

godivanje posebnim stilskim zahtjevima pojedinog predloška što će autoru — baš usprkos proklamiranoj autonomiji — omogućiti dugotrajno bavljenje scenom, te relativno značajne uspjehe i izvan futurističkog prosede. Egzaltacija svjetlosti i boje u pokretu, »električna« nabijenost scenskog prostora — tako tipična za futuristička traženja — nije, čini se, Prampolinijevim »kazalištem boje« došla do pravog rezultata. Sudeći po reakcijama čak i naklonjenih mu komentatora, svjetlosna je »partitura« bila odveć neprecizna i neusklađena, a prema tome i nedovoljna, da živom održi pažnju gledalaca, makar i za kratkog trajanja prizora.

Slijedi najplodnije razdoblje, kad se Prampolini nalazi u žarištu futurističkog kazališnog života: 1921. i 1922. postavlja u Pragu niz futurističkih »sinteza«, na jezgrovite, humorne i alogične scenarije brojnih pripadnika pokreta. Karakterističan je raspon što ga umije postići: od najčišćeg geometrizma Buzzijevih »Paralelopipeda« do barokno razigrane scene i kolorističkog vatrometa »Ognjenog bubnja« F. T. Marinettija, nesumnjivog apogeja i futurističkog teatra i Prampolinijeve scenografije. Zatim oprema »Zatvorenike«, »Vulkan« i »Kralja Bombance« istog autora; na tragu njegova »kazališta predmeta« razvija do kraja vlastiti »sistemski jezik scene«. Unatoč svim ograničenjima i tipično futurističkim kontradikcijama i paradoksima danas je očigledno da Marinettijevi kazališni okušaji anticipiraju stanovite elemente modernoga scenskog izraza, od Pirandella preko Ionescoa do Nove Dade i happeninga.

Godine 1925, na izloži dekorativnih umjetnosti u Parizu, Prampolini izlaže projekt »Magnetskog teatra« (nagrađen Grand prixom), ekstrakt svih njegovih kazališnih ideja i ekstremni domet samosvojnog »teatarskog teatra«; umjesto dekora i

glumca akciju tvore pokreti apstraktnih elemenata praćeni zvukovima i glasovima s golemih megafona, a svjetlosnim vodopadima iz snažnih reflektora. U praksi, ostvarenja najbliža tako radikalnom projektu postaviti će Prampolini također u Parizu, u Théâtre Madelaine godine 1927. Bio je to niz pantomima: »Cocktail« Marinettija i Mixa, »Prodavač srdaca« Casarole i samog Prampolinija te »Tri trenutka« Casarole i Folgorea. Drugi je prizor posljednje »pantomime« najisključiviji, bez čovjekove prisutnosti: sva je akcija povjerena fonografu (muškom faktoru — »saturu« iz prethodnog prizora) i elisi (ženskoj komponenti — »nimfi«), podržanima bukom Russolova »rumorarmonija«, dok lift neprekidnim spuštanjem i dizanjem — te isijavanjem raznobojnog svjetla — na svoj način »sudjeluje« u njihovom dijalogu. Tu je scenski stroj, do čijeg je reda Prampolini nadasve držao, izvojštio najpotpuniju autonomiju, paralelnu s futurističkim proklamacijama o »mehaničkoj umjetnosti«.

Daljnje Prampolinijeve preobrazbe zbivaju se već izvan futurizma. Ako ne involucija, a ono stanoviti kompromis karakterizira njegov kasniji i dalje veoma plodni rad. Ne dostaje mu invencije, a osim toga nikad se ne svodi na pukog tvorca kulisa: ne odustaje od konvergencije nekoć razdvojenih funkcija dekora, svjetlosti i pokreta, pa malokad pada ispod razine.

Na početku tridesetih godina osjeća se u njegovoj scenografiji stanovit prodor oniričke komponente (nadrealni, kozmički pejzaži à la Tanguy), a nakon toga sve je češće tipično evropsko »vraćanje redu«, ležerni klasicizam četvrtog desetljeća (izazvan, dakako, već i reper-toarom: Stravinsky, Bartok, Ravel; Aristofanovi »Oblaci«, Anouilhova »Antigona«, D'Annunziova »Fedra«). Za rata radi projekte na vlastitu temu, odnosno na primjerno futuristički motiv »Varijetea«,

kao eventualni pokušaj vraćanja počecima, premda »sa zabavnim i ironičnim odmakom« (S. Sinisi). Slijedi još velik broj realizacija u drugom poraću, koje, međutim, mnogo više pripadaju kronici nego povijesti.