

JÁKFA LVI MAGDOLNA

Wilson bilije

■ WOYZECK ■

Robert Wilson színpadi munkái legendásan nem adnak teret az értelmező-azonosulást kereső befogadói magatartásnak. A *Woyzeck*, a *Waits-operasorozat* negyedik, lezáró eleme megszokott és ismertnek vélt Wilson-kreáció. Ha *Aragonnal* akarunk fogalmazni: a boldogság maga.

Wilson azért nyúlt Büchner darabjához, mert „a *Woyzeck* erősen zenei építkezésű – nagy építészeti és szerkezeti elemekből áll, amelyekhez szinte bármit hozzákeverhetünk. Semmi pszichológia nincs benne, ettől direkt lesz, s ugyanakkor az élet rejteleyeiről szól.” (Peter Laugesen interjúja. Theatre Betty Nansen, 2000.) Ez a nyilatkozat mintha azt a wilsoni legendát erősítené, mely nem az azonosulás nyújtotta-segítette kataritikus önfelismerésben, hanem a nézői értelmezői aktivitás felkeltésében lel örömet. Ez a wilsoni alkotás – talán éppen a határozottan kidolgozott formanyelv ismeretében, talán Büchner kultúrtörténeti háttérrel – mégis kicsit más, agresszívebben értelmet kínál előadást eredményez.

A Wilson, Brennan & Waits szerzőtríász nagyléptékű átalakításokat végzett a szövegen. Operalibrettót írtak, s ezért nemcsak egyszerű vezetésű történeti linearitást, hanem egyszerű és minimális dikciójú korpuszt metszettek ki Büchner szövegtörzséből.

Wilson *Woyzeck*jeinek a képei

A szöveg dramaturgiai egységeinek megváltoztatott sorrendje *Woyzeck* történetét mintha egyetlen biológiai napba formázná, akárha egy napját kísérnénk végig reggeltől éjszakáig. A szekvenciák illetően egyszerűsített, lineáris időszerkezetűvé tett története mintha szubsztanciává emelné, mitikussá tenné az időt, amelynek haladására vagy fogalmára legfőképp a mitikus visszatérés elvárható toposza utal.

A szerzők az operatrilógia *Waits*-technikáját használják Büchner nyersanyagára is, s nagymértékben Büchner képekből álló, s most még inkább képekké tört történetének köszönhető, hogy ez az opera leginkább a Brecht–Weill páros közös produktumait idézi fel. Wilsonról Heiner Müller is úgy vélekedett, hogy a Brecht megálmodta színházat hozza létre, amikor „a tér, a mozgás, a fény és a hang megszabadul a szöveg dominanciájától” (Holger Teschke interjúja magyarul. *Theatron*, 1998. tél, 69. o.). Ez az állítás bármennyire igaz is lehet Heiner Müller és Wilson közös munkáira (főként a *the Civil warS* német változatára), mégis elmondható, hogy a 2000. évi Büchner-bemutató azért a megszokottnál tágabb dimenziót nyit a szövegre.

A tetralógiát lezáró *Woyzeck* képviselője az eddigi tendenciák összegzése: azon belül, hogy Wilsonnál leginkább a színpadkép válik domináns játékelemmé, ezúttal is a méretek viszonylagossá-



gának megkeverése a látványvilág alapja. Az 1990-es *The Black Rider* című nyitó darabban Wilson kijelöli a teret, s ez a koncepció végigvonul a Waits-operák előadásán. Wilson igen régen látott konstruktivista képdíszletet tervezett. A tekintetet vezető vonalak a húszas évek színházának erőteljes geometriai diktátumával a diszharmonikus szerkesztést, a megtörő vonalakat, a kibillenő formákat helyezik elének téralkotóként, s itt az ember antropológiai léte kiszolgáltatottként, sérülékenyként jelenik meg. A *Woyzeck* nyitó képe a függöny-vetítívászon teljes felületére az egyéni tipográfiával tervezett, disszonáns, szagatott Woyzeck szó betűit vetíti. Előtte aprócska babák-bábuk, házak, lovak sorakoznak; az előadás későbbi szereplői kertitorpe-dimenzióban. A prologuszene kezdő ütemére minden kisiklik, hogy aztán óriásira növe térjen vissza: óriáskerék, óriás ló, és óriás a kikiáltó is, aki Tom Waits hangján megafonos rekedtséggel üvölti kifelé a párizsi Odéon nézőterére, hogy „Misery’s the River of the World”. Erős brechti kezdés ez, de az idézet durva szociális agresszivitását elemeli a háttérben két dimenzióban kavargó óriáskerék gyönyörű narancs-piros felülete, és így a közösségi helyzetekben mindig igaznak gondolt nyomor tényleges bemutatása helyett csak gigantikus papírmásé szónokok demagóg szlogenjei ismétlődnek.



Már ekkor nyilvánvaló azért, hogy ez a *Woyzeck* nem lesz a kiszolgáltatott társadalmi rétegek megnyomorított szegénylegénye; Wilson éppen a brechti színház állásfoglalást kikényszerítő közösségi befogadási mechanizmusaitól tartja távol a nézőket. A játék nagyobb globális rendszerei a lehető leghamarabb eltávolítják a szerepeket a valóságmintákkal azonosítható helyzetektől. A Kikiáltó éneke alatt a nyitó kép aprócska bábait felidézve s azok nyomán *parade*-szerűen elvonulnak előttünk a szereplők. Ez a Jens Jørn Spottag alakította Woyzeck a helyben futást használja jellegzetes színpadi mozgásformaként. Wilsontól megszoktuk, hogy a lassú koreográfiájú mozdulatsorokat a többiekre itt is jellemző hangsúlyos kéz- és testtartásokkal ellensúlyozza, ez a Woyzeck azonban rohan, de helyben, s ezzel megszünteti a döntéstől a tettig, az érzéstől a megvilágosodásig egyébként elvezető értelmezési sort.

Woyzeck fehér nadrágban, haskötővel fut, arca, néha egész bőrfelülete zöld (a borsótól). A Kapitány (Ole Thestrup) potrohos-bajszos, egyenruhájának fáradt kék-lilásága arcfestésén és a doktorok felöltőjén ismétlődik. A doktorok karjuknál összeöltöztetett szíami ikrek (Wilson éppen a büchneri szöveg kettős természetét kéri számon rajtuk), egy nemtelenre formált férfi, illetve női színész (Morten Eisner és Hanne Uldal). Az Ezreddobos (Tom Jensen) piros bika, előtte páviánbábu masíroz, tőle nem elválasztható képi közegként. Christian Woyzeck kicsiben, s a nők, Marie (Kaya Brüel) és Margret (Ann-Mari Max Hansen) szorosan lesímitott fekete hajjal García Lorca heroináiként piroslanak.

Az alakokat ez esetben is egyéni, lassú és darabos-szögletes mozgásoruk jellemzi: akárcsak a *The Black Rider*-ben, a változó színű háttérvászon elé belógatott torz, egymásnak ellentmondó álperspektívákat sugalló geometriai síkidomok bizonytalanán teszik a

térérzékelés koordinátáit; a színpad síkjának dőlésszöge ugyan nem, de színe jelenetenként változik, s ez mélységérzékelésünket zavarja, rajta az alakok mesterséges, irreális mozgássora csak a nézői érzékelő tapasztalatnak köszönhetően őrzi a nehézkedés és a járás felismerhető hagyományát. Wilsonnál a mozgás sem lehet reális, a legkisebb helyváltoztatás sem a valóságnak megfeleltethető, az azonosságot és a ráismerést elősegítő elem.

Ebben a konstruktivista vonalvezetésű és mozgáskompozíciójú térben jellegzetesen wilsoni, ahogy az idő szükségszerűen feloldódik; az egymásutániságok, az okozatok már ezért sem lehetnek értelmi indítatásúak vagy magyarázatúak, csakis a mítosz, a sors, a fátum antropológiai közös helyeire kerülhet jelzés.

Woyzecket a *parade*-prológus után rögtön a Kapitánynál látjuk borotválás közben. A padló fekete, a háttérvászon kék, előtte gigantikus paralelepipedon katonai-kapitányi kék-lilában, Woyzeck zöld, mellette akasztófára emlékeztető elem emelkedik (ferdén). Ez a morál nyitó jelenete: „Kapitány úr, az erény, az nálam még hibázik. (...) mi mindenképpen nyomorultak vagyunk, akár itt, akár a másvilágon. Ha följutunk a mennyországba, biztos, hogy nekünk kell segítenünk mennydörögni.” (Thurzó Gábor fordításából.) Már itt biztos, hogy Wilson nemcsak a lassan konszenzussá érő, kanonikusnak tekintett kiadástörténet Bornscheuer-féle változatát és jelenetsorrendjét hagyja figyelmen kívül, hanem Büchner minimálszövegéből is húz. Sokat. Wilson operát írt Waitsszel, s így nem mellékes, hanem műfajspecifikus tény, hogy a verbálisan hangsúlyos elemek a zenei betétekbe kerültek, s mindkettő összekötő és átkapcsoló eleme a wilsoni csönd.

Wilson színházát *A süket pillantása* óta a csönd metaforáival értelmezi a szakma, s zeneileg érdekes az az áthallás, ahogy a wilsoni csönd fogalma Waits operáiba lassan Philip Glass motívumait úsztatja, sőt még a mester, Cage, a csöndzene megteremtője is felsejlik. A második, a vesszővágási jelenetben, mely a csend színévé válik: Andreas és Woyzeck fehér gallyak mellett ül (bár nem lehet ülesnek nevezni azt a testtartást, mely csak jelzi az ülést, a pihenést, a nyugalmat). A gallyak festett fehérek, a lassú, apró mozgások sem utánozzák a favágás vagy vesszőgyűjtés mozdulatait; koccintanak a faágakkal, és kristálypohár csendül össze, Woyzeck megrázza a fejét, és csilingelően harangoznak.

A kép és a hang különbözősége, a látvány és az értelmezés elcsúszása az érzéki befogadás mechanizmusait hívja elő, főként, hogy a dalok beszélői pozíciói vagy a dramaturgiai helyzetben megszólaló alak ér-

zelmi állapotát formázzák, vagy (brechtiesen) a prózai szövegrészek betétdalai a másról szóló beszéd anekdota- és tanmese-hagyományát felhasználva egy másik történetet mesélnek el. Az összekapcsolás a néző választható lehetősége. Andreas és Woyzeck vesszővágás közben előadott duettje (*Diamond in your Mind*) – akárcsak Kurt Weill songjai – Zerlalda Samuels megkínzásáról szól, s mivel a történeti, térbeli, időbeli és kultúrabeli távolság egyáltalán nem vagy csak nehézkesen kötheti össze a büchneri szálat az amerikai legendával (a *The Black Rider*rel inkább), tudatosan vállalt döntés lesz Büchner és az egész *Woyzeck*-értelmezési kör félretétele. Büchner olyan kulturális konnotációsemleges nyersanyaggá válik a két amerikai kezében, mint John Gay volt Brechtében.

A fenti sémára épül, amikor Woyzeck a Doktor rendelőjében fut egy helyben, s filozófiai gondolatait kommentálva a Doktor elénekli a *God's away on business* című dalt. „The sun went down; the moon wept blood / A bloody jack of Diamonds, a plague, and a flood”, s a refrénnel, mely azt firtatja, ki felelős mindezért, „Who are the ones left in charge? / Killers, thieves and whores” – megadja a választ Woyzeck sorsára. Itt tehát megint az előrevetítés, az avantgárd színházi megoldásokra olyannyira emlékeztető wilsoni dramaturgiai jóslás irányítja közösségi tudatalattiként a nézői gondolatokat.

Kezdetben úgy tűnt, hogy ez a wilsoni rendezés a többenél erőteljesebben és egyértelműbben kinyilatkoztatva fogalmaz, előrehaladva a zene és a kép-fény-dramaturgia menetében biztosnak látszik, hogy ez nem csak a brechti szerkesztés dominanciájának köszönhető. Egyrészt fontos, hogy az opera áriái, dalai többnyire akkor hangzanak el, amikor Büchner a drámájában népdalbetéteket használ, vagyis az általa kiválasztott dramaturgiai helyzetekben; csakhogy a német népdalok rekonstruálása helyett most Kathleen Brennan és Tom Waits dalai hangzanak el, s ezek a büchneri utólagos helyzetelemző és -festő karakter helyett legtöbbször ez előbb emlegetett előrevetítő, omnipotens jóslás funkcióját ragadják magukhoz. Például Marie a harmadik jelenetben kisfiának altatót énekel, s ez nem magáról szól: „No, te lány, mi lesz veled? / Nincs urad, csak gyereked! / Ej, majd csak lesz valahogy! / Egész éjjel danolok...” (Rónay György fordítása), hanem a gyerekről: „Nothing's ever yours to keep / Close your eyes, go to sleep / If I die before you wake / Don't you cry, don't you weep.” Nem a múlttól, hanem a jövőről van tehát szó.

Ez a Marie érettebb, asszonyibb és anyaiabb, leginkább Wilson *Orlandó*jának figu-

ratív összetettségét idézi. Wilson egész *Woyzeck*-koncepciójából Woyzeck és Marie viszonya tűnik a legfontosabbnak ebben az érthetetlen, mesterséges világban. Wilson azt is elmondta, hogy szerinte éppen furcsasága miatt érdekes ez a szerelmi történet, mert végtelemül megható, hogy ezek a „csak a maguk útját járó” emberek miként tartozhatnak ennyire össze. „Nagyon megható szerelmi történetet” akart.

Szembetűnő, hogy az előadás tagolási pontjait kettőjük találkozásának ritmusa adja. Az altatódal után Woyzeck a konstruktivista síkháló jelezte szoba ajtajában áll, nem lép be Marie-hoz; a következő jelenet végén, miután a doktorok a természeti kényszerrel szemben működtethető szabad akaratról zagváltak, Woyzeck elénekli a *Coney Island Babyt*, vágyakozó szerelmes dalát, mintha kitarításának és türesének egyetlen forrása és oka a lány lenne. Marie a szerelmes dal alatt a színpadra lép. Képi elem itt, nem több: a vágy képe.

S ugyanígy csak a vágy képe, hogy amikor a kapitányi és orvosi együttes tortúrák után Woyzeck Marie-ről, asszonyáról álmodik, akkor az belép, átölelve tartják egymást, s a kórus az áhított megnyugvás tercelt kíséretével a „Let's pretend we can bring back the old days again / And all the world is green” dalát énekl. Ez az a kép, amelyben Wilson idilli zöldre fényezi (Woyzeck eddig beteges borsözöldje itt vált át áhított természetté) a színpad közepén hangsúlyosan rendes perspektívába állított, egymást ölelő párt. S ez az a dal, amelyet Waits Marie és Woyzeck utolsó találkozásakor duetté alakít.

Marie és Woyzeck kettőse persze jórészt az operahagyomány strukturális olvasati kényszerében válik értelmezési origóvá; minden rajtuk kívül eső zene- vagy képdramaturgiai elem környezetébe olvad, legyen mégoly determinánsan brechti agresszióval dolgozó, mint a nyitó és záró, basszus dominanciájú, monoton uniszónó *Misery's the river of the World*.

Wilson a jövő időt, a bekövetkező időt nem csak a dalok konnotálta tanulságokkal vetíti előre; nem csak Waits rendre visszatérő tiszta kvintus motívumai, staccatós ütemkapcsolatai, free jazzbe forduló basszusfutamai állítanak párhuzamot a songok és a címszereplő története között. Wilson megint leginkább a fény, a megvilágítás ritmusával, a látás dramaturgiájával fogalmaz előre sejtéseket, megérezéseket.

A *Woyzeck* fény- és díszletstruktúrája a húszas évek nagy színházi kísérleteit, a Bauhaus fényexperimentációs eredményeit vetíti elénk, s nem véletlenül. Wilson a magyar avantgárd színház mesterének, az itthon alig alkotó Moholy-Nagy László második feleségének, Sybilnek volt építésznövendéke Brooklynban. Az a technika, a fény és a mozgás viszonya, a képi ritmus, melyről Moholy-Nagy tanulmányok sorában értekezett (*Látás mozgásban*. Balassi, 2000), Wilson színházában lett világhírű. Az az elmélette fogalmazott gyakorlat, melyet Moholy-Nagy Molnár Farkassal geometriai formákon kísérletezett ki, például ebben az előadásban ötvöződik történeté. Nem hiába éltette Aragon (s ezt Wilson kapcsán 1971 óta szinte kötelező leírni) ebben a színházban a szürrealisták sosem volt, de vágyott játékát halott barátjához, André Bretonhoz írt levelében (*Lettres Françaises*, 1971. 06. 02.).

Már a *Woyzeck parade*-ja alatt egyértelmű, hogy a színek megint wilsonos dominanciával, néha akár egyszerű allegorikus színrenddel jellemeznek egy alakot; ez persze egészen addig igaz, míg a mindent térbe alkotó és térré nyitó fény (s ez ismét Wilson-copyrighthos színpadi kreáció) nem változtatja meg magukat a színösszetevő komponenseket is, s nem vetít az alakra, és csakis arra, más komponensű sugarat. Így lehet Woyzeck fehér vagy zöld, vagy ezüst, vagy fekete; Marie piros vagy halálában fekete. Így válik a színpad sikk zöld pázsittá, ferdének látszó feketévé, izzó vörös gömbfelületté.

Az előadás fénydramaturgiája is jellegzetes értelmező-jósló beállításokat használ: Woyzeck kezét, jobb kézfejét, mely majd egy óra múlva a kést tartja Marie nyakához, fehér fény festi a kezdetektől: fogja akár a borotvát, akár a gallyat, vagy ölelje Marie-t. A harmadik felvonás első jelenetétől, amikor Woyzeck Andreasnak arról beszél, „mintha kés villanna a szememben...” (Thurzó Gábor fordítása), ez a kéz piros fényt kap. Woyzeck arcára általában zöld fény vetül, bármerre fordul, s néha csak a vakító, maszkká vagy halottá sápitó fehér fény mutatja vonásait. Ez az arc csupasz; egyedül ezen az arcon nincs az eredeti vonásokat elrajzoló karaktersmink; beteges, fáradt, karikás szemű, minimális mimikával dolgozó arc ez. Igaz, diszsonáns is lenne a mimika abban a képi közegben, amely például a kaszárnya fekete örtonysablontját megfordítja, és lefelé mutató fénygetető nyilat formál belőle, s amely a színpadi tárgyak konstruktivista (Mejerhold, Kulesov, Cocteau vagy számunkra Mácza munkáiból ismert) multifunkcionalitását fizikai helyi értéküktől megfosztott síkidomként állítja elénk.

Wilson jóslásra szerkesztett dramaturgiai menetének az utolsó (előtti) jelenetben képi, zenei és értelmezői lezárás ígéretét kell hordoznia. Késő este van, fekete a színpad, a háttérvaszon alkonyati égővörös, s óriási fekete fénykorong ereszkedik alá rajta, mely feketébe vonja Woyzecket is. Csak a keze, a kést tartó keze ér a függőleges fehér fénykörbe, mely a földön fekvő Marie-ra vetül. A kés derékszögű háromszög alakú tükröző lap, fényként áll a lány torka felett tarthatatlanul hosszú ideig képpé merevedve.

Ez a kép lenyűgöző, méretei gigantikusak, hatása frenetikus színpadi installáció. Az eddigi konstruktivista szögletek, éles fény- és színhatárok váratlanul harmóniává oldódnak, Woyzeck kése olyan színpadi műalkotássá lesz, mint Einstein széke az *Einstein on the Beach*-ben vagy Orlando ágya az *Orlandóban*, s művészi tárgy erejével installációvá formálja a színházi pillanatot. Csönd van, bevégeztetett, úgy és ahogyan Woyzeck előre látta, s Wilson ellentétek disszonanciájára épülő nyolcvanperces menete itt megnyugvást talál.

A lezárást ígérő zenei és képi kádencia ugyanakkor egy másik párt állít elénk: Marie szobájában a Bolond és Margret altatja a kicsi Christiant. A Bolond fehér nadrágban és ingben (mint Woyzeck), Margret piros ruhában és cipőben (mint Marie), Marie lágy moll pentachordos altatódalát éneklük, mely az első ismétlés után átvált mesélésbe: „Once upon a time there was a poor child / with no father and no mother / everything was dead and no one was / left in the whole world”, s ezzel a történetet, bizony a Woyzeckét úgy emelik a legendák világába, hogy közben a legendává válás mechanizmusának mindennapos rutinjával ruházzák fel az összes túlélőt. Ebben a záróképben értelmeződhet, de itt aztán értelmeződnie is kell annak, hogy Margret egyforma Marie-val, s hogy a Bolond hasonlít Woyzeckre; s itt, mikor a Marie státusába lépő Margret záróstrófként újra a *Misery's the river of the World* refrént éneklük a kicsi, fehér nadrágos, haskötős, pucér felsőtestű, Woyzeckké nőő fiúcskának, akkor ennek a nyomornak a képe a nagy brechti társadalmi igazságtalanságok hagyományozódásán kívül az egyéni életék öröklődő továbbvitelének nyomorúságát is magában foglalja. Margret és a Bolond dalának gyermeke „wanted to go back down to earth / the earth was an overturned piss pot”. Kiborult bili a Föld.

Sheryl Sutton azt mondta Wilson színházáról, hogy „az újonnan belépett színészt csak akkor veszed észre, amikor már percek óta a színen van” (Pilinszky János: *Beszélgések S. S.-nal*, negyedik fejezet). A színészek jelenléte Wilsonnál fegyvelmezett és pre-

cíz folyamat. Nem a bonyolult és változatos *trouvaillé*-ok kínálják fel a nézőnek az átélés megtisztító lehetőségét, hanem a színészi, az élő játékot képpé formáló mozgás.

Aragon a kultúrtörténet újabb szenilis fordulatával a szürrealisták felemlegetésénél elfeledkezett az egyetlen megszálott színházcsinálóról, Artaud-ról, akit a halott barát, Breton már 1927-ben úgymint kiutált a körből. Pedig ha a kortárs színház elemzésre méltó produktumainak színháztörténeti filiáléit keressük, akkor Moholy-Nagy és a Bauhaus avantgárd tendenciái mellett vagy után fel kell ismerni azt a színházi elképzelést, amelyet Artaud nem tudott megvalósítani, de amelyre Wilson leginkább az 1972-es *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* egy hétig tartó előadása óta törekszik. Wilson életet teremt a színpadon, nyelvi, vizuális és akusztikus kommunikációt, s előadásai évtizedek óta már nem kísérletek, hanem működő, ráadásul boldog életformák.

GYUKICS GÁBOR

Robert Wilson svédül álmodik

■ AUGUST STRINDBERG: ÁLOMJÁTÉK ■

August Strindberg *Álomjáték* című, ritkán előadott darabjával kezdett játszani a telexasi születésű Robert Wilson. A születési hely kiemelését azért tartom fontosnak, mert eddig sem svéd, sem más európai rendezők nem voltak képesek érdemlegesen megrendezni e strindbergi látomást. A darabot színpadra adaptálta többek között Antonin Artaud, Max Reinhardt, sőt, a svédek legjelentősebbek tartott rendezője, Ingmar Bergman is. Bergman 1953-ban a svéd televízióknak készített adaptációját azonban a kritikusok katasztrofálisnak minősítették, mivel csak verbális drámává szűkítve, a díszlet látványától megfosztva tudta a darabot elfogadhatóvá tenni.

Úgy látszik azonban, hogy hosszú várakozás után ez a makacsul színpadra alkalmatlannak ítélt darab Robert Wilson személyében végre emberére talált.

Az amerikai rendező, díszlet- és látványtervező, aki egyszer már Magyarországon is letette névjegyét, 1998-ban a stockholmi Városi Színházban svéd színészekkel állította színpadra az elhíresült darabot. Nehéz elképzelni nála megfelelőbb színházi személyiséget ehhez a komoly kihívást jelentő munkához. Robert Wilson immár harminc éve hoz létre olyan fantasztikusnál fantasztikusabb álmokképeket, melyek térben és időben minden konvenciónak és hagyománynak ellentmondanak. Megjegyzésre érdemes az a tény is, hogy a világ legkülönbözőbb művészegyéniségeivel, mint például Philip Glass (*Einstein on the Beach – Einstein a tengerparton*) és Tom Waits (*The Black Rider – Fekete lovas*)

dolgozik együtt, és az sem mellékes, hogy legtöbbször európai városok társulatainál talál otthonra ötleteivel. Brooklynban utoljára 1998-ban a frankfurti színházzal járt a *Time Machine (Időgép)* című produkcióval, amely csakúgy, mint az *Álomjáték*, hatalmas sikert aratott.

Itt kell megjegyezni, hogy a Brooklyn Academy of Music az egyik legrugalmasabb, legigényesebb és legnyitottabb színháznak számít Amerikában. Színvonalát szinte egyetlen más amerikai színház sem képes megközelíteni. Csak olyan darabot és társulatot fogad be, amely még a legigényesebb nézőt és kritikust is maradéktalanul kielégíti. Előadások előtt néző-alkotó találkozókat szervez. Repertoárján megtalálható balett, modern tánc, komolyzene, klasszikus színház és az előadó-művésze-