jedná o literární scénář). Mimo tyto texty, existuje ještě záznam z derniéry inscenace v Dejvickém divadle ze třináctého září 2009 a samozřejmě již zmiňovaný film *Příběhy obyčejného šílenství*.

V následujícím textu budu pracovat s určitým pojmoslovím, jež bych zde rád konkretizoval.

Divadelní hru, nebo drama budu označovat jako "hra", jež je složena z jednotlivých "obrazů". Filmový scénář budu označovat jako "scénář", který je složen ze "scén".

## 1. Základní materiály užití ke zkoumání

Petr Zelenka je autor her a inscenátor, který nejraději pracuje v úzkém kolektivu herců Dejvického divadla. Často je však vzhledem k úspěšnosti svých her zván i k zahraničním režii, nebo k psaní textů pro určitá jiná divadla v zahraničí. Charakteristická je pro jeho práci komunikace s hercem a hledání konečného tvaru v improvizacích. V předmluvě k prvnímu vydání hry *Příběhy obyčejného šílenství* se píše: *"Tento text částečně využívá improvizací a dialogů, které v některých případech vznikaly přímo během zkoušení hry. Autor touto cestou tedy alespoň děkuje hercům za jejich invenci a trpělivost."*<sup>5</sup> Lenka Jungmannová v knize *Příběhy obyčejného šílenství* se k tomu dokonce vyjadřuje: *"Jako typický autorský režisér, který píše předlohy pro vlastní inscenace a filmy, ale výsledný tvar vytváří až ve spolupráci s týmem, pak Zelenka "živé" umělecké práci práci propadl."*<sup>6</sup>

Jungmannová také výstižně uvádí, že se jedná v případě Petr Zelenky o autorského režiséra. A Pavel Pavlovský v *Teatrologickém slovníku* k pojmu "autorské divadlo" uvádí: *"Nazveme-li divadlo autorským, říkáme, že před začátkem práce na vzniku inscenace neměli tvůrci žádný již hotový (někým jiným napsaný) divadelní text (drama, partituru s libretem, scénář, choreografický zápis)."*<sup>7</sup>

Díky těmto skutečnostem se lze domnívat, že text divadelní hry má k určité inscenaci, kterou vytváří Petr Zelenka velmi blízko. A tato provázanost se jednoznačně objevuje také mezi inscenací v Dejvickém divadle *Příběhy obyčejného šílenství* a stejnojmennou divadelní hrou.

---

<sup>5</sup> 2005. ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny, s. 106. ISBN 80-86907-04-X.

<sup>6</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 314. ISBN 978-80-7470-056-9.

<sup>7</sup> 2004. PAVLOVSKÝ, Pavel. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník: Autorské divadlo*. 1. Praha: Libri; Národní divadlo v Praze, s. 27-28. ISBN 80-7277-194-9; 80-7258-171-6.

## 1.1 Struktura hry

Hra je strukturovaná do šestadvaceti obrazů, které doplňuje nepřilíš rozsáhlý poznámkový aparát. Na těchto necelých šedesáti stránkách textu si můžeme všimnout netradiční výstavby dramatického textu, ke které Zelenka dospěl kompilací filmového a divadelního přístupu k psaní. Tento způsob spočívá v epizodičnosti jednotlivých obrazů, ty však autor propojuje podobným způsobem, jako se pracuje se stříhem ve filmu. Karel Král v časopise *Svět a divadlo* tuto formu nazval jako "klipovou metodu".<sup>8</sup>

Obrazy se často prostupují, což může připomínat filmovou "prolínačku". V knize *Umění filmu* Davida Bordwella a Kristiny Thompsonové je tento pojem charakterizován tak, že při prolínačce se krátce překrývá konec záběru A a začátek záběru B.<sup>9</sup> Dále Zelenka používá flashback, který se ve filmu objevuje také velmi hojně. I když nejde o postupy, které by byly charakteristické pouze pro film a v divadelních hrách jistě najdeme spoustu dalších příkladů, kde se vyskytují, Zelenka je spojuje a pomocí nich získává výsledný tvar, který je zajímavý zejména svou poetikou.

Vše si můžeme ukázat na příkladu:

*„Matka: Vidíš, nic o vás nevím. Někdy vám s tátou nerozumím (...) Seděla jsem v kuchyni a on přišel a měl na sobě ty moje modré šaty z Bulharska, co už dvacet let nenosím Nemohla jsem ho ani poznat.*

*(Přijde otec. Skutečně je oblečený v matčiných šatech. Sedne si a vytlačuje bubliny z lahve, jak je jeho zvykem.)*

*Otec: Ehm ...*

*Matka: Kdo je to?*

*Otec: To jsem já.*

*Matka: Nemohla jsem tě poznat. Co to máš na sobě?*

---

<sup>8</sup> 2002. KRÁL, Karel. HAJ HOU!. *Svět a divadlo*. **13**(1): 98. ISSN 0862-7258.

<sup>9</sup> 2011. BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, s. 289. ISBN 978-80-7331-217-6.

*Otec: Tvoje šaty.*<sup>10</sup>

Tím, že Zelenka užil „prolínačku“ ve spojení s flashbackem, dokázal divákovi zprostředkovat informaci o *Otcově* podivném chování. I když to mohla *Matka* jednoduše *Petrovi* říct, autor využije komického potenciálu akce, a nechá vystoupit *Otce* v ženských šatech. Divák se ve flashbacku jednoduše zorientoval pouze díky informaci *Matky*, která jasně vymezila prostor pro minulost – *Otec* v ženských šatech.

Tento příklad dokládá, jakým způsobem Zelenka v psaní divadelní hry postupuje, a poodhaluje specifickou rovinu této poetiky, která je výsledkem kompilací dvou přístupů k psaní dramatu.

## **1.2 Struktura filmového scénáře**

Scénář filmu je, co se týká stránek, více než dvakrát rozsáhlejší, než text hry. Scény jsou řazeny v jiném pořadí než obrazy ve hře. Zelenka příběh exponuje od nejstarší události - vítání Fidela Castra v době, kdy byl hlavní hrdina *Petr Hanek* (Ivan Trojan) malým chlapcem. Až po odeslání balíku, které celý příběh uzavírá. Oproti šestadvaceti obrazům ve hře, scénář obsahuje stočtyřicet scén. Nejedná se o důsledný přepis filmu, jelikož několik scén, jež se ve scénáři objevuje, ve filmu chybí. I když nejde o zlomové okamžiky, přesto je v určitých ohledech zajímavé je konfrontovat s některými obrazy v divadelní hře. Lze takto odhalit několik motivů, které film oproti hře potlačuje, nebo zdůrazňuje.

---

<sup>10</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 31. ISBN 978-80-7470-056-9.

## 2. Základní rozdíly divadelní hry a scénáře

### 2.1 Rozdílnost v ději

Divadelní hra se skládá ze srozumitelného a kauzálně budovaného příběhu životní cesty *Petra Hankeho*, který se snaží získat svou bývalou přítelkyni *Janu*. *Petr* na cestě potkává velké množství zvláštních lidí. Každý z těchto lidí má svou vlastní minulost, ze které se odvozuje motivace pro konkrétní "šílené" chování. Fabule hry obsahuje několik dějových ohnisek z nichž nejdůležitější se vytváří okolo *Petrova* hledání životní partnerky. A podobné můžeme pozorovat i u jeho nejlepšího přítele *Mouchy*. Velmi důležité ohnisko se vytváří také okolo rodiny *Haneků*, kteří hledají dávno ztracenou rodinnou lásku. Dějové linie se proplétají, a každá postava specifickým způsobem souvisí s *Petrem*, a skrze něj si řeší určité problémy. Děj hry se postupně vyhrocuje a dostává se do absurdnější roviny, která se začne projevovat narušováním kauzality, ožíváním neživých bytostí a šílených projevů několika postav. Hra končí tím, že se *Petr* ocitá v blázinci, a poté se nechává odeslat do Čechy, kde probíhal válečný konflikt.

Jelikož v mnohých publikacích, které se zabývají výkladem a rozbořením hry se téměř nikde neobjevuje žádná kompletní interpretace textu a autoři jsou schopni interpretovat příběh pouze do doby, než se začíná kauzalita narušovat, cítím povinnost, zde uvést vlastní interpretaci hry.

Šílenci *Petra* obklopují buď od mládí, nebo je nově poznává. Hroucení kauzality je důsledek *Petrova* vnitřního šílenství a čtenář se v posledním obraze dozví, že *Petr* je ten, kdo je šílený - uvězněný v blázinci a obklopený šílenci ve svém vlastním nitru. *Jana* je jeho bývalá dívka, která stále doufá v to, že bude zase normální. Konec hry a *Janina* návštěva<sup>11</sup> v blázinci odhalí čtenáři

---

<sup>11</sup> Jana se jako jediná spolu se Šéfem objevuje v posledních třech obrazech, kdy se Petr nachází v blázinci. To nám posiluje domněnku, že Jana je jedinou skutečnou postavou spolu s Petrem a Šéfem, který je zřejmě podle jména postavy vedoucím činitelem blázince.

opravdového *Petra*, vykazujícího všechny vizuální i vnitřní projevy „šilenců“, se kterými se na své cestě potkal. Závěrečná scéna se vymyká chápání a je spíše symbolická – *Petr* se zavře do bedny a nechává se odeslat do Čechy.

Film pojednává také o *Petrovi* a jeho životní cestě ke znovuzískání *Jany*. *Petr* pracuje na letišti jako řadový zaměstnanec přepravní společnosti. Na letišti se objeví bedna bez dokumentace, v níž je figurína. Tu si *Petrův Šéf* umístí do kanceláře a převléká jí do šatů své partnerky, čímž zřejmě řeší manželskou krizi. *Šéf*, který se *Petrovi* postupně stává přítelem, se mu svěřuje se svou minulostí - jako mladý toužil navštívit svou dívku v Západním Německu a pokusil se za ní odletět letadlem jako balík. To se mu nakonec nepodařilo, ale na letišti je teď vedoucím přepravní společnosti<sup>12</sup>. *Petrovi* rodiče procházejí krizí a každý se s ní vyrovnává jiným způsobem. *Otec* si dokonce najde milenkou. *Matka* se snaží porozumět *Otci*, převléká se do jeho šatů, ale bohužel se je její snaha neúspěšná, zešílí a na Václavském náměstí straší lidi - odveze jí záchranka a ocitá se v blázinci. Tento okamžik bychom mohli označit také jako vrchol, jelikož se po něm veškeré problémy, postav vyřeší. *Otec* se vrací k *Matce*, *Petr* k *Janě* a *Šéf* symbolicky pohrbí figurínu. V poslední scéně *Petr* chce překvapit *Janu* a požádat jí o ruku. Nechá se odeslat k ní domů, jako balík, ale na letišti se bedny pomíchají a *Petr* letí jako poštovní zásilka letadlem pryč a *Jana* dostane bednu humanitární pomoci. Zelenka ve scénáři, zřejmě z žánrových požadavků, přebudoval motivace a charaktery několika postav. Větší dramatický prostor je věnován *Petrově* rodině - *Matce* (Nina Divíšková) a *Otci* (Miroslav Krobot) a *Šěfovi* (Karel Heřmánek). Naopak chybí tu několik postav, které souvisejí s dějovou linií *Petrova* nejlepšího přítele *Mouchy* – *Eva* oživlá figurína a *Anna*.

---

<sup>12</sup> Není jasné, zda je to pobočka. Ve filmu je explicitně uvedeno, že se jedná o společnost DHL, tedy její pobočku.

## 2.2 Narativní rozdílnosti

První a zřejmě nejzákladnější rozdílnost těchto textů je již v syžetu.

V prvním obraze hry se *Petr* opilý probouzí u sebe doma v pokoji a volá *Mouchovi* ohledně rituálu, jak pomocí svařených vlasů v mléce získat partnerku zpět. V následujícím obraze volá *Jana*, která je rozčilená z toho, že *Petr* ustříhl vlasy *Alešově Tetě*.

Ve filmu v první scéně vítá *Petr* (jako malý kluk) s *Otcem* Fidela Castra. Následují úvodní titulky, a poté se konkretizuje lokalita *Petrova* povolání<sup>13</sup> – je skladník na letišti. Zde prohodí pár vět s kamarády a ti mu poradí, jak získat rituálem s ustříhnutými vlasy bývalou partnerku zpět. *Petr* jde po této scéně na večírek, kam ho uvádí *Aleš*. Po večírku ustříhne vlasy *Tetě*.

Jde pouze o příklad toho, jak rozdílně je exponován příběh ve hře a scénáři.

Zelenka adaptací volí odlišnou formu vypravování a příběh exponuje chronologicky, od nejstaršího okamžiku, až po ten nejaktuálnější. To se promítá i do práce s postavami a ve scénáři několik postav chybí. Dochází k posunu motivací a v důsledku toho jsou některé postavy ve scénáři velmi vzdálené své předloze ve hře.

Dalším podstatným rozdílem je míra osudovosti, která převažuje zejména ve filmovém scénáři.

Ve hře jsou postavy budovány ze své pretextové minulosti, jednání a motivace vychází z jejich životních příběhů. Postupně se o každé z nich (snad kromě *Alice* a *Anny*) dozvíme jejich minulost, která do jisté míry obhazuje jejich specifický pohled na svět.

Ve filmovém scénáři však jejich motivace velmi často vychází z toho, že zkrátka takové jsou. Navíc funkční komické prostředky, jež se objevují ve hře a jsou sofistikovaně motivovány postavami, jsou přeneseny i do filmu, kde však onu motivaci přebírá náhoda, nebo shoda okolností. Vše si můžeme doložit na dvou příkladech.

Figurína se ve hře objevuje v důsledku absolutní zoufalosti *Mouchy*. *Moucha* má za sebou další neúspěšný vztah a jeho cesta za životní partnerkou dál

---

<sup>13</sup> Podle filmu následující záběry na Letišti probíhají synchronně s úvodními titulky filmu.

pokračuje. Propadá však velké zoufalosti, a tak sáhne k radikálnímu řešení a pořídí si figurínu, u níž má jistotu, že ho neopustí.

Ve filmu se figurína objevuje na letišti. Protože se veškerá dokumentace od bedny v níž byla uložena ztratila, tak zde i zůstane. Následně si jí Šéf *Petra* umístí do kanceláře. Její přivlastnění není projev jeho emocionálního stavu, jak tomu je u *Mouchy*, ale získává jí shodou okolností.

Druhý příklad se týká závěru hry i scénáře, v nichž se tematizuje *Petrovo* uzavření v bedně. Bedna, do níž se *Petr* ve hře zavírá je odeslána do Čechy. Ať už je toto místo ve hře jakkoliv tematizované, jednalo se o jeho vůli a místo odeslání si zvolil sám.

Když se ve scénáři *Petr* zavírá do bedny, je adresována k *Janě*, kterou tím chce požádat o ruku. Shodou okolností je však jeho balík zaměněn s jiným a dostává se do letadla.

V této kapitole jsem se snažil pojmenovat formální rozdílnosti obou textů, které se týkají posunů dějových linií. V důsledku toho jsem uvedl odlišnosti "divadelního příběhu" a "filmového příběhu". Dále jsem se snažil poukázat na rozdílný způsob narace obou děl a prostředků, které Zelenka volí pro divadelní hru a pro filmový scénář.

### **3. Moucha**

Nejlepší přítel *Petra* ve hře, je také jedním z hlavních prvků jeho motivace. Ve filmu však tato postava obsažena není, myslím si, že to je jeden z velmi zásadních důvodů, proč je divadelní hra a scénář tak odlišný.

#### **3.1 Přátelství mezi Mouchou a Petrem**

*Petra* a *Mouchu* spojuje je zejména jejich problém – získat životní partnerku. V kompozici hry tvoří *Moucha* vyrovnávající prvek proti postavě *Petra*. Pokud je na tom jeden z nich špatně, druhý je na tom lépe a naopak. Podporují se, navštěvují se a konfrontují spolu své velké problémy. Například již v prvním

obraze ho Petr žádá po telefonu o postup k symbolickému obřadu ke znovuzískání Jany: *"Moucha: Musíš je svařit v mlíce, pak usušit a spálit s jablečným listím a rozfoukat v místech, kde jste se seznámili."*<sup>14</sup>

V následujícím obraze ho Petr navštíví a čtenář zjistí, že je to Moucha, kdo je na tom v této chvíli hůř, ačkoliv z podobných důvodů – oba se vyrovnávají s odloučením od partnerky:

*„Petr: Nechci dopadnout jako ty.*

*Moucha Já jsem nijak nedopadnul Já jsem dál než ty.*

*Petr: Dál? Vždyť ty už ani nevycházíš z bytu.*

*Moucha: Protože nechci potkat žádnou ženu.*

*Petr: O tom mluvím. Je to s tebou vážný, tak mě nepoučuj. (...)*<sup>15</sup>

Petr tedy pouze přistoupil na spirituální obřad, zatímco jeho přítel již není schopný ani vycházet z bytu. Rovnováha mezi postavami se mění jejich dalším setkáním. Petrovi během předchozí noci obživla deka a v zoufalosti zavolal Janě. Ta bohužel jakoukoliv sounáležitost odmítá (ve tři hodiny ráno). Moucha přichází k Petrovi, je již z kontextu rozhovoru informován o oživlé dece:

*„Moucha: Mluvila na tebe?*

*Petr: Ne. Jenom vykukovala.*

*Moucha: Každopádně to vypadá, že máš závažnej problém.*

*Petr: To mám.*

*Moucha: Tyhle věci bys neměl podceňovat.*

*Petr: Může to bejt z pití? Nerad bych kvůli tomu přestával. Je to to jediný, co mě teď drží nad vodou.*

*Moucha: Je to tím, že nemáš ženskou. Hráblo ti z toho. Já to znám. Na mě takhle mrkalo umyvadlo."*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 8. ISBN 978-80-7470-056-9.

<sup>15</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 9. ISBN 978-80-7470-056-9.

<sup>16</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 25. ISBN 978-80-7470-056-9.

*Moucha* mluví o umyvadle v minulém čase, je tedy již za tímto stadiem. V následujícím rozhovoru mluví o nové partnerce, kterou poznal, pokládá jí za posla Božího. To jen posiluje fakt, že je to *Petr*, kdo se ocitá v naprostém zoufalství.

### 3.2 Mouchovo spojení Petra a Jany

Dalším prvkem, který spojuje *Petra* s *Mouchou*, je *Mouchův* příbuzenský vztah k *Janě* – je jejím bratrancem. Dojde dokonce k zajímavé konfrontaci těchto tří postav. Když *Moucha* po ztrátě *Anny* propadne depresi a ukájí se na speciálně upraveném umyvadle, dojde k nehodě v místě jeho genitálií. Zavolá *Petra*, a jelikož nechce přijet do nemocnice takto zohavený, trvá na dalším zranění. *Petr* tedy *Mouchu* řízne do ruky. Shodou náhod v ten samý okamžik přichází *Jana*. Oba se chvíli snaží zachránit *Mouchu* a přesunou ho do výtahu, později na něj zapomenou a dojde k jejich milostnému spojení. Dialog mezi *Petrem* a *Janou* je z hlediska budované kauzální návaznosti nevyrovnaný – *Petr* při záchraně *Mouchy* jednal velmi roztěkaně a snažil se jeho odvoz do nemocnice provést, co možná nejrychleji. Ve výtahu, když *Moucha* bolestí nemůže mluvit, *Petr*, jako kdyby s *Janou* osaměl. Oba jsou klidní a mluví o své současné situaci. Jejich delší dialog se postupně dotkne tří témat. První se týká *Petrovy* historky s obživlou dekou, kterou *Jana* ocení jako projev jeho fantazie. Další téma se týká *Petrova* vedlejšího výtvarného díla u sousedů, na které se dívá „*když se milujou*“<sup>17</sup>. Třetím je *Janino* vyrovnání se s odloučením od *Petra*. Pozorovala z okna bytu telefonní budku a sváděla ty, kteří šli okolo. Komický ráz celého dialogu dotváří *Moucha*, který v delších intervalech několikrát zaskučí bolestí.<sup>18</sup> *Moucha* je tedy příčina, proč se *Petr* s *Janou* nacházejí ve výtahu, proč spolu mluví. Navzájem se svěřují, dochází zde k jejich vzájemné konfrontaci, která je

---

<sup>17</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 38. ISBN 978-80-7470-056-9.

<sup>18</sup> Tato disproporce v délce dialogu, je zřejmě důsledkem postupného hroucení *Petrova* vnitřního světa, které se v této části dramatu objevuje poprvé a dále již jen graduje.

velmi intimní - uzavřený prostor výtahu, *Mouchova* přítomnost je vzhledem ke zranění nechává téměř v osamocení.

### 3.3 Budování komiky pomocí *Mouchy*

V tomto obraze si také můžeme všimnout využití postavy *Mouchy* k budování komiky.

Krvácející *Moucha* leží během dlouhého milostného dialogu *Petra* a *Jany*, na podlaze výtahu. Dlouhou dobu nemluví a veškeré projevy jsou pouze citoslovce vyjadřující bolest, což vytváří ve čtenářovi pocit jeho nemohoucnosti. Ten je však přerušen souvislým a vitálním verbálním projevem (větou), který navozuje pro čtenáře nečekanou situaci, která je nositelem komického potenciálu. Věta se vztahuje k jeho záchraně:

*„Moucha: Jak to, že jedeme tak dlouho výtahem?*

*Jana: Nejedeme, stojíme, Muško.*

*(Zmáčkne tlačítko. Výtah se dá do pohybu. Hudba)*<sup>19</sup>

Zelenka prostřednictvím této postavy buduje komickou rovinu, která by se dala charakterizovat jako „balancování na hraně“ - postava se nachází na absolutním kraji možných reakcí v dramatické situaci.

Jan Císař ve své knize *Základy dramaturgie* o dramatické situaci píše: „*Jednání postav v dramatické situaci dramatu je jednání, které usiluje řešit činem, skutkem, konkrétní situaci, v níž lidé – řečeno co nejjednodušeji – nemohou dále žít. V tom je další naléhavost dramatické situace dramatu. Nemůže lidem nechat na vybranou, zda budou nebo nebudou jednat. Nemohouli žít tak, jak žijí, stává-li se jejich existence nemožnou, potom prostě jednat za každou cenu musí.*“<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 39. ISBN 978-80-7470-056-9.

<sup>20</sup> 2009. CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění, s. 23. ISBN 978-80-7331-146-9.

*Moucha* má zvláštní cit pro řešení dramatické situace, které je stále absurdnější a nabaluje na sebe další dramatickou situaci. Tento princip si můžeme ukázat na třech příkladech.

Když je *Moucha* na začátku hry zklamaný z žen, nevychází z domu. Řešení z této situace je pro něj ještě větší izolace a uzavírá se před okolním světem, dokonce si speciálně upravil umyvadlo pro sexuální účely.

O umyvadlo se ošklivě zraní, a když zavolá pomoc, tak přichází *Petr*. *Moucha* však nechce nejprve odvést do nemocnice, což je jednoznačně nejjednodušší východisko z dramatické situace, ale chce být před tím ještě znovu poraněn, jen na jiném místě.

Třetí příklad se týká jeho lásky k uklízečce *Anně*, s níž prožívá krátký románek. *Anna* ho však brzy opouští a *Mouchovo* zoufalství je silnější než na začátku hry, a proto sahá i k zoufalejšímu řešení, a pořizuje si figurínu jako novou partnerku.

Zelenkovo budování komické roviny vychází z velké míry ze situační komiky a *Moucha* není jedinou postavou, přes níž takto autor pracuje, ale je jednoznačně jejím nejčastějším nositelem.

Kapitola věnována *Mouchovi* je přehledem důležitých motivů, jejichž je nositelem ve hře. Jeho jednání silně působí na *Petra* a zejména na spojení *Petra* s *Janou*. Přátelství mezi ním a *Petrem* a rovnováha, kterou tyto dvě postavy tvoří zdůrazňuje tematiku problematického hledání životního partnera, která se týká všech postav dramatu. Zároveň velkou měrou přispěje k prvnímu upřímnému rozhovoru ústřední milostné dvojice, a tím položí základ jejich konečnému usmíření. Zelenka prostřednictvím *Mouchy* exponuje ještě určitý druh humoru, který je sofistikovaně budovaný a zároveň čerpá ze situační komiky.

## 4. Nahrazení Mouchy ve scénáři

### 4.1 Téma přátelství ve scénáři mezi Petrem a Alešem

Přátelství mezi *Petrem* a *Mouchou* je přeneseno hned do několika postav. Mezi *Petrem* a divadelním *Alešem* (Jaroslav Plesl) panuje klasický vztah bývalého a současného partnera jedné ženy – necítí k *Petrovi* sympatie, nehledá k němu cestu a je odmítavý. Zatímco filmový *Aleš* je překvapivě otevřený. *Petra* k sobě zve na večírek a dokonce ho představuje přátelům. *Aleš* zkrátka z bývalého partnera *Jany* žádný strach nemá a dokonce ho považuje za někoho, kdo určitě nemůže ohrozit jeho vztah s *Janou*, což si můžeme doložit na scéně během večírku:

„20 / VILA ALEŠE. HALA – NOC

VŠICHNI (cca 6 lidí) sedí kolem stolu v hale a hrají velice stupidní hru. Je

*jasné, že je k tomu přemluvil PETR. Ten sedí v čele stolu a určuje tempo.*

*ALEŠOVI se to samozřejmě moc líbí. Konečně se něco děje.“<sup>21</sup>*

Tomu však předchází scéna, která byla z filmu sice vystřižena, ale přesto ve scénáři uvedena je. Zdůrazňuje *Alešovu* jistotu a zároveň naivitu vůči *Petrovi* minulosti s *Janou*:

*„Aleš: Co tomu říkáš? Ty modrý, nebo ty s puntíkama? Nevím, který mám dát Janě k narozeninám.*

*Petr: Ty má až za půl roku.*

*Aleš: Řeším to radši v předstihu... Hele, v ženskéjch se vyznám, ale hadrům nerozumím.*

*Petr: Aleši, já ti nebudu radit, co máš dát Janě k narozeninám, to promiň.*

*Aleš: Byli jste spolu dlouho. Víš, jakej má vkus.*

---

<sup>21</sup> 2005. ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny, s. 33. ISBN 80-86907-04-X.

*Petr: No nevím přesně.*"<sup>22</sup>

Filmový *Aleš* je diametrálně odlišný od divadelního právě vztahem k *Petrovi*. Není vůči němu pragmaticky odmítavý. Tento krok je z hlediska adaptace naprosto logický. Pokud by totiž *Aleš* byl stejně odmítavý vůči *Petrovi* jako ve hře, posilovalo by to dojem *Petrovi* osamocení. Tu však ve hře narušuje *Moucha* - jediný přítel. Tím, že Zelenka vztah filmového *Petra* s dalšími postavami staví do roviny, kdy proti němu není nikdo pragmaticky vyhraněný, získává hlavní postava menší potřebu mít svého nejlepšího přítele.

#### **4.2 Téma přátelství ve scénáři mezi Petrem a Šéfem**

*Petrův* a *Šéfův* vztah se rozvíjí od okamžiku, kdy se na letišti objevuje figurína. Když si jí *Šéf* vezme k sobě do kanceláře, je to *Petr* s nímž konzultuje výběr šatů, které pro ní připravil. Postupně se mu také svěruje se svým životním příběhem. Jeho základní vlastnost - výmluvnost, vychází z divadelní předlohy postavy, ale přesto oproti hře dochází k určitým změnám. Je skrze něj pominuta tematizace pedofilie<sup>23</sup>, a ve velké míře přebírá postava motivy *Mouchy*.

*Mouchův* seznam předmětů, které po něm ženy hodily se ve hře objevuje v momentě, kdy je ošetřován *Petrem*. *Petr* nad krvácejícím tělem v zoufalosti sahá po toaletním papíru s tím, že ho přiloží na ránu, zaujme ho však fakt, že je papír popsáný:

*„Petr začne odmotávat toaletní papír, aby zastavil Mouchovo krvácení, ale pak si všimne, že na papíru je něco napsané.*

*Petr: Hele, tady je nějaký seznam... Nějaký jména, věci ... Nebere to konce. Není to báseň?*

---

<sup>22</sup> 2005. ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny, s. 31. ISBN 80-86907-04-X.

<sup>23</sup> Ve scénáři se tematizace pedofilie objevuje v jedné scéně. Jde však o konfrontaci Petra a dětí Tety. Chovají se sexisticky vůči Petrovi. Ve filmu však scéna chybí.

*Moucha: Ukaž ...*

*Petr: To je úplná báseň.*

*Moucha: Jednou jsem se na záchodě nudil. Začal jsem si psát seznam věcí, co po mně ženský házely.*

*Přebírají se v dlouhé roli papíru*

*Petr: Je to pěkně dlouhej seznam.*

*Moucha: Cos čekal?*

*Petr: Ale některý věci tady chyběj.*

*Moucha: Jaký?*

*Petr: Po tobě ženská nikdy nehodila šroubovák?*

*Moucha: Roluj.*

*Petr: No jo ... hasák, šroubovák ... Radši toho nechám. Mohla by to bejt docela dobrá báseň. Nemáš tady nic, čím bych tě mohl obvázat.*

*Moucha: Nech mě umřít.<sup>24</sup>*

*Petr*, ačkoliv se zpočátku snaží přítele co nejdříve zachránit, podlehne informaci na seznamu a věnuje jí nezvyklou pozornost. *Moucha* však naléhá o pomoc. *Petr* stále čte a komentuje seznam. To celé dodává scéně komické vyznění.

Ve scénáři se seznam předmětů exponuje prostřednictvím *Šéfa*. Ten ho podává v klidném rozpoložení *Petrovi*, když od něj chce radu ohledně vizáže figuríny. Komično zde tedy není budováno přes kontext vyhrocené situace, jako ve hře, ale pouze přes daný předmět. Tedy ve filmu se tento předmět stává nositelem komiky.

Ve hře si *Moucha* figurínu pořídí v naprostém zoufalství a v paranoické touze předejít odmítnutí lásky ze strany ženy. Začne figurínu považovat za skutečnou

---

<sup>24</sup> 2005. ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny, s. 35. ISBN 80-86907-04-X.

a jeho vize v to, že žena je posel Boží se symbolicky splní - figurína s příznačným jménem *Eva* obživne a stává se jeho skutečnou partnerkou.

Ve scénáři se objevuje v odlišném kontextu. Na letišti uvízne, jelikož o ní nejsou dostatečné informace, a poté jí *Šéf* považuje za adekvátní alternativu své partnerky, které může projevovat svou lásku. Zpočátku jí obdivuje stejně jako *Moucha*, obléká jí a vnímá jí jako posla lásky. *Moucha* byl však schopen vzít figurínu na večírek. Považoval jí za skutečnou. *Šéf* se k takové zoufalosti nikdy nedostal. Manželka figurínu následně objeví a zničí, a nakonec *Šéf* s pomocí *Petra* figurínu pohřbívají.

### 4.3 Tematizace zaslání balíkem

Další velmi důležité spojení *Mouchy* a filmového *Šéfa* je v tematizaci zaslání sebe jako balík. Jde o prvek, který uzavírá jak hru, tak scénář. Ve hře je *Moucha* iniciátorem tohoto nápadu:

*„Moucha: Existuje ještě jedna osvědčená metoda, aby se k tobě ženská vrátila.*

*Petr: Jaká?*

*Moucha: Necháš se zavřít do krabice a odeslat na její adresu jako balík. Je to trochu riskantní, ale čistý. Není v tom žádná magie.“<sup>25</sup>*

Ve filmovém scénáři Zelenka na tematizaci zaslání člověka jako balík vystavěl kompletní postavu *Šéfa*. Tento motiv je pro jeho existenci až životní, protože díky tomu poznal svou nynější dlouholetou partnerku a zároveň poznal místo, kde pracuje až doposud. V úvodu příběhu, při kontrolování obsahu bedny s figurínou, *Šéf* s *Petrem* mluví o neznámém muži, který se chtěl nechat odeslat v letadle jako balík. A během pohřbívání figuríny je ohledně osudu tohoto muže ještě konkrétnější:

*„Šéf: Jo jak jsem ti vyprávěl o tom chlápku, co se v třiaosmdesátym. Nechal málem nechat poslat do Západního Německa, tak ten chlápek jsem byl já.*

*Petr: Fakt jo?!*

---

<sup>25</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 10. ISBN 978-80-7470-056-9.

Šéf: Za jednou ženskou, Maruška mě udala, no zachránila mně život, to jí nikdy nezapomenu.

Petr: To je hezký. Jo jak ste mluvil o tom západním německu, tak bych potřeboval něco podobnýho, ale na žižkov

Šéf: Jo na žižkov.<sup>26</sup>

Zelenka se adaptačně vypořádal s nepřítomností *Mouchy* ve filmovém scénáři tak, že zachoval znatelnou část jeho promluv a zohlednil i určité motivy, které postava ve hře měla. To se podle mého názoru nejvíce projevilo na postavách Šéfa a Aleše, kteří vytvářejí naprosto odlišné postavy oproti svým předlohám v divadelní hře.

## 5. Zachovaná tematika odcizení

Divadelní hra reflektuje velké množství témat, která byla pro středoevropskou postkomunistickou společnost na přelomu století závažná. Zřejmě nejzávažnější je téma vztahu k minulosti a její působení na demokratickou společnost, která ještě nemá svébytnou generaci, jež by se mohla nějakým způsobem vyjadřovat. Kořeny politického uspořádání předchozích let, stále působí na současnost, a lidé se marně snaží aplikovat svou vizi svobody. Náhlé možnosti demokratického rozhodování postavám rozostřují smysly a stávají se z nich šílenci, kteří bloudí životem a nevědí si se sebou rady.

*Matka*, která se v přemedializovaném světě nedokáže orientovat, a více pozornosti věnuje mezinárodním válečným konfliktům, namísto problémům své vlastní rodiny. *Otec*, který býval, prostřednictvím filmových týdeníků, hlas doby, své rodině nerozumí - se synem může mluvit upřímně pouze, když mu nevidí do tváře - potmě. Svě manželce porozumí jen tehdy, když si oblékne její šaty. Tyto dvě postavy mají k minulosti velmi blízký vztah. U *Mouchy* a *Petra* se spíše jedná o nemožnost najít řešení svých problémů, na které nemá

---

<sup>26</sup> 2005. ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny, s. 133. ISBN 80-86907-04-X.

minulost tak silný vliv. I přesto se se svými problémy potýkají velmi zvláštním způsobem. Kdybychom přistoupili na to, že jsou všechny postavy (až na polemiku ohledně *Jany*) *Petrův* blud, jež je obrazem jeho šílenství, můžeme se domnívat, že se *Petr* zbláznil z množství možností svobodného světa, který ho obklopuje. Na minulost odkazují *Matka s Otcem* a na přítomnost *Moucha* a on sám. Spojuje je však to, že všichni patří ke generaci, jež se formovala v dřívějším režimu - tím se obhajuje i jejich pomatenost z nových porevolučních možností. Je zde však ještě postava *Jiřího*, který má velmi úzký vztah k minulosti a stává se v dramatu určitým hlasatelem minulosti.

### 5.1 Nahlížení na minulost

Divadelní *Jiří* je spolu s *Otcem* největším nositelem odkazu minulosti, a také je mu vymezen celkem široký prostor. Objevuje se ve třech obrazech (6, 15, 21). Poprvé se s *Petrem* se poprvé setkává v přítomnosti své současné partnerky *Alice*, a zde se hned od počátku tematizuje jejich specifická známka šílenosti. Milující pár, který se neustále hádá. Jejich láska je tvořena neporozuměním, jenž se ventiluje v předstírané hádce. Svěřují se *Petrovi* s tím, že *Jiří* má problém jako skladatel s autorskými právy - jeho skladby se hrají ve výtazích v hotelech, ale on neinkasuje. *Alice* má sexuální problém - potřebuje, aby se na ní při sexu někdo díval.

Tyto informace obsažené v jejich prvním výstupu spojují obě verze *Jiřího* - divadelní i filmovou. Oba mají ten samý problém a oba se s ním vyrovnávají stejně - jdou k soudu. Když se v dramatu objevuje *Jiří* podruhé v 15. obraze, probíhá zpočátku hádka pouze mezi *Alicí* a *Jiřím* u nich v bytě, bez *Petra*, ten však později přichází, jelikož slyší hluk a domnívá se, že je to znamení pro jeho příchod. Přichází do opravdové hádky. *Jiří* totiž během soudního přelíčení postříkal ze sifonové lahve naplněné močí všechny přisedící, včetně soudkyně. V důsledku toho se za něj *Alice* styděla, což *Jiří* neunesl a vzápětí se s ní rozchází. *Petr* se také během jejich hádky dozví, že *Jiří* psal knihu *Vzpomínky partyzána* a chce jí získat - byla o tom, jak si udržet ženu. *Jiří* se zde vztahuje velmi úzce k minulosti:

*"Jiří: V pořádku. Hlavní recept, jak si udržet ženskou, měl samozřejmě spočívat v tom, že je člověk v opozici vůči státu. Ale to už nefunguje. To je ten rozdíl oproti komunismu. Už nás nikdo nebude obdivovat za to, že jsme v opozici ..."*<sup>27</sup>

a

*"Jiří: ... Dřív by se na tebe holka nevykašlala jenom proto, že se ti něco nepovedlo. Lidi říkaj, že rozdíl je v tom, že je víc aut nebo že můžeme svobodně cestovat, ale základní změna je, že naše utrpení už nepřináší ani inspiraci, ani obdiv žen."*<sup>28</sup>

Kritika současnosti probíhá v rovině symboliky. Partyzánství je forma boje, který probíhá individuálně, a zasahuje mocnějším a početnějším nepříteli rány, jež ho oslabují. Tento princip boje, v souvislosti s minulostí, podle mého názoru zcela jasně odkazuje na boj proti politickému systému. Zde nastává nejsilnější bod ambivalence *Jiřího*. Bojuje proti státu, tak jako se bojovalo dřív, a díky tomu chce získat obdiv žen, ale neumí se zorientovat v současnosti, proti čemu může a proti čemu nemůže bojovat. Jeho dezorientace se stupňuje jeho posledním výstupem, ve filmovém scénáři vůbec není.

*"Z propadla vyleze Jiří. Má na sobě speciální kombinézu s množstvím kapes, v rukou kanystry s benzínem. Svítí si baterkou. Jeho monolog je určený Petrovi. Jiří: Spousta lidí si namlouvá, že jsou šílený, ale jejich tajemství je v tom, že jsou úplně normální. Když se rozhlídneš kolem, uvidíš spoustu jakoby pomatenejších lidí, ale nikoho, kdo by doopravdy zešílel."*<sup>29</sup>

Jeho dialog s *Petrem* pokračuje vysvětlením motivů a vlastního postoje:

---

<sup>27</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 40. ISBN 978-80-7470-056-9.

<sup>28</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 41. ISBN 978-80-7470-056-9.

<sup>29</sup> 2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 53. ISBN 978-80-7470-056-9.

*“Nedělám to proto, abych se zalíbil mužům. Dělán to prostě proto, že musím vzít spravedlnost do vlastních rukou. Ani nevím, jestli je přítom bůh na mé straně, nebo ne.”*

Vlastní čin však pojmenovat nechce a stále se tedy nacházíme v rovině symboliky. V pozdějším průběhu hry se dozvíme, že zapálil hotel. Ve všech svých výstupech zmiňuje svou nespokojenost se současným státním zřízením, vztahuje se k minulosti a hlavně vytváří dojem, že to co v minulosti možné bylo, ba bylo hodné obdivu, dnes již nikdo neocení.

Zelenka *Jiřího* do scénáře adaptoval jako muže se svým vlastním problémem, kterého výstřednost zahnala do neřešitelné situace. Jeho šílenost je dána vnitřními pohnutky, ke kterým není žádné vysvětlení. I když je zachován jeho boj proti velké hotelové společnosti respektive státnímu zřízením, a rozchází se se svou partnerkou na základě jejího opovržení, jsou v adaptaci vynechána některá témata. Jde o knihu, kterou psal, která se stává pojátkem s *Petrem*. A ve filmovém scénáři se také neobjevuje jeho tematizace a definice šílenství, jež je v posledním jeho výstupu ve hře: *“Jiří: ... Neuvidíš nikoho běhat po ulici ve spodním prádle ... Spousta lidí tady chce být šílená, protože šílenství znamená absolutní svobodu. Mohli by se začít chovat upřímně. Ale mají smůlu, protože tenhle stav nepřichází. Což je v podstatě i můj případ. Chtěl bych se zcvoknout a nemuset nést odpovědnost za to, co se chystám udělat. Ale asi to nevyjde. Skutečný šílenství je stejně vzácný jako genialita nebo absolutní sluch. Udělám šílenej čin, ale udělám ho při plným vědomí.”*<sup>30</sup>

Tato promluva jako jediná v celé hře přesně vymezuje prostor kam sahá šílenství, co je šílenství, a tím se stává důležitým spojením všech postav. Bohužel ve scénáři není tento text přenesen ani do jiné postavy, ani s ním není dále pracováno a zůstává imanentním článkem divadelní hry. Scénář respektuje pouze *Jiřího* čin - stříkání na soudkyni a přisedící močí. To tedy filmařům stačilo k explicitnímu projevu jeho dezorientace.

---

<sup>30</sup> 2014. ZELEŇKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis, s. 53. ISBN 978-80-7470-056-9.

Divadelní *Jiří* je pro mě jedna z nejdůležitějších postav kvůli specifickému přesahu do minulosti, definicí šílenství, navíc je nositelem tematizace příkladu skutečného šílenství - pobíhání po ulici ve spodním prádle, která je zachována jak v inscenaci, tak s určitými změnami i ve filmu.

## **Závěr**

Touto prací jsem se snažil rozkrýt, jakým způsobem Petr Zelenka přistupoval u adaptace vlastní hry do filmové podoby. Jakým způsobem adaptace ovlivnila celkový příběh, a co způsobuje největší rozdíly mezi hrou a scénářem.

Považuji hru *Příběhy obyčejného šílenství* za velmi povedenou výpověď jedné specifické generace, nejspíš poslední, která prožila podstatnou část mládí v minulém režimu a zásadně zasahuje do současného uměleckého povědomí, ve kterém se začíná projevovat nastupující generace vyrůstající z demokratických zásad společnosti. To je to, čím je pro mě samotný text tak důležitý a zajímavý a snažil jsem se mu nějakým způsobem podrobněji věnovat.

## **Prameny a použitá literatura**

2005. ZELENKA, Petr. *Příběhy obyčejného šílenství*. Brno: Větrné mlýny. ISBN 80-86907-04-X.

*Historie - Dejvické divadlo* [online]. Praha [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.dejvickedivadlo.cz/historie>

*Příběhy obyčejného šílenství: Premiéry* [online]. Praha [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/173958-pribehy-obycejneho-silenstvi/>

2014. ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-056-9.

2004. PAVLOVSKÝ, Pavel. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. Praha: Libri; Národní divadlo v Praze, s. 27-28. ISBN 80-7277-194-9; 80-7258-171-6.

2002. KRÁL, Karel. HAJ HOU!. *Svět a divadlo*. **13**(1). ISSN 0862-7258.

2011. BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU. ISBN 978-80-7331-217-6.

2009. CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-146-9.