

Posudek diplomové práce

Davideho Molinara

*Ekonomická a kulturní strategie v pozadí futuristické literární, divadelní a filmové produkce*

Ústav románských studií FF UK

Diplomant Davide Molinaro se rozhodl ve své práci zpracovat italský futurismus z nezvyklého, v podstatě neliterárního hlediska. Ve středobodu jeho zájmu nejsou díla jako taková, jejich estetika, formální podoba, jejich témata či významy. Soustředí se naopak na strategii, jakou futuristé v čele se zakladatelem a hlavním představitelem tohoto směru Filippem Tommasem Marinettim volili pro prezentaci futurismu a jeho děl publiku (ať už čtenářům či divákům). Ve své práci si stanoví jasnou tezi, založenou na svém předchozím výzkumu Bragaliova filmu *Thais*, že rozvoj futurismu významně ovlivnil dobový kulturně-ekonomický kontext, a snaží se doložit, že futurismus nedosáhl přesvědčivých uměleckých výsledků v divadle a filmu právě s ohledem na jisté limity a podmíněnosti tehdejší italské divadelní a filmové tvorby.

V prvé řadě bych ráda ocenila velmi dobrou strukturu práce. Autor představil roli manifestů ve futuristickém hnutí, poté popsal kulturně-ekonomický kontext, do něhož manifesty i futuristická díla vstupují, a následně přistoupil k hlavní analytické části práce a popsal fungování futurismu v rámci italského trhu s uměním, a to konkrétně na poli literatury a vydavatelství, v divadle a ve filmu. Pak podložil svá zjištění a analýzy ještě porovnáním se soudobou situací na trhu s mainstreamovým uměním v Itálii a s trhem experimentálního (resp. avantgardního) umění ve Francii, tedy zejména v Paříži, ve 20. letech 20. století. V závěru pak přesvědčivě prezentoval závěry, ke kterým dospěl.

V rámci celé práce autor pečlivě vybírá témata, která v ní bude traktovat, logicky je řadí tak, aby postupně budoval jasnou a přehlednou argumentaci, jíž přesvědčivě dokládá hlavní teze práce. Velmi dobře přitom pracuje jak s prameny, tak i primární a sekundární literaturou a práci píše nesmírně kultivovaným a čtivým jazykem.

S prací je těžké polemizovat, domnívám se však, že při analýze prosazení futurismu v jednotlivých druzích umění autor opomíjí jednu poměrně podstatnou věc. Myslím, že v literatuře je autorovo dílo čtenářům předkládáno tak, jak ho autor napsal, zejména pokud si autoři, jak diplomant zevrubně popisuje, založí vlastní nakladatelství a díla si nejprve vydávají sami. Divadlo a film jsou naopak takové druhy umění, kde mezi autora a konzumenty jeho díla vstupuje divadelní soubor (herec, režisér apod.) v případě divadla či filmový štáb (herec, kameraman) v případě filmu. Dílo v tomto případě, tedy divadelní inscenaci či film, tvoří vždy kolektiv, autor hry, pásma, scénáře či námětu je jen jedním z článků většího soukolí. V zásadě pak existují dvě možnosti: do tvorby futuristického divadelního či filmového díla se zapojí divadelní a filmoví profesionálové,

což se na výsledném díle neblaze projeví zejména v jeho standardní formální podobě, nebo se na výsledném díle mohou podílet jen futuristé a výsledné dílo pak naopak může trpět nedostatkem umu, řemesla či specifického divadelního či filmového talentu.

Za příznačné v tomto ohledu považuji také, jaké tvůrce zmiňuje diplomant v kapitole o francouzském experimentálním umění (resp. avantgardě) – André Antoine, Romain Rolland, Maurice Maeterlinck, Jacques Copeau či Lugné-Poe. Vedle dvou literátů a dramatiků jsou to především režiséři a umělečtí ředitelé divadel. Těžko bychom mohli hovořit o české divadelní avantgardě, kdyby nebylo režisérů Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky, Emila Františka Buriana a tvůrců-klaunů-herců Voskovce a Wericha a avantgardu reprezentoval třeba jen Vítězslav Nezval a jeho dramatická tvorba. Domnívám se tedy, že neúspěch futurismu v divadle není dán jen kontextem, ale také druhem nadání a tvůrčí osobností jeho jednotlivých představitelů.

Autor také nezmiňuje, že v divadle se prosadila futuristická scénografie, a to i v zahraničí, v českém divadle pak zejména ve dvacátých letech 20. století, a to především zásluhou Enrica Prampoliniho. Skutečnost, že představitelé futurismu neměli žádné zvláštní předpoklady a vlohy pro divadelní (nikoli dramatickou!) tvorbu, by potvrdilo i hodnocení Večerů scénického futurismu, které v roce 1921 uvedl ve Švandově divadle F. T. Marinetti a další futuristé, českou kritikou, jež nesmírně oceňovala Marinettiho jako básníka, schopného řečníka a recitátora, ale druhou „scénickou“ část večera považovala za velmi slabou a nezajímavou (PETIŠKOVÁ, Ladislava. F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let. *Divadelní revue* III, 1991, č. 3, s. 35-45.).

I formální podoba práce má velmi vysokou úroveň. V práci je jen pár překlepů (např. della nostra della nostra riflessione, s. 21; delle seguente sottosezione, s. 28; produzione e distribuzione cinematografico, s. 52) či grafických chyb (např. *Op. cit.* kurzívou na s. 55 či chybějící apostrofy a čárky v názvu díla *Le théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* na s. 64), ale to jsou jen nepodstatné drobnosti. Při dalším zveřejnění bych doporučovala ještě drobně stylisticky upravit Resumé.

Práci Davideho Molinara považuji za velmi přínosnou, velmi dobře zpracovanou a oceňuji zejména její tematickou dostředivost, logickou strukturu a vynikající a dobře podloženou argumentaci. Práci doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení: výborně.

V Praze dne 16. ledna 2020

Mgr. Tereza Siegllová, oponentka