

# Od realizma do postmodernizma

**T**isuću devetsto sedamdeset osma godina ostala je zapamćena u povijesti modernoga mađarskoga kazališta: te je godine Nemzeti Színház (Narodno kazalište) dobilo novoga ravnatelja i dvojicu umjetničkih ravnatelja.

Negdje bi drugdje spomenuti događaj prošao nezamijećeno kao unutarnja stvar kazališta, no u Mađarskoj je, od trenutka kad je otvoreno prije 150 godina, Nemzeti Színház oduvijek plijenilo posebnu pozornost, a gotovo je svaki događaj povezan s kazalištem imao ovakav ili onakav ideološko-politički povod. U prošlom je stoljeću Nemzeti desetljećima bilo jedino profesionalno kazalište sa stalnim ansamblom te se čak i u kasnijem razdoblju nametnulo kao prva i najutjecajnija kazališna kuća, uzor koji valja slijediti. Nemzeti Színház bilo je najbolje kazalište, ili se barem takvim smatralo, ne samo službeno nego i inače. Vrijedilo je to čak i u razdobljima kad je kazalište privremeno "pobolijevalo", odnosno kad su postojala bolja, zanimljivija i naprednija kazališta bilo u pokrajini bilo u Budimpešti. Sedamdesete su jednostavno bile takvo desetljeće.

Smjena rukovodstva godine 1978. svoje korijene također vuče iz prošlosti. Godine 1949. sva su kazališta nacionalizirana, u pokrajinskim su kazalištima uspostavljene repertoarne družine, a u Budimpešti je stvoren sustav koji vrijedi još i dandanas. Tijekom sljedećeg desetljeća kazalište Nemzeti imalo je neosporno najbolji ansambl i ravnatelje te je doista predstavljalo uzor.

Međutim, nakon 1956. značenje Nemzetija počelo je opadati usporedo sa sazrijevanjem dvaju drugih ansambala u prijestolnici, Madách Színháza i Vígszínháza. Od kraja šezdesetih spomenuta su dva kazališta uprizoravala najzanimljivije komade, ostvarujući predstave vrhunskih dosega. Istodobno su se

svi ključni položaji u kazališnom životu Budimpešte našli u rukama voditelja svega nekolicine kazališta. Upravo su oni nadgledali razvoj umjetnosti i pridonijeli odmicanju od naturalističko-realističkog stila glume dotada svojstvenog mađarskom kazalištu prema izuzetno manirističkom stilu. Bilo kakva promjena važećih stavova nije dolazila u obzir.

A onda se, tijekom te iste sezone, u trima pokrajinskim kazalištima nešto dogodilo: pojavili su se predstavnici novoga pristupa kazalištu. Godine 1972. dvojica su mladih redatelja, Gábor Zsámbéki u Kaposváru i Gábor Székely u Szolnoku, debitirala uprizorenjem Čehovljeva *Galeba*, dramom koja se između ostaloga bavi i sukobom starog i novog tipa kazališta. Te su predstave iznosile program. Iste sezone, u Kecskemétu je József Ruszt – koji je nakon desetogodišnjeg iskustva s amaterskim i alternativnim kazalištem preuzeo ulogu ravnatelja ansambla – postavio na pozornicu ritualističko-teatralno, ali dovoljno aktualno tumačenje *Hamleta*.

Od 1973. godine, tko god je htio pogledati uzbudljivu, modernu i suvremenu predstavu, klonio se budimpeštanskih kazališta i odlazio na hodočašće u spomenuta tri grada. Odnosi Budimpešte i ostatka države postajali su sve zategnutiji i nalik odnosu dvaju suprotstavljenih naraštaja.

Takvo je stanje okončano odlukom iz godine 1978.: Gábor Zsámbéki i Gábor Székely imenovani su umjetničkim ravnateljima onemoćalog Nemzetija, dok je Józsefu Rusztu dodijeljen isti položaj u Nép-színházu, oformljenom posebno za tu prigodu od dvaju ansambala posve različitih obilježja. Time je stvoren novi odnos snaga, pri čemu su najdarovitiji umjetnici dovedeni u prijestolnicu, položaj Nemzetija ponovno je osnažen, a navedena su pokrajinska kazališta potkopana.



Dés László-Nemes István

# VALAHOL EUROPÁBAN

musical

No odabrana se taktika pokazala neuspješnom. Premda je Kecskemét iznova utonuo u nekadašnju anonimnost ostavši samo još jedno pokrajinsko kazalište (nikada se više nije uspio oporaviti), Kaposvár i Szolnok su nakon kraćega prekida nastavili posao započet početkom desetljeća. Népszínház je zapao u nevolje te je nakon nekoliko godina raspušten.

Kazalište Nemzeti, međutim, nije slijedilo politički diktat. Pristup umjetnosti dvojice novih ravnatelja u velikoj je mjeri odudarao od tradicije toga kazališta. Nemzeti Színház bilo je (i ostalo) kazalište zvijezda naviklih donositi odluke o tome kako će se što izvoditi, dok su redatelji i njihovi kolege bili ondje tek kako bi udovoljavali njihovim prohtjevima. Međutim, Székely i Zsámbéki zagovarali su kazalište koje uvažava redateljske upute i računa na skupni rad. To je dovelo da ozbiljnih sukoba unutar ansambla. Novo je

rukovodstvo također vjerovalo kako Nemzeti ne bi trebao biti monolit, već učinkovita radionica u kojoj suvremeno dramsko pismo i kazališne teorije nisu nepoznanica, nego se i primjenjuju, što je dakako bilo u proturječju s nizom nacionalističkih i ideološko-pokroviteljskih uvjerenja i dogmi.

Stoga su Székely i Zsámbéki svoje kazalište morali stvarati između dviju vatri. Na poslijetku su bili prisiljeni odustati i napustiti kazalište, ali su godine 1982. dobili priliku utemeljiti Katona József Színház. Angažirali su najbolje glumce iz Nemzetija, Kaposvára i Szolnoka te stvorili kazalište koje je postalo izuzetno značajno u umjetničkom smislu. Osamdesetih je godina ovo kazalište doživjelo strahovit uspjeh, ne samo u Mađarskoj nego i u inozemstvu.

U tom se desetljeću napredno kazalište, kako u Mađarskoj tako i diljem Istočne Europe, bavilo temama koje se nisu smjele verbalizirati. To je značilo da

dramski tekst nije bio naglašen i potpomognut samo audio-vizualnim elementima i metakomunikacijom, nego i njihovim raznovrsnim asocijativnim mogućnostima, pa je na taj način nerijetko i reinterpretiran. Dramski je komad dakako bio mnogo više od poligona za odašiljanje skrivenih poruka, premda je bilo slučajeva i takve vrste kodiranja: obično je predstava bila naglašena elementima koji su kod senzibilnije publike, u prvom redu intelektualaca i pripadnika mlađe generacije, pobuđivali asocijacije. Vjerojatno je najbolji primjer kapošvarska izvedba *Marat/Sadea* 1982. godine. I sam original počiva na jasnim političkim motivima: premda obrađuje priču iz francuske revolucije, Peter Weiss razmatra značenje i mogućnosti revolucije u dvadesetom stoljeću, nepomirljivost humanizma i revolucionarnog nasilja te uzaludnost prinošenja bilo kakve ljudske žrtve na oltar ideologije. (Između niza ostalih, i te su teme držane nepoćudnima sredinom sedamdesetih, kad je Weissova drama praizvedena u Mađarskoj. Budući da predstava u kazalištu Nemzeti nije polučila nikakvu političku reakciju, Kaposvár je mogao računati na donekle popustljiviju cenzuru.)

U tumačenju kapošvarskoga redatelja Jánoša Ácsa mogao se zamijetiti stanovit utjecaj čuvene predstave te filmske verzije Petera Brooka, ali i stanovito oslanjanje na iskustvo stečeno u amatersko-alternativnom kazalištu, i u domovini i u inozemstvu. Već je sama izvedbena snaga predstavljala iznimku u tadašnjem suvremenom mađarskom kazalištu. No to samo po sebi nije dostatan razlog kojim bi se objasnio dolazak mladih intelektualaca iz cijele zemlje u Kaposvár ne bi li pogledali baš tu predstavu. Dogodilo se, naime, da mađarska publika u ovoj drami nije prepoznala priču o revoluciji *kao takvoj*, nego o mađarskoj revoluciji 1956., a ova je predstava bila njezin rekvijem. To se najbolje moglo vidjeti u posljednjem prizoru, u kojemu mladi čovjek u ogrtaču (Gábor Máté) – Izvikivač, lik koji događaje sagledava kao promatrač i koji ujedno predstavlja naraštaj koji dolazi – oplakuje ugušenu revoluciju držeći u ruci kamen, onakav kakvim je mnogo mladih ljudi pokušalo podignuti barikade protiv sovjetskih tenkova. (Od tada je – kao izravna posljedica spomenutih događaja – kamen gotovo svugdje zamijenjen asfaltom.) Tijekom prizora oplakivanja, spušta se pozadinsko platno i otkriva pogled na one budimpeštanske ulice na kojima su vodene najžešće bitke. Ács nije radio veće zahvate u tekstu, ali je uporabom scenjskih sredstava proširio raspon mogućih asocijacija.

Završni je prizor već sam po sebi dovoljno upečatljiv (a to je potvrdila i nagrada na beogradskom BITEF-u), no oni koji su poznavali simboliku predočene im slike, geste i kamena, u toj su predstavi mogli prepoznati i nešto drugo (veće).

Još jedna odlika mađarskoga kazališta jest njegova sklonost realizmu. Mađarski su se glumci priklonili psihološkom realizmu još dok su Stanislavski i njegova metoda bili nepoznanica. Taj je realizam, dakako, imao cio niz oblika. Stil koji su prihvatili Székely i Zsámbéki, pa i tek neznatno mlađi naraštaj redatelja – Tamás Ascher, János Ács, Péter Valló, László Babarczy itd. – bio je takozvani mikrorealizam. Za njih kazalište nije bilo tek mjesto na kojemu gledatelj u predstavi prepoznaje zrcalnu sliku svoga života i svoga lika. Stoga su se upustili u brižljivo uprizorivanje složenih situacija, oslanjajući se pritom na ključne pojmove vjerodostojnosti i intenziteta: prvospomenuto se odnosilo na ljudske odnose i samostvarenje, potonje na scensku radnju. Ti su redatelji stvarali toliko bogata i čvrsto povezana djela kakva imamo prilike vidjeti samo u iznimnim trenucima kazališne povijesti.

Vremenska je usklađenost funkcionirala savršeno u predstavama kazališta Katona József Színház, te su je s odobravanjem pozdravili ne samo mađarski nego i europski profesionalci. Bio je to ujedno i ključ međunarodnog uspjeha ansambla. Prisjetimo se stoga nekolicine naslova koji su obišli svijet: *Tri sestre* i *Platonov* u režiji Tamása Aschera (potonji tekst premijerno je izveden u Parizu), Čehovljevi *Šumski demon*, Jarryjev *Kralj Ubu* i Gogoljev *Revizor* u režiji Gábora Zsámbékija te na poslijetku režije Gábora Székelyja – Bulgakovljevi *Bijeg*, Moliérov *Mizantrop* te *Boldogtalanok* (*Nezadovoljstvo*) i *Katul* Milána Fűsta.

Kako bismo pokazali na koji je način funkcionirao taj zgusnuti mikrorealizam, poslužiti ćemo se primjerom iz predstave *Tri sestre* uprizorene 1986. godine. Riječ je o trećem činu, nakon Andrejeva priznanja i Natašine provale gnjeva. Trenutak je kratkotrajnoga zatišja, klonulosti i iscrpljenosti. Irina i Tuzenbach otišli su prileći. U sredini uskoga sobička pretrpanog namještajem sjedi Kuligin (László Vajda), licem okrenut publici, desnom rukom obgrlivši suprugu (Juli Básti) oko ramena. S njegove lijeve strane sjedi Veršinjin (László Sinkó), a malo dalje Olga (Erika Bodnár). Kuliginova gesta ne ostavlja mjesto sumnji da ženu smatra svojim vlasništvom, neovisno o tome što joj se Veršinjin udvara. I potpukovniku i

Maši izuzetno je nelagodno. Olga je na oprezu u slučaju da osjećaji izbiju na vidjelo, kako bi se mogla pravodobno uplesti i smiriti sukobljene strane. Veršinjin počinje razmišljati na glas. Bespoštedno naklapa o svjetlijoj budućnosti. Maša zvižduće neki napjev. Veršinjin preuzima napjev, pjevuši i istodobno nastavlja brbljati. Čavrljanje je upućeno ostalima, napjev Maši. Kuligin ništa ne zamjećuje. Potpukovnikovo galupetanje zamara pa mu umjesto odgovora neprestano ponavlja koliko mu je žena odana. Ohrabruje li on to samoga sebe? Nastoji li uvjeriti samoga sebe u istinitost nečega što više nije vjerojatno? Ili doista vjeruje u ono što govori? Gluma Lászla Vajde kretala se između tih dviju mogućnosti. Potom Sinkó – Veršinjin odlazi te napjev dopire izvan pozornice. Maša se čak ni ne trudi pronaći izgovor, nego slijedi Veršinjinu. Kuligin shvaća što se dogodilo tek nakon što je Maša već izašla. Olga, koja opaža sve što se događa, djelomice je suučesnica, a djelomice i zavidna. Prizor traje svega nekoliko minuta.

Godinu dana poslije u Katona József Színházu postavljen je komad koji se od tada drži ne samo rodonačelnikom dramskoga pravca nego je ujedno utroput određenom načinu uprizorenja. Riječ je o drami Györgyja Spiróa *Csirkefej (Tupoglavac)*, odnosno o zastrašujućoj dijagnozi osiromašenja te društvenog i individualnog poniženja. Neka vrsta novoga naturalizma preuzela je ulogu satiričnog realizma, dominantne metode u djelima dramatičara kao što su István Csurka, Gábor Görgey, Károly Szakonyi, György Schwajda i drugi, koji su ukazivali na zablude društvenoga sustava, no sada je sustav kao takav doveden u pitanje. Dramski je izraz silovit, situacije su napete, a likovi grubo strukturirani. Dramsku radnju pokreću osnovni nagoni. Treba odati počast Katona József Színházu što je primilo ovaj komad na svoju pozornicu. Posve je drugi problem to što je ta ista pozornica od tada otvorena gotovo isključivo onim modernim mađarskim dramama koje su ustrojene na sličan način te susljedno tome pati od nedostatka drugih raspoloživih vrsta tekstova. Međutim, jednako je tako istina da je nemali broj novih dramskih pisaca – Péter Kárpáti, Ákos Németh, Lajos Parti Nagy, Andor Szilágyi, László Garaczi, István Tasnádi, Attila Lőrinczy, Zoltán Egressy – te Spiró osobno ne samo ovisan nego i ograničen stilom *Csirkefeja*.

Kada je, dakle, riječ o mađarskom kazalištu osamdesetih, ono što je spomena vrijedno i suvremeno jest tek mikorealizam Katona József Szín-

háza. Ostali su europski kazališni trendovi potpuno izostali s mađarskih pozornica osamdesetih godina, baš kao što je izostala i avangarda dvadesetih i tridesetih, te neoavangarda, modernizam i drugi trendovi četrdesetih. Činilo se kao da umjetnički dostojan suparnik mikorealizma ne postoji. Barem kad su u pitanju profesionalne pozornice.

Eksperiment je plamtio u malim, neprofesionalnim kazalištima. Sve življi svijet alternativnih kazališta, međutim, bio je uskogrudan koliko i svijet profesionalaca kojima su se suprotstavljali. Između tih dvaju kazališnih polova nije bila moguća nikakva razmjena. Pod ravnateljstvom Józsefa Ruszta, Független Színpad odcijepio se od profesionalnoga kazališta, ali je kao alternativna družina potpuno isključen iz profesionalnih krugova. Premda su predstave najboljeg alternativnog kazališta, Arvisura Színháza (pod vodstvom Istvána Somogyija), primjerice *San Ivanjske noći*, *Majstor i Margarita* te *Magyar Elektra (Mađarska Elektra, šesnaestostoljetni prijevod Sofoklove drame iz pera Pétera Bornemiszsa)*, dosezale kvalitetu ponajboljih profesionalnih predstava, profesionalcima je trebalo mnogo vremena da priznaju i uvažavaju spomenutu družinu. Osim dramskih skupina, pojavio se i velik broj plesnih kazališta te kazališta pokreta. Alternativna su kazališta upoznala domovinu s novim izvedbenim žanrovima i stilovima, no njihov je broj, a time i njihov utjecaj, ostao zanemariv.

Kazalište je, dakako, osjetilo posljedice političkih promjena otpočelih 1989. godine. No 1990. godina ni u kom se slučaju ne može smatrati prekretnicom. Nakon 1990. umjetnost i život kazališta nisu se nimalo promijenili. U glavnim je crtama ustroj ostao isti. Premda je sustav novčane potpore više puta preinačavan, položaj repertoarnih ansambala još uvijek se može smatrati stabilnim. Alternativna kazališta dobila su na važnosti, ali je većina takvih družina djelatna u glavnom gradu. U Budimpešti je raspon kazališta postao nešto šarolikiji, premda ono što ta alternativna kazališta nude često i nije toliko bitno drukčije: čini se da je eksperimentiranju došao kraj.

Moralo je proći neko vrijeme kako bismo shvatili da je do prave promjene došlo u publici, jer si zahtjevniji dio gledatelja više ne može priuštiti odlazak u kazalište premda cijene ulaznica rastu sporije od godišnje inflacije. Pojavio se novi tip gledatelja koji želi da ga se zabavi, dok se posjetitelji alternativnih kazališta obično ubrajaju u skupinu još neafirmiranih

mladih intelektualaca. Neka su pak kazališta doživjela procvat, jer ih stvarni ili pretpostavljeni zahtjevi publike prisiljavaju na umjetničke ustupke s ciljem proizvodnje na veliko.

Najuočljiviji primjer ovakvog okretanja komercijalnosti jest popularnost mjuzikala koji su zavladao repertoarom. U kazalištu se uvriježilo mišljenje da se čak i klasici mogu bolje prodati ukoliko ih se obogati nekolicinom glazbenih umetaka. Mjuzikli i glazbene komedije izvode se čak i u ultrakonzervativnom Nemzeti Színházu, i to s ogromnim uspjehom. Čini se da su redatelji skloniji jednostavnijim i pučkim izvedbenim tehnikama nego onim koje pretpostavljaju stavovitu originalnost.

Još je jedan razlog takvome trendu: nakon 1990., usporedo s povratkom politike u javni diskurs, kazalište je zajedno s ostalim umjetnostima prestalo obnašati političku funkciju. Ukoliko se o svemu može otvoreno govoriti u javnim medijima, svrhovitost metaforičnog izraza u umjetnosti dovedena je u pitanje. Ukoliko nema potrebe da se poruke prikrivaju i potom razotkrivaju putem metakomunikacije, kazalište je lišeno jedne od svojih temeljnih pokretačkih sila. Nema više značajnih pogleda između redatelja i publike: obje strane zbudjeno zure preda se. Kazalištarci mogu tek nagađati što bi gledateljstvo voljelo vidjeti, dok bi potonjima odgovarao nešto širi izbor.

Kazališta se na različite načine nastoje othrvati ovakvome stanju. Jedan od mogućih pristupa jest promicanje provjerenih vrijednosti, pod čime se podrazumijeva ili izvođenje klasika – Shakespeara i Čehov čine gotovo polovicu svih izvedenih komada – ili adaptiranje uspješnih prozinskih djela za pozornicu. Krajem osamdesetih strahovito se povećao broj prozinskih adaptacija. U to su doba novopostavljeni komadi bile gotovo isključivo adaptacije remekdjela svjetske književnosti – primjerice Márquezovih *Sto godina samoće*, Mériméeove *Carmen*, Böllove *Izgubljene časti Katharine Blum*, Tolstojeve *Ane Karenjine*, pa čak i Kierkegaardova *Ili-Ili* – ili pak klasične i moderne mađarske proze (Dezső Kosztolányi, István Örkény, György Spiró itd.).

Odabir dobrih komada samo je jedan dio mehanizma kazališnog preživljavanja: način na koji su izvedeni jednako je važan. U tom pogledu najveći dio predstava koje su trenutačno na repertoaru nije jedan spomena, jer su tek posljedica serijske proizvodnje te stoga nezanimljive i umjetnički nevažne.

Pojedini redatelji predstava koje, naprotiv, valja

spomenuti nastoje očuvati vrijednosti koje su se u prethodnoj eri pokazale uspješnima, u prvom redu mikorealizam. Na primjer, drame koje se izvode u Katona József Színházu, jer se taj ansambl i njegovi redatelji – napose Tamás Ascher, Gábor Zsámbéki i tik do njih Gábor Máté – strogo drže prokušanoga mikorealizma čak i kada kojim slučajem izvode novonaturalističku društvenu dramu. Mikorealizam je dominantan stil i u Radnóti Színházu, kazalištu koje izvodi predstave uvijek postojane kvalitete, a i u kratkovječnom Új Színházu. Režije u prvospomenutom kazalištu, osobito one Pétera Vallóa, odlikuju se minucioznom razradom odnosa među likovima, dok u potonjem kazalištu Gábor Székely i njegovi mlađi kolege, Eszter Novák i Iván Hargitai, mikorealizam sjedinjuju i s drugim, prvenstveno ekspresionističkim tehnikama.

Neprekidno reinterpretiranje klasika ili pretpostavki novoga naturalizma pridonijelo je neprestanom formalnom i stilskom novotarenju na području izvedbe. Iako je naglašavanje teatralnosti još uvijek važeća i značajna potreba, devedesetih je godina velik broj redatelja odlučio krenuti stazama koje sežu dalje od (mikro)realizma, sve do carstva koje bismo mogli nazvati "postmodernim".

Sve je to, dakako, povezano s činjenicom da je u posljednjih nekoliko godina u mađarskim kazalištima svoju karijeru otpočeo niz novih i napose mladih redatelja. (Mikro)realistički stil više ih ne može zadovoljiti, s obzirom da su na njih utjecale moderne teorije recepcije, estetika i sociologija umjetnosti, a na posljertku i vizualna kultura njihovoga doba. Imajući u vidu razlike u godinama, motivacijama i idejama, ova se skupina teško može smatrati jedinstvenim naraštajem. No čini se da ipak postoje neke sličnosti u djelima Jánoša Mohácsija, koji već punih dvadeset godina narušava spokojnost profesije svojim kapošvarskim predstavama, Pétera Telihajja, koji je karijeru započeo kao dramaturg, nedavno preminule Erzsébeta Gaál, koja je prvo zablislala kao glumica u alternativnom kazalištu, Enikőa Eszenyija i Róberta Alföldija, dvojice sjajnih glumaca, Jánoša Szásza, filmskoga redatelja aktivnoga i u kazalištu, učenika Gábora Székelyja, Eszter Novák, Lászlóa Bagossyja i Balázsa Simona, te Árpáda Schillinga, studenta koji već režira u profesionalnim kazalištima.

Svi su oni iznova razmotrili odnos redatelja i teksta dajući prednost vizualnim i scenskim efektima različitih stilova i tumačenja. U njihovim predstavama pravocrtna priča ustupa mjesto mozaičkoj struk-

turi, citatima, gomilama anakronizama, eklekticismu, samosvjesnoj teatralnosti, preplitanju svakidašnjeg i stiliziranog, supostojanju nesuvislosti i blagoglagoljivosti, uporabi asocijacija kao gradbene logike, stvaranju dojma videoisječka.

Sve su to, naravno, dobro znana sredstva koja sama po sebi nisu ni dostatna ni sposobna udahnuti novi život kazalištu. No u združenu obliku u stanju su polučiti snažne učinke pa se čini da upravo oni tvore bojni poklič nove vrste kazališta: potrebni su neograničeni i izravni efekti ne bi li kazalište opstalo u utrci s televizijom, videom, Internetom i drugim čudima tehnike, u korist gledateljstva, dakako. Vrijeme će pokazati je li to uvjerenje samo znak panike sa strane kulture ili pak dugoročna pojava, premda nam povijest daje naslutiti kako je prvospomenuti slučaj daleko vjerojatniji.

Više bi se toga moglo otkriti na temelju imidža i stila pojedinih redatelja, osobito ako se usredotočimo na razlikovna obilježja, a ne na sličnosti. Tako ćemo spoznati da predstave Eszter Novák, Csabe Kissa ili Árpáda Schillinga dijele više zajedničkih obilježja s prethodnicima nego sa suvremenicima, ali to ne znači da postoje neke snažnije sličnosti u radu troje redatelja. U pogledu idejne izvornosti najradikalniji su Sándor Zsótér, Róbert Alföldi i Péter Teliha, no čak i njih karakteriziraju nesagledive razlike.

Dopustite mi da spomenem nekoliko primjera kako bih ilustrirao gore navedeno. Eszter Novák pre-radila je monologe Mihályja Vörösmartyja *Csongor és Tünde*, filozofsku priču iz prve polovine 19. stoljeća, u životne dijaloge, pretvorivši likove u skitnice koji igraju ovu poetsku dramu o potrazi za srećom na praznom gradilištu u zapuštenom okrugu suvremene Budimpešte. Povremeno zapjevaju moderne pop-pjesme ili stare hitove iz šezdesetih. Novák je također režirala i Grabbeovu romantičnu dramu (*Šala, satira, ironija i dublje razumijevanje*), smjestivši različite prizore u različite dijelove kazališta, tako da je publika morala šetati kazališnom zgradom. Svaki su prizor i epizoda izvođeni u različitom stilu, glumci su nerijetko iskakali iz uloge ili uključivali publiku u dramsku radnju. Međutim, u obje su predstave međuljudski odnosi ocrtani realističkom preciznošću.

U *Mletačkom trgovcu* Róberta Asföldija video igra jednako važnu ulogu kao i glumci. I ova je drama također postavljena u suvremeno okruženje, samo što je umjesto podrobno ocrtanih odnosa gledatelj suočen s klišeiziranim manirama, bezobrazlukom, nasiljem i (homo)erotskim vladanjem dobro nam znanim iz akcijskih filmova. U jednoj drugoj predstavi, u *Oluji*,

Prospero je predočen kao sredovječni narkoman koji događaje i likove sa zabave u svome deliriju preokreće u izvorne događaje i likove iz Shakespeareove drame.

Csaba Kiss postavio je *Macbetha* s četvero glumaca, zadržavši pritom okvir krvave povijesne drame, ali dopustivši da se odnosi likova razvijaju na ibsenovski način. Priredio je također i adaptaciju Čehovljevih kratkih priča, u kojoj se tri glumca izmjenjuju u ulogama pripovjedača i glumaca, a pritom im kao rekviziti služe tek škrinja, vješalica i kutija za čelo na praznoj pozornici. U svojoj se posljednjoj režiji, *Woyzecku*, poigrava sa snažnom mješavinom realističkoga i ekspresionističkoga stila, raščlanjujući голу pozornicu svjetlima te zahtijevajući iznimno snažnu izvedbu glumaca, koji prizore izvode u nizu, usporedo pa čak i međusobno prepleteni.

Sándor Zsótér Shakespeareova je *Perikla* smjestio u kadu, stopio više uloga u jednu, ispremiješao zaplet te tako prisilio publiku da od ponuđenih komadića pripovijesti i vizualnih odsječaka sama oblikuje "priču". U predstavi *Tri sestre* u režiji Pétera Teliha, Olga, Maša i Irina neugodne su, nepristojne i isprazne baš kao i njihova suparnica Nataša. Na početku predstave nalazimo ih kako petnaestak minuta sjede na prednjem dijelu pozornice, prkosno zureći u publiku. Zatim pjevaju Brechtove songove. Neki se prizori izvode više puta, prvo na sentimental način, a potom u životnom i ozbiljnom stilu. I ponovno je na publici da utvrdi razloge određenoga slijeda događaja.

Ovakva vrsta predstava isprva je izvođena samo u malim kazalištima ili studijima, no sada ih se može naći i na repertoaru većih kazališta. To međutim ne znači da je većinski dio gledateljstva spreman prihvatiti takav "stil", ali zasigurno navještava kako ovaj novi kazališni izričaj, koji se slobodno služi izražajnim sredstvima videa i televizije te ih na taj način čini dostupnima svoj publici, stječe sve širi krug poklonika.

Premda navedena nova kretanja otvaraju dosad nepoznate horizonte ne samo na području dramskoga pisma nego i izvedbe, tradicionalno dramsko kazalište koje računa na intuiciju i poistovjećivanje, ili ravnopravnost riječi i slike, ni u kom se slučaju ne može smatrati prevladanim. Ne samo zato što postoji stvarna potražnja za gore spomenutim nego i zato što je nakon desetljeća politički promicane homogenosti i u kazališnom svijetu također napokon došlo vrijeme žanrovskoga i stilskoga pluralizma.