

Stýblo, Ladislav

Divadlo Semafor mezi lety 1959 až 1979 : nástin vývoje a některé charakteristické znaky

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [153]-160

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114587>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LADISLAV STÝBLO

DIVADLO SEMAFOR MEZI LETY 1959 AŽ 1979 NÁSTIN VÝVOJE A NĚKTERÉ CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY

Kořeny Divadla Semafor sahají do konce padesátých let dvacátého století. Tehdy se v českém divadle projevil výrazné tendence směřující k lyrizaci divadelního výrazu a k divadlu, které by bylo vystavěno na jiných než tradičně dramatických zásadách. Hlavními představiteli těchto snah jsou u nás na počátku šedesátých let byla malá autorská divadélka inspirující se ve své činnosti zejména u literárního kabaretu a dalších divadelních projevů, které v minulosti zesměšňovaly a demytizovaly projevy tzv. vysokého, oficiálního, umění a pokoušely se reagovat na různé aktuální podněty.

Na počátku Divadla Semafor a velké většiny malých scén šedesátých let stála nová divadelní forma, která dokázala postupy svých předchůdců účelně shrnout a aktualizovat: *textappeal*,¹ zvláštní divadelní útvar vycházející z literárního kabaretu. (Just, 1984) Jde o formu vysoce syntetickou spojující divadlo s povídkou a písní. První představení tohoto typu bylo Jiřím Suchým a Ivanem Vyskočilem uvedeno v pražské vinárně Reduta roku 1958 jako výsledek procesu zdivadelňování hudebních koncertů skupiny Akord Club² a později se stalo východiskem pro všechna představení Divadla Semafor.

1 Název *textappeal* s jemnou ironií odkazuje ke slovu *sexappeal* – poměrně silně akcentovanému slovnímu výrazu konce padesátých let. Zatímco slovo *sexappeal* znamená pohlavní výzvu, apel, slovo, *textappeal* mělo znamenat totéž ve vztahu k literárnímu textu. Lze jej tedy vnímat ve významu *textová výzva*, která je dle mínění autorů a interpretů prvních *textappealů*, Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého, podobná výzvě sexuální.

2 Se skupinou Akord Club od roku 1956 vystupoval také textař, zpěvák a hráč na kontrabas Jiří Suchý. Zaměření této hudební skupiny bylo v československých poměrech té doby značně novátorské a svým rock'n'rollovým hudebním výrazem bylo ve své době posluchači vnímáno jako generačně revoltující. Skupina Akord Club se koncem padesátých let, tedy v době krátce po odsouzení zločinů stalinismu z roku 1956, zaměřovala především na soudobou americkou taneční hudbu a na písně silně ovlivněné swingem a blues. (Opekar, 1997) Akord Club nejprve uváděl, v Československu vůbec poprvé, překlady amerických rock'n'rollových skladeb, brzy však začal interpretovat také vlastní nové skladby se svěbytnou poetikou. Autorem většiny nových textů i některých melodií byl právě Jiří Suchý. Základní Suchého inspirací projevuující se v jeho písňových textech byla poezie Christiana Morgensterna. Hravost Morgensterových básnických textů zajímavým způsobem spojuje groteskno a tragiku v jeden zdánlivě

Základem textappealu je předem důkladně připravené monologické vyprávění, které se může rozvíjet v závislosti na reakcích obecnstva. Vyprávěný text je vždy herecky demonstrován vypravěčem nebo doplňován divadelním jednáním, případně písňemi šansonového či kupletového typu. Hlavním stavebním principem textappealu je „montáž atrakcí“ (Vostrý, 1963:25) v rámci které je možné efektně kombinovat dramatické a písňové sekvence, zároveň ale také různé žánry a styly. Písňové a dramatické segmenty přitom mohou být vedle sebe – po vzoru kabaretních či cirkusových čísel – řazeny zcela volně, do značné míry nezávisle na fabuli a syžetu. Nemají přitom jinou ambici, než vzbudit v divácích přesně ten pocit, který je v daný okamžik žádoucí a posílit tak vazbu mezi interpretem a divákem. Jejich cílem tedy není vytvořit dramatickou situaci nebo dramatické napětí v tradičním slova smyslu. Textappeal nijak neaspiruje na přesné zachycení nebo tzv. realistické předvedení skutečnosti, naopak usiluje o její autorsky subjektivizovanou metaforu. Namísto objektivního pohledu staví ironický nadhled, namísto fabule sled víceméně samostatných čísel, namísto dramatické situace intimní skutečnost setkání interpreta s divákem a namísto tzv. psychologického herectví ‚demonstrativní‘ projev a groteskní hereckou zkratku. Poetika takto vystavěných inscenací je ‚poetikou čísel‘. (Vostrý, 1963:25)

Jedná se vlastně o modifikovaný postup navazující na starší kabaretní, revuální a music-hallové formy, tedy na stejný zdroj, ke kterému se jako ke své inspiraci obracela i meziválečná divadelní avantgarda, nebo např. Bertolt Brecht. Textappeal – a jeho prostřednictvím i Divadlo Semafor – vychází z inspirace filmem, zejména jeho kompoziční schopnosti. (Vostrý, 1963) V neposlední řadě se však inspiruje také jazzem a vším, co o možnostech jeho divadelního využití objevila tzv. meziválečná divadelní avantgarda: zejména z hlediska práce s intonací a způsoby, jakými je možné zakomponovávat hudební složku do celku představení. Semafor tak v šedesátých letech navazoval na snahu avantgardistů kombinovat v jeden celek filmové a divadelní postupy a jevištně využívat nové hudební, básnické a výtvarné směry.

Tradiční dramatická fabule je v ‚textappealech‘ montáží atrakcí, nahrazena volným sledem samostatných písňových, textových a hereckých³ čísel vzájemně provázaných pouze jednoduchou dějovou a tématickou vazbou. Jako samostatné efektní číslo se svou vlastní, na ději nezávislou informací a hodnotou, je tedy v Semaforu vnímána píseň, textappealový monolog, ale také např. hercova poznámka k průběhu představení apod. Semaforové pořady tak nelze z hlediska tradiční dramatiky a tradiční fabule vlastně vůbec zkoumat. Naopak je nutné provádět výzkum z hlediska formální výstavby díla, míry intenzity vazby mezi interpretem a divákem a výše autenticity ve vztahu k autorovi. Právě posledně jmenované hledisko se zdá nejdůležitější: celek divadelního díla rozpadajícího se

nonsensový celek (Kolářková, 1995), ve kterém má dominantní roli ‚hudebnost‘ použitých slovních výrazů a čtenářská atraktivnost nezvyklých vazeb mezi nimi. V Suchého tvorbě se tato morgansternovská východiska obohacovala ještě o ‚poezii všedního dne‘ (Hercíková, 1964) a v této dobově aktualizované podobě se stala základním kamenem Suchého básnické a písňové tvorby v rámci Akord Clubu i v pozdějším Semaforu.

³ Pohybových gagů, tance, hereckých poznámek a komentářů k průběhu představení atp.

na jednotlivá divácky atraktivní čísla a detaily, jak byly a jsou konstruovány prakticky všechny pořady Semaforu, je totiž kompaktní pouze v případě, „jestliže jsou tyto nedostatky vnější celistvosti organicky nahrazeny vnitřní významovou jednotou autorského vidění“ (Just, 1984:106)

Textappealy tuto jednotu autorského vidění akcentují až do extrému: přivádějí na scénu skutečného autora textu a svěřují mu roli vypravěče, autorského subjektu divadelního díla. Autor v textappealu tak může zcela přirozeně a přímo, tzn. bez hereckých či jiných prostředníků, komunikovat s divákem. Tím je mu také umožněno interaktivně pozměňovat průběh představení: zejména komentáři a glosami k předváděnému a rozvíjením předem připravených akcí. Význam textappealového autorství, které v tak výrazné míře zdůrazňuje uměleckou i lidskou autenticitu, je v podstatě shodný s tím, co považuje Jan Císař (1965:70) za poslání i úkol herce v divadle šedesátých let: „V této autenticitě faktů přítomnosti, které stojí proti textu mimo něj a nad ním, je hlavní úloha jeviště, tedy především herce. Není jenom živým člověkem, který hovoří s jinými živými lidmi, je také tvůrcem budujícím nový svět, jenž svou autentickou současností provokuje ty, kteří mu přihlížejí.“

Herec interpretující textappeal může být diváky vnímán jako jakýsi literární klaun, předávající publiku pod rouškou zábavnosti často i velmi závažná sdělení. (Just, 1984) Další divadelní možnosti a některé charakteristické vlastnosti textappealu výstižně dokládá např. úvaha Ivana Vyskočila (In Rut, 1996:10), prvního teoretika textappealu, v souvislosti s jeho a Havlovou inscenací *Autostop*. Vyskočilovy myšlenky však bezezbytku platí i pro všechny textappealové promluvy zakomponované do představení Divadla Semafor: „Dle žánru jde o divadlo komediální, nedramatické, (...) Bezprostředním nositelem ,apelu, je Demonstrátor. Má-li mít představení plně svůj ideový a ,psychologický‘ význam, musí být Demonstrátor s diváky ve skutečném – ne ,hraném‘ – kontaktu, musí s nimi hovořit tak, jako by on sám byl autorem slov a nápadů právě se rodících (...) Samotné demonstrace jsou příběhy. A to nikoli příběhy ze života, ale příběhy o životě.“ Textappealy tedy vlastně posílily úlohu autora až do takové míry, že každá jejich interpretace byla zcela originální, nepřenosná a cele přizpůsobená skutečné situaci toho kterého představení. V nepřilíš svobodném klimatu konce padesátých let, pokoušejících se alespoň částečně vyrovnat se zločiny stalinismu a s uměním tzv. socialistického realismu, byla tato zintimňující a ze své podstaty lyrizující skutečnost diváky i autory textappealů přijímána jako politikum svého druhu.

Semafor však za divadlo politické či satirické v běžném smyslu označit nelze. Všechny v něm uvedené inscenace v duchu Suchého básnické a divadelní tvorby usilovaly pouze o nezvyklé a zároveň divácky atraktivní pohledy na skutečnost. Situace a atributy domněle známé ze všedního života byly Suchým v jeho textech kladeny do zcela nových souvislostí řídících se logikou jeho básnického pohledu. V souvislosti s tzv. poezií všedního dne se tak Suchého Semafor snažil objevovat krásu ve věcech zdánlivě nezajímavých a nevzhledných. Vykazoval také značnou zálibu v absurdních situacích a ve zdánlivě nesmyslných vazbách mezi věcmi, lidmi či předměty, které však ve skutečnosti často paradoxně smě-

řovaly k jejich podstatě. Právě to však ve své době působilo politicky: snaha dobrat se podstaty a zpřetrhat zdánlivě ustálené vazby byla přímo protichůdná k umění tzv. socialistického realismu usilujícímu naopak o co možná nejpřesnější zachycení ideologicky nazírané vnějškové skutečnosti. Namísto umění ‚pro masy‘ Reduta, Divadlo Na zábradlí, Semafor a další scény, náležející do tzv. hnutí malých divadel šedesátých let, postavily intimitu a naléhavost setkání.

První inscenací uvedenou v Semaforu byla hudební komedie autorů Suchého a Šlitra *Člověk z půdy*.⁴ Na rozdíl od dřívějších textappealů, realizovaných v Redutě a později v Divadle Na zábradlí, v ní došlo k výraznému obohacení a také zdivadelnění výchozí divadelní formy. Inscenace byla po všech stránkách kompaktnější a textappealové promluvy v ní tvořily pouze jakousi obohacující vsuvku. Stále však obsahovaly hlavní sdělení. Role fabule byla oproti starším inscenacím posílena, nikoliv však na úkor kabaretní rozvolněnosti celku: původní textappealy byly nyní v Semaforu rozvíjeny k větší divácké atraktivnosti a zároveň byly, tehdy u nás novátorsky, zkoušeny možnosti hudebního divadla. Tento proces přinesl zajímavý výsledek zejména ve druhé semaforové inscenaci: v koncertně divadelním pásmu *Zuzana je sama doma*. Jiří Suchý zde ve spolupráci s Miroslavem Horníčkem okleštil divadelní tvar o ‚běžné‘ dramatické situace úplně. Představení bylo založeno na divadelně pojednaných interpretacích písní spojených pouze doprovodným vyprávěním reprodukováným z magnetofonového pásku. Nešlo však o písňový koncert, ale o koncepční hledání „základní divadelnosti“. (Císař, 1966:70) Ta byla objevena v okamžiku, kdy se v Zuzanách smysl představení zcela položila na atmosféru, která vznikala během události divadelního představení.

Postupně v Semaforu během let 1959 – 1969 tyto tendence dozrávají ve stále rafinovanější a kompozičně složitější díla. Poetika čísel přestává být pouze záležitostí formální a stává se plnohodnotnou součástí divadelní výpovědi; výrazivem vypovídajícím o autorově pohledu na realitu.

Charakter inscenací Semaforu je po dobu let 1959–1969 poměrně ustálený a vyvíjí se až na výjimky⁵ v intencích hudební komedie, v zásadě definované již *Člověkem z půdy* a vrcholně rozvinuté v *Jonáši a tingl-tanglu*, nebo divadelního koncertu, určeného v zásadě inscenací *Zuzana je sama doma*. K zásadní změně v charakteru Semaforu však dochází po náhlé smrti spoluzakladatele Semaforu Jiřího Šlitra v roce 1969.

Novým ‚kmenovým‘ hudebním skladatelem Divadla Semafor se po Šlitrově smrti stává Ferdinand Havlík, dlouholetý vedoucí semaforového orchestru a úspěšný aranžér řady Šlitrových písní. Havlík se v Semaforu projevuje jako autor s velkým smyslem pro kompozici divadelního díla, jeho hudba není tolik

⁴ Premiéra 30. 10. 1959. Režie Václav Lohniský, Jiří Němeček, Jiří Vrba.

⁵ Asi nejzajímavější výjimkou z ustáleného typu semaforových hudebních komedií let 1959 – 1969 jsou inscenace *Dobře placená procházka* z roku 1965 (viz Stýblo 2003:47–52) a *Sekta* z téhož roku (viz Stýblo 2003:42–46). Ostatní inscenace se – zjednodušeně řečeno – vyvíjejí pouze z hlediska tématu a obsahu, formálně zůstávají víceméně v hranicích již dříve nalezeného.

zaměřena na ‚hitovou‘ melodickou linku, jako byla hudba Jiřího Šlitra, daleko více dbá na spolupráci textové a hudební složky.

Spolu s hudebním výrazem se paralelně proměňují i Suchého písňové texty, které se stále více zpoetičtívají, odklánějí se od dřívější morgensternovské hravosti a stávají se po všech stránkách složitějšími. (Kolář, 1991) Postupně tak dochází k zásadní proměně semaforových představení, ve kterých získává stále větší možnosti poezie a inscenační postupy s ní spojené. Tyto snahy se přitom zcela otevřeně hlásí k meziválečnému poetismu, především k divadelním a básnickým textům Vítězslava Nezvala (Just, 1984).

Nejde však vypůjčení postupů stojících u zrodu české moderní poezie, ale o jejich osobitou aplikaci na dříve nalezený semaforový typ hudebního divadla vycházejícího z formy textappealu.⁶ Vzrůstající Havlíkova a Suchého ambice nalézt divadelní tvar, který by při zachování starších textappealových východisek umožnil koncepčnější zapojení hudby do představení a vzrůstající náročnost Suchého písňových a divadelních textů, zásadně odlišují Semafor Suchého a Havlíka od dřívější činnosti Suchého a Šlitra. Většina semaforových inscenací sedmdesátých let se odklání od pro Semafor do této doby typického tvaru textappealového hudebního divadla směrem k divadelně daleko rozehranějším, a zároveň po všech stránkách ‚básnivějším‘ jevištním dílům. Poetika Semaforu se v sedmdesátých letech naplno přiklání k metaforické obraznosti. Základní forma vycházející z ‚poetiky čísel‘, přitom zůstává v jádru zachována. Mění se však míra zakomponování těchto čísel do celku představení. V průběhu sedmdesátých let se Semafor pokouší o vytváření děl, která by byla co možná nejvíce vyvážená a ve všech složkách.

Zásadní podíl na odklonu od fragmentálnosti čísel směrem ke koncepčnějším celkům, má složka hudební. Ta je v sedmdesátých letech stále více muzikálovým způsobem zakomponována do celkového jevištního tvaru. Hudební složka inscenací z této doby tak působí jednotněji i po stylové stránce, přestože většinou zachovává šlitrovskou písňovou tradici, vycházející z jazzu, používající místy hudební travestie a citace. Celek inscenace byl postaven nad dřívější důraz na atmosféru představení a okamžité efekty.

Činnost Semaforu ve druhém desetiletí jeho existence nedosáhla takového ohlasu, jako v desetiletí prvním. Bylo to zapříčiněno nejspíše tím, že již kolem poloviny šedesátých let spolu s nástupem nového hudebního proudu ‚big-beatu‘ Semafor ztrácí roli generačního mluvčího. Od této doby se autorská dvojice Suchý a Šlitr snažila především o reprezentaci nalezeného divadelního tvaru. Přestože se stále dařilo uvádět nové, a ve vztahu k předchozí inscenaci vždy alespoň

⁶ „Suchý se inspiroval metodou, ale slovník je zcela jeho. Silně nezvalovská, neopoetická a snová inspirace těchto her je zřetelně patrná jak v celkově volné kompozici, tak v konkrétních sólových (či dialogických) výstupech samotného Suchého. Texty, které tu zpívá, rezignují na dřívější lapidární sdělnost, zkratku i humor ve prospěch mnohomluvné fantazie. Suchý sám se ve svém projevu usilovně brání případné ztrátě kontaktu s publikem již samotnou formou svých reakcí, jež právě v těchto hrách nezapadne textappealové kořeny; přímé oslovení publika, autorské komentáře a přednášky o smyslu jednotlivých her (...), autorské úvahy o problému diváctví (...).“ (Just, 1984:118)

obsahově a tématicky originální inscenace (Kolář, 1991), ztrácela se snaha a snad i vůle k dalšímu rozvoji nalezené formy. Od poloviny šedesátých let se navíc Suchý a Šlitr po krátkém období snah zařadit se do módního big-beatového proudu vědomě od tohoto směru odkláněli zpět ke svým inspiračním východiskům, kterými byly formy jazzové. Jména populárních autorů, dobré jméno divadla Semafor a dosažené úspěchy k divácké popularitě Semaforu ‚S+Š‘ pro druhou polovinu šedesátých let zcela postačily. Lze dokonce říci, že z něj vytvořili jakousi ‚výkladní skříň‘ úspěchu tzv. divadel malých forem.

Kromě náhlé smrti Jiřího Šlitra, divadlo Semafor po roce 1969 zásadně proměňuje také situace politická – období začínající ‚normalizace‘. Semafor a jeho čelní představitelé se v roce 1968 několikrát otevřeně přihlásili k reformním snahám souvisejícím s tzv. Pražským jarem, a proto byl Semafor nucen hledat nové možnosti. I to se ale postupně podařilo. V několika inscenacích, především ve *Sladkém životě blázna Vincka* z roku 1974, se dokonce Semafor ve srovnání s šedesátými léty politicky, respektive společenskokriticky, radikalizuje. Stává se jedním z mála divadel, která v sedmdesátých letech dvacátého století v mezích možného vystupovala proti době.

V Semaforu se tak v sedmdesátých letech děje nejen díky narážkám obsaženým v textech her, ale také např. díky práci s hudební složkou a s formou komorního muzikálu. Zajímavým příkladem může být např. zakomponování jazzových improvizací do inscenace *Čarodějky*, které stavělo do kontrastu upřímnost jazzového hudebního výrazu a svět falešné servility. (viz Stýblo, 2003:61–65)

V inscenaci *Elektrická puma* byl podobně zajímavě použit tradiční klaunský postup, kdy jeden herec demonstruje několik rozdílných postav, které promyšleně staví do vzájemného rozporu. Svižné tempo tohoto představení působilo jako kontrast k autory pocítované odevzdanosti až letargii reálného života a zároveň jako účinná metafora ‚převlékání kabátů‘. Přestože se *Elektrická puma* prakticky vyhýbala reakcím na dobové politické aktuality, mohla být diváky vnímána jako velmi aktuální: chaos vznikající během záměn účinkujících klaunů mohl být chápán jako obraz málo přehledné doby, kdy někdo může stát na něčí straně jako spojenec, aby posléze proti němu bojoval. (viz Stýblo, 2003:76–84)

Zajímavý je způsob, jakým byla vystavěna méně známá inscenace z tohoto období pojmenovaná *Sladký život blázna Vincka*. Ústřední postava blázna Vincka, respektive básníka Suchého, je v této hře v zájmu společnosti odstraněna do psychiatrické léčebny, aby nemohla škodit normální populaci. Podle této inscenace se totiž ‚normálnost‘ a poezie navzájem vylučují. Závěr představení spočíval v marné léčbě blázna – básníka – houfem ošetřovatelů a ve zpěvu závěrečné písně o síle fantazie. (viz Stýblo, 2003:84–100)

Inscenace *Kytice* a pásmo *Ten pes je váš?* se zase pokusily charakterizovat dobové postavení lidského individua a postihnout vývoj, který se udál od začátku moderního věku. Hudba ze starého hodinového strojku, dvouplošník, andělé, vojáček na stráž, svět omšelých domů s velkými bronzovými klikami a variace na Nietzscheho filozofii kontrastovaly v pásmu *Ten pes je váš?* s vnější, lidským snům nepřející realitou, orientovanou na konzum tzv. reálného socialismu. (viz Stýblo, 2003:57–61) Erbenovy balady se v inscenaci *Kytice* mění v moralitu

promlouvající k tehdejšímu divákovi přes obecně dobře známé obrazy vycházející z lidových pověr a písní. Svět ‚lesní havěti‘ a pohádkových postav Suchému umožňoval zcela rezignovat na realitu jako takovou a vytvořit dílo, které bylo moderní pohádkou. Únik z reality do světa pohádkové fikce plné ironizovaných pohádkových postav a především naivity, typické pro všechny projevy lidového umění, však mohl v divákovi vzbouzet otázky po smyslu jeho života, místě člověka v moderním světě a prostřednictvím Erbenovy křesťanský silně motivované literární předlohy také otázky morální (viz Stýblo, 2003:65–74).

Inscenace Semaforu, uvedené v prvních dvaceti letech jeho existence, je možné označit za projevy bulvárního divadla⁷ velkoměstského typu obohacené o zkušenosti, které s tímto divadelním typem učinila tzv. meziválečná divadelní avantgarda. Postupy a motivy související s tradicí zábavních divadelních scén, zejména s kabarety, rozvíjel Semafor s cílem vytvořit poetický divadelní výraz, který by zahrnul dobově aktuální tzv. velkoměstský folklór. Způsob práce s písňovými či dramatickými čísly, jak je používaly někdejší kabarety, a vysoká variabilita tohoto divadelního druhu dobře korespondovaly s pocity tehdejších mladých umělců. V souvislosti s tzv. poezií všedního dne a s dílem Christiana Morgensterna, Semafor vedle návaznosti na dřívější projevy zábavního divadla pokouší také o vytvoření hravého až sarkastického pohledu na skutečnost, který v sobě ale zároveň skrývá vedle komiky také tragické přesahy. Snaha po demaskování skutečnosti se postupně v Semaforu během sedmdesátých let mění ve výraz ryze groteskní, který v sobě komiku i tragiku slučuje.

Mnohé z postupů, které se prosazovaly v Divadle Semafor mezi lety 1959 a 1979, působí dodnes funkčně. Jsou nejen zajímavým dokladem možností zábavního divadla, ale také toho, že ne každé tzv. bulvární divadlo je zároveň divadlem komerčním, zaměřeným pouze na diváckou popularitu. Nové postupy, které Semafor do našeho prostředí v oblasti populární písně, hudebního a tzv. poetického divadla vnesl, si – navzdory tomu, jak bývá tento typ divadla dnes z různých důvodů vnímán – zaslouží pozornost divadelních teoretiků, historiků i praktiků.

⁷ Pod pojmem ‚bulvární divadlo‘ si v případě Semaforu nelze představovat zábavní pořady estrádního typu, ale je třeba tento termín chápat jako výraz pro divadlo ‚lidových aktualit‘, intelektuálně a esteticky přístupné všem vrstvám velkoměstské společnosti. O Semaforu je proto vhodné uvažovat nejen v kontextu zábavních divadel, ale také v kontextu všech různých vlivů, které v době realizace jednotlivých představení zasahovaly a oslovovaly semaforického diváka. Významné místo v Semaforu totiž vedle slovních vtipů, písní a dalších čísel má – minimálně po šedesátá a sedmdesátá léta – také snaha zpracovávat témata, která se „intenzivně přes mentalitu a senzibilitu dotýkají současného člověka, a proto mají největší sdělnost“ (Grossman, 1963:15)

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA:

- CÍSAŘ, J. *Divadla, která našla svou dobu*. Praha: Orbis, 1966.
- ČUNDERLE, M. *Ivan Vyskočil: cesty ke hře*. Brno 2000. Disertační práce ÚDFV FF MU Brno. Vedoucí disertační práce Prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.
- DEEPCUBE.COM. *Semafor* [online]. c2002, [poslední revize 18. 4. 2003]. Dostupné na <<http://www.semafor-divadlo.cz/cs/index.php>>.
- GROSSMANN, J. Svět malého divadla. *Divadlo*, 14, 1963 č. 7, s. 13 – 21.
- HERCÍKOVÁ, I. (ed.) *Začalo to Redutou*. Praha, Orbis, 1964.
- HUVAR, M. *Suchý: (písníkář a básník)*. Brno: Carpe diem, 1999.
- JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- JUST, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995.
- KOLÁČKOVÁ, K. *Překladová poezie Christiana Morgensterna a stanovení překladatelských typů*. Brno 1995. Diplomová práce FF MU Brno. Vedoucí diplomové práce PhDr. Zbyněk Fišer.
- KOLÁŘ, J. *Jak to bylo v Semaforu*. Praha: Scéna, 1991.
- LUKEŠ, M. Idea Malých divadel. *Divadlo*, 14, 1963, č. 7, s. 2 – 9.
- PLACHETKA, J. (ed.): *Semafor, čtyřicet let, čtyřicet her, čtyřicet tváří: magazín k 40. výročí založení divadla Semafor*. Praha: Art Production K./2, 1999.
- POKORNÝ, J. (ed.): *Kniha o kabaretu*. Praha: Mladá fronta, 1988.
- RUT, P. (ed.): *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996.
- STÝBLO, L. *Divadlo Semafor 1959 – 1979*. Brno 2003. Diplomová práce ÚDIM FF MU Brno. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Július Gajdoš, PhD.
- SUCHÝ, J. *Semafor*. 2. vydání. Praha, Československý spisovatel, 1965.
- SUCHÝ, J. *Návod k použití Semaforu*. Praha: Klokočí, nedatováno.
- TRČKA, V. *Semafor – oficiální stránka* [online]. c1997 [poslední revize 18. 4. 2003]. Dostupné na <<http://home.cogeco.ca/~semafor/semafor.html>>.
- VOSTRÝ, J. Jonáš a souvislosti. *Divadlo*, 14, 1963, č. 7, s. 23 – 29.

SEMAFOR THEATRE FROM 1959 TO 1979: ITS DEVELOPMENT AND DISTINCTIVE FEATURES

Semafor Theatre, established in Prague in 1959, was an attempt to reform the state of theatre through a non-realist approach. Semafor's productions were based on a particular form of literary cabaret – the text-appeal. Gradually, Semafor's theatrical style became influenced by their experiments with the “poetic musical”.

The leading figures in the first decade of its activities were the author, Jiří Suchý, and the composer, Jiří Šlitr. After his death, Jiří Šlitr was succeeded by the composer, Ferdinand Havlík. Semafor's work, especially in the 1970s, is seen as unprecedented and highly imaginative within the realm of Czech theatre.

The study tries to define not only the chief features of the theatre Semafor's poetics but also of boulevard (popular-entertainment) theatres in general. Several significant formal and thematic novelties this theatre brought into the Czech territory are recorded. Ultimately, Semafor's new artistic method inspired by the Czech theatre avant-garde is, in some respects, seen as an important precursor of the world theatre development up to the present day.