

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Nonverbální divadlo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Starý mim, mladý clown

Komika v tvorbě Borise Hybnera

Barbora Ješutová

Vedoucí: Mgr. Štefan Capko

Oponent: Mgr. Jana Soprová

Datum obhajoby: 4. června 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance art

Nonverbal theatre

BACHELORS WORK

Old mime, young clown

Comic in Boris Hybner´s work

Barbora Jeřutová

Advisor: Mgr. Štefan Capko

Examiner: Mgr. Jana Soprová

Date of defense: June 4, 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Starý mim, mladý klaun

Komika v tvorbě Borise Hybnera

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 30.4.2018

.....
podpis autora

UPOZORNĚNÍ

Využití a společenské uplatnění výsledků této vysokoškolské kvalifikační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá komikou Borise Hybnera v jeho díle, zejména v pohledu na jeho divadelní práci. Zahrnuje analýzu jeho pantomimické etudy Chirurg a částečnou kompletaci jeho osobních poznámek k anatomii gagu.

ABSTRACT

This work deals with the comics of Boris Hybner in his work, especially in view of his theatrical work. Includes an analysis of his pantomime etude Surgeon and partial completion of his personal notes to the gag anatomy.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Štefanu Capkovi za cenné informace, trpělivost v zodpovídání mých všetečných otázek a též za pomoc při rozluštění ručně psaných poznámek Borise Hybnera.

OBSAH

Úvod.....	1
1. Mé setkání s tvorbou Borise Hybnera.....	3
2. Anatomie gagu.....	6
2.1. Osobní názory.....	7
2.2. Převzaté myšlenky.....	12
3. Analýza etudy Chirurg	
3.1. Timing.....	14
3.2. „Divák musí vědět víc než herec, postava.“.....	16
3.3. Komunikace s divákem.....	19
3.4. Double take.....	19
3.5. Krok stranou.....	20
3.6. Expozice.....	20
3.7. „Mít situaci, která se dá ždímat až na dno.“.....	21
Závěr.....	23
Zdroje	
Přílohy	

ÚVOD

Profesní život Borise Hybnera bychom mohli rozdělit do tří velkých etap- pantomima, groteska, klaunérie.

Pantomima.

Začal kabaretním souborem Reflektor, kde okouzlen divadly malých forem, vytvořil první představení Cirkus Zelené slunce. Kromě toho, že byl režisérem, zpěvákem a kytaristou, byl zároveň autorem a hlavně mimem tohoto představení. Především tato dvě zaměření - autor a mim, se v jeho tvorbě jevily jako nejsilnější elementy. Přihlásil se do Soutěže tvořivosti mládeže a v oboru pantomimy zvítězil. Tento úspěch ho podpořil, pokračoval s pantomimou a dostal se v roce 1964 do souboru Ladislava Fialky v Divadle na Zábradlí, kde účinkoval v Etudách a Pantomimě na Zábradlí. Když se v něm ale začal projevovat mim autor, nesetkal se u Ladislava Fialky s pochopením. „U Fialky jsem se vyučil“ jak sám Boris Hybner říkal, ale dál se rozhodl pokračovat vlastní cestou, oprostít pantomimu od akademismu a podporovat její surrealistický potenciál. V roce 1967 založili se Ctiborem Turbou a Richardem Rýdou Pantomimu Alfréda Jarryho kde rozvíjeli tento surrealistický náhled na svět a černou komedii. Debutovali představením Harakiri, se kterým úspěšně reprezentovali takzvanou druhou vlnu české pantomimy na mnoha evropských festivalech. Jako autor a mim později přijal nabídku Státního souboru písní a tanců Praha, vytvořil svůj recitál etudový recitál Puding, jako mim hrál s Evou Pilarovou na koncertech v představeních Zpěvačka a mim a Eva, Swing a Puding. V Bránickém divadle pantomimy organizoval a účinkoval na setkáních profesionální i amatérských mimů Mime session. S jazzovým kvartetem Milana Svobody realizoval projekt Mizz(mim+jazz) (1988). Po převratu založil na Národní třídě Studio GAG Borise Hybnera.

Groteska.

Inspirace americkou němou groteskou ho vedla k založení Originální společnosti němé grotesky GAG (1977). Zde vznikla například divadelní trilogie Na konci zahrady jménem Hollywood s jednotlivými díly:

Gagman(1978), Hvězdy (1979) a Pentimento (1978). Nebo trilogie Drsná škola: Concerto Grosso (1982), Někdo to rád horor (1985) a Frankenstein (1987). Byl spoluautorem grotesky Letadlem do lázní (1978) ve které se skupinou GAG také hrál. Jako mimograf a gagman pracoval na své černé grotesce Bluff I. - VI. kterou režisér Peter Scherhauser uvedl v šesti alternacích v Divadle Na Provázku. Asi nejvýznamějším počinem tohoto období byl šestidílný seriál Gagman (1987), který Boris Hybner napsal a v němž zůročil své zkušenosti s americkou groteskou. Napsal další scénáře např. S Jaroslavem Dietlem seriál Bergman a Bergman, detektivní kancelář nebo scénář k seriálu o životě Charlieho Chaplina Velký malý Charlie, který se své realizace dodnes nedočkal.

Clownérie.

Největší rozkvět clownerie v Hybnerově tvorbě nastal spoluprací s ruským clownem Slavou Poluninem(Vyacheslav Ivanovich Polunin). Nedá se však říci, že by se do té doby Boris Hybner s clownerií ve svém díle nesetkal. Už v roce 1974 spolupracoval s Turbou na představení Clownerie jako autor a spolu s Bolkem Polívkou jako clown, kterého obdivoval i Dimitri. Mim i groteska též využívají prvky clownerie, a s Poluninem se však všechny jeho dosavadní zkušenosti propojily ve chvíli, kdy opouštěl své dosavadní charaktery a chtěl začít novou kapitolu. Ctibor Turba říkal, že starý mim je mrtvý mim, Boris Hybner nesouhlasí. Clown je starý muž, má pleš a červený nos. Je to starý opilec. Werich říkal – clown je uleželý biftek, kolem má být obloha ze samých mladých věcí. Boris Hybner říká: „**Starý mim – mladý clown.**“

1. MÉ SETKÁNÍ S TVORBOU BORISE HYBNERA

K tvorbě Borise Hybnera jsem se dostala v prvním ročníku na Hudební Akademii múzických umění. Ne, že bych ho před tím neregistrovala například z jeho filmových rolí, ba naopak. Boris Hybner byl pro mě něčím velmi zapamatovatelný už dávno před tím, než jsem se rozhodla přihlásit se na HAMU a začít studovat nonverbální divadlo. Možná je to i tím, že když o někom zjistíte, že je mim nebo clown, pamatujete si to, jelikož samo povolání je trochu podezřelé. (Boris Hybner upřednostňoval zápis slova klaun jako clown, který odlišuje opravdové clowny, od klaunů kteří baví lidi na narozeninových oslavách nebo firemních akcích. Držím se tedy tohoto zápisu též.) A je to vůbec povolání? Vždyť všichni se v určitých životních situacích stáváme clowny a to třeba ani nechceme. Někdo vyloženě trpí tím, že se mu lidé smějí a on neví proč, protože přeci nedělá nic zvláštního. Někdo se zase snaží být za každou cenu vtipný a naopak se mu to nedaří, „trapno“ mu stéká po zádech, a když se někdo zasměje, tak ne tomu jak je vtipný ale tomu jak není. Tak jak může existovat někdo, kdo v sobě snoubí jak to, že je sám o sobě vtipný, tak to, že dokáže být vtipný tím, že vtipný není a dělá to záměrně? Dobrovolně podstupuje riziko, že se ztrapní, jeho důstojnost bude pohřbena a lidé se mu budou smát a vlastně o to mu jde. Clownovi přece jde o to, aby se mu lidé smáli, třeba i škodolibě vysmívaly a vždycky se bude pohybovat na tenkém ledě, protože každý máme jiný smysl pro humor. Clown je královská disciplína. Já jsem v prváku díky Radimovi Vizváry při tvorbě pantomimické etudy dostala do rukou záznamy Borise Hybnera, což bylo pro mě zásadní. Po půlroční práci na technice tělesného mimu, inspiraci Etienne Decrouxem a uměním klasické pantomimy Marcela Marceau byly Borisovi etudy jako závan svěžího vzduchu. Když přijdete na školu, chcete dělat umění, vždyť proto jste tam přeci šli. Chcete tvořit nové věci a všem ukázat, že máte co říct. Říkáte si, že teď si konečně zahrajete a první tři měsíce má vaše kreativita šanci se projevovat jen v náklonech, rotacích a posunech těla. Trochu začnete pochybovat, zda jste ten správný člověk na

to, vytvořit alespoň krátký mimický výstup neboť jaké poselství asi může nést správný posun hrudníku? Posun nebo náklon, není to jedno? Když jsme první semestr prošli výukou techniky mimu, ve druhém přišel konečně prostor pro mnohem větší imaginaci a hraní. Na základě inspirace osobnostmi pantomimy, jak českými tak zahraničními, jsme si měli vybrat etudu, kterou přetvoříme a zahrajeme. Ctila jsem poezii gesta Marcela Marceau, přes to, že některým gestům a pohybům jsem nerozuměla. Obdivovala jsem jeho detailní práci s mimikou. Gregg Goldston nepřicházel v úvahu, jeho styl založený na dokonalé technice, baletních piškotech a kalhotách do zvonu, jsem už z principu odmítala. Samy Molcho a jeho dokonalé převtělení do ptáka v etudě Lovca a pták mě okouzilo, ale když se mi dostaly do ruky záznamy Borise Hybnera, věděla jsem, že to je poetika, která je mi nejbližší. Možná, že poetika není ani ten správný výraz, byla to pro mě dekadence, krása nalezená až v nechutnosti ale přitom to mělo pořád vkus. Boris Hybner pro mě byl někdo, kdo až tak nedbal na dokonale precizní techniku, což bylo pro mě v tu dobu velmi podstatné. Vzdrovala jsem proti technice a snažila se přesvědčit Radima o tom, že to zahraju i bez ní. Důležitější je, co do toho vnesu já, technicky se to může naučit každý, já to nepotřebuji. Nedlouho na to jsem však zjistila, že potřebuji. A s potřebou sdělit publiku příběh Chirurga rostla i má potřeba ovládat techniku, díky které bude mít publikum větší šanci mi porozumět, o to víc v žánru pantomimy, která je uměním gesta. Začala jsem vnímat rozdíl mezi náklonem a posunem, protože když jsem chtěla být konkrétní a chtěla, aby mi divák rozuměl, bylo najednou důležité ovládat své tělo. Najednou pro mě bylo podstatné, jaký udělám pohyb rukou, když například беру do ruky jehlu. Potřebovala jsem uvolnit rameno a mít tenzi jen v zápěstí když jsem brala skleničku. Rozhýbat a uvolnit hrudník abych ho mohla používat ve vztahu k předmětům, když něco chci, jdu hrudníkem k tomu, když nechci nebo se mi to nelíbí, jít hrudníkem od toho. Moje technické nedostatky mě začali brzdit, staly se mou překážkou a v tu chvíli jsem si uvědomila smysl techniky. Potřebuji jí ovládat, abych na ní nemusela myslet. Aby mi přešla do těla, automaticky

a přirozeně jsem jí využívala a nebylo vidět, že mi dává zabrat. To bylo další mé zjištění, že na některých technických drobnostech musíte strávit spoustu času a přitom se jedná „jen“ o detail. Já nad tím musím strávit hodiny, aby to vypadalo, že mi nedělá problém to udělat. Ve chvíli kdy techniku zvládnou a já ovládám jí, ne ona mne, mohu si dovolit s ní experimentovat, využívat jí ledabyly nebo ji v určitý moment přehnat. Přirovnala bych to k výtvarnému umění. Picasso se proslavil svými kubistickými malbami, některé jsou blíže realitě jiné více abstraktní, ale do této formy se musel dostat skrze dokonale zvládnutou anatomii kresby předmětů a figury. Důležitost vnitřního impulsu, který mě „nutí“ vyjádřit co si myslím, je pro mě ale stále nejdůležitější a silnější než dokonale zvládnutá technika bez potřeby něco říct.

Boris Hybner pro mne byl inspirativní právě v tom, že dbal na hereckou složku výstupu více než na to jestli je gesto technicky přesné. I tematicky pro mě jeho pantomimické etudy byly bližší než například Marceauovi, protože byli lidské. Dotýkal se běžných situací a témat, s nimiž přicházíme do konfrontace v každodenním životě, jeho jednání pro mě bylo pochopitelné a zároveň obohacené viděním těchto situací s nadsázkou a nadhledem, surrealistickou metaforou. Netrhal květiny a nechytal motýly tak poetickým způsobem, že se můžeme jen domnívat, co asi právě dělá, ale trhal srdce z těla pacienta v nemocnici tak naturalistickým způsobem, že se před tím ještě prohrabával jinými vnitřnostmi než se k němu dostal. Nebral si servítky s tím, že je to nechutné. Operace přeci není něco estetického, všude teče krev a vyznat se ve vnitřnostech není jednoduché. Ukazoval situace, které by si divák možná ani nepřál vidět a dovedu si představit to pohoršení diváka, který očekává mima předvádějícího poletování motýlků se slzou u oka a pak vidí ledabylého uklízeče vytahujícího střeva z rozřezaného pacientova břicha a to se mi líbilo. Zaskočit diváka tím, kam až je schopný zajít. Zkoušet diváky, co jsou schopni ještě vydržet, zlomit je ke společnému smíchu nad situací, která je svým způsobem drastická. Namotával si střevo kolem ruky jako

kovbojské lano a klouzal po vyteklé krvi, jestli ne po něčem horším. Celou operaci prováděl svým kapesním nožem.

Jeho humor byl velmi odvážný a riskoval, že ne každý to skousne.

Proto jsem si jako inspiraci pro můj závěrečný výstup v prvním ročníku vybrala etudu Chirurg. Úkolem pro mě bylo přetvořit Chirurga ve svou vlastní verzi a zároveň, zachovat poetiku tohoto kusu která mě na tom přitahuje. Snažit se najít vnitřní rytmus mého jednání na scéně abych byla timingově co nejpřesnější a mohly tak vyznít gagy a vtipné situace.

Vymyslet nové gagy a co nejméně jich převzít od Borise Hybnera mi působilo větší potíže než jsem předpokládala. Hybnerovi gagy jsou totiž naprosto výstižné, vycházejí ze situace, jsou nečekané a velmi fungují. Jsem si jistá, že pokud při mém hraní některý nezafungoval, bylo to mou špatnou výstavbou, nebo načasováním, než nefunkčností gagu jako takového. Učila jsem se komentovat své akce s publikem, publikum je můj partner a já mu odnáším své emoce pomocí koment pointů.

S Borisem Hybnerem, jsem se nestihla potkat osobně ani ho neviděla naživo hrát. Jeho přístup k hraní a charakteristický humor je mi však velmi blízký a proto jsem se rozhodla zkoumat aspekty a pohled na tvorbu abych se dostala hlouběji pod povrch takového přístupu k divadelnímu vyjádření, který mě baví, je pro mě inspirací a funguje. Osobní materiály Borise Hybnera, ze kterých zde čerpám, mi umožnily setkání se s jeho osobností z dalšího úhlu pohledu, než který jsem pozorovala při práci na své etudě Chirurg. Měla jsem možnost prostudovat jeho vlastnoručně psané poznámky k tématu anatomie gagu a nahlédnout tak alespoň z části do jeho myšlenek. Zjistit, co je podkladem pro jeho tvorbu komiky, z čeho vychází.

2. ANATOMIE GAGU

Tato kapitola obsahuje zápisky Borise Hybnera z jeho osobní složky Anatomie gagu, kterou jsem měla možnost prostudovat v archivu katedry nonverbálního divadla. Obsahuje jak osobní názory a pohledy na způsob

tvorby gagu a komična, tak poznámky a citace zabývající se tímto tématem převzaté od jiných osobností. V první části zde předkládám poznámky tak, jak jsem je našla napsané Borisem Hybnerem. Nebyl v nich žádný velký řád, některé byly rozmístěné různě po papírech, součástí scénářů, nebo jiných textů. Celá složka Anatomie gagu s podnázvem ŠOK&GAG není tedy souvislým textem, není ani chronologicky nebo myšlenkově uspořádaná. Snažila jsem se nalézt nejpodstatnější myšlenky a souvislosti v těchto poznámkách, některé doplňuji o svůj komentář a asociace, některé konkrétně dokládám přímo v jeho tvorbě, čímž se zabývám v další kapitole, kde analyzuji jeho pantomimickou Etudu Chirurg. Tato slouží jako takový slovník, názorů Borise Hybnera. Jsou to úryvky, myšlenky, se kterými jsem se během procházení těchto materiálů setkala několikrát, a Boris Hybner se k nim v poznámkách vícekrát vrací.

2.1. Osobní názory

„Druhá vlna české moderní pantomimy je již dnes dál. Objevila šperky, vitamíny, ohmy i oktany lidského komična, objevila celou dokonale vypracovanou techniku gagu.

Gag shledáváme výmluvným i přirozeným. Není arabesce nepřitelem, nazírá jen na lidské jednání realističtěji, jak je v českém divadle dobrým zvykem a pracuje s větší dávkou rasantní rozpustilosti.

Není černá tato doktrína, protože je milující a jako dobrý přítel volí slova syrová, protože jsou přímá, nevyhledávaná. Smrti si vůbec nevšímá.

Jestliže se Harpovi Marxovi líbila blondýnka jdoucí kolem kavárny, pokusil se ji obejmout.

Bez pozdravu a slov o počasí přistupujeme k ohnisku sebemenší události a pokusme se ji obejmout. Je to nejjistější způsob jak zničit vlastní skepsi a „jak chytit okamžik za pačesy“ jak navrhoval Shakespeare, protože, jak pravil někdo jiný, tuším, že Brecht: „velké problémy leží na ulici.“

Harpo nerazil věčně zelené slogany, jeho faktický pokus o splnění přání je mi bližší, protože mi to ukazuje. To! Konkrétně to! To nač myslím, když čtu

v kavárně Shakespeara...a lámu si hlavu s tím, proč nevím co s ním."
(Boris Hybner, osobní zápisky)

Hybnerova rovnice gagu:

e=mc²

gag=smích?!...

Capkovo vysvětlení Hybnerovi rovnice gagu znovuobjevené Barborou Ješutovou: „E je energie, to je gag a ten se rovná hmotnosti – smích. A co je rychlost světla na druhou? Pro mě je to pohled, vizualita, ta se šíří rychlostí světla. Já bych řekl, že gag se rovná smíchu krát pohled na druhou.“ Otazník a vykřičník si vysvětlují tak, že na rozdíl od matematiky není v divadle zaručen stoprocentní úspěch, smích by měl přijít, ale nemusí. Záleží na okolnostech např. momentální divákův i hercův psychický stav a naladění, atmosféra, smysl pro humor.

„Důležité je načasovat gag – vytvořit malinké komické překvapení, kdy se člověk malinko lekne a pak se rozesměje.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

Myslím, že překvapení diváka je napříč všemi divadelními žánry něco, čeho chceme dosáhnout, protože když diváka překvapíme, máme zaručenou pozornost. Momenty překvapení, jsou i v našem běžném životě většinou momenty, které nás vytrhnou od toho co právě děláme nebo z našeho automatického myšlení. Když nás něco překvapí, zpozorníme. Může to být v pozitivním i negativním smyslu. Může nás překvapit ohromná krása ale i něco naprosto nechutného. Vytrhne nás z našich stereotypů a překvapí většinou něco, co je mimo naši „normálnost“. Leknutí člověka přivede na hranu emoce, dostane ho do intenzivnějšího napětí, které když povolí, reakcí je smích.

„Pokus je chytřejší než pokoušející,

gag je chytřejší než komik, než autor...

v každém pokusu je cosi navíc. Gagman je alchymista.

Slow gag není pomalý gag, má delší timing, ale stejně jde o desetiny vteřiny. Těží maximum napětí.

Gag je break.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

„Gag je celý až se smíchem. Komunikativní jednotka. Propast mezi dvěma konvencemi /propast svobody/ a smích jako úleva libida.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

Smích je reakce kterou milujeme když se o ni pokoušíme a ona vyjde a nesnášíme, když se staneme její objektem. Propast mezi tím co předpokládám, že se stane a tím, co doopravdy vidím, že se stalo. Smích je naše zbraň proti krutosti života.

„Humor: duch svobody, tvůrčí bezprostřednosti, svět libida, který dokáže podmanit své okolí, komunikace smíchem.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

Smích je jako nejrychlejší chřipka, která se šíří do okolí. Existuje jedno skvělé cvičení, které podporuje šíření smíchu. Hra je se ve skupině lidí, čím víc jich je, tím větší má účinek. Spočívá v tom, že si jeden člověk lehne na zem a začne se smát. Přidá se k němu další člověk, který si lehne hlavou na břicho prvního smějícího a nákaza smíchem se začíná rozrůstat. Postupně se přidávají další a lehají si na rozesmátá břicha. Všichni pak leží na zemi a smějou se. Rytmus smíchu, který cítím na partnerově břiše mě nutí se smát také. A koho nenakazí pohyb rozesmáté bránice, zaručeně se rozesměje absurditě hlav skákajících na břichách. Nákazu smíchem můžeme pozorovat i v publiku. Když v publiku sedí někdo, kdo se opravdu nahlas směje, dokáže strhnout ke smíchu i ostatní. Zvláště, pokud je jeho smích upřímný nebo zvukově specifický. Ostatní diváci pak odbourávají zábrany smát se také. Je to jako bumerang odrážející se od herce na diváka, který se nemůže přestat smát, na ostatní, jejichž smích vzrůstá ještě o výsměch smějícímu se, zpátky k herci, jenž se odbourává ze smíchu, který je silnější než cokoli si připravil a odbíjí tak další vlnu smíchu, kdy se diváci smějí, protože jsou přítomni okamžiku, kdy se stalo něco, co nikdo nepředpokládal. Zajímavé je, že taková situace se může

přirozeně stát ale síla smíchu je taková, že odbourání můžeme na diváka nahrát a pokud z nějakého důvodu nevidíme představení vícekrát jednoduše se chytíme na takovou návnadu. A ještě zajímavější je, že i když z nějakého důvodu vidíme představení vícekrát během krátké doby, víme, že odbourání je nahrané, stejně nás to rozesměje.

„První tabu grotesky: Smrt“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

Stejně jako řešit absurdní chování postavy vysvětlením, že to byl jen sen.

„Mít situaci, která se dá ždímat až na dno.“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

„Být uvolněný, přirozený.“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

Tohle jsou dvě věci, které si musím já sama stále připomínat. Když jsem na zkušebně, dokážu být uvolněná do té doby než mi začne o něco jít. Když vím, že už potřebuji stavět a fixovat etudu nebo představení, mozek přepne, začne panikařit a vše začne mnohem více drhnout. Někdy se mi stává, že když mám vyjít na jeviště, zmocní se mě pocit, že chci něco dokázat, začnu přemýšlet a vymýšlet hlavou, do přirozeného jednání se vkrade racionalita a intelekt. Když se mi daří být uvolněná a přirozená, otevírá mi to cestu vidět a pracovat s momentálními impulsy, co se dějí teď a tady.

„Divák musí vědět víc než herec, postava.“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

„3 základní živly divadla a filmu:

Erotika, Hrůza a Smích.“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

„Clown není profese, je to stav ducha.“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

„Kdo rozesměje clowna?“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

„Život clounů je až dramaticky neveselý“ (Boris Hybner, osobní zápisky)

K těmto citátům zabývajícími se duší clowna, zde příkládám příběh z knihy od Františka Kožíka, který výstižně popisuje situaci:

Do ordinace doktora Ricorda vstoupil jednoho listopadového večera roku 1840 hubený, černě oděný muž. Lékař si pátravě prohlížel zajímavého návštěvníka, jeho vysoké čelo, bledou tvář a úzké rty.

„Jste nemocen, pane?“

„Ano, doktore. Myslím, že smrtelně.“

„Co je vám?“

„Jsem smutný, melancholický. Trpím, a nevím proč. Trápím se, srdce mě bolí. Bojím se lidí i sebe. Nemohu spát.“

„To není smrtelné. Víím o léku pro vás.“

„Jaký je to lék?“

„Lék, který vás z toho ze všeho uzdraví. Běžte se podívat do divadla na Deburaua!“

Bledý muž se uklonil a řekl smutně:

„Já jsem Deburau, doktore.“(Kožík, Největší z pierotů)

„Tvzení, že pantomima je umění miniatury je nesmysl. Stejně tak je omyl hovořit o němém herectví. Ještě nedávno nikdo nepochyboval, že jde pouze o stylizaci. Jde o úplný herecký akt. Aby to co herec dělá, bylo úplným aktem. Veškerá bytostná účast.“(Boris Hybner, osobní zápisky)
Pokud mim vynechá hereckou složku, dělá jen bezvýznamnou formu. Naplňuje tak milné představy o pantomimickém umění jako o umění, které je neživým kliše. Pokud není pantomima hereckým aktem, podporuje další milník a to ten, že pantomimě může rozumět jen hrstka znalců, odborníkům na pohyb. Protože pantomima nenaplněná emocí, může hovořit jen prázdnými gesty.

„Civilizace je nemocná schizofrenií, odloučením citu od rozumu /nebo naopak/ tedy i duše od těla. Mimické herectví může být cestou léčby. Naivita je estetická kategorie v pantomimě základní důležitosti.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

„Humor miluje přesnost.

Přesně zacílená nedorozumění.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

„Nepřetržitá realizace nemožného. Drastická konkrétnost.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

„Umění udělat tečku (střih) je velké umění.“(Boris Hybner, osobní zápisky)
Tečka, znamená dokončená věta, vím, co chci říct.

„Jsi bez rozporů? Jsi bez možností!“(Boris Hybner, osobní zápisky)

Pokud budu v harmonii se vším, budu mít stále potřebu něco říct? Jako umělec potřebuji stále za něčím jít, učit se novým věcem, mít potřebu řešit, zkoumat. A podobně to funguje i na jevišti, zejména u clownů.

2.2. PŘEVZATÉ MYŠLENKY

Bud' zamilován do života.

Poddej se každému dojmu, otevři se, naslouchej.

Vydej se jak chceš z nejhlobější hloubi.

Snaž se zachytit proud, který netknutý existuje v mysli.

V chmurné, nelidské opuštěnosti oslav charakter.

Komponuj divoce, nedisciplinovaně, čistě, co z hloubi přichází, čím ztřeštěnější, tím lépe./Kerouac/

Pozorujte život a vměšujte se do něho co nejvíce.

Nepokoušejte se vysvětlit sama sebe./Hemingway/

Když se jedná-nevysvětluje se /Ejzenštejn/

Hodnotná komika je tajemná, technika obličejů je jemná.

Pohyb odvádí od fyzické osoby v moři jeho velikosti./Decroux/

Tajemství nudit, je říci vše./Voltaire/

Jsou večery, kdy lidé v publiku jsou bez talentu /Jouvet/

Tím tvrdší disharmonie, čím víc se blíží Harmonii /J.S. Bach/

Opakování (s variacemi jako v hudbě) navozuje pocit jednoty. /Ejzenštejn/

Vizionářské křeče prochvívají hrudí. /Kerouac/

Je jeden, který pochopí všechno pozdě a druhý, který to nepochopí nikdy./S.Laurel/

Divák není netrpělivý-potřebuje čas, aby se zasmál./J. Tati/

Je hrozně obtížné vytvořit komickou dvojici. Tak obtížné, jako se dobře oženit./Billy Gilbert/

Smích je zvrát naší úzkosti – z níž náhle přeskočíme do pocitu bezpečí. Čím víc milujeme člověka, tím zdravěji se umíme i smát.

Smích vyžaduje pevného postoje uvnitř sebe i ve společnosti, protože téměř vždycky je něčím víc, než rozhýbáním bránice: je pří, soudem, rozsudkem poznáním.

Podstatou divadelního účinku, komického i tragického, je ANAGNORISE, rozpomínavé sebepoznání. Jsme dublováni jevištěm a poznáváme se v něm./Frejka/

Humor nás donutí se předuševnit./Flaubert/

Smát se, je lépe vědět./Vančura/

3. ANALÝZA ETUDY CHIRURG

Příběh o nemocničním uklízeči, jež se stane chirurgem ani neví jak. Pantomimická etuda, na které budu sledovat charakteristický přístup Borise Hybnera ke gagu a humoru. Je to drsný černý humor, ve kterém je odvaha dotýkat se situací a myšlenek, které nás ve skutečnosti možná i napadají ale nepřiznáme si je nebo je neříkáme nahlas. Proto se můžeme v jeho situacích s postavou na jevišti ztotožnit. Baví nás se koukat na nepříjemné situace, které mim prožívá za nás. Věříme jim, jsou přesné a úderné. Jsou timingově přesné.

3.1. Timing

Je důležitý prvek který se váže na účinnost divadelní akce i samotného gagu. Timing neboli rytmus divadelní akce, je pro pantomimu velmi důležitý. Boris Hybner se vyznačuje velmi přesným timingem. V jeho groteskní pantomimě plyne jiný čas než reálný. S časem pracuje různými způsoby. Pokud potřebuje posunout příběh dál, méně důležité momenty zrychlí, čímž si vytváří pole působnosti pro momenty důležité, ve kterých se může vyžívat a rozehrávat si je podle toho jak potřebuje nebo jaké je publikum. V takovéto práci s časem můžeme najít podobnost s jazykem filmové grotesky – s využitím zrychlení dosáhneme komičnosti a příběh takzvaně šlape.“Oproti Hrubínovi jsem se pokusil o „nadlidský úkol“, o navázání na „němé“ z dvacátých let.“(Boris Hybner, osobní zápisky) Zrychluje v rámci drobných hereckých akcí a zároveň i v rámci celku. Což je zřetelné na příkladu Chirurga, kdy se celá expozice etudy odehrává v

jakoby zrychlené realitě, svižná klavírní hudba podporuje tempo až do té doby než uklízeč otevře dveře nemocničního pokoje. V tu chvíli se čas zpomaluje, přestává hrát hudba, začíná hrát ticho a my jako diváci cítíme, že tady se začne odehrávat něco velkého a plně zpozorníme. Tímto specifickým způsobem práce se Boris Hybner odlišuje například Ladislava Fialky, o kterém říká: „Fialkovi se líbí dlouhé laufy, timing který nešlape ale brojí proti těm, kteří mají strach z krásy ale vede válku s větrnými mlejny, protože to co se líbí jemu není krása všeobecně, ale to, co bylo krásné v 19. století.“ (Boris Hybner, osobní zápisky) „Divák prahne po skutečném novém Charlotovi, po novém Pierotovi, nikoliv po folklóru, po ožvlých vzpomínkách. V prudkém řečišti našich dnů zdá se mu právem nostalgje přepychem, který si milerád odpustí, bude-li mít možnost být překvapen, dohnán k výbuchům smíchu, k dojetí nad svým životem nazíraným očima zamoučeného smíška. Nechce bylinné odvary, chce kořeněnou stravu, chce se smíchy popadat za břicho, nezapomněl totiž na to, že je to slast, která mu je dlouho odepírána.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

Dalším prvkem, jenž souvisí s prací s časem, je moment překvapení. Aby mohl být divák překvapen, musí být mim v myšlení rychlejší než divák. „Důležité je načasovat gag – vytvořit malinké komické překvapení, kdy se člověk malinko lekne a pak se rozesměje.“/Boris Hybner/ Udržuje diváka v napětí, navede ho na určitou cestu přemýšlení a pak ji poruší. To, co mělo do té doby smysl se najednou stává nesmyslným a my jsme sami sobě svědky toho, jak jsme byli obelháni a zároveň se smějeme protože nám to došlo. Například uklízeč se začíná připravovat na operaci. Dojde k umyvadlu, začne si omývat dlaně, pak i předloktí. Dbá na to aby si je pořádně umyl, vezme si mýdlo, mydlí se, mýdlo mu začne klouzat z ruky, padá na zem, vylétává do vzduchu, on ho chytá, když už mýdlo spacificuje a konečně si domyje ruce nemůže najít ručník a tak si právě čistě omyté ruce otře do svých špinavých kalhot, čímž zruší veškeré úsilí, co předtím vynaložil. Nesmyslná pohnutka, kterou nečekáme ale

rozesměje nás, protože je v takové situaci pochopitelná. Smát se, je lépe vědět./Vančura/

3.2. „Divák musí vědět víc než herec, postava.“/Boris Hybner/
Černý humor potřebuje takzvaně podehrát. Jsme rádi, když vidíme, jak postava přemýšlí, když nás nechá nahlédnout do toho, co se jí odehrává v hlavě, když vidíme její myšlenkový proud. O to víc nás pak může mim strhnout na svou stranu. Když nám dá pocit, že víme víc a my se chytíme na jeho vlnu myšlení, máme pocit, že jsme nad ním, ale ve skutečnosti si nás omotal kolem prstu on a ovládá nás, může kdykoli překvapit změnou jednání a stáváme se snadnou kořistí gagu. Toho může dosáhnout mim, pokud je jeho herecká složka dostatečně silná a strhující. U Borise Hybnera je pro mě právě tato skutečnost velmi důležitá. Jedná se spíše o pantomimu hereckou, než taneční. Může si tedy dovolit gesta zrychlit, provést je jen v náznaku, protože jsou podložena hereckou situací a pocitem, který divák cítí a nepotřebuje ho do podrobně vykreslit gestem. Nejdříve cítí, až potom vyjadřuje. Čím silnější je herecká autenticita, tím jsou pro mě situace živější a vtipnější. Akce je silnější než slovo. Dokládá to Declan Donnellan ve své knize Herec a jeho cíl, kde píše: „Jenomže my o svých citech nedokážeme mluvit úplně pravdivě. Čím víc toho doopravdy cítíme, tím jsou slova, jež nacházíme k sebevyjádření, nepoužitelnější.“ (Declan Donnellan, Herec a jeho cíl) Síla neverbálního vyjádření je velmi mocná. V některých výzkumech se uvádí, že neverbální komunikaci vnímáme až z 80%, zatímco na verbální zbývá pouze 20%. Podvědomě naše tělo i běžné komunikaci vysílá neverbální signály, které mluví za nás. Sílu jednání beze slov na divadelním jevišti, vnímám v i mnohovýznamovosti, tudíž i ve větší míře svobody vnímaného. Když není divákovy striktně řečeno, co se děje, má mnohem větší prostor pro svou imaginaci. Když není vše dořečeno, musí si doříct, dopředstavit sám. Otevírá to jeho citové senzory, najednou vidí někoho, kdo jedná poetikou

těla a tudíž i vnímání se musí přepnout na senzitivnější. Možná nerozumí logicky, ale citově chápe. Problém může být s divákem, který je neochotný poddat se sdílení, jež není racionálně podložené, vysvětlitelné. Myslím, že jedním z problémů, proč je pantomima stále okrajovým žánrem, je ztráta tohoto citového vnímání. „Stejně tak je omyl hovořit o němém herectví. Ještě nedávno nikdo nepochyboval, že jde pouze o stylizaci. Jde o úplný herecký akt. Aby to co herec dělá, bylo úplným aktem. Veškerá bytostná účast.“ (Boris Hybner, osobní zápisky) Možná se lidé dnes bojí cítit a uvolnit se, přes to, že divadelní prostor je pro to místem určeným. Kolikrát se vám v divadle stalo, že jste se smáli o něco víc než ostatní a nějaká zakomplexovaná stará paní (protože ty jsou na to specialistky) se na vás stále otáčela a naznačovala, že projevování vašich emocí je krajně nevhodné a přitom představení byla komedie? A to nemluvím o tom, když se zasmějete něčemu vážnému, to se na vás otočí hlav několik. Kolikrát se vám stalo, že jste se v divadle chtěli zasmát a nezasmáli. Bojíme se, že budeme jediní kdo se směje? Usilovně přemýšlíme, jestli jsme divní my, že se chceme smát, nebo jsou divní ostatní lidé v publiku, protože jim to nepřijde směšné, nebo jsou divní herci, protože hrají tak, že z toho nejde poznat jestli to má nebo nemá být směšné.

V tomto díle se dotýká tématu smrti, se kterou hazarduje, dává do konfrontace naprosto nekompetentního nemocničního pracovníka s pacientem, který je proti jeho konání bezmocný. Uklízeč operující pacienta kapesním nožem, který vytáhne z kapsy a já jako divák, se koukám na něco tak šíleného a nemůžu se přestat smát. A já si kladu otázku, jak je to možné? A mohu se vůbec smát něčemu tak strašnému? „Vidět zjevy nejhroznější, nejubožejší, nejtragičtější očima rozesmátého dítěte. Umět vidět tyto věci bezprostředně a náhle – mimo jejich morálně etický význam, mimo ocenění a mimo souzení a odsouzení, tak, jak se na ně dívá s výbuchem smíchu dítě...“ (Václav Havel, Anatomie gagu)

Odvážný, drsný černý humor je charakteristický pro Hybnerovu tvorbu. „Stýská se jim (divákům) po lehkém nonšalantním tanci mezi vážným a tabuizovaným, které nás špendlí v našich dnech.“ „Mám víc času zabývat

se nesmysly, hrou, uličnictvím, které je snesitelnějším komunikováním. Lépe uplatním své historky a objevím více smyslu života, když mi někdo napoví, že mohu slzami navlhčit lep na rubuznámky na dopis milé, která milým mne již neshledává.“(Boris Hybner, osobní zápisky) Nemyslím si však, že by to byl pouze protest a vymezení proti Fialkovské pantomimě. Je zde cosi rebelského a odvážného, co se u Borise Hybnera projevovalo už v mládí. Ve své životopisné knize Clownovo pozdní blues, popisuje, jak utekl z domova kvůli tomu, že chtěl hrát divadlo a nelíbilo se to jeho otci. „Šel jsem na stop a odjel do Prahy. Dostal jsem se do Divadla Na Zábřadlí a domů jsem se vrátil už jako jeho člen. Otec se s tím těžko vyrovnával.“(Boris Hybner, Clownovo pozdní blues) Konkurz u Ladislava Fialky vyhrál s etudou Saxofonista, udělanou na počest jazzmana Otakara Dědka, který seděl jako politický vězeň a už to všechno neunesl a spáchal sebevraždu. Když byl Boris Hybner členem Pantomimy Na Zábřadlí a Ladislav Fialka ho nechtěl nechat hrát, našel si vlastní cestu, jak prosadit své umění. „Zkoušel jsem to, kde jsem mohl. Třeba ve Viole, kde pan Lukavský nádherně recitoval Holanovu Noc s Hamletem. Jakmile dozně potlesk a lidé byli ještě omráčení tím obrovským balvanem poezie a pan Lukavský už zmizel v šatně, mírně podroušený jsem si to namířil rovnou na pódium. Utišil jsem konsternované publikum a začal hrát pantomimu. Po letech mi při nějakém natáčení kolegyně Jana Šulcová řekla, že tam byla a byla z toho úplně paf. Po Noci s Hamletem můj marceauovský Motýlek – a šlo to dohromady. Nebo jsem hrál v hospodě na stole. Věřil jsem, že pantomima je něco úžasného. A věřím tomu dodnes.“(Boris Hybner, Clownovo pozdní blues) Ta esence drzosti, je pro mě tedy mnohem více než určitým protestem, přinesením osobitého autorského vkladu, vlastního pohledu na svět, společnost, obohacím žánru pantomimy o drsnou svébytnou poetiku.

3.3. Komunikace s divákem

Komunikace s divákem je v žánru pantomimy podstatnou složkou, protože pohybový jazyk je stylizovaný a navíc není verbální, musí být mim schopen čitelně předat svou výpověď svým tělem a emocemi. Způsob práce s divákem je u Hybnerova díla podstatnou součástí jeho hereckého pantomimického stylu. U chirurga můžeme pozorovat jak nám divákům s použitím koment pointů „odnáší“ své emoce. Jako by si je potvrzoval až s divákem až s pohledem do publika. Pozorujeme zde dvě roviny práce s divákem. V první uklízeče, jeho charakter, jak jedná, co si myslí, pozorujeme jeho osobní názory a reakce např. bolí ho záda, je překvapený, zvědavý. Ve druhé rovině nám jeho výrazy zrcadlí chování a pocity pacienta, který je imaginární, tudíž my rozpoznáváme pacientovy reakce na základě reakcí uklízeče k němu-uklízeč se představuje pacientovy jako lékař, podává mu ruku, možná předpokládáme zděšenou reakci pacienta když se dozvídá kdo ho bude operovat ale z výrazu a reakce uklízeče poznáváme, že mu je pacient vděčný a plně mu důvěřuje. Další způsob komunikace s divákem je „vykreslovací“. To znamená, že nečteme co se děje skrze emoci nebo akci uklízeče ale gestem „vykreslí“, že například pacient spí, že tady je postel, nebo že je pacient tlustý.

3.4. Double take

Opožděná reakce neboli dvojí ohlédnutí. Komický trik, který též závisí na přesném načasování. Během chvilky se musí odehrát několik reakcí. Vidíme tu samou situaci dvakrát a pokaždé jinak. Chvíle kdy přejedeme pohledem to na co koukáme a až po chvíli nám dojde, co jsme doopravdy viděli a musíme se podívat zpět abychom se přesvědčili. Na příkladu Chirurga si můžeme ukázat double take například ve chvíli, kdy uklízeč vstoupí do nemocničního pokoje, zametá, rozhlíží se po místnosti, přejede pohledem postel, bez žádného výrazného povšimnutí něčeho zvláštního, když v tom mu dojde, že v posteli někdo je, rychlým pohledem se vrátí

zpět. Pro nás je zajímavá právě chvíle, kdy vidíme proměnu obrazu, když vidíme, jak postavě došlo, co viděla. Do této chvíle vidí jen to, co by v místnosti mělo být. Až do doby než dojde k uvědomění, kdy vzniká komický účinek a divák se směje nečekané reakci.

3.5. Krok stranou

Jeden z hlavních prvků, který lze v etudě sledovat a který se objevuje v Hybnerově tvorbě je takzvaný „**krok stranou**“. „Je to křížovka uvnitř příběhu. Těchto křížovatek může mít příběh několik, závisí to však na mnoha okolnostech a struktuře příběhu. Zhruba někde po expozici, kdy je divák lapen, kdy jsou jasná pravidla hry a gag začne mít ryze divadelní hodnotu komunikace je vhodné záminku, kterou nám příběh již poskytl, toto pole tématu opustit a vydat se do poetického prostoru analogií a divadelní zvůle, do světa magických souvislostí.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

3.6. Expozice

První věcí kterou lze na etudě sledovat, je dobrá a poměrně dlouhá expozice.

„Je však třeba, aby expozice byla dlouhá. Aby esence příběhu diváka svedla. V expoziční části se tedy rozdají karty, v části druhé začíná hra.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

V expozici etudy Chirurg se nám odkrývá charakter uklízeče, který je znuděný svou vlastní prací. Kouří nedopalky které nachází při zametání, když v tom si všimne dveří. Nahlíží klíčovou dírkou, vidíme, že tam vidí něco, co ho velmi zajímá. Situaci ale stěžuje náhodný kolemjdoucí, před kterým musí uklízeč dělat jakože nic, čímž nás stále více napíná. My jako diváci jdeme s ním, protože nás zajímá co tam vidí, z pohledu skrze klíčovou díрку ani z výrazu zatím nerozpoznáváme co tam vidí ale

můžeme číst, že ho to zajímá. Otevírá dveře, vstupuje do prostoru a až teď zjišťujeme, že v místnosti leží člověk a že se nejspíš nacházíme v nemocnici. Víme kdo je na scéně a kde se nachází. Karty jsou rozdány. Hra začíná.

Uklízeč začíná objevovat prostor. Zametá po místnosti, nachází operační plán, čímž nám potvrzuje, že se opravdu nachází v nemocničním pokoji. Zde můžeme vysledovat krok stranou, který spočívá v opuštění dosavadní linky objevování prostoru a představování charakteru. Uklízeč nalezne operační plán a začne hrát hru s publikem. Ukazuje nám, že pacient bude podstupovat operaci střev. Chvíli ho lituje, jde dál zametat a napadá ho, že by to klidně zvládl odoperovat on sám ale nebude to nikomu dokazovat. „Nechá se přemlouvat“ od publika, dělá drahoty, vytáhne z kapsy korunu. Když padne pana, půjde operovat, pana nepadá a komická situace vrcholí tím, že poruší pravidla hry s mincí, která nastavil a na poslední pokus po dopadu mince na dlaň přetočí na stranu, která určuje, že půjde operovat. „Teprve v druhé části, když se autorovi podaří krok stranou provést nenápadně, když nedopustí, aby divák pojal podezření, teprve nyní se může autor prosazovat jako básník, jako filozof, může ukázat šíři svých asociačních možností a kompoziční mistrovství, zručnost v rytmu a timingu, umění vystavět, podat a prodat gag.“(Boris Hybner, osobní zápisky)

3.7. „Mít situaci, která se dá ždímat až na dno.“

Uklízeč se začíná připravovat na operaci jako opravdový doktor. Hledá plášť. Když ho konečně najde, prohlíží si ho, oblékne se do něj, ukazuje se v něm pacientovi. Zavazuje se do něj, pracuje s faktem, že všichni víme, jak je složité se do doktorského pláště sám zavázat protože má zavazování v zadu. Nastává další problém. Plášť si zavázal tak moc, že v něm nemůže chodit a my sledujeme, jak se potřebuje dostat k operačnímu plánu a musí k němu se k němu nějak dostat v omezení zavázání pláště. Na chvíli nás nechá zapomenout na plášť a fokus jednání přesune na nasazování rukavic. V tu chvíli rozehrává další „nekonečnou“

hru s rukavicemi. Je to situace, která nás naprosto vtáhne, protože každý zažil, jak složité může být nasazování rukavic. Bere jednu gumovou rukavici a natahuje si jí na ruku, ale natáhne jí tak moc, že když ji pustí, rukavice uletí na zem. Sbírá jí ze země a využívá jejích gumových natahovacích možností, chce jí střelit po pacientovi, když jí natáhne, rukavice se mu vrátí do obličeje, jako když chcete po někom střelit gumičku a nepovede se to. Nastává další problém, už po několikáté nasazovaná rukavice má srolované prsty a nejde se tam trefit. Pokouší se o to, snaží se fouknutím narovnat pomuchlanou rukavici, což vyústí k nafouknutí celé rukavice jako balónku, který odlétá do vzduchu, a když ho pustí, rukavice se jako balónek který pustíte rychle ufoukne a navlékne se uklízeči na ruku. Když dokončí situaci s rukavicemi jde k pacientovi a znovu nás upozorní na situaci s pláštěm a dál jí rozehrává. Kromě toho, že má zavázaný plášť tak, že se v něm nemůže pohybovat, zjišťujeme, že v něm nemůže ani dýchat. Bere plášť, roztrhá ho a před očima pacienta zahazuje pryč.

ZÁVĚR

Na závěr bych zde uvádím výrok, jež poznamenal Boleslav Polívka o tvorbě Borise Hybnera. „Polívka mi řekl, že lidskost je v mých hrách neproklamativní. Mezi řádky. V tom jak co dělám. Je to asi jako u Hemingwaye. Je to vždycky otázka cudnosti. Taktu. Podobně je lidskost ukrytá i v životě. Jen občas ji zahlídnu. Takt a kontakt.“(Boris Hybner, osobní zápisky) Hybnerovi postavy nás zaujmou svou jinakostí, odlišností až téměř nelidskostí, ve smyslu, jak absurdně jednají ale za těmito tvářemi „outsiderů“ cítíme, z jak velmi lidského citu vychází, přesto, že ho třeba skrývají hluboko v sobě. My jako diváci to však cítíme a proto s jeho postavami „jdeme“, vnitřně se nás dotýkají a můžeme se s nimi ztotožnit.

ZDROJE

- Boris Hybner: Anatomie gagu-osobní zápisky. Archiv katedry Nonverbálního divadla HAMU.
- Václav Havel: Anatomie gagu. Stať, 1963.
- František Kožík: Největší z pierotů. Československý spisovatel Praha. 1972. ISBN: 80-85637-74
- Boris Hybner: Clownovo pozdní blues. Nakladatelství Listen. 2002. ISBN: 80-86526-01-1.
- Declan Donnellan: Herec a jeho cíl. Brkola. 2007. ISBN: 978-80-903842-1-7. Strana 14, odstavec EMOCE A PRAVDA.

PŘÍLOHY



Boris Hybner, archiv Borise Hybnera.

Boris Hybner v Manéži Bolka Polívky, 2003, archiv Borise Hybnera.



Boris Hybner, natáčení filmu HON v režii Bolka Polívky.



Boris Hybner a Jiří Pecha, archiv Borise Hybnera.

