

DOI 10.15826/izv2.2020.22.1.014
УДК 792.01(439) + 7.036“192”

Жужанна Калафатич
Будапештская школа бизнеса
Будапешт, Венгрия

ВЕНГЕРСКИЙ АВАНГАРД МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ: ПУТИ ОСВОЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ СЦЕНИЧЕСКИХ ПРАКТИК В ТЕАТРЕ ЭДЕНА ПАЛАШОВСКИ 1920-х гг.

Среди попыток обновить венгерскую театральную культуру 1920-х гг. особенно выделяются экспериментальные театральные объединения, во главе которых стоял Эден Палашовски. Размышляя о природе и возможностях театрального искусства, молодые экспериментаторы во главе с Палашовски поставили перед собой цель создать рефлексирующее искусство, нацеленное на построение нового общества. В поисках новых выразительных средств они обращались к различным сценическим формам, жанрам и приемам: кабаре, эстрада, конферанс, хоровой речитатив, симультанная игра, основанная на принципе монтажа, искусство движения, использование всевозможных сценических нововведений. В статье прослеживается параллель сценических практик Палашовски с театральными экспериментами, осуществлявшимися в 1920-е гг. в СССР и в Германии. В качестве одного из примеров авангардной режиссуры Палашовски в статье рассматривается постановка монодрамы русского драматурга Николая Евреинова «В кулисах души» (1928), осуществленной Палашовски совместно с созданной им труппой «Необыкновенная сцена». Пьеса Евреинова была представлена артистами «Необыкновенной сцены» только один раз, 3 октября 1928 г., в Будапеште в рамках театрального вечера под общим названием «Harpy end». Среди прочего, автор анализирует сценографию спектакля, в создании которой приняла участие Ева Цайзель (Штрикер), венгерская художница, испытавшая влияние Баухауса, которая в 1930-е гг., став известным дизайнером-керамистом, работала в Советском Союзе. Работая над оформлением спектакля Палашовски, ей удалось создать изображающую живой организм декорацию, которая была активно вовлечена в сценическое действие, что сделало весь спектакль одним из самых оригинальных экспериментов в истории венгерского авангардного театра.

К л ю ч е в ы е с л о в а: венгерский авангард; театральные эксперименты; Эден Палашовски; монодрама; пьеса Евреинова «В кулисах души»; Ева Цайзель (Штрикер)

Благодарности

Статья написана в рамках международного проекта № 19-512-23003 РЯИК_а РФФИ «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

Ц и т и р о в а н и е: *Калафатич Ж.* Венгерский авангард между Востоком и Западом: пути освоения европейских и русских сценических практик в театре Эдена

Палашовски 1920-х гг. DOI 10.15826/izv.2.2020.22.1.014 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2020. Т. 22. № 1 (196). С. 205–214.

Поступила в редакцию 28.11.2019
Принята к печати 09.01.2020

Zsuzsanna Kalafatics

Budapest Business School
Budapest, Hungary

HUNGARIAN AVANT-GARDE BETWEEN EAST AND WEST: THE EXPLORATION OF EUROPEAN AND RUSSIAN SCENIC PRACTICES IN ÖDÖN PALASOVSKY'S STAGE PRODUCTIONS OF THE 1920s

Experimental theatres led by Ödön Palasovszky stand out among the attempts to renew the Hungarian theatrical culture of the 1920s. He was the central figure of the creative community that worked under different names, but the performances were a result of a collective effort. Contemplating on the nature and possibilities of theatrical art, young experimenting artists set themselves the goal of creating a reflective art that was aimed at creating a new society. In their search of new ways of expression, they turned to various forms of cabaret, revue, compere-entertainer, choral genres, and simultaneous play based on the principle of montage and eurhythmics, and they used many scenic innovations. In this paper, the author focuses on the parallel between the theatrical practices of Palasovszky and theatrical experiments made in the USSR and Germany in the 1920s. The analysis is based on an example of Palasovszky's avant-garde direction in the staging of Nikolai Evreinov's monodrama *The Theatre of the Soul*, a production Palasovszky carried out together with his company *Extraordinary Stage* (Rendkívüli Színpad). The play by Evreinov was presented only once, on October 3, 1928, during the *Happy End* evening. Among other things, the article focuses on the design of the stage which was made partly with the contribution of Eva Zeisel (Striker), a Hungarian artist, who worked in the Soviet Union in the 1930s and later became a world-famous ceramist in America. Since the scenery depicting a living organism was presented on the stage as part of the action, the performance can be considered one of the most original experiments in the life of the Hungarian avant-garde theater.

Key words: Hungarian avant-garde; theatrical experiments; Ödön Palasovszky; monodrama; *The Theatre of the Soul* by Evreinov; Eva Zeisel (Striker)

Acknowledgements

The article was written as part of the international project by *Russian Foundation for Basic Research* grant 19-512-23003 "Self-Awareness and Dialogue of Generations in Russian and Hungarian Literary Practice of the 20th–21st Centuries".

For citation: Kalafatics, Zs. (2020). Vengerskii avangard mezhdvu Vostokom i Zapadom: puti osvoeniia evropeiskikh i russkikh stsenicheskikh praktik v teatre Edena Palashovski 1920-kh gg. [Hungarian Avant-Garde between East and West:

The Exploration of European and Russian Scenic Practices in Ödön Palasovszky's Stage Productions of the 1920s]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 22, 1 (196), 205–214. doi: 10.15826/izv2.2020.22.1.014

Submitted: 28.11.2019

Accepted: 09.01.2020

Как во всей Европе, так и в Венгрии эпоха авангарда — это эпоха неожиданных выходов за пределы традиционных рамок театральной коммуникации, сценической условности, эпоха радикальных театральных экспериментов. Среди многочисленных попыток обновить венгерскую театральную культуру 1920-х гг. особенно выделяется деятельность Эдена Палашовски (1899–1980). Только в означенном десятилетии с его именем связано шесть творческих сообществ, имевших разные названия: театр «Зеленый осел», вечера «Новой земли» и вечера «Зигзага», «Необычная сцена», «Призма». Это были театральные коллективы без сцены. Палашовски являлся центральной фигурой этих творческих начинаний. Как актер, режиссер, писатель и актер-педагог он объединял вокруг себя людей, которые искали новые пути в театральном искусстве: они экспериментировали с речью, движением, искусством жеста и пластикой тела, танцем, звуковыми и световыми эффектами, хором, смешением разных жанров, разнообразными сценическими формами эстрадного искусства, кабаре и ревю.

Желание создать новую эстетику сопровождалось вполне определенной социальной и политической позицией: Палашовски и его соратники стремились обращаться к массам. Не случайно поэтому становление венгерского авангардного театра происходило не в престижных театральных залах, а в рабочих домах и общественных центрах. Идея массового и коллективного искусства звучала уже в совместном манифесте Палашовски и Ивана Хевеши, опубликованном в 1922 г. Манифест, содержащий требование нового искусства, не только отличался критическим пафосом, но и бросал вызов романтической интерпретации образа художника, поскольку, по мнению авторов манифеста, современное «искусство гнило», «художник глуп» и «продал себя» [Hevesy, Palasovszky]. Авангардный по своей форме, лексике и тону текст стремился изменить эстетические, социальные, культурные и политические нормы обывательского общества. Необходимость смены театральных условностей проявилась также и в театральной практике, которая привела к созданию театра «Зеленый осел», наиболее яркого эксперимента венгерского театрального авангарда, вызвавшего громкую реакцию зрителей и критики.

Театр «Зеленый осел» был основан в 1925 г. Его название происходит от конструктивистской картины Шандора Бортника, вернувшегося на родину из Веймара, где он испытал сильное влияние Баухауса. Эта картина, изображающая стоящего на пьедестале зеленого осла, также использовалась в качестве декорации во время выступлений вместе с зеленой маской осла другого баухаусца, Фаркаша Мольнара. Драматургом театра был Дьюла Лазициус, переводчиком

французских произведений — Дьюла Ййеш, музыкальным консультантом — Шандор Йемниц, режиссером — Палашовски вместе с Ласло Миттаи, а исполнителями ролей были выпускники школы кинофабрики «Звезда» [Kocsis, o. 313]. Образ зеленого осла также может рассматриваться как провокационная дадаистская шутка, пародирующая отношения, сложившиеся внутри венгерской театрально-культурной богемы. Однако на этом весь эпатаж был исчерпан, ведь для труппы Палашовски не были характерны громкие скандалы, драки и провокации, сопровождавшие историю театральных движений дадаистов-сюрреалистов в Цюрихе, Париже и Праге.

И все же, несмотря на то, что Палашовски и его соратники дистанцировались от всех так называемых «измов», включая дадаизм, гротескный игровой язык, присущий их творчеству, связывал их с экспериментами европейского авангарда. Спектакль под названием «Зеленый осел» состоял из трех разных пьес. Две из них — театрализованные стихи Ивана Голля, а третья — яркая дадаистская драма Жана Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни». В качестве конферансье выступил Иван Хевеши, который прочитал вводную лекцию о новых видах драматургии и экспериментальных сценических формах, стремясь тем самым облегчить процесс зрительского восприятия и интерпретации увиденного. Экспериментальный характер спектаклей также подчеркивался уникальным обозначением жанра пьес: «оркестр пишущей машинки», «джаз-бэнд речитатив» и «граммофонная пантомима». Были найдены и специфические театрально-сценические формы для пародирования так называемых гражданских идеалов. Например, Орфей, роль которого играл Палашовски, диктовал текст поэмы четырем секретаршам-машинисткам, которые подчеркивали основные идеи посредством повторения текста и «музыки» печатных машин. Режиссер инсценировок поэм Голля Ласло Миттаи использовал современную версию греческого хора и джазового сопровождения вместо эпического повествования в поэме «Париж горит». Пьеса Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни» была поставлена Палашовски средствами гротескной бурлескной пантомимы. В конструктивистских декорациях Бортника рассказчики выступали в масках граммофонов под звуки джазовой пародии Шандора Йемница [Tóth, o. 25]. В структуре вечера явно узнавались черты кабаре: музыкальные, танцевальные развлекательные представления чередовались со сценами, в которых разворачивалась основная сюжетная линия. Изобразительные, музыкальные и сценические решения в сочетании с элементами танца и искусством движения создавали на сцене своеобразное единство. Зритель видел произведение синкретического характера, сфокусированное на изображении жизни современного города. Поиски синкретического театрального языка имеют явные переклички со сценическими экспериментами Пискатора в Берлине и Таирова в Москве. Будапештский опыт, впрочем, оказался не слишком удачным: после двух вышеупомянутых спектаклей театр «Зеленый осел» распался, так как публика не проявляла особого интереса к театральным экспериментам Палашовски.

Однако Палашовски и его соратники продолжили свои «кощунственные» сценические эксперименты и после провала. С весны 1926 г. по весну 1927-го в Малом зале Музыкальной академии прошли пять вечеров «Новой земли», явившейся новым начинанием Палашовски. Вечера включали в себя показ комедии Тристана Тцара и пьесы Ивана Голля. Молодые художники считали важным представить передовые литературные и музыкальные начинания, в том числе произведения Аполлинера, Арагона, Элюара, Тракля, Верфеля и Кафки, а также вызвавшую скандал поэму Палашовски «Пуналуа», ставшую первым и единственным в венгерской авангардной литературной традиции словесным произведением, открыто декларирующим панэротизм. Молодые музыканты, присоединившиеся к группе (Пал Кадоша, Ференц Сабо, Иштван Селеньи, Пал Арма и Йозеф Козма), представили свои собственные экспериментальные композиции, а также произведения Стравинского, Хонеггера, Хиндемита, Скрябина, Шенберга и Берга [Tóth, o. 28]. Палашовски проводил эксперименты с массовыми сценами, хорами чтецов, современным сценическим танцем и пантомимой. Хор и в этом творческом кружке считался отправной точкой массового искусства. Палашовски и его единомышленники были хорошо знакомы с опытом советских и немецких режиссеров, экспериментировавших с хором, но они в то же время следовали своим собственным представлениям. На вечерах «Новой земли» впервые появился на публике рабочий хор, речитативно исполнивший произведения Маяковского «150 000 000» и «Левый марш». Идея Палашовски заключалась в том, чтобы соединить хоры чтецов с движением и таким образом вернуться к архаическим истокам театра. Эксперимент такого рода удалось осуществить весной 1928 г. на вечерах театральной группы «Зигзаг». Использование полинезийских женских песнопений, египетских похоронных песен, тибетского танца дьявола и огненной проповеди Будды ясно указывало на заинтересованность группы в восточных культурах, а вся постановка строилась по принципу синхронизма [Ibid., o. 31].

В период между вечерами «Новой земли» и вечерами «Зигзага» Палашовски создал еще один новый, вовлекающий публику в откровенную полемику жанр, названный им «мировоззренческим конферансом». Эту жанровую форму он применил в постановках театра «Необычная сцена» осенью 1928 г. Лишь три раза в Малом зале Музыкальной академии были представлены композиции, включавшие пантомиму, прозаические и поэтические тексты, исполняемые соло, трио и в хоре, игру теней, «конферанс-ревию», звуковую и световую композиции и одноактные действия. Каждое представление имело свою уникальную тему. Так, 13 октября в фокусе театрального вечера был вопрос о счастье («Happend»), 27 октября — борьба против автоматизации («Механизированный человек»), а 10 ноября — стремление к свободе («Дышащие»). Каждый спектакль состоял из ряда сцен, мировоззренческое и художественное единство которых создавалось текстом конферансье. Конечно, здесь очевидна параллель с политическим театром-ревию немецкого режиссера-экспериментатора Эрвина Пискатора, однако в представлениях «Необычной сцены» явно ощущалось и влияние пештского и чешского кабае [Jákfalvi, o. 58].

Вместе с Андором Тисаи Палашовски создал синтетический жанр конферанс-ревью. Спектакль «Happy end» изображает человека, мечущегося между пределами общественной жизни и своим индивидуальным стремлением к счастью. Ключевой вопрос в формулировке Палашовски звучит так: «...можно ли преодолеть тот колоссальный дисбаланс между желаниями, наклонностями, убеждениями, кровью современного человека и его общественной жизнью, к которому приводит современный образ мышления и устройства жизни? А именно то, что мы ходим, работаем, страдаем, без всякой надежды на чистоту, силу и величие. Мы терзаемся, голодаем, ненавидим, любим и т. д. Темп деловой жизни, работа, отмирающие формы семьи, воспитания, любви — мы попадаем в сети закона и права — конторские звонки, договоры купли-продажи, графики определяют ход наших хороших и плохих дел. Мы находимся в почти мертвенно холодном и механизированном мире. Удастся ли нам уловить подлинный принцип жизни?» [Palasovszky]. Стихи Горация и Шандора Петефи, тексты Заратустры, учение Будды, боевой клич Занзибара напоминали о вчерашнем человеческом чаянии счастья, в то время как брачные объявления газеты «Pesti Hírlap», текст Ивана Голля «Станция Монпарнас», а также монодрама «В кулисах души» Николая Евреинова изображали проблемы современности [Kocsis, o. 330–331].

Включенная в «Happy end» экспериментальная пьеса Евреинова полностью соответствовала театральной концепции Палашовски. Это совершенно понятно, ведь в своих теоретических работах Евреинов тоже отказался от любых форм жизнеподобия и искал новые театральные формы, которые увели бы театр от рутины. Во всем творчестве Евреинова наблюдается устойчивый интерес к пародийно-гротесковой эстетике. В 1910 г. он стал главным режиссером петербургского театра миниатюр «Кривое зеркало». Первый русский театр пародий в утрированной, гротесковой форме обыгрывал самые разные театральные языки, но в то же время в его спектаклях смех и комическое всегда сочетались с постановкой серьезных проблем современной жизни и искусства. Монодрама «В кулисах души» была написана для «Кривого зеркала» в 1912 г., постановку осуществил сам Евреинов. Миниатюру можно считать пародией как на психоанализ, так и на еврейновскую концепцию монодрамы [Джурова]. Самоирония доказывается и жанровым определением пьесы: «пустой водевиль, лишенный производ-смысла и агит-значения» [Евреинов, 1923, с. 33].

Согласно Евреинову, «монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажечь его жизнью, т. е. чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он, стало быть прежде всего видеть и слышать то же, что и действующий» [Евреинов, 1909, с. 15]. Как видно, Евреинов с помощью монодрамы пытается разрушить «четвертую стену» и активизировать зрительское восприятие. Но ни в архитектонике пьесы, ни в ее постановке не соблюдалось ни одно из условий монодрамы [Джурова]. Вместо одного героя-протагониста, которому можно было бы сопереживать, в миниатюре «В кулисах души» представлены целых три «я»: «я» первое — эмоциональное (представленное

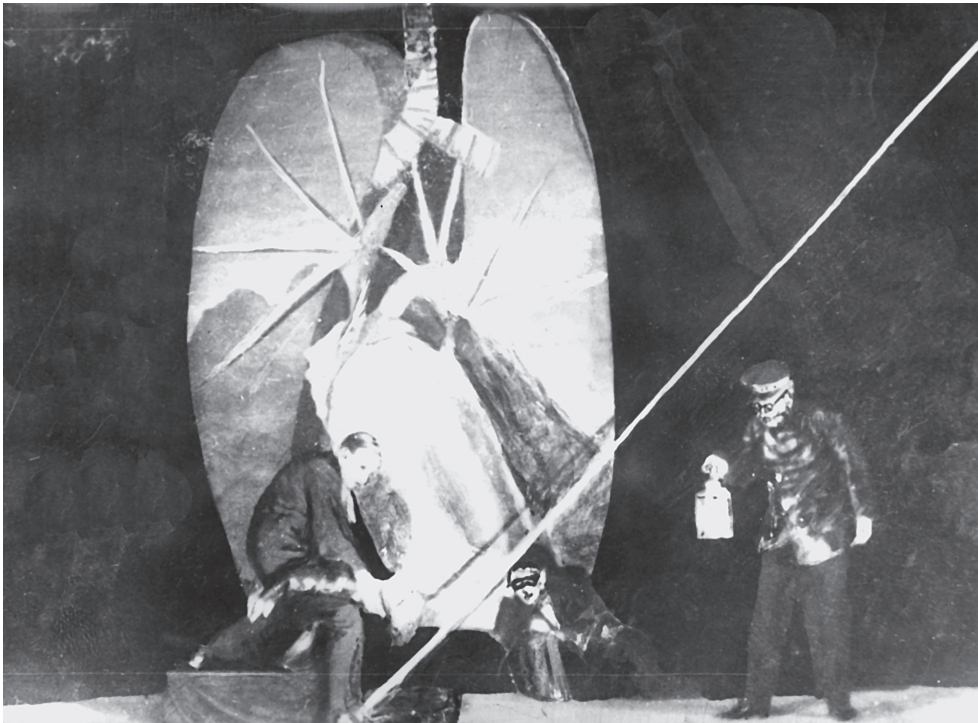
восторженным богемным юношей), «я» второе — рациональное (явлено в лице скромного ученого) и, наконец, «я» третье — подсознательное начало души, которое «в черном полумаске, с чемоданом под рукой, спит на авансцене в позе уставшего путешественника» [Евреинов, 1923, с. 34]. Таким образом, Евреинов театрализовал понятия модной в те годы теории психофизиологии Вундта, Рибо и Фрейда. Эти имена упомянуты и рассказчиком, который оказывается самостоятельным действующим лицом произведения.

В центре драматического действия оказывается столкновение эмоционального и рационального начал. Персонифицированные разными сценическими героями, эти два начала по-разному воспринимают образы жены и любовницы. Жена появляется на сцене или в образе заботливой матери с ребенком на руках, или в виде кричащей, нервной, небрежно одетой женщины. Любовница, кабаре-певичка, — в образах обаятельной, соблазнительной девушки и вульгарной шлюхи. Конфликт двух «я» имеет фарсовый характер. Персонажи вступают в подчеркнута бытовые склоки и перебранки и сближаются с аллегорическими персонажами средневекового моралите, борющимися между собой за обладание душой человека [Джурова]. В конце пьесы «я» эмоциональное, неспособное сделать выбор, стреляет в себя. Пока оно истекает кровью, «я» подсознательное просыпается и переселяется в другого человека.

Согласно еврейновской ремарке, монодраматическое действие разворачивается в «декорациях» тела, точнее — внутри грудной клетки, между «портъерами легких» и «гигантским сердцем». Декорации для постановки Палашовски были самодельными, но именно в этом проявилась творческая изобретательность. Сценографом и художником-оформителем спектакля была молодая Ева Штрикер, чья карьера воплощает собой скрещение различных видов искусств, культур, образов жизни и языков.

Ева Штрикер происходила из семьи Поланьи, ее дядями были всемирно известные ученые Майкл Поланьи (физик, химик и философ) и Карл Поланьи (экономист, социолог и политический философ). Ева сначала училась живописи у Яноша Вазари, а затем, решив освоить гончарное ремесло, стала подмастерьем гончара. В качестве художника-ремесленника она нашла работу в Германии, сначала в Гамбурге, а затем начала работать в качестве дизайнера на фабрике майолики в Шрамберге. Ее художественную студию, созданную в Берлине в 1929 г., посещали ученые, художники и писатели, в том числе Лео Силард, Енё Вигнер, Анна Зегерс, Артур Кестлер, Виктор Вайскопф [Szapor, o. 124–125]. Став женой физика Александра Вайсберга, который еще в университетские годы в Вене увлекся коммунистическими идеями, Ева последовала за ним в Харьков. Вскоре после приезда в Советский Союз она устроилась на работу, начала курировать украинские фарфоровые и стекольные заводы, а начиная с лета 1932 г. работала со скульптором Натальей Данко и художником-супрематистом и графиком Николаем Суетиным на Ломоносовском фарфоровом заводе в Ленинграде. Ее карьера продолжала неуклонно развиваться вплоть до 1936 г.: в 1934 г. Ева Штрикер становится художественным директором Дулевского фарфорового

завода, а в возрасте 29 лет — художественным руководителем всей фарфорово-стеклянной промышленности СССР. Однако в 1936 г. она была арестована и по обвинению в покушении на Сталина сначала заключена в тюрьму на Лубянке, а затем в Кресты в Ленинграде. Точно неизвестно, почему ее освободили после полутора лет тюремного заключения: возможно, ей удалось спастись благодаря личным контактам и интернациональным связям ее друзей и семьи [Szarog, o. 143–144]. Ева делилась тюремным опытом со своим другом детства Артуром Кестлером, и в научной литературе, посвященной творчеству Кестлера, ее воспоминания называются в числе источников романа Кестлера «Тьма в полдень». Впоследствии со вторым мужем, Хансом Цайзелем, Ева начала новую жизнь в Америке. В 1946 г. она стала первой женщиной, для которой была организована отдельная выставка в Музее современного искусства в Нью-Йорке под названием «Новые формы в современном Китае от Евы Цайзель».



Декорация Евы Штрикер к спектаклю «В кулисах души» [Lenkei]
Eva Striker's scenery for *The Theatre of the Soul* production [Lenkei]

В 1920-е гг. Ева Штрикер начинает сотрудничать с театром Палашовски при посредничестве соратницы по искусству Агнеш Кевешхази. Декорация Евы Штрикер для спектакля «В кулисах души», выполненная из бумаги и холста, изображает огромное легкое, пронизанное артериями, и бьющееся сердце (см. рисунок). В спектакле преобладали сумерки и тьма, освещались только

сердце и легкие на заднем плане сцены. Окрашенная бумага была вырезана в некоторых местах, поэтому мигание лампы за ней производило эффект живого и бьющегося сердца. Ева Штрикер, сидя за кулисами, управляла сооружением, касаясь электрических проводов лампы [Lenkei, o. 31]. В сценическом действии принимали участие кулисы, изображающие живой организм, и сердце, которое, передавая душевное состояние персонажа, пульсировало быстрее или медленнее. Декорации, как и спектакль, имели успех.

Еще раз подчеркнем, что все эксперименты Палашовски и его кружка в Будапеште 1920-х гг. вполне вписывались в европейские авангардные театральные эксперименты, целью которых были поиски новых выразительных средств и обновление театрального языка. Спектакли Палашовски, которые связывали Запад и Восток, сделали возможной встречу на венгерской сцене театральных культур разных стран. Помимо Мейерхольда, Евреинова и Таирова в его спектаклях заметно влияние Пискатора, Рейнхардта, Крэга и Пиранделло. Театральные эксперименты Палашовски были совершенно уникальными в венгерской среде. Однако из-за отсутствия институционального фона новаторским постановкам Палашовски не удалось оказать существенного влияния на венгерский театральный мейнстрим тех лет, и лишь в конце XX — начале XXI в. они, наконец, получили заслуженное признание.

Источники

- Евреинов Н. Введение в монодраму. СПб. : Изд. Н. И. Бутковской, 1909.
Евреинов Н. В кулисах души // Евреинов Н. Драматические сочинения. Петроград : Academia, 1923. Т. 3. С. 33–46.
Hevesy I., Palasovszky Ö. Új művészetet: kiáltvány a tömegek új kultúrájáért. Budapest : Manifesztum, 1922.
Palasovszky Ö. A lényegretörő színház. Budapest : Szépirodalmi, 1980.

Исследования

- Джурова Т. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Dzhurova/teatralnost/> (дата обращения: 28.11.2019).
Jákfalvi M. Avantgárd, színház, politika. Budapest : Balassi, 2006.
Kocsis R. Igen és nem. A magyar avantgarde színjáték története. Budapest : Magvető, 1973.
Lenkei J. Pillanatkép a magyar szcenika történetéből // Kritikai lapok. 2012. № 3. О. 30–31.
Szapor J. A világhírű Polányiak. Egy elfelejtett család regényes története. Budapest : Aura, 2017.
Tóth D. Az avantgárd hercege. Budapest : Révai, 2011.

References

- Dzhurova, T. S. (2007). *Kontseptsiia teatralnosti v tvorchestve N. N. Evreinova* [The Concept of Theatricality in the Life and Work of N. N. Evreinov]. St Petersburg: SPbGATI. Retrieved from <http://teatr-lib.ru/Library/Dzhurova/teatralnost/>.
- Jákfalvi, M. (2006). *Avantgárd, színház, politika* [Avant-Garde, Theatre, Politics]. Budapest: Balassi.
- Kocsis, R. (1973). *Igen és nem. A magyar avantgarde színjáték története* [Yes and No. The History of the Hungarian Avant-Garde Theatre]. Budapest: Magvető.

Lenkei, J. (2012). Pillanatkép a magyar szcenika történetéből [A Snapshot from the History of Hungarian Scenic Effects]. *Critikai lapok*, 3, 30–31.

Szapor, J. (2017). *A világhírű Polányiak. Egy elfelejtett család regényes története* [The World-famous Polanyi. The Romantic History of a Forgotten Family]. Budapest: Aura.

Tóth, D. (2011). *Az avantgárd hercege* [The Prince of the Avant-Garde]. Budapest: Révai.

Калафатич, Жужанна

PhD, старший преподаватель кафедры
делового иностранного языка
Будапештская школа бизнеса
1165 Budapest, Diósy L. u. 22–24
E-mail: Kalafatics.Zsuzsanna@uni-bge.hu

Kalafatics, Zsuzsanna

PhD (Philology), Senior Lecturer
Department of Foreign Languages
for Commerce
Budapest Business School
22–24, Diósy L. u., 1165 Budapest, Hungary
Email: Kalafatics.Zsuzsanna@uni-bge.hu