



UDK 782.9:792.78Prampolini E.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/192-221

Povzetek

V uvodnem delu prispevka avtor izpostavi nekatere elemente scenskih umetnosti, ki so v futurističnih manifestih in performansih pogosto povezani in součinkujejo kot gradniki diskurzivno-vizualnih dogodkov: dekonstrukcijo dramskega lika, mehanizacijo performerja in uprizoritveni prostor. Avtor nameni posebno pozornost Enricu Prampoliniju, enemu izmed najprodnnejših vizualnih umetnikov italijanskega futurizma, ki se je ukvarjal s scenografskim delom v gledališču, občasno tudi režiral ter v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja sodeloval s številnimi prominentnimi predstavniki takratnih avantgardnih gibanj po vsej Evropi. Jedro avtorjevega raziskovalnega zanimanja v tem prispevku je Gledališče futuristične pantomime, ki je bilo, kljub vsem težavam in kompromisom, izjemen dosežek v ustvarjalnem opusu Enrica Prampolinija in njegovih sodelavcev in sodelavk. Med njimi sta bila tudi začetnika slovenske plesne umetnosti Václav Vlček in Lidija Wisiak, ki sta nastopila v izpostavljenih vlogah v Gledališču futuristične pantomime leta 1927 v Parizu in naslednje leto v nekaterih italijanskih mestih. To sicer kratko, pa vendar pomembno sodelovanje češko-slovenskega umetniškega tandema in še dveh baletnih solistk iz Ljubljane (Erna Mohar in Vali Smerkolj) z Enricom Prampolinijem je bilo v slovenski gledališki historiografiji skoraj povsem prezrto, zato je avtor poskusil s svojo raziskavo osvetliti in orisati dosežke tega sodelovanja med italijanskimi, slovenskimi in drugimi gledališkimi umetniki v obdobju zgodovinskih avantgard.

Ključne besede: Václav Vlček, Lidija Wisiak, Enrico Prampolini, futurizem, avantgardno gledališče, Gledališče futuristične pantomime

Dr. **Aldo Milohnič** je redni profesor za zgodovino gledališča na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani ter predstojnik Centra za teatrologijo in filmologijo. Je avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009), *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016), *Gledališče upora* (2021) in *40 let sem delal: dramatizacije in priredbe Cankarjevega Hlapca Jerneja* (2022). Je član uredniških odborov gledaliških revij *Amfiteater* in *European Journal of Theatre and Performance*.

aldo.milohnic@agrft.uni-lj.si

Gledališče futuristične pantomime in Prampolinijevo sodelovanje s plesnim parom Vlček-Wisiak

Aldo Milohnić

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Enrico Prampolini velja za enega najprodnornejših vizualnih umetnikov italijanskega futurizma. Veliko se je ukvarjal s scenografskim delom v gledališču, občasno tudi na filmu, poleg tega je nekatere predstave tudi sam režiral. V dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja je sodeloval s številnimi prominentnimi predstavniki takratnih avantgardnih gibanj po vsej Evropi. Kot dobrega poznavalca vizualnih in uprizoritvenih umetnostnih praks italijanskega futurizma so Prampolinija večkrat povabili k sodelovanju pri pripravi pomembnih mednarodnih razstav, kot sta bili npr. *Razstava moderne italijanske umetnosti* leta 1921 v Pragi in *Mednarodna razstava nove gledališke tehnike* leta 1924 na Dunaju. V prispevku¹ se bom le bežno dotaknil njegove uprizoritve futurističnih sintez v Pragi in njegovih vezi z italijanskimi in slovenskimi avantgardisti v Trstu, Gorici in Julijski krajini, osrednji in najboljšežnejši del raziskave pa bom posvetil uprizoritvi njegovega Gledališča futuristične pantomime (franc. Théâtre de la Pantomime Futuriste; ital. Teatro della Pantomima Futurista) leta 1927 v Parizu in naslednje leto v nekaterih italijanskih mestih, ob tem pa bom še posebej pozoren na ustvarjalni delež Václava Vlčka in Lidije Wisiak, začetnikov slovenske plesne umetnosti, pri tej produkciji. Prav to sicer kratko, pa vendar pomembno sodelovanje češko-slovenskega plesnega para z Enricom Prampolinijem je (vsaj v slovenski gledališki historiografiji) še skoraj povsem neraziskano, zato bom poskusil s svojim prispevkom, za katerega črпам podatke tudi iz nekaterih primarnih arhivskih virov – kolikor jih je pač dostopnih v obliki fotografij, kostumskih skic, scenskih osnutkov, časopisnih kritik ipd. – osvetliti in orisati dosežke tega pomembnega sodelovanja med italijanskimi, slovenskimi in drugimi gledališkimi umetniki v obdobju zgodovinskih avantgard.²

¹ Raziskava za ta članek je nastala v okviru programa Gledališke in medumetnostne raziskave (št. P6-0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

² Največ arhivskega gradiva sem črpal iz zapuščine Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu. Če drži trditve Daliborke Podboj, da je v njenem pariškem stanovanju zaradi izbruha 2. svetovne vojne »ostalo veliko stvari, tudi slik, zapisov, izrezkov iz časopisov«, kar naj bi bilo »za vedno izgubljeno« (446), bi lahko sklepali, da je v arhiv Slovenskega gledališkega inštituta prišel le del njene zapuščine. Kljub temu je med dokumenti, ki so se ohranili v tem korpusu, nekaj izjemno dragocenih dokumentov, vključno z gledališkim listom Gledališča futuristične pantomime in relativno velikim

Futuristična mehanizacija igralca, »scenotehnika« in Magnetno gledališče

Izmed raznih konstitutivnih elementov scenskih umetnosti, ki so zanimali Enrica Prampolinija in druge italijanske futuriste, bi rad izpostavil vsaj tri: dekonstrukcijo ali celo razgradnjo dramskega lika, mehanizacijo performerja in (uprizoritveni) prostor, ki so v njihovih manifestih in performansih pogosto povezani in součinkujejo kot gradniki diskurzivno-vizualnih dogodkov.

Razgradnja dramskega lika je značilna zlasti za futuristične sinteze – krajša dramska besedila, ki redkokdaj presegajo obseg ene strani, pogosto pa jih sestavlja le peščica replik ali celo samo nekaj didaskalij. V »abstraktni gledališki sintezi« *Barve* (1916) Fortunata Depera nastopajo štiri barve (Siva, Rdeča, Snežno bela in Črna), ki jih avtor oriše kot »štiri abstraktne individualitete«. Barve sicer govorijo, vendar ne vemo, od kod prihajajo njihovi glasovi, in glede na didaskalični napotek, da »jih mehanično premikajo nevidne niti« (slovenski prevod v Šteger idr. 62), bi lahko sklepali, da gre za predmete. Tudi Francesco Cangiullo nažene igralca iz futurističnega gledališča. V njegovi »sintezi noči« *Še psa ni* (1915) se na odru, na katerem vidimo »cesto ponoči, mrzlo, zapuščeno«, ne pojavi človeško bitje (saj je edina dramska oseba »Tisti, ki ga ni«), temveč le pes, ki »gre čez cesto« (prav tam 29). V »sintezi vsega modernega gledališča« *Detonacija* (1915) je še bolj radikalen. Tokrat se na povsem enakem prizorišču ne pojavi niti žival, temveč je kot dramska oseba naveden »Projektil«; slišimo »strel iz revolverja« (prav tam 26), ne vidimo pa tistega, ki je strel sprožil. S futurističnimi sintezami se je ukvarjal tudi Prampolini; tako je leta 1921 v Švandovem gledališču v Pragi uprizoril sedem izbranih sintez, med njimi tudi razvpito Marinettijevo »dramo predmetov« *Prihajajo* (prav tam 85).³ »Čeprav je bilo praško gledališče slabo tehnično opremljeno in osvetljeno, je Prampolini uporabil vrtljivi oder, da so si lahko futuristične sinteze sledile v hitrem ritmu, kot filmu podobne scenosinteze,« pravi Elisa Guzzo Vaccarino (175).⁴ Marinetti je bil očitno tako navdušen nad Prampolinijevim modelom uprizarjanja futurističnih sintez, s katerim je uspešno razrešil do takrat kronično težavo s počasnimi menjavami scenografskega ozadja pri njihovem uprizarjanju (prim. Lucchino 461), da ga je proklamiral v »uradnega predstavnika futuristične scenografije« (Lista, *La Scène* 363).

število izrezkov iz francoskih, italijanskih, čeških, slovenskih in drugih časopisov iz obdobja, ko sta Wisiak in Vlček v Parizu in drugod nastopala kot plesni par. Pri nekaterih arhivskih dokumentih, ki so pomembni (npr. za rekonstrukcijo različnih verzij programa Gledališča futuristične pantomime ipd.) in jih ta zapuščine ne vsebuje, sem si lahko pomagal z reprodukcijami iz arhiva Enrica Prampolinija v Rimu in iz drugih italijanskih arhivskih institucij.

³ Poleg nje še Umberto Boccioni: *Garsonjera* (prav tam 17), Paolo Buzzi: *Paraleloiped* (prav tam 24–25), Bruno Corra in Emilio Settimelli: *Sempronijev obed* (prav tam 55), Bruno Corra in Emilio Settimelli: *Sivo + Rdeče + Vijolično + Oranžno* (prav tam 56–57), Filippo Tommaso Marinetti: *Protiv nevtalnosti* (Marinetti idr., *Teatro* 27–29) in Umberto Boccioni: *Človek in znanost*. Glede programa te uprizoritve futurističnih sintez glej Guzzo Vaccarino 174–175.

⁴ »Scenosinteza« je izraz, ki skupaj s »scenoplastiko« in »scenodinamiko« sestavlja pojmovno triado, ki jo je Prampolini razvil v kontekstu »futuristične scenske atmosfere«. Sintetičnost, plastičnost in dinamičnost so ključni elementi novega, futurističnega gledališkega prostora in njegovega premika od scenografije k »scenotehniki« (prim. Prampolini, *Scenotecnica* 5–8).

V manifestu »Dinamična in sinoptična deklamacija« (La declamazione dinamica e sinottica), ki ga je Marinetti spisal že leta 1914, objavil pa šele dve leti kasneje, beremo, da kostum futurističnega »deklamatorja« mora biti »anonimen«, njegov glas naj bo »dehumaniziran« oziroma »metaliziran«, prav tako njegov obraz (obrazna mimika je prepovedana), gestikulacije naj bodo geometrizirane in usklajene s »parole in libertà« (besede v svobodi) (Marinetti, *La declamazione*, nepaginirano). Kot vidimo, Marinettijev manifest predstavlja dosledno zahtevo po mehanizaciji igralca, ki spominja na gledališko prakso Bauhauasa oziroma gledališke delavnice, ki jo je na šoli Bauhaus vodil Oskar Schlemmer. Koliko so te deklarativne zahteve po mehanizaciji igralca iz manifesta »Dinamična in sinoptična deklamacija« dejansko prišle do izraza v futurističnih performansih, vključno z »večeri dinamične in sinoptične deklamacije« (leta 1914 v Rimu in Londonu), kot jih je naslovil sam Marinetti, ni povsem jasno. Vsekakor pa ne more biti dvoma, da so se po teh zgodnjih principih performerjevega obnašanja in statusa njegovega telesa na odru pozneje zgledovali in jih dograjevali domala vsi futuristični eksperimentatorji, ne glede na to, ali je šlo za mehanizacijo karakterja ali pa mehanizacijo igralskega sloga, kar je sicer ločitev, ki jo je vpeljal Michael Kirby že leta 1971 v svoji vplivni knjigi *Futurist Performance*. Primer strukturne mehanizacije dramskega lika bi lahko bila Marinettijeva zgodnja drama *Poupées Électriques* (Električne lutke), ki je bila prvič objavljena v francoščini leta 1909 (celo nekoliko pred objavo ustanovnega futurističnega manifesta), zgodnji primer mehanizacije stila pa denimo projekt *Macchina Tipografica* (1914), katerega avtor je Giacomo Balla.

Ko govorimo o prostoru v futurističnih performativnih praksah, je zelo pomemben, morda celo ključen, Prampolinijev manifest »Futuristična scenografija« iz leta 1915. Manifest se začne s kratkim in jedrnatim pozivom k reformi: »Reformirajmo oder.« Prampolini nadaljuje s trditvijo, da scenografija (»oder«) v takratnem *mainstream* gledališču ni enakovredna »fotografski povečavi pravokotnika realnosti ali sorodni sintezi, temveč osvojitvi teoretičnega in materialnega sistema subjektivne scenografije« (43). Naprej v besedilu ostro napade scenografe v realističnem (kar je v futuristični terminologiji enako kot »pasatističnem«) gledališču, ki zmotno mislijo, da bi morala vizualna podoba odra predstavljati realnost: »Idioti! Ali ne razumete, da vaši napori, vaše neuporabne realistične preokupacije nimajo drugega učinka, kot da zmanjšujejo intenziteto in emotivno vsebino, ki ju lahko dosežemo natančno z interpretativnimi ekvivalenti teh realnosti, tj. z abstrakcijami?« Scenografska reprezentacija realnosti je torej povsem zgrešena, celo maloumna, zato za reformo odrske podobe zastavi pet pravil, ki jih navajam v nekoliko skrajšani obliki:

1. Zavrtni natančno rekonstrukcijo dramatikove stvaritve, tako da dokončno opustimo vsak realen odnos, vsako primerjavo med objektom ter subjektom in obratno.
2. Zamenjati scensko akcijo z emotivnim redom, ki prebudi vsa občutja, potrebna razvoju dela.

3. Imeti *absolutno sintezo* v materialni ekspresiji odra.
4. Narediti iz scenske arhitekture povezavo za intuicijo publike.
5. Naj barve in oder vzbudijo v gledalcu tiste emotivne vrednote, ki jih ne morejo evocirati niti poetove besede niti igralčeve geste (43).

S tem želi Prampolini skonstruirati povsem novi, dinamični oder, zlasti z ustvarjanjem, kot ga imenuje, »razsvetlitvenega odra«: »Namesto razsvetljenega odra ustvarimo razsvetlitveni oder« ali, z drugimi besedami, »svetlečo se ekspresijo, ki bo žarčila barve, ki jih zahteva teatralična akcija z vso svojo emotivno močjo« (44). Da bi to dosegli, Prampolini predlaga uporabo elektrokemičnih barv, fluorescentnih mešanic, ki v stiku z električnim tokom – in glede na kombinacije fluora z drugimi plini v mešanici – oddajajo različne svetlobne barvne odtenke. »Vendar se futuristična scenografska in koreografska evolucija ne sme ustaviti na tej točki,« opozarja Prampolini, kajti »v končni sintezi ne bodo tolerirani človeški igralci, kot tudi ne otroške marionete ali današnje supermarionete, ki jih predlagajo sodobni reformatorji«. S to ironično reminiscenco na Craigovo »nadmarioneto« (Übermarionette) prihaja Prampolini do končne in najradikalnejše zahteve futuristične scenografije, v kateri bodo »avtentični igralci-plini nekega neznanega gledališča morali zamenjati žive igralce« (44). Če se je torej Craig še opravičeval, da z nadmarioneto ni imel v mislih »kos lesa« (Craig, *O gledališki* 11), ki naj bi zares nadomestil živega igralca, temveč naj bi to besedo skoval zgolj kot priročno metaforo, se Prampolini nič več ne skriva za retoričnimi figurami, temveč trmasto vztraja, da bodo igralci-plini zmogli izraziti »mногоoblične emotivne tonalitete z večjo učinkovitostjo, kot lahko to naredi kakšen znamenit igralec ali kdo drug z njegovimi sposobnostmi« (Prampolini, prav tam 44).

Bistvena razlika med Craigom in futuristi je v tem, da je Craig predlagal uvedbo nadmarionete zaradi igralčeve nestanovitnosti, nezanesljivosti ali nepopolnosti, medtem ko je bila naloga futurističnega igralca - stroja, da se čim bolj potopi, integrira v (dinamično, mehanizirano) scenografijo in tako zabriše meje med dinamičnim in statičnim v gledališču. Dokončni obračun s fizično prezenco igralca v futurističnem gledališču je bil *Ognjemet*, radikalni eksperiment iz leta 1917, v katerem je Giacomo Balla igralca nadomestil z dinamično scenografijo, za katero je oblikoval 45 različnih osvetlitev.⁵

Če je futuristični ideal igralca, kot pravi Prampolini, »igralec-prostor«, ideal scenskega prostora pa je stroj, potem je seveda povsem razumljivo, da futuristi zahtevajo »mehanizacijo« oz. »dehumanizacijo« igralca. Enako velja za plesalca, ki mu je

⁵ Leta 2013 je nekaj podobnega naredil Vlado Repnik, ko je ustvaril »samodejno predstavo« *Luftballett*. Avditorij velike dvorane ljubljanskega Kina Šiška (ki se, *nota bene*, imenuje »Katedrala«, kot je gledališke dvorane prihodnosti imenoval Adolphe Appia, najpomembnejši reformator gledaliških prostorov v 20. stoletju) je uporabil kot prizorišče za ples reflektorjev, gledalce pa je posedel na oder. Občinstvu je tako obrnil perspektivo (pogled z odra proti avditoriju) in obenem kot edine akterje tega dogodka promoviral tehnične pripomočke, ki so sicer navadno v funkciji osvetlitve odrske akcije živih plesalcev.

namenjen Marinettijev »Manifest futurističnega plesa« iz leta 1917. V njem Marinetti piše med drugim tole:

Treba je preseči zmogljivosti mišic in v plesu stremeti k idealu telesa, multipliciranega z motorjem, o katerem že dolgo sanjamo. / S kretnjami je treba posnemati gibanje motorjev, vztrajno dvoriti volanom, kolesom, batom, tako pripravljati zlitje človeka s strojem, dosegati kovinskost futurističnega plesa. / Glasba je že v osnovi nostalgična in zato le redko uporabna za potrebe futurističnega plesa. Hrup kot posledica drgnjenja ali trka gibajočih se trdnih teles, tekočin ali plinov je postal eden najbolj dinamičnih elementov futuristične poezije. Hrup je jezik novega življenja ljudi-strojev. Futuristični ples naj torej spremljata organiziran hrup in orkester uglaševalcev hrupa, ki jih je iznašel Luigi Russolo. Futuristični ples bo: DISHARMONIČEN / NEPRIJAZEN / ANTIGRACIOZEN / ASIMETRIČEN / SINTETIČEN / DINAMIČEN / SVOBODNOBESEDEN. (52)

Futuristi so bili predvsem moška družba,⁶ med redkimi futuristkami, sopotnicami gibanja ali vsaj občasnimi sodelavkami pa so imele pomemben delež prav plesalke; to velja tudi za Prampolinijevo Gledališče futuristične pantomime (o njem več v nadaljevanju). Zgodnji primer je Valentine de Saint-Point, ki je konec leta 1913 v Parizu uprizorila solistični plesni dogodek *La Métachorie* (*Metazbor*) in ga potem večkrat ponovila, tudi v newyorški Metropolitan Opera House leta 1917. Poleg tega je Saint-Point znana kot prva ženska, ki je pisala futuristične manifeste, v katerih se je drznila polemizirati celo s futurističnim gurujem Marinettijem in njegovo mizoginijo (prim. Lipoglavšek 72–87). Wy Magito je leta 1924 plesala v »mehanskem baletu« *Stroj leta 3000* (*Anihccam del 3000*; v naslovu je italijanska beseda »macchina« napisana tako, da jo je treba prebrati z desne proti levi) Fortunata Depera. Sodelovala je tudi s Prampolinijem: leta 1928 je nastopala v več pantomimskih prizorih v okviru turneje Gledališča futuristične pantomime po severni Italiji, na začetku 1930-ih let pa tudi v okviru futurističnih večerov, ki so se zgodili v pariških galerijah ob razstavah Prampolinijevega »zračnega/letalskega slikarstva« (*aeropittura*), ko je s plesnimi gibi utelesila vizualne podobe z njegovih platen. V tem času je več »zračnih/letalskih plesov« (*aerodanze*) izvedla tudi Giannina Censi.

Prampolini je manifest »Futuristična scenografija« končal z napovedjo: »Vendar te besede niso naše zadnje. Še vedno nismo povedali vsega. Najprej izvedimo to, kar smo v zgornjih vrsticah razvijali« (44). Vseh načrtov, ki jih je zastavil leta 1915, sicer ni izvedel, napoved, da bo o tem še spregovoril, pa je le uresničil leta 1924, ko je v katalogu dunajske *Mednarodne razstave nove gledališke tehnike* objavil manifest »Futuristična scenska atmosfera«.⁷ Friedrich Kiesler, organizator te znamenite razstave, ki je dve

6 Pregovorni futuristični antifeminizem morda le ni povsem aksiomatski, kajti, kot pravi Manca Lipoglavšek, »če futuristično 'zaničevanje ženske' beremo kot zgolj zaničevanje družbene vloge ženske in ideala ženskosti, reprezentiranega v umetnosti – oboje je za žensko v tem času zelo omejujoče – futuristični antifeminizem v nekaterih točkah zavzveni presenetljivo feministično« (37).

7 Že v istem letu je bil manifest večkrat ponatisnjen: v rimski futuristični reviji *Noi* (št. 6–9), ki jo je urejal Prampolini, v goriški futuristični reviji *L'Aurora* ter v časnikih *L'impero* (6.–7. november), *L'ambrosiano* (18. november) in *La nuova Venezia* (22. november).

leti pozneje gostovala tudi v New Yorku, je Prampolinija povabil k sodelovanju kot kuratorja italijanskega dela razstavnega programa. V futurističnem gledališču je bil performer dinamični del scenografije le do objave »Futuristične scenske atmosfere«, kajti v tem manifestu se Prampolini zavzema za preseganje dualizma med človekom kot dinamičnim elementom in okoljem kot statičnim elementom v gledališču.

Ta moteči dualizem je Prampolini poskusil odpraviti z »Magnetnim gledališčem«, kompleksnim strojem, ki naj bi zapolnil celotni oder z gibom, svetlobo in zvokom. Maketa in skice tega projekta so bile razstavljene leta 1925 na *Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti* v Parizu, kjer je Prampolini prejel prvo nagrado v kategoriji gledališke umetnosti (*grand prix d'art théâtrale*). Magnetno gledališče naj bi vzpostavilo dinamiko v celotnem arhitekturnem prostoru, konstruirano bi bilo iz premičnih platform, rotirajočih diskov in raznih drugih kinetičnih elementov, ki bi se premikali in obračali na različnih nivojih in planih (podobno kombiniranju planov na filmu). V projektu je predvidel tudi osvetlitve v raznih barvah, filmske projekcije in druge vizualne elemente. Glasbena spremljava bi bil Russolov orkester »intonatorjev hrupa« (*intonarumori*). O projektu je pisal v članku, ki je bil objavljen v katalogu Kieslerjeve razstave. V njem pravi, da se želi s tem projektom postaviti po robu »cerebralni psihologizaciji«, ki prevladuje v takratni gledališki produkciji, s pomočjo »tehničnih elementov abstrakcije«:

Večdimenzionalni odrski prostor [...] je sestavljen iz množičnih plastičnih konstrukcij v akciji. [...] Pomožne premične konstrukcije se dvigajo, najprej na kvadratni premični platformi, ki stoji na dvigalu. Na njej pa je postavljena premikajoča se, kotaleča platforma, ki gre v nasprotni smeri od prve in tako prinaša druge ravnine in pomožne volumne. Tem plastičnim konstrukcijam so po potrebi podana dvigajoča, rotacijska in premikajoča se gibanja. Delovanje kromatične svetlobe, bistvenega elementa interakcije pri ustvarjanju scenske osebnosti prostora, se odvija vzporedno z gibanjem teh premičnih konstrukcij. (Nav. po Berghaus, *Italian Futurist* 446).

Gledališče futuristične pantomime v Parizu

V Italiji ni bilo realnih možnosti, da bi realiziral načrt tega tehnično gotovo dokaj zahtevnega konstruktivističnega odra, zato se je leta 1925 odpravil v Pariz z novim ambicioznim načrtom, da – po vzoru Ballets Russes Sergeja Djagileva in Ballets Suédois Rolfa de Maréja – ustanovi futuristični Ballets Italiens. Pot od načrta do realizacije je bila seveda trnova, saj poklicna gledališka produkcija zahteva znatne finančne vložke. Pri tem mu je pomagala plesalka Maria Ricotti, ki je prepričala svojega bogatega partnerja, da je prispeval čedno vsoto denarja, s katero sta najela Théâtre de la Madeleine, angažirala dirigenta Vladimirja Golschmanna in sestavila mednarodni ansambel plesalcev, da so lahko decembra 1926 začeli z vajami. Sprva so si nadeli ime

Campagnie de Pantomime italienne, pozneje pa Théâtre de la Pantomime Futuriste (Gledališče futuristične pantomime), ime pa naj bi Prampoliniju predlagal, ali celo vsilil, nihče drug kot »vrhovni poveljnik« futurističnega gibanja Filippo Tommaso Marinetti (prim. Lista, *Lo spettacolo* 23). Pod tem imenom so 12. maja 1927 premierno uprizorili deset kratkih pantomim.⁸ Produkcija je očitno naletela na veliko zanimanje pariškega občinstva, saj so nanizali kar enaintrideset ponovitev, kar jo uvršča med najodmevnejše uprizoritve futurističnega gledališča sploh (prim. Berghaus, *Italian Futurist* 450).

K temu uspehu sta pomembno prispevala tudi Lidija Wisiak in Václav Vlček, slovensko-češki plesni par (in, kot bomo videli pozneje, še nekatere druge slovenske plesalke), zato menim, da lahko – vsaj na ravni igralsko-plesne izvedbe – to uprizoritev uvrstimo v raziskovalni korpus zgodovine slovenskega gledališča. Kot vemo, sta bila Vlček in Wisiak začetnika poklicne plesne umetnosti na Slovenskem. Vlčkov prihod v Ljubljano⁹ je bila izjemna pridobitev za slovensko plesno umetnost, ki je bila takrat še v povojih, saj je v sezoni 1918/1919 poleg tega, da je bil v Operi vodja prav takrat ustanovljenega baletnega ansambla, vodil tudi baletno šolo (v njej se je učila tudi Lidija Wisiak). V prvi polovici 1920-ih let se je izpopolnjeval na inštitutu plesne evritmike Émila Jaques-Dalcroza in na plesni šoli Mary Wigman v Dresdnu. Leta 1925 se je vrnil v Ljubljano, vendar sta se z Lidijo Wisiak že prihodnje leto odpravila v Pariz. V sezoni 1927/1928 je ponovno vodil baletni ansambel v ljubljanski Operi, potem pa je sledil odhod v Pariz, kjer sta z Wisiak ostala več let, nastopala na odrih raznih gledališč (Opéra comique, Théâtre Châtelet, Théâtre de la Madeleine itn.) ter veliko gostovala po Evropi.¹⁰ Lidija Wisiak je baletna šola Narodnega gledališča, ki jo je obiskovala v sezoni 1918/1919, zaznamovala za celo življenje, saj je od prvega javnega nastopa (1919) do konca svojih dni (1993) ostala zvesta plesni umetnosti, kar dve desetletji pa je nastopala s svojim umetniškim partnerjem (in pred tem učiteljem) Vlčkom. Tudi ona se je izpopolnjevala pri Émilu Jaques-Dalcrozu in Mary Wigman v Dresdnu, potem pa v Parizu, kjer je kot baletna solistka nastopala v raznih gledališčih. Gostovala je na odrih domala vseh večjih mest v Švici, pozneje tudi v Belgiji, Pragi, Marseillu, Strasbourgju itn.¹¹ Marija Vogelnik ju v svoji knjigi *Sodobni ples na Slovenskem* opredeli kot modernista in se sklicuje na pričevanje Lidije Wisiak, da jima je bilo pomembno »vedno iskati nekaj novega« in prav to iskanje je »umetniški par pripeljalo v Parizu v futuristični teater« (66), Vlček pa je v času njunega sodelovanja s Prampolinijem za zagrebški *Jutarnji list* povedal, da njun

8 Produkcije niso poimenovali z nobenim posebnim imenom, tako da poimenovanje Gledališče futuristične pantomime uporabljam tako za produkcijo kot za skupino, ki jo je uprizorila. Dodaten razlog, da lahko govorimo o sinonimu, je dejstvo, da Prampoliniju in sodelavcem, razen te, ni uspelo ustvariti nobene druge uprizoritve pod imenom tega gledališča. Produkcija, s katero so marca 1928 gostovali v Italiji (o tem nekoliko pozneje), ni bila povsem enaka prvotni, pariški, uprizoritvi, vendar je še vedno šlo zgolj za njeno različico.

9 Pred tem je študiral balet v rodni Pragi, kjer je leta 1914 postal solist v tamkajšnjem Narodnem gledališču.

10 Leta 1939 se je preselil v Brazilijo, Wisiak pa se je vrnila v Ljubljano. Umrli je leta 1968 v Argentini.

11 Občasno je nastopala tudi v Ljubljani, kamor se je dokončno vrnila leta 1939, ko se je povezava njene plesne kariere z Vlčkovno pretrgala. Po 2. svetovni vojni je koreografirala plesne prizore v nekaterih uprizoritvah v Mestnem gledališču ljubljanskem in se posvetila poučevanju na Srednji baletni šoli v Ljubljani.

plesni slog sam razume kot »svojevrstno sintezo ekspresionizma in konstruktivizma«. Ker pa gre za avantgardni usmeritvi, ki »uspevata v Rusiji in Nemčiji, v Franciji pa se nikakor ne moreta udomačiti«, sta z Wisiak »ustvarila lastni slog, ki temelji predvsem na [plesni] tehniki« (nav. po Vučetić 24).¹²

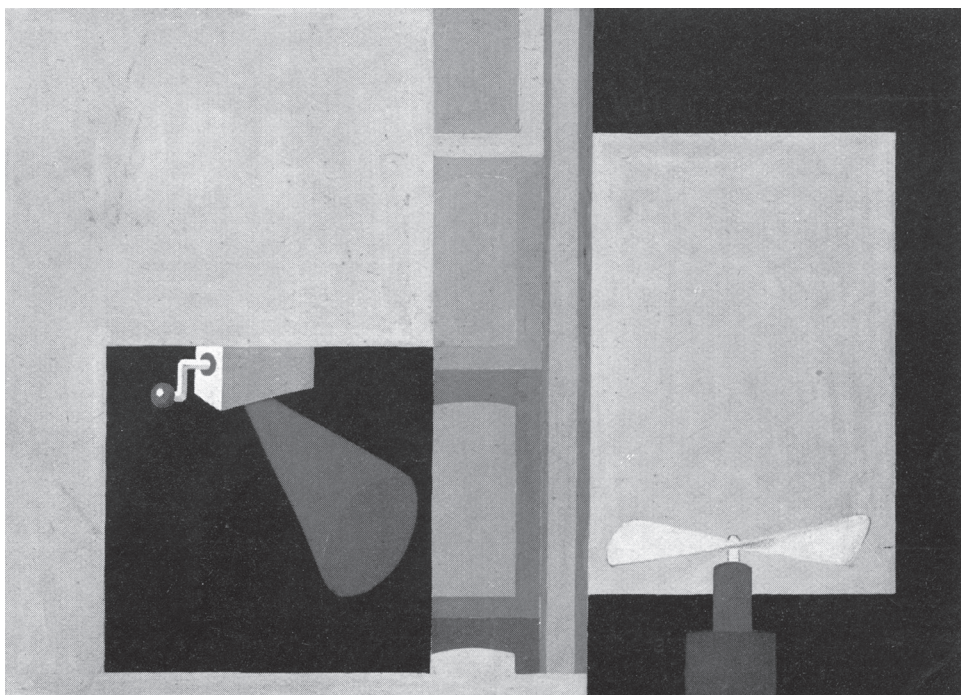


Les Trois Moments (Lidija Wisiak kot nimfa in Václav Vlček kot satir). Foto: Iwata Nakayama. Z dovoljenjem Massima Prampolinija. Fotografija v gledališkem listu, ki ga hrani SLOGI v zapuščini Lidije Wisiak

Prva in edina produkcija Gledališča futuristične pantomime se je začela s pantomimo *La Naissance d'Hermaphrodite* (scenarij Vittorio Orazi, glasba Ottorino Respighi)¹³ v slogu renesančnih festivalov in gostij. Na dvoru v Urbinu se nimfa združi s svojim ljubimcem in tako nastane hermafrodit, ki sledi Morfeju, bogu spanja in sanj, v sanjsko deželo, vojvoda in vojvodinja pa povabita svoje goste k proslavljanju tega dogodka.

¹² Le nekaj dni pred to objavo se je v nekem srbskem časopisu pojavil nepodpisan članek, ki se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu (žal brez navedbe imena časopisa), v katerem nepodpisani avtor trdi podobno. V njem piše, da sta Vlček in Wisiak »ustvarila poseben [plesni] slog, ki je vmes med nemškim ekspresionizmom in boljševiskim konstruktivizmom«, in prav to naj bi bila dobitna kombinacija, zaradi katere »ju je pariško občinstvo navdušeno sprejelo« (prim. »Veliki uspeh«).

¹³ V gledališkem listu je vse napisano z malimi začetnicami, tako tudi naslovi pantomim. Pri pisanju velikih začetnic sledim transkripciji, ki jo je uporabil Berghaus v *Italian Futurist Theatre*. Vittorio Orazi je bil psevdonim Enricovega brata Alessandra Prampolinija.



Dialog ventilatorja in gramofona v *Les Trois Moments* (scenografska skica Enrica Prampolinija). Z dovoljenjem Massima Prampolinija. Reprodukcija skice v gledališkem listu, ki ga hrani SLOGI v zapuščini Lidije Wisiak

Čeprav je Prampolini uporabil dokaj intenziven svetlobni dizajn v rdeči in zeleni barvi, je bila uprizoritev v vseh ključnih komponentah izrazito klasična. Skupinski prizor na fotografiji iz te pantomime (v Lista, *La Scène* 237) je videti kot živa slika v slogu kakšnega Veroneseja (npr. njegove *Gostije v Levijevi hiši*), igralci so oblečeni v renesančne kostume in nikjer ni videti niti sledu kakšne futuristične vizualne upodobitve.

Enako velja tudi za »action mimique«, ki ji je sledila na programu – *L'Agonie de la rose*, za katero je glasbo prispeval Vincenzo Davico, je bila romantično obarvana pantomima, ki nikakor ni sledila postulatam iz Prampolinijevih futurističnih manifestov. Ta »baletni kič«, kot ga imenuje Berghaus (*Italian Futurist* 451), je izzval veliko konsternacijo med gledalci; italijanski tednik *La fiera letteraria* je denimo poročal o negodovanju skupine nadrealistov in nekdanjih dadaistov, ki so se oglašali iz avditorija z žvižgi in jeznimi klici.

Naslednja pantomima, *Les Trois Moments* (scenarij Luciano Folgore, glasba Franco Casavola), je končno prinesla več vedrine med občinstvom, saj se je zgodba premaknila iz mitologije in romantike v sodobnejše vsebine, temu so sledile tudi avdiovizualne prvine uprizoritve. Ko na začetku nimfa in satir prideta iz gozda in se

gresta ljubezenske igrice, je sicer zadišalo po pastoralni, vendar se je vse spremenilo, ko sta prispela v velemesto. Ljubezenski prizor se ponovi v predzverju hotela, ampak tokrat sta akterja kar nenavadna objekta: ventilator in gramofon. Priča te ljubezenske ekstaze je dvigalo, ki se tako razburi, da se frenetično dviguje in spušča. V naslednjem prizoru sta nimfa in satir v hotelski sobi, kjer ju zmoti hrup, ki se sliši iz za zaprtih vrat. Oblačila obesita na stojala in na silo odprta vrata. Z one strani prihajata intenzivna svetloba in hrup velemesta, ki ju posrkata vase. Na odru ostaneta samo njuna oblachila, ki izvajata ples na stojalih. »Odrska arhitektura, ki se premika pod utripajočimi mnogobarvnimi lučmi, je glavni lik pantomime in njen protagonist, človeški igralci pa le pomožni elementi,« je to objektno gledališče orisal Vittorio Orazi (nav. v Berghaus, *Italian Futurist* 453). Očitno je šlo za posrečeno kombinacijo zvočnih inovacij Luigija Russola, ki je posebej za to pantomimo izdelal dva povsem nova »intonatorja hrupa« (*intonarumori*), ki ju je poimenoval *rumorarmonio*, ter Prampolinijeve kreacije vseh vizualnih prvin: svetlobnega dizajna, scenografije, kostumografije in koreografije. K uspehu tega dela produkcije sta zelo veliko prispevala tudi Vlček in Wisiak, saj sta interpretirala satira in nimfo. Vse ohranjene fotografije so žal črno-bele, ampak obstajajo barvne scenografske in kostumografske skice, s katerimi si lahko pomagamo vsaj približno predstavljati barve njihovih kostumov in tudi kakšen je bil barvni spekter odrskega okolja, v katerem sta Vlček in Wisiak nastopala v tej pantomimi.

Naslednje tri pantomime so bile korak nazaj iz futurističnega pridiha *Les Trois Moments* v povprečje že znanih klišejev. *Popolaresca* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Francesco Pratella) je bila dokaj folkloristična – vsaj sodeč po kostumih (prim. fotografijo v Lista, *Lo spettacolo* 93) – variacija na temo *Madame Butterfly*, tokrat v inverzni obliki razmerja med italijansko kmetico in japonskim oficirjem. Pomen te pantomime je kvečjemu v tem, da je v njej kot kmetica nastopila pomembna češka plesalka Zdenka Podhajska, poleg nje pa še Labanov učenec Gilbert Baur, japonski plesalec Toshi Komori in italijanska plesalka Donatella Lippi. Kljub temu da je bila *Popolaresca* vse prej kot futuristična pantomima, kot je, med drugimi, poročal češki plesni kritik Emanuel Siblík (prim. Erbesová), je Jean-Pierre Liausu v pariški *Comédie* pravilno napovedal, da bo ta pantomima »nedvomno imela sijajen uspeh«, saj je po njegovem mnenju »hitra, živahna in barvito sveža« (nav. prav tam); verjetno se je prav zaradi dobrega odziva pariškega občinstva Prampolini odločil to pantomimo (poleg treh najbolj futuristično naravnanih) uvrstiti v različico uprizoritve, ki je pozneje gostovala v Italiji. *Le Drame de la solitude* (scenarij Luciano Folgore, glasba Guido Sommi-Picenardi) je bila igralski peskovnik za Mario Ricotti, ki ji je kot svoji ključni sodelavki in podpornici pri izvedbi projekta Gledališča futuristične pantomime Prampolini preprosto moral pustiti proste roke pri nastopu, katerega namen je bil igralkin *show*. Še več, zanjo je oblikoval markantno scenografijo z monumentalnima kariatidama (prim. fotografijo v Lista, *Lo spettacolo* 105), kar naj bi še dodatno poudarilo pomen njenega ekspresionistično deklamatorskega nastopa. Kaj dosti več kot morasto vizualno podobo in že takrat dokaj prežvečeno simbolistično zgodbo tej pantomimi ni

uspelo ponuditi zahtevnemu pariškemu občinstvu. Francesco Scardaoni, avtor scenarija za pantomimo *Arlequin et les travestis*, za katero je prispeval tudi glasbo, je Harlekina, torej tipični renesančni lik, pripeljal v moderno trgovino z modnimi oblačili. Kakor v znanstvenofantastičnih filmih, v katerih lik potuje v preteklost ali prihodnost in je, ko se znajde v času in okolju, ki mu ni znano, navadno zmeden, tudi Harlekin verjame, da sta lutki v trgovini z oblačili njegovi prijateljici Kolombina in Roseta. Ko vendarle ugotovi, da se je zmotil, se posveti manekenkama, ki ju poskusi impresionirati z akrobatskim plesom. Dami mu zelo jasno pokažeta, da njuno spremstvo ne bo poceni, nakar Harlekin nabrusi pete in zbeži iz mesta. Vreči lik iz renesančne *commedie dell'arte* v njemu tuje moderno okolje in iz nastale zmede skovati fabulativni dobiček ni ravno briljantno izvirna ideja, vendar je Scardaoniju uspelo pridobiti simpatije gledalcev, ki naj bi jih Harlekinove vragolije spravile v dobro voljo. Nekoliko manj dobre volje pa so bili gledališki kritiki, ki tudi v tem primeru, ob najboljši volji, niso mogli ugotoviti, kako naj bi bila ta »harlekiniada« povezana s futurizmom.

Pantomimo *Le Marchand de cœurs* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Franco Casavola) so mnogi kritiki izpostavili kot eno izmed najuspešnejših delov produkcije Gledališča futuristične pantomime. V njej sta se izkazala tudi Wisiak in Vlček, ki je obenem poskrbel za koreografijo. Ta pantomima, ki jo je Prampolini sicer opredelil kot »rêve mimique«, je bila sestavljena iz treh prizorov, v katerih trgovec zasleduje idealno žensko. V drugem prizoru sreča tri ženske, ki jih utelešajo trije ženski arhetipi: podeželska (»naravna«), erotična (»pohotna«) in čustvena (»romantična«) ženska.¹⁴ V tretjem prizoru se trgovec »sreča z njihovimi duhovnimi dvojniki, ki jih izvajajo marionete« (Bergaus, *Italian Futurist* 454). Ženske ga zavračajo, zato ne more vzpostaviti razmerja ne z realnimi in ne s simuliranimi oblikami ženskosti. Poleg tega, da je koreografiral to pantomimo, je Vlček igral naslovno vlogo trgovca, njegovo gibanje pa so v takratnih kritikah opisali kot mehanično in marionetno. Pariški poročevalec časnika *Jutro* je to pantomimo orisal kot »odlično, strogo stilizirano pesem o astralnem mladeniču, lovečem se v ljubezni«, v kateri je Vlček, »ki je predvsem spekulativen in razglabljaljoč duh«, v njej »zaživel in podal vse, kar je v njem samolastnega«, saj sta se »srce in razum, ki v borbi zanikujeta drug drugega, tu spojila v eno« (»Futuristična pantomina« 1). Prampolini je oblikoval scenografijo – zasnoval jo je kot nabor premičnih zaslonov v različnih barvah, na te površine pa so projicirali silhuete in fotografije – in efektne, čeprav morda nekoliko preveč konvencionalne kostume: ženski so sledili omenjeni tipologiji treh likov (kmečki, seksi bikini in rimski hiton), Vlček pa je bil oblečen v črni telovadni kostum z nekakšno rdečo tarčo, prišito na prsih. Kritik Ruggero Vasari je izpostavil prav njega in Lidijo Wisiak, ki naj bi bila najbolj zaslužna za futuristični pridih uprizoritve: »Gesta, zdaj stilizirana, zdaj deformirana, je popolnoma pravilna. Igra temelji na marionetizaciji in mehanizaciji utelešenega lika. Brez patetičnih erotičnih čutnih histeričnih nevrasteničnih gibov: vse naštudirano in umirjeno izraženo z resnično veliko umetnostjo« (nav. po Titomanlio 102).

¹⁴ Berghaus jih opiše kot rustična, perverzna in sentimentalna ženska (*Italian Futurist* 454).

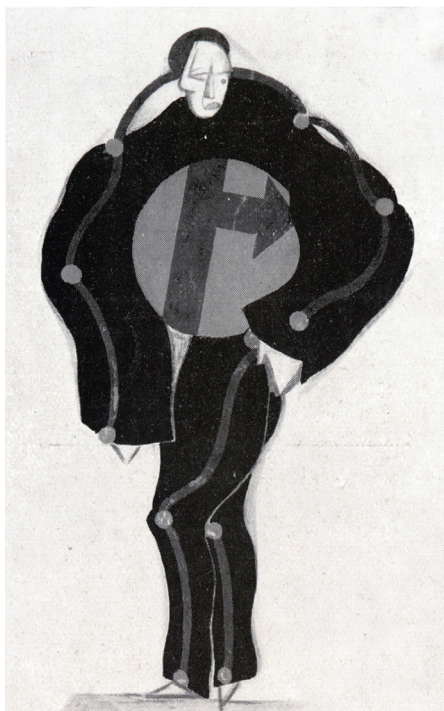


Le Marchand de cœurs (Lidija Wisiak prva z leve).
Foto: Iwata Nakayama. Z dovoljenjem Massima Prampolinija

Naslednja pantomima, *Interprétation mimique* (scenarij Maria Ricotti, glasba Isaac Albeniz, Edvard Grieg in Claude Debussy),¹⁵ je bila zmes plesa in mimike, poudarek pa je bil na gesti in obrazni izraznosti. Na podlagi ohranjene fotografije (v Lista, *Lo spettacolo* 108) lahko ugotovimo, da je Prampolini oblikoval stilizirano scenografsko ozadje, ki je bilo sestavljeno iz vertikalnih in geometriziranih elementov. *Urashima* (glasba Armande de Polignac), ki je v gledališkem listu predstavljena kot »japonska pantomima«, je tematsko zasnovana na sentimentalni orientalski pravljici o človeku (upodobil ga je Toshi Komori iz carskega baleta v Tokiu), ki reši želvo, potem pa ugotovi, da je to v bistvu princesa. Z njo preživi tri čudovite, romantične dni, vendar se zato postara za kar tristo let. Dvodimenzionalno poslikano ozadje (fotografija v prav tam 105) ne deluje ravno prepričljivo, enako velja tudi za dokaj klišejsko glasbo.¹⁶ So pa nekateri kritiki zelo pohvalno pisali o nastopu Lidije Wisiak v vlogi japonske princese, ki naj bi pokazala »izjemne lastnosti« ter »zelo sodoben občutek za stilizacijo, bogastvo in izvirnost mimične drž« (Orazi).

¹⁵ Poleg teh treh skladateljev, ki so navedeni v gledališkem listu, Berghaus (prav tam 456) omeni tudi Florenta Schmitta.

¹⁶ O skladateljici de Polignac je Lidija Wisiak v izjavi za časnik *Slovenski narod* povedala, da jo je po predstavi, na njeno veliko začudenje, nagovorila v slovenščini: »Kontesa ima lepo graščino v Podvinu pri Radovljici, kjer sem jo nedavno obiskala. Tudi njena mati in brat obvladata slovenščino prav dobro« (Lidija Wisiakova v Parizu; prim. tudi Vevar 119).



Václav Vlček kot trgovec src v *Le Marchand de cœurs* (kostumografska skica Enrica Prampolinija). Z dovoljenjem Massima Prampolinija. Reprodukcija skice v gledališkem listu, ki ga hrani SLOGI v zapuščini Lidije Wisiak

Prihajamo do zadnje, desete pantomime, ki je bila eden od vrhuncev produkcije, z vidika skladnosti s futurističnimi načeli uprizarjanja pa tudi njen najpomembnejši del. Za *Cocktail* je scenarij napisal vodja futurističnega gibanja Filippo Tommaso Marinetti, glasbo je skladal tržaški futurist Silvio Mix, ki premiere žal ni dočakal (umrl je prav v času, ko so pripravljali uprizoritev, star komaj 27 let), za vse ostalo – scenografijo, kostumografijo, koreografijo – pa je ponovno poskrbel Prampolini. Odrski prostor je razdelil na dva nivoja: deset performerk je razporedil na obeh nivojih, na levi strani odra, gledano s perspektive gledalcev, pa je postavil ukrivljen gostilniški pult in močno predimenzioniran kar trimetrski sifon. Ko barman (Vlček) sprejme naročilo za koktajl, performerke, ki so bile sprva povsem negibne in »zložene« kot steklenice žganih pijač v ravni vrsti na barski polici, hipoma oživijo in se v intenzivnem gibanju »premešajo«. Njihovo gibanje spremljata naval raznobarnve svetlobe iz vrtečega se sifona in jazzovska glasba, dva performerja pa jih lovita, kar je ustvarilo izjemno odrsko dinamiko, na videz celo kaos, ki je bil vendarle kontroliran in usklajen. Vizualno učinkovitost prizora so dodatno okrepili raznobarnvi kostumi iz povoskanega materiala, ki je odbijal svetlobo, Mixova glasba pa je avditivno spodbujala frenetično gibanje človeških in »objektnih« likov, med katerimi je bila, poleg Vlčka,

tudi Lidija Wisiak. »Ta *folies du futurisme*,« pravi Berghaus, »je bila igrivi panegirik mehaniziranemu življenju, v katerem sta se združila primitivno in sofisticirano, ljudje so postali objekti in stroji so se spremenili v inteligentna bitja« (*Italian Futurist* 458). Tudi češki kritik Emanuel Siblík se je strinjal, da je bil *Cocktail* najbolj impresiven del pantomimskega večera, »pravi karneval, v katerem se je dinamika gibanja, barv in luči združila v eno samo orgijo, ki jo je spremljala izbrana brutalna glasba«, v tem prizoru pa se je »Wisiakova kot uporniški liker skoraj penila od gibanja« (Siblík 214). Pariški poročevalec časnika *Jutro* je delil navdušenje nad *Cocktailom* in poudaril, da je v tej pantomimi na Vlčeku in Wisiak »slonelo vse«, vsa »dramatična napetost«, njuna psihološka profila pa sta bila različna in prav zato sta se odlično dopolnjevala: »Kakor je Vlček razumski in sestavljajoč, je Lidija Wisiakova v prvi vrsti čustvena« (»Futuristična pantomima« 1).



Cocktail (Václav Vlček prvi z leve).

Foto: Iwata Nakayama. Z dovoljenjem Massima Prampolinija

Gledališče futuristične pantomime na turneji v Italiji

Prampolini ni bil povsem zadovoljen s to heterogeno mešanico njegovih futurističnih idej in očitno nekoliko preveč »pasatističnih« pristopov Marie Ricotti, zato je napovedal, da bo naslednja uprizoritev Gledališča futuristične pantomime, ki naj bi jo pripravili v letu 1928, bolj usklajena in v celoti prežeta s futuristično miselnostjo. Program druge produkcije, v katerem je napovedal sedem novih pantomim, bi bil sicer nekoliko »družinsko« obarvan, saj bi bila z bratom Alessandrom (Vittorinom) avtorja kar štirih scenarijev. Poleg tega naj bi načrtoval tudi številna gostovanja v Angliji, ZDA, vzhodni Evropi in drugod, vendar so se mu ti širokopotezni načrti izjalovili.

Marca 1928 mu je vendarle uspelo organizirati gostovanja v treh italijanskih mestih: Torinu (6. in 7. 3.), Bergamu (13. 3.) in Milanu (16.–22. 3.). Za to italijansko turnejo je delno spremenil program pantomimskega večera: iz izvirne pariške verzije je obdržal tri najbolj futuristične (*Les Trois Moments/Tre momenti*, *Le Marchand de cœurs/Il mercante di cuori* in *Cocktail*) in eno, ki ji je uspelo pridobiti simpatije pariškega občinstva (*Popolaresca*), ter dodal kar šest novih.

V *L'ora del fantoccio* (scenarij Luciano Folgore, glasba Alfredo Casella) se ponovno pojavi že znani motiv interakcije med človeškim in mehničnim: erotično razmerje med moškim (Vlček) in žensko (Wy Magito) štiri lutke »prevajajo« v gibe. Med performerji, ki predstavljajo lutke, sta bili tudi Erna Mohar in Vali Smerkolj, baletni solistki ljubljanskega Baleta, ki sta februarja 1928 prispeli v Pariz in se pridružili Gledališču futuristične pantomime na italijanski turneji.¹⁷ S tem se je delež slovenskih plesalk v Prampolinijevi uprizoritvi občutno povečal; v enajstčlanski zasedbi so nastopale kar tri takrat vodilne solistke ljubljanskega Baleta. Če k njim prištejemo še Vlčka, ki je kot plesalec in koreograf zaznamoval začetke slovenske baletne scene, lahko brez zadržka ugotovimo, da je bila italijanska turneja te uprizoritve najštevilčnejše in verjetno tudi najpomembnejše sodelovanje italijanskega futurizma s sočasnim slovenskim gledališčem.¹⁸

V Pirandellovih »mimskih sanjah«, kot je žanrsko opredeljena pantomima *La*

17 O njunem angažmaju v Gledališču futuristične pantomime je poročal *Slovenski narod* v članku »Naš balet« (6. 2. 1928). Nepodpisani avtor članka pravi, da sta Vlček in Wisiak »dobila povabilo g. Prampolinija za takojšen angažman na veliko turnejo po Italiji in po ostali srednji Evropi«, da je »pod pritiskom razmer upravnik pristal na razrešitev kontrakta še pred koncem sezone«, da se bo plesni par odpravil v Pariz 8. februarja 1928 in da se jima bodo pridružile še tri baletne plesalke iz ljubljanske Opere: »Istočasno je dovolila uprava dopust trem najboljšim našim balerinam gdč. Japljevi, Mohoričevi in Smerkoljevi, ki bodo spremljale g. Vlčka in gdč. Wisiakovo in katere je g. Prampolini za to turnejo angažiral« (Naš balet 2; ponatis v Vevar 120). Na programskem listku Gledališča futuristične pantomime za leto 1928 (Università degli Studi di Milano - Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, inv. A.FSR.A.ML. 194; prim. tudi nekoliko slabše berljivo reprodukcijo v Cappella 81) se nikjer ne pojavi ime baletne solistke Silve Japelj, zato lahko sklepamo, da se italijanske turneje ni udeležila.

18 Mnenje poročevalca *Slovenskega naroda*, da so bile plesalke, ki so sodelovale v Prampolinijevi uprizoritvi, med najboljšimi v takratnem ansamblu ljubljanskega Baleta, ni bilo osamljeno. Podobno je menil npr. Oton Ambrož, ljubljanski dopisnik zagrebškega časnika *Novosti*, v članku »Ljubljanski balet« (8. 5. 1927), v katerem je – poleg Lidije Wisiak in Vaclava Vlčka ter Rut Vavpotič, Olge Košarove, Silve Japelj in še nekaterih – izpostavil prav Erno Mohar (»perfektna v tehniki«, natančna, »v njenih kretnjah se odraža redko videna skladnost«) in Vali (Wally) Smerkolj (»v nekaterih plesih je pokazala velike uspehe«). Članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu.

Salamandra (glasba Massimo Bontempelli), se na odru pojavi celotna zasedba, v izpostavljenih vlogah pa sta spet Vlček in Wisiak, poleg njiju še Wy Magito, Toshi Komori in Edoardo Szamba. Podobno kot v *Les Trois Moments* je tudi tokrat osišče odrskega dogajanja nenavadno srečanje mitoloških in modernih likov in nekoliko obskurna zgodba o spodletelem poskusu, da bi slednji pokončali salamandra, nakar jim pri tem pomaga Pan, ki mu to uspe z glasbo, čeprav ne igra na svojo značilno piščal, temveč na saksofon. V *Voluttà geometrica* (scenarij Luciano Folgore, glasba Guido Sommi-Picenardi) ženski lik (Wy Magito) in »mehanizirani« Adam (Toshi Komori) odplešeta *pas de deux* v abstraktno zasnovani Prampolinijevi scenografiji.

Preostale štiri novitete, ki so jih pripravili za »italijansko« različico uprizoritve, so bili solističnih nastopi treh plesalcev; Magito je plesala v *Simultaneità d'essenze* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Luigi Russolo) in *Ritmi spaziali* (v programskem listku je ob tej pantomimi navedeno le »fono-ples za diske«), Vlček v *Prefazione* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Luigi Russolo) in Komori v *Il pesce meccanico* (glasba Luigi Russolo).

V italijanskih medijih o teh solističnih nastopih žal ni bilo napisanega skoraj nič, s čimer bi si lahko pomagali pri analizi. Kot ugotavlja Giovanni Antonucci (*Lo spettacolo* 120–124; prim. tudi Berghaus, *Italian Futurist* 459), na italijanski turneji Prampolinijevi uprizoritvi tudi sicer ni bilo poslano s kritiškimi rožicami; takratni mediji ji niso posvečali dosti pozornosti, poleg tega pa so bili članki in kritike pogosto prepojeni s predsodki o agresivnosti in destruktivnosti futurističnih performativnih dogodkov.

Kot kaže, je prav ta spomin na provokativne futuristične nastope iz zgodnjega obdobja preprečil prihod Gledališča futuristične pantomime v Trst, v katerem se je sicer že leta 1910 zgodil prvi futuristični performativni dogodek, ki se ga je odtlej prijela zvrstna oznaka »futuristični večer« (*serata futurista*). Prampolini je namreč nameraval gostovati s produkcijo tudi v tržaškem Teatro Rosseti, kar naj bi organiziral njegov futuristični kolega iz Julijske krajine Bruno Sanzin. O tem mu je pisal 8. novembra 1927 v pismu, ki je izjemno zanimivo, saj v njem, med drugim, oriše tudi nekatere tehnične podrobnosti produkcije, kot jo je takrat načrtoval (in pozneje nekoliko revidiral, bržkone zaradi finančnih razlogov, morda tudi zaradi prostorskih in tehničnih omejitev italijanskih odrov):

Dragi Sanzin, imenujem te za našega predstavnika v Trstu. Absolutno potrebujemo [gledališče] Rosseti, zavoljo scenskih razlogov, ker potrebujemo veliko gledališče, v katerem se lahko zvečer zbere dosti ljudi, glede na to, da bomo odigrali samo tri ali štiri predstave. Zato poskusi biti energičen, ko se boš pogovarjal z vodstvom [...]. V moji skupini je dvajset ljudi. Uprizoritev je sestavljena iz osmih pantomim in traja približno tri ure. Tam bo tudi Russolo s svojim novim inštrumentom »rumorarmonio« in z enharmoničnimi godali, ki bodo prvič predstavljena v Italiji.¹⁹

¹⁹ Izvirni rokopis tega pisma iz Sanzinove zapuščine je bil pred leti prodan s posredovanjem milanskega antikvariata Pantremoli in mi ni znano, kje trenutno je. Citiram na podlagi kopije, ki jo hranim v svoji dokumentaciji.

Tega pisma se spominja Bruno Sanzin v memoarski knjigi *Io e il Futurismo* (1976), v kateri oriše svoja prizadevanja, da bi organiziral gostovanje Gledališča futuristične pantomime v Trstu, in razloge, zakaj se to ni zgodilo. Ker je šlo za dogajanje v naši neposredni bližini in ker iz Sanzinovega pričevanja mimogrede izvemo tudi nekaj podrobnosti o (odklonilnih) pogledih tržaške kulturniške elite na futuristične »serate«, navajam daljši citat iz njegove knjige:

Ni treba posebej poudarjati, da sem se takoj lotil dela. Mobiliziral sem vsa posredna in neposredna poznanstva ter povsod iskal priporočila, da bi si čim bolj uspešno utrl pot do impresarija, ki je centraliziral vse gledališke pobude mojega mesta. Zame bi bil to izjemen uspeh, saj bi dobil priložnost, da [...] v svojem Trstu predstavim prvovrstno in hkrati privlačno predstavo, ki bi lahko potrdila veljavo futuristične umetnosti v soočenju s pristranskimi obrekovalci, ki so me jezili do onemoglosti. Predlagani termin žal ni sovpadal z razpoložljivostjo gledališča – to je bil uradni odgovor, ampak je najverjetneje prevladala skrb impresarija, ki se, slabo obveščen in verjetno pod vplivom predsodkov, ni mogel znebiti neprijetnega vtisa, ki so ga nanj pustili prejšnji futuristični večeri [...]; ti so se, kot vemo, navadno zaključili v nespodobnem karnevalskem vzdušju. Čeprav sem se s temi stiki zelo trudil, na koncu ni bilo druge možnosti, kot da se še enkrat sprijaznim s porazom. Ne zameri mi, moj dragi nepozabni Prampò. (52)

Skrb tržaškega »impresarija« je bila povsem odveč, saj je bila Prampolinijeva futuristična pantomima, v primerjavi z nekdanjimi »divjimi« nastopi Marinettija in njegovih sledilcev, že kar benevolentna zmes zmerne futuristične estetike in nekaterih elementov »pasatističnega« gledališča. Spremembo niso zaznali le mediji, temveč tudi občinstvo; v treh italijanskih mestih, v katerih je gostovalo Prampolinijevo gledališče, ni bilo ne množičnega obiska in ne napadalnega odziva, kar je bil za kritika milanskega časnika *L'ambrosiano* »znak, da je bitke konec« (23. 3. 1928; prim. Berghaus, *Italian Futurist* 467). Ta »pacifikacija« nekdanjega futurističnega radikalnega razbijanja ustaljenih gledaliških konvencij in prevrednotenja okostenelih estetskih norm ni bila dobro sprejeta pri poročevalcih in kritikih, saj v tem, kar so videli na odru, ni bilo nič radikalnega ali zares novega. O tem je italijanskemu občinstvu poročal že kritik časopisa *Nuova Italia*, ki si je predstavo ogledal v Parizu; po njegovem mnenju »uprizoritev ni prinesla ničesar novega in je v nekaterih svojih pojavnih oblikah že zastarela« (Finzi 2), obenem pa vendarle ni skoparil s pohvalami za nastope Vlčka, Wisiak in nekaterih drugih akterjev.

Kot sem orisal v analizi njene strukture, je bila Prampolinijeva produkcija sestavljena iz krajših, tematsko nepovezanih pantomimskih točk. V tem smislu je podobna uprizoritvam futurističnih sintez, vendar se od futurističnega sintetičnega gledališča bistveno razlikuje že zato, ker pantomime niso slogovno usklajene, in prav ta heterogenost je bila šibka točka, ki so jo izpostavili mnogi kritiki. Tudi Prampolini se je zavedal te pomanjkljivosti, zato je delno priredil različico, s katero so se odpravili

na turnejo po treh italijanskih mestih, vendar mu vseh težav ni uspelo odpraviti. Produkcija je tako ostala ujeta v razkoraku med njegovimi konceptualnimi ambicijami in odrsko realizacijo, ki jim ni (z)mogla povsem slediti. Kljub vsej mehaničnosti in marionetskosti gibanja v Gledališču futuristične pantomime je Prampolini v bistvu že naredil velik kompromis, ker je bil na začetku svoje futuristične poti dosti bolj radikalen. Kot sem izpostavil že v prvem delu besedila, je v manifestu »Futuristična scenografija« (1915) predlagal spremembo igralca v plin. S koncem italijanske turnee se je končalo tudi kratko življenje Gledališča futuristične pantomime, Prampolini pa se je postopoma usmeril v kreiranje scenografij za velika, *mainstream* gledališča (do svoje smrti leta 1956 jih je ustvaril okoli 130). Lidija Wisiak, Erna Mohar in Vali Smerkolj so se vrnile h klasičnemu baletu in tako se je njihova futuristična epizoda zaključila; Václava Vlčka njegov nemirni, raziskovalni duh sicer ni zapustil niti po letu 1928, vendar se tudi on nikoli več ni vrnil k futurističnemu gledališču.²⁰

Odmevi v Sloveniji in Julijski krajini

V času, ko sta Vlček in Wisiak sodelovala s Prampolinijem v Parizu, so se zvrstili tudi nekateri drugi pomembni dogodki za slovensko zgodovinsko avantgardo. V Trstu je delovala t. i. tržaška konstruktivistična skupina (Avgust Černigoj, Eduard Stepančič, Giorgio Carmelich, Emilio Dolfi, Zorko Lah, Josip Vlah, Ivan Poljak, Doroteja Roter), ki je, med drugim, ustvarila tudi znameniti »Tržaški konstruktivistični ambient«. Černigoj je prispeval serijo scenografskih rešitev za predstave Ljudskega odra pri sv. Jakobu v Trstu. Med ohranjenimi scenskimi osnutki sta tudi dva, ki ju Fiorenza De Vecchi povezuje z besedilom *Bocca baciata* (Poljubljena usta) italijanskega futurista Vittoria Orazia, kar je bil, kot sem že omenil, psevdonim Enricovega brata Alessandra Prampolinija. Martina Vovk sicer opozori, da za to trditev ni arhivskih dokazov, vendar se ji zdi domneva utemeljena (182). Takrat je Černigoj sodeloval s Ferdinom Delakom pri pripravi dogodka *Serata artistica giovanile* v Gorici, ki je bil futurističen bolj po imenu kot po dejanski vsebini, vendar je bil pomemben zaradi utrjevanja njunega sodelovanja. Tea Štoka meni, da je besedilo »Avgust Černigoj. Kaj je umetnost? Moderni oder«, ki ga je Delak objavil v *Mladini* poleti leta 1926, le malo pred goriško *Serato*, nastalo »na križišču dveh avantgardističnih gibanj: Prampolinijevega futurizma in Černigojevega konstruktivizma« (79). Pri tem se sklicuje tudi na Vero Troha, ki meni, da se je pri pisanju tega besedila (imenuje ga »manifest«) Delak oprl »zlasti na dva Prampolinijeva scenografska manifesta« (Troha, *Futurizem* 109), vendar ne pove, na katera manifesta misli. Štoka domneva, da gre za večkrat omenjeni manifest »Futuristična scenografija« (1915), kar je gotovo res, drugi manifest pa naj

²⁰ Lidija Wisiak je leta 1929 v pogovoru za časnik *Slovenski narod* odvrnitev od futurističnega plesa pojasnila tudi s takratnim vzdušjem na plesni sceni v Parizu: »Z Vlčkom sva sicer plesala tudi take [futuristične] plesse, kakor vam je znano, pri Prampoliniju, vendar se Francozi zanje ne navdušujejo več. Celó odklanjajo jih. Ruski balet je v Parizu zmagal popolnoma in zato se ni čuditi, da Francozi odklanjajo vse drugo« (»Prva slovenska članica« 2).

bi bil »Nova umetnost? Absolutna konstrukcija dinamo-hrupa [oz. hrupa v gibanju]« (*Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, 1914), vendar to ne drži, saj je Troha mislila na manifest »Futuristična scenska atmosfera« (1924).²¹ Kot sem že opozoril, je bil takoj po izidu v katalogu *Mednarodne razstave nove gledališke tehnike* ta manifest večkrat ponatisnjen, tudi v goriški futuristični reviji *L'Aurora* (urejala sta jo Sofronio Pocarini in Giorgio Carmelich), ki je bila Delaku dobro znana. Poleg tega se je, kot je poročal Peter Krečič (81), v Delakovi zapuščini ohranila revija *Noi* iz leta 1924; v Krečičevi opombi številka revije sicer ni navedena, vendar je zelo verjetno, da gre prav za številko 6–9, v kateri je objavljen ta manifest, saj je v celoti posvečena futurističnemu gledališču, kar je moralo pritegniti Delakovo pozornost. Poleg tega je Delak leta 1930 v *Ljubljanskem zvonu* objavil članek, v katerem piše o sodobnem italijanskem gledališču, s poudarkom na futuristih in Prampoliniju, ki ga je označil za »genialnega scenografa« (»Novo« 383), iz referenc v članku pa je dokaj očitno, da si je pri pisanju pomagal z omenjeno številko revije *Noi*.

Poleg teh posrednih povezav s Prampolinijem se je z izidom druge številke Delakove avantgardistične revije *Tank*, za katero je Černigoj prispeval razna besedila in likovna dela, pojavila tudi povsem neposredna referenca na Gledališče futuristične pantomime. V njej je na str. 93 objavljena fotografija plesnega para iz pantomime *Les Trois Moments*, pod njo pa napis: »plesna umetnika-avantgardista vaclav vlček in lydia wisiakova«. Avtor fotografije sicer ni naveden, ampak na podlagi drugih virov lahko z gotovostjo trdim, da jo je posnel Iwata Nakayama, japonski fotograf, ki je takrat živel in ustvarjal v Parizu. Serijo fotografij, ki so danes dragocen vir za rekonstrukcijo mnogih prizorov iz Gledališča futuristične pantomime, je leta 1933 objavil v japonski fotografski reviji *Koga*. Ko je fotografiral uprizoritev, je Nakayama posnel tudi Prampolinijev portret. Nekaj let pozneje, okoli leta 1930, je tudi Venó Pilon portretiral dva pomembna akterja Gledališča futuristične pantomime; takrat je nastal njegov fotografski portret Prampolinija in slikarski portret (olje na platnu) Lidije Wisiak, kar je še en primer povezav med italijanskimi futuristi in takratnimi slovenskimi avantgardnimi umetniki (glede teh povezav prim. tudi Toporišič). Na naslednji strani revije *Tank* je Delak objavil izbor citatov iz francoskih, nemških in ameriških časopisov, v katerih poročevalci hvalijo njun nastop v Gledališču futuristične pantomime in tudi v nekaterih drugih uprizoritvah.

Ne le *Tank*, tudi drugi slovenski časniki in revije so poročali o nastopih Vlčka in Wisiak v Prampolinijevem futurističnem pantomimskem projektu, tako da je bila domača javnost relativno dobro seznanjena z njunimi uspešnimi nastopi v Parizu in pozneje na italijanski turneji. Še najobširneje je o njunem nastopu poročal časnik *Jutro*, ki je izpostavil, da je bil ples nastopajočih »sijajen«, vendar v uprizoritvi kot celoti »ni bilo enotnosti«, zato se poročevalec (podpisan s kratico »Empe«) ni mogel znebiti vtisa,

²¹ To mojo trditev potrjuje navedba manifesta v članku Vere Troha »'Tank' in italijanski futurizem« (34).

da so se pri tej produkciji »združili ljudje, ki so si diametralno nasprotni«. Zaradi te »idejne dvojnosti« so bila v pariških gledaliških krogih »različna menja o snovi«, vendar »so si bili vsi edini v hvali glavnih plesalcev«, med katerimi sta bila tudi »naša Lidija Wisiakova in Václav Vlček, ki bi ga po njegovem umetniškem razvoju tudi lahko imenovali našega«. V *Treh momentih* »sta pokazala naša plesalca vso svojo mojstrsko dovršenost, nista pa gorela s polnim plamenom«. Navdušen pa je bil poročevalec z njunima nastopoma v *Trgovcu s srci* in *Cocktailu*, kjer sta »popolnoma zaživela v svojem elementu«. V teh dveh pantomimah je, po njegovem mnenju, »večer dosegel svoj višek in s svojim bleskom zakril vse ostalo« (»Futuristična pantomina« 1).

Konec začetka

Enricu Prampoliniju pripada pomembno mesto v zgodovini gledališča, ker je »scenotehniko« vzpostavil kot prepoznavno obliko futurističnega gledališča in določil njene konstitutivne formalne elemente. Poleg tega je »gledališče iztrgal iz rok igralcev in dramatikov ter ga spremenil v multisenzorialni, dinamični stroj z veliko čustveno močjo« (Berghaus, »Prampolini« 57). Gledališče futuristične pantomime je, kljub vsem težavam in kompromisom (ki so bili nujni, sicer ne bi bilo mogoče zagotoviti finančnih sredstev za njegovo izvedbo), izjemen dosežek v njegovem bogatem ustvarjalnem opusu. Bil je obenem tudi eden zadnjih presežkov njegove izrazito futuristične faze, saj je večina njegovih poznejših projektov že plačala zajeten davek pri sodelovanju z veliko bolj tradicionalno usmerjenimi gledališkimi institucijami.

Za slovensko gledališko historiografijo ima Gledališče futuristične pantomime prav poseben pomen, ker so pri njem imele velik delež slovenske plesalke, zlasti Lidija Wisiak, in pionir poklicne baletne umetnosti na Slovenskem Václav Vlček. Ruggero Vasari meni, da sta Vlček in Wisiak »najbolj zvesta interpreta futuristične senzibilnosti in koreografije« ali, z Marinettijevimi besedami, »tipična futuristična mima« (nav. v Titomanlio 102). Njegovemu mnenju pritrjuje tudi Emanuel Siblík, ki pravi, da sta bila v Gledališču futuristične pantomime samo Vlček in Wisiak zares futuristična, kar naj bi tudi njemu, tako kot Vasariju, potrdil osebno Marinetti (Siblík 214). Kljub temu da je bilo sodelovanje Lidije Wisiak in Václava Vlčka v Prampolinijevem Gledališču futuristične pantomime le kratka avantgardistična epizoda v njunem plesnem in koreografskem ustvarjanju, so torej kritični opazovalci visoko ovrednotili prav njun prispevek k futurističnemu gledališču. Zato se zdi, vsaj z naše današnje perspektive, da njun avantgardno-plesni potencial s tem nikakor ni bil izčrpan, in si lahko domišljamo, da bi v zakladnico gledališke avantgarde prispevala še veliko več, če se po italijanski turneji Prampolinijev projekt ne bi dokončno ustavil. Navsezadnje je bil Vlček, kot pravi Marija Vogeltnik, »od vedno zelo sodobno usmerjen in je sprejemal in pristajal na vse najnovejše« (65), pri tem

pa mu je v času zgodovinskih avantgard, ko sta ustvarjala kot plesni par, sledila tudi Lidija Wisiak.

Že dolgo sem se zavedal, da si sodelovanje tega izjemnega češko-slovenskega plesnega para z Enricom Prampolinijem zasluži temeljito raziskavo, saj je glede tega v slovenski gledališki historiografiji zevala velika *lacuna*, na katero je z bežno opombo opozoril tudi Rok Vevar v antologiji slovenske sodobnoplesne publicistike (prim. Vevar 51). V pričujočem prispevku sem poskusil vsaj delno zapolniti to vrzel. Upam, da začetek valorizacije Gledališča futuristične pantomime z vidika tvornega sodelovanja med Prampolinijem in slovensko-češkimi plesalci ni tudi konec, da je to prej le konec začetka, ki kliče po nadaljevanju začetega raziskovanja.

Zahvala

Avtor se zahvaljuje za prijazno sodelovanje in podporo Massimu Prampoliniju, Alessandri Cappella (Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, Sovrintendenza Capitolina, Rim), Danieli Vasta (Ministero della Cultura, Rim) ter Maticu Kocijančiču in Andreju Ovsecu (Slovenski gledališki inštitut).

Literatura

- Ambrož, Oton. »Ljubljanski balet«. *Novosti*, št. 126, 8. 5. 1927, str. 11.
- Antonucci, Giovanni. *Lo spettacolo futurista in Italia*. Edizioni Studium, 1974.
- Berghaus, Günter. *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford University Press, 2004.
- . »Prampolini and the Theatre of the 1920s: Exhibition of Stage Design, Mechanical Theatre, and Dance«. *Enrico Prampolini: Futurism, Stage Design and the Polish Avant-garde Theatre*, ur. Przemysław Strożek, Muzeum Sztuki Łódź, 2017, str. 50–58.
- Cappella, Alessandra, idr. *Laboratorio Prampolini #2: disegni, taccuini e progetti inediti dal Futurismo all'art club*. Silvana Editoriale, 2023.
- Craig, Edward Gordon. *O gledališki umetnosti*. Mestno gledališče ljubljansko, 1995.
- Delak, Ferdo. »Avgust Černigoj. Kaj je umetnost? Moderni oder«. *Mladina*, letn. 3, št. 1, 1926/1927, str. 20–23.
- . »Novo italijansko gledališče«. *Ljubljanski zvon*, letn. 50, št. 6, 1930, str. 383–384.
- De Vecchi, Fiorenza. »Černigoj e il costruttivismo europeo. Gli anni 'rivoluzionari'«. *Augusto Černigoj (1898–1985). La poetica del mutamento*, ur. Maria Massau Dan in Fiorenza De Vecchi, LINT, Civico Museo Revoltella Trieste, 1998, str. 31–49.
- Erbesová, Natálie. »Dvojité výročí Zdenky Podhajske«. *Dance Context*, 4. 8. 2021, www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/dvojite-vyroci-zdenky-podhajske. Zadnjič obiskano 2. apr. 2025.
- Finzi, Florian. »La campagna della pantomima futurista al tatro della 'Madeleine'«. *Nuova Italia*, 19. 5. 1927, str. 2 [članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].
- »Futuristična pantomima. Lidija Wisiakova in Vaclav Vlček glavna plesalca«. *Jutro*, letn. 8, št. 133, 5. 6. 1927, str. 1.
- Guzzo Vaccarino, Elisa. »Enrico Prampolini and Avant-garde Dance: the Luminous Stage of Teatro della Pantomima Futurista Prague–Paris–Italy«. *Experiment*, letn. 10, št. 1, 2004, str. 171–185.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. PAJ Publications, 1971.
- Krečič, Peter. »Revija Tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo«. *Tank: reprint izdaje iz leta 1927*, ur. Aleš Berger, Mladinska knjiga, 1987, str. 75–95.
- Lista, Giovanni. *La Scène futuriste*. Centre National de la Recherche Scientifique Paris, 1989.
- . *Lo spettacolo futurista*. Cantini Editore, 1990.
- »Lidija Wisiakova v Parizu«. *Slovenski narod*, letn. 60, št. 229, 9. 10. 1927, str. 7.
- Lipoglavšek, Manca. *Poželenje in prezir: vloga in položaj žensk v italijanskem futurizmu*.

2024. UL AGRFT, magistrsko delo.
- Lucchino, Gianfranco. »Futurist Stage Design«. *International Futurism in Arts and Literature*, ur. Günter Berghaus, De Gruyter, 2000, str. 449–472.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *La declamazione dinamica e sinottica*. Direzione del Movimento futurista, 1916.
- Marinetti, Filippo Tommaso idr. *Teatro Futurista Sintetico*. Casa Editrice Ghelfi Constantino, 1921.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Manifest futurističnega plesa«. *Maska*, letn. 8, št. 3–4, 1999, str. 52–53.
- »Naš balet«. *Slovenski narod*, letn. 61, št. 30, 6. 2. 1928, str. 2.
- Orazi, Vittorio. »Penombre di retroscena e fatasmagorie di arcoscenico«. *Impero*, 10. 6. 1927 [članek se nahaja v zupuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].
- Podboj, Daliborka. »Lidija Wisiak (1906–1993)«. *Pozabljena polovica*, ur. Alenka Šelih idr., Tuma/SAZU, 2007, str. 443–447.
- Prampolini, Enrico. »L'atmosfera scenica futurista«. *Noi*, letn. 1, serija 2, št. 6–9, 1924, str. 6–7.
- . *Scenotecnica*. Ulrico Hoepli Editore, 1940.
- . »Futuristična scenografija«. *Maska*, letn. 2, št. 2, 1992, str. 43–44.
- »Prva slovenska članica pariške opere: iz razgovora z Vaclavom Vlčkom in Lidijo Wisiakovo«. *Slovenski narod*, letn. 62, št. 163, 20. 7. 1929, str. 2.
- Sanzin, Bruno G. *Io e il Futurismo (confidenze in libertà)*. Istituto Propaganda Libreria Milano, 1976.
- Šteger, Aleš, in Mojca Kranjc, ur. *Dramatikon 4*. Študentska založba, 2003.
- Siblík, Emanuel. »Čeští tanečníci mezi futuristy v Paříži«. *Rozpravy Aventina*, letn. 2, 1926–1927, str. 213–214 [članek se nahaja v zupuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].
- Štoka, Tea. »Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča«. *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ur. Breda Ilich Klančnik, Moderna galerija Ljubljana, 1998, str. 66–86.
- Titomanlio, Carlo. »Il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini: Folgore, Pirandello, Marinetti«. *Il Castello di Elsinore*, letn. 27, št. 69, 2013, str. 89–106.
- Toporišič, Tomaž. »The New Slovene Theatre and the Italian Futurism: Delak, Černigoj and the Historical Avant-garde in Venezia Giulia«. *International Yearbook of Futurist Studies*, ur. Günter Berghaus, De Gruyter, 2014, str. 230–262.
- Troha, Vera. »'Tank' in italijanski futurizem: reprintu ob rob«. *Primerjalna književnost*, letn. 10, št. 2, 1987, str. 33–40.

Troha, Vera. *Futurizem*. Državna založba Slovenije, 1993. Literarni leksikon, 40.

»Veliki uspeh jedne naše umetnice u Parizu«. 6. 11. 1928, nepodpisan članek iz neznanega srbskega časopisa [članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].

Vevar, Rok, ur. *Dan, noč + človek = ritem. Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918–1960*. Maska, 2018.

Vogelnik, Marija. *Sodobni ples na Slovenskem*. Kinetikon, 1975.

Vovk, Martina. »Tržaški konstruktivizem in gledališče. Scenski osnutki Avgusta Černigoja in Eduarda Stepančiča«. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, UL AGRFT in Maska, 2010, str. 167–193.

Vučetić, Mato. »Lidija Vizjakova i Vaclav Vlček (Prigodom njihovog uspjeha u 'Opéra Comique' u Parizu)«. *Jutarnji list*, 11. 11. 1928, str. 24 [članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].