

RADNE BILJEŠKE
UZ POKUŠAJ SCENSKOG ČITANJA KRLEŽINA
»BANKETA U BLITVI«¹

Georgij Paro

Vjerojatno nema nijednog Krležina romana koji nije i po nekoliko puta adaptiran za scenu. Može se pretpostaviti kako pisac nije upoznat s većinom tih pokušaja premda neke od postojećih dramatizacija imaju, navodno, njegovu privolu. Ako je to i točno, sigurno je da Krleža nije zadovoljan svojim dramatizatorima, o čemu svjedoči njegova bilješka objavljena uz obradu novele »Cvrčak pod vodopadom« za film (i scenu) pod naslovom »Put u raj«. Vrijedi u cijelosti navesti taj kratki tekst jer izvrsno može poslužiti kao uvod u razmatranje problemâ pred kojima sam se našao pokušavajući prirediti za scenu »Banket u Blitvi«:

»Novelu *Cvrčak pod vodopadom* dramaturški je obradio pisac s namjerom da mnogobrojnim dramatizatorima svojih tekstova pokaže kako bi, po njegovom subjektivnom mišljenju, trebalo da se rade te stvari. Film neće da bude veristički, ni neorealistički. Simbolika teme jeste 'macabre', više-manje na granici crnoga humora, ali sama kompozicija, bez obzira na to što se igra po motivu smrti i umiranja, ne treba da djeluje depresivno ni mračno. Partitura svira se duhovito i vatreno, sa živim temperamentom, a, prije svega i nadasve, duhovito. Fantastika

između smijeha i luckaste groze raste postepeno, završavajući u rajskoj opereti.

Što se dužine dijaloga tiče, uči nas staro iskustvo da ni jedna riječ izgovorena sa scene ili na platnu nije preduga ako je glumac izgovara sugestivno.

Sve što zvuči mrtvo neka se briše bez milosti. Dijalozi ovog scenarija pisani su i za normalnu pozornicu i, po subjektivnom mišljenju pisca, mogu biti igrani i na kazališnim daskama.²

Iz ovog citata nedvojbeno izlazi kako Krleža smatra »Put u raj« nekom vrstom uzorne dramatizacije što, dakako, obavezuje svakoga njegova potencijalnog dramatizatora. Pitanje je, međutim, koliko je moguće okoristiti se Krležinim primjerom dramatizacije Krleže. »Put u raj« nije dramatizacija »Cvrčka pod vodopadom« već autentično scensko djelo koje se po mnogim dramaturškim i idejnim komponentama nastavlja na njegovu posljednju dramu, »Areteja«. »Cvrčak pod vodopadom« naspram »Putu u raj« odnosi se kao dramski motiv prema drami, a nikako kao prozno djelo prema dramatizaciji, ako pod dramatizacijom podrazumijevamo izbor likova i situacija i određenu scensku montažu postojećih dijaloga dotičnog proznog djela. U »Cvrčku pod vodopadom« postoje piščevi monolozi (Bernardo u *Putu u raj*), pokoji Doktorov »šlagvort« (Primarijus u *Putu u raj*) i veliki dijalog između pisca i doktora Siročeka (Orlando u *Putu u raj*). Novela ima tridesetak stranica, drama osamdeset. Već sama ta činjenica govori protiv dramatizatorskog postupka koji u principu pretpostavlja redukciju materijala, a u prilog tvrdnji da je Krleža napisao dramu. Dakako da se poslužio scenskim potencijalom »Cvrčka pod vodopadom« u kojem Pisac-Bernardo »pišući svoje novele živi pustolovnim životom svojih likova, vodeći ipak pomno računa o bitnoj razlici između zbrke koju izaziva svojim fantaziranjem i svega čime je okružen, kao faktima svakodnevnosti.«³

te postaje na taj način

»glavno lice začaranog kazališta, osvjetljenog jakim bijelim snopom svjetlosti.«⁴

Krleža je Piščeve fantazmagorične monologe iz »Cvrčka pod vodopadom« pretvorio u Bernardove susrete i razgovore s utvarama s kojima živi i koje ga u stopu prate:

»S mrtvima živim u posljednje vrijeme i s njima razgovaram čitave noći...«⁵

Premda Krleža naglašava da film (ili predstava) nije veristički ni neorealistički on ipak uz, nazovimo ga nerealistički plan, zadržava i onaj drugi, realitetni sloj događanja (Pisac-Bernardo i Doktor-Primarijus, Pisac-Bernardo i doktor Siroček-Orlando), što upravo i daje povoda da se »Put u raj« usporedi s »Aratejem«.

U »Areteju« radnja se zbiva na dvije prostornovremenske razine: u Castelcaprinu godine 1938. i u Rimu na prijelazu iz trećega u četvrto stoljeće. U »Putu u raj«: u nekom srednjeeuropskom gradu između dva rata i u svezvremenskom prostoru hotela »Le Paradis«. Kao u »Arateju« tako i u »Putu u raj« Krleža će u završnim prizorima spojiti prostore i vrijeme u fatalističkoj viziji

»ukletog kruga apsurdnog kozmičkog besmisla«. ⁶

U uvodnoj napomeni »Putu u raj« Krleža na jednom mjestu poistovjećuje dramsku kompoziciju s idejom djela:

»Figurativno rečeno: film (ili drama) je zamišljen kao spiraloidni uspon koji se trajno penje u svom unutrašnjem naponu, od prve scene kada se Fratar javlja kao sjenka Bernardove nečiste savjesti, pa sve do završne reprize bitke na koti 313, kada Kasiopejci i Orionci ratuju na Proximi X Sancti Crucis i kada sve svršava u ukletom krugu apsurdnog kozmičkog besmisla.« ⁷

Dramaturgijska formula »Areteja« gotovo je identična ovoj Krležinoj napomeni za »Put u raj«, kao što su identični i tipično krležijanski završni tamni akordi obiju drama:

»Pitamo se, gospodo, šta se zbiva s čovjekom danas i ovdje? Evo ga gdje se snizio do kanibala, kulturna sramota, a to traje već pet hiljada godina, pedeset hiljada godina, petstotina hiljada dana, a knjige se pišu i knjige se pale već sedamdeset hiljada godina, osuđuje se na smrt dostojanstvo ljudske pameti, pjevaju se ditirambi zločinu i tiraniji!« ⁸

»A onda će ih jednoga dana balzamirati, pretvoriti ih u metafizičke lutke, izložiti u srebrnom sarkofagu i dalje ubijati u njihovo i naše ime. Postat će sveci, zvonit će im zvona, u njihovu slavu izricat će se smrtno osude, klanjat će im se pokoljenja kao pozlaćenim kipovima, plovit će kao oklopnjače i iz ubojitih ždrijela rigati vatru uz grmljavinu gromova, klečat će pred njima stoljeća kao pred negacijom pameti i morala i svega što su htjeli i mislili, što su propovijedali i vjerovali. To i tako. To su perspektive ovog ukletog fetišizma, koji proždire sve ljudsko kao Saturno...« ⁹

Apatrid B dovršit će ovu misao:

»... i iz tog ukletog paklenog kruga nema uspona.«¹⁰

Još od »Kristofora Kolumba« bori se Krleža protiv ukletosti i apsurdnosti kruga kao oblika čovjekove egzistencije i vjeruje da mora biti puta otvorenog prema zvijezdama. Njegov će Admiral dobaciti gomili:

»Pa ako je zemlja i okrugla, moje misli nisu kružnica! Ja mislim u tangentama!«¹¹

Taj Krležin mladenački poklič poprimit će tijekom godina tamnije tonove, ali će ostati autorov temeljni odnos spram života i svijeta. Zadržna rečenica u »Putu u raj« glasi:

»Glas vapijućeg u opereti!«¹²

zadnja misao u »Areteju«:

»Ima tamo jedan a ipak! A ipak je ovo remek-djelo ruka majmuna.«¹³

Te Krležine misli nisu jednoznačne i moguće je interpretirati ih krajnje defetistički s naglaskom na *opereti* i *majmunu* kao sinonimima za *život* i *čovjeka* ili insistirati na *glasu vapijućeg* odnosno *remek-djelu ruci* kao razlogu za opstanak na zemlji i motivaciji trajne borbe protiv barbarskog u čovjeku. Ne bi bilo krležijanski izdvojiti ni jedan ni drugi stav, kod Krleže vrijede oba, s malim priklonom prema vjeri u smisao čovjekovog trajanja pod zvijezdama.

Dalo bi se nastaviti s nabranjem sličnosti između »Putu u raj« i »Areteja«, premda ta metoda i nije najsretnija kad se radi o Krleži, piscu u čijem svakom pojedinom djelu možemo prepoznati cjelokupan njegov opus. Pa ipak treba spomenuti kako i u »Areteju« i u »Putu u raj« autor upotrebljava istu dramaturgijsku tehniku kako bi učinio scenski uvjerljivim prijelaz iz realitetnog u fantazijski plan radnje. I Aretej i Bernardo drogiraju se kako bi zaplovili vremenom. U »Areteju« taj će čin biti popraćen pjevom Arinoine ptice, dok u »Putu u raj«.

»Jedan jedini, osamljeni glas Cvrčka raste u glas moćnih korova cvrčaka, u pjesmu sunčanih podneva nad ljetom i nad livadama, u ras-košnu instrumentaciju koja prati ovu narkotiziranu šetnju na putu u rajske predjele.«¹⁴

Evo nas u »panu« ili u poeziji. Ako je droga potrebna da bi se osigurala scenska uvjerljivost pretvorbe vremena i prostora, glazba ističe poetičnost te mijene.

Bilo bi isto tako interesantno u kontekstu razmatranja izvjesne podudarnosti »Areteja« i »Putu u raj« analizirati Krležinu opsjednutost hotelima kao mjestima radnje gdje se susreću svi ti Adami i Eve (Hotel

Eden), Kamili Emerički i Ane Borongay (Hotel Grand), već spomenuti putnici iz Hotela XX. Century (*Aretej*) i Hotela Le Paradis (*Put u raj*), svi ti Nielsi Nielsen i Karine Michelsonove (Hotel Meduza u *Banketu u Blitvi*), kao ljudi izbačeni iz svojih tzv. realnih, a zapravo prividnih i krajnje nesigurnih životnih i društvenih okolnosti, lišeni laži i konvencija, kad padnu sve maske, putnici svjesni da su na kraju puta, kandidati smrti koji kao u nekom posebno intenzivno osvjetljenom trenutku svoje svoje račune manje-više svjesni negativne bilance.

Fascinira i to koliko Krležina usputna napomena kako »Put u raj« bez obzira na makabričnu temu treba igrati *nadasve duhovito, temperamentno i vatreno* bez ostatka vrijedi i kao uputa kako igrati »Areteja«.

Moglo bi se kao zaključak ovom pokušaju pronalaženja izvjesnih sličnosti u dramaturgijskoj tehnici i kompoziciji, te idejne dimenzije »Areteja« i »Putu u raj«, ustvrditi kako je »Put u raj« originalno dramsko djelo koje se nastavlja na Krležino osjećanje teatra u postglembajevskoj fazi, na »Areteja«, dakle, i zažaliti što »Put u raj« još nije doživio ni primjerenu dramaturgijsku valorizaciju ni pravu scensku provjeru.

* * *

»Banket u Blitvi« opsežan je roman od kojih šest stotina stranica te je već iz toga razumljivo kako posao dramaturga »Blitve« i »Cvrčka« ne može biti jednak. Dok se u slučaju »Cvrčka pod vodopadom«, najjednostavnije rečeno radilo o nadopisivanju, što je mogao uraditi samo autor sâm, na primjeru »Banketa u Blitvi« radi se o skraćivanju, što može uraditi i netko drugi. Postupkom skraćivanja su se uglavnom Krležini romani dosad i adaptirali za scenu, a upravo s tim ne slaže se autor ukazujući na primjeru »Putu u raj« kako zamišlja uzornu dramaturgijsku svog proznog djela. Posve je razumljivo da Krleža kao dramaturg s osjećajem za dramaturgijsku kompoziciju — koja je ujedno i metaforom bitnog smisla drame — ne može prihvatiti scensku ilustraciju romana kao dramsku formu. Podsjetimo se »Kolumba« i kružne kompozicije te drame kao metafore čovjekove neslobode i njegove nespravnosti na život kao trajnu borbu za čovječnost u čovjeku, iz koje se jedino Admiral — poput tangente — izdvaja svojim stavom. Ta će se tangenta, doduše, u »Areteju« i »Putu u raj« zakriviti u spiralu koja se *trajno penje u svom usponu* da bi kulminirala u srazu dvaju vremenskih ciklusa (Evro-

pa 1938. i antički Rim u *Areteju*, Evropa između dva rata i neko svemirsko buduće vrijeme u *Putu u raj*) što će rezultirati stvaranjem novog *ukletog paklenog kruga* — Krležine metafore ljudske gluposti kao svemirske sile jače od svakog čovjekova osobnog i historijskog iskustva. Međutim, poput Admirala će i Morgens i Bernardo i Niels Nielsen smoci dovoljno moralne snage da i dalje vjeruju u mogućnost čovjekova dostojanstva i osjećaja ljudskog ponosa, u onu famoznu *kutiju olovnih slova* Nielsenovu kao jedinom mogućem otporu političkoj, moralnoj i estetskoj tiraniji kojima je čovjek trajno izložen na ovome svijetu. Dakako, time se ništa definitivno ne rješava već samo odgađa, a nama ostaje da pretpostavimo kako je i taj otklon od paklenog kruga samo začetak jedne nove spirale i novi poziv čovjeku da bude čovjek.

Postavlja se pitanje je li moguće na temelju analize Krležina dramaturgorskog postupka u »Cvrčku pod vodopadom« (za koji smo ustvrdili da se i dramaturgijskom strukturom i idejom nastavlja na *Areteja*) otkriti mogućnost jedne, nazovimo je aretejske scenske formule za »Banket u Blitvu«? Može li se *Banket dramaturgizirati* tako da udovolji Krležinu zahtjevu za stvaranjem autentične scenske tvorevine, a da se taj posao ipak svede na postupak scenske adaptacije romana, ne na pisanje drame (što može samo Krleža)? Pokušat ću potražiti odgovore na ova samome sebi postavljena pitanja.

Postoje li i u *Banketu* dva prostora i vremena? Svakako, ako se osim realitetnog prostora i vremena romana uzme u obzir i reminiscenčno-meditativni plan radnje. Međutim, dok je takvo tretiranje prostora i vremena uobičajeno za roman, kako ga učiniti karakterističnim na aretejski način u dramaturgizaciji? Ne bi bilo dovoljno razdvojiti na sceni ta dva plana, problem je u tome kako ih spiraloidno dovesti do dramaturgijske strukture *ukletog kruga*. Roman završava Nielsenovim povratkom u Blitvu gdje će zajašiti bijelu kobilu ustrijeljenog Barutanskog. To je taj Krležin krug. Radnja romana, međutim, završava prije pravog završetka Nielsenovom lirskom meditacijom na brodu i njegovim nevjerovanjem u smisao tog povratka. U krugu postoji Krležina pukotina. Kako to dati na sceni? Brodska paluba na sceni jači je znak od bilo koje meditacije u tom trenutku. S brodom na sceni akcent je na povratku, na zatvaranju kruga. U romanu čitalac tu scenu doživljava drugačije (gotovo će smetnuti s uma činjenicu da se Nielsen nalazi na brodu) s obzirom na naglašenost otpora prema povratku u Nielsenovu razmišljanju.

Dakle, metodom scenske ilustracije i deskripcije romana iznevjerili bismo pisca iako bismo ga, naizgled, doslovno slijedili. »Banket u Blitvi« ne može imati kompozicijski metaforičko značenje ako ga — ne intervenirajući dramaturgijski, znači linearno — postavimo na scenu. Po-
trebno je pronaći takvu scensku kompoziciju *Banketa* kako bi se Nielsen-
novim povratkom zatvorio *ukleti krug* a da se istovremeno scenski efi-
kasno čuje Nielsenov *glas vapijućeg*, njegovo *a ipak*, da prevagne njego-
va *kutija olovnih slova*.

Svjestan sam da nisam pronašao ključ ni rješenje ovoga problema. Skica dramatizacije *Banketa* koju prezentiram, i koja mi služi kao polazište za rad kušala je o problemu voditi računa.

Dramatizacija, odnosno predstava, počela bi glasom radio-speakera koji objavljuje vijest o državnom udaru u Blitvi:

»Halo, halo, govori Radio-stanica Privremene Vlade Republike Blitve, dajemo važne obavijesti, poslije smrti pukovnika Barutanskog, ministar unutrašnjih poslova doktor Burgwaldsen i brigadni general Knez Blitvogorski preuzeli su vlast i pozivaju sve Blitvine na održanje Reda i Mira, pozor, Blitvini, dok vam ovo javljamo...«

Blitvini, uvjeren da drugog načina nije bilo, uklonio sam čovjeka koji osim sebe nije poznao ni boga, ni istine ni razuma, ni pravde, svojom smrću glasom za Nielsa Nielsena, jer je Niels Nielsen u ovom, po Blitvu sudbonosnom momentu jedini koji može našu zemlju vratiti na put slave i časnih naših djedovskih tradicija, da živi slobodna i sretna republika Blitva!¹⁵

Zatim portir najavljuje dolazak Masnova i njegovih pijanih pratilaca. Masnov drži svoj govor:

»Da živi prvi predsjednik slobodne Blitve, da živi Blitva, da živi narodni vođa Aldo Kmetynis, živijo, živijo, živijo, Masnov-Nielsen, Masnov-Nielsen, Aldo, Aldo, Aldo-Masnov, Masnov, Masnov...«¹⁶

Nielsen se nađe na rukama pijane rulje i u tom trenutku »ostvarenja ideala«, kako Krleža ironično naslovljuje to poglavlje u romanu, *osvijetljen jakim bijelim snopom svjetlosti*, kao glavno lice začaranog kazališta Niels Nielsen proživljuje događaje koje je pokrenuo svojim Otvorenim pismom pukovniku Barutanskom sve do sadašnjeg trenutka. Radnja bi se, dakle, od ovog mjesta odvijala u nekoj vrsti retrospekcije sve do trenutka kad se Nielsen ponovo nađe na rukama Masnovljevih pratilaca, što znači da bi se ponovio prizor s Radio-speakerom, portirom i Masnovom. Dalje bi slijedio prizor Nielsenovog odbijanja Masnovljeve

ponude te scena u kojoj pijana rulja pretuče Nielsena, pa on uz pomoć portira odlazi u hotelsku sobu:

»Skinuvši u kupatilu sa sebe popljuvanu tkaninu kao da poslije ludo probančene noći skida smrdljive prnje karnevalskog kostima, i ugledavši se u ogledalu, kako stoji nasapanan u vodi pod tušem kao svetac u Jordanu... Nielsen je prasnuo u smijeh, a to je bio smijeh čistog i uzvišenog čovjeka bez truna gorčine.«¹⁷

Pri tom meditira Nielsen:

»Dvije-tri kutije olovnih slova, to je zapravo sve što čovjek može imati na ovoj planeti, i to je dobro da je tako, i to je mudro, jer ako je nešto čovjeka dostojno, to je njegov osjećaj ljudskog ponosa kao takvog, a taj je jači od gluposti čitavog svijeta... Treba prije svega biti pravedan, treba zatim, znati što je istina, a ljudi su bijeda, prilike u kojima ljudi žive nedostojne su čovjeka, te nije čudo, da se ljudska svijest izdimila kao magla.«¹⁸

To je završetak. Otpao bi prizor iz romana s ponovljenim državnim udarom i Nielsenovim povratkom brodom. Na taj način Nielsen bi postao još bliži Morgensu koji ne pristaje na ucjene i prijetnje Van Der Blootenove. Uvjeren sam da ovakvim zaoštravanjem radnje Krležina ne bi bio iznevjeren.

Dramatizacija »Banketa u Blitvi« imat će dvanaest prizora podijeljenih u dva dijela, po šest u svakom. Prvi dio zbiva se u Blitvi, drugi u Blatviji, Kurlandiji i Koromandiji. Navodim plan dramatizacije s naslovima poglavlja iz romana kao prizorima te osobama koje se pojavljuju u pojedinim prizorima:

I. DIO

1. prizor: *Nad odrom Barutanskoga*
(Glas radio-speakera, Nielsen, Portir, Masnov, njegova pratnja);
2. prizor: *Otvoreno pismo doktora Nielsena pukovniku Barutanskom*
(Barutanski, Georgis);
3. prizor: *Odgovor pukovnika Barutanskog*
(Nielsen, Georgis);
4. prizor: *Panika na Beauregardu*
(Barutanski, otac Bonaventura);

5. prizor: *U hotelu Meduza*
(Nielsen, Karina Michelsonova, otac Fausto);
6. prizor: *I melankolija može da provali iz čovjeka kao lava*
(Nielsen, Georgis, kolporter, vojnici, građani, glas službenika pogrebnog društva Miserere).

II. DIO

1. prizor: *U Blatviji*
(Nielsen, Patricije Blatvik, predstava »Lutke«).
2. prizor: *Kerinis na Belvederu*
(Nielsen, Kerinis);
3. prizor: *Vigilija na Beauregardu*
(Barutanski, Kerinis);
4. prizor: *Kontrapunkt Egona Blithauera*
(Nielsen, Blithauer);
5. prizor: *Put u Koromandiju*
(Nielsen, Reykyavis);
6. prizor: *Nad odrom Barutanskoga i Ostvarenje ideala*
(Nielsen, Portir, Masnov, njegova pratnja).

Iz ovog plana očito je da se dramatizacija svodi na relativno mali broj osoba i prizora. Na taj način moguće je te prizore razviti do dramskog klimaksa. Izvjesna komornost predstave treba pomoći uzajamnoj koncentraciji publike i glumaca na Krležin tekst. Nielsen je središnja osoba radnje. Kako je on i osoba u zbivanju koje sâm zamišlja, to predstava može djelovati na trenutke fantazmagorijski. Atmosfera — orwelovska. Georgisa, Kerinisa i Reykyavisa igrao bi isti glumac po uzoru na Anicijevu reinkarnaciju u osobi Van Der Blootena (*Aretej*). Na taj bi se način policijski pritisak na Nielsa Nielsena potencirao do fatuma. Scena uglavnom prazna, crna, s najneophodnijim elementima za igru. Pojedini skupni prizori bit će prikazani kroz neku vrst »zamagljenog stakla« koje bi figure deformiralo poput slikarstva Francisa Bacona. Kostimi a là Richard Lindner, naročito uniforme.¹⁹ Sonorni efekti imali bi vrlo važnu funkciju dočaravanja vanjskih zbivanja. Svjetlo bijelo, oštro.

¹ Na ideju da scenski postavim »Banket u Blitvi« došao sam prilikom jednog susreta s Miroslavom Krležom u proljeće 1979. Odonda sam imao nekoliko dragocjenih razgovora s njim na tu temu. Međutim, premda u ovom napisu ima nekih ideja i razmišljanja proizišlih iz tih razgovora, dužan sam napomenuti kako Krleža ni na koji način nije dao svoj placet za plan dramaturgije koji ovdje navodim. Dapače, imao je dosta primjedbi i što se tiče kompozicije i izbora materijala. Te će primjedbe i sugestije svakako utjecati na definitivni izgled dramaturgije.

² *Forum*, br. 1—2, januar-februar 1970 (Miroslav Krleža: *Put u raj*, filmski scenarij), str. 84.

³ *Ibidem*, str. 5.

⁴ Miroslav Krleža, *Izabrane novele* (Cvrčak pod vodopadom), Matica Hrvatska — Zora, Zagreb, 1973, str. 221.

⁵ *Ibidem*, str. 220.

⁶ *Forum*, br. 1-2, januar-februar 1970 (Miroslav Krleža: *Put u raj*, filmski scenarij), str. 7.

⁷ *Ibidem*, str. 7.

⁸ *Ibidem*, str. 83.

⁹ Miroslav Krleža, *Aretej*, Biblioteka Sterijinog pozorja br. 3, Novi Sad, 1963, str. 93.

¹⁰ *Ibidem*, str. 94.

¹¹ Miroslav Krleža, *Legende* (Kristofor Kolumbo), Zora, Zagreb, 1956, str. 162.

¹² *Forum*, br. 1—2, januar-februar 1970 (Miroslav Krleža: *Put u raj*, filmski scenarij), str. 84.

¹³ Miroslav Krleža, *Aretej*, Biblioteka Sterijinog pozorja br. 3, Novi Sad, 1963, str. 94.

¹⁴ *Forum*, br. 1—2, januar-februar 1970 (Miroslav Krleža: *Put u raj*, filmski scenarij), str. 62.

¹⁵ Miroslav Krleža, *Banket u Blitvi, III*, »Oslobođenje«, Sarajevo, 1973, str. 282.

¹⁶ *Ibidem*, str. 309.

¹⁷ *Ibidem*, str. 328.

¹⁸ *Ibidem*, str. 329.

¹⁹ U dogovoru s Miroslavom Krležom za scenografa *Banketa* predviđen je Zlatko Kauzlarić-Atač.