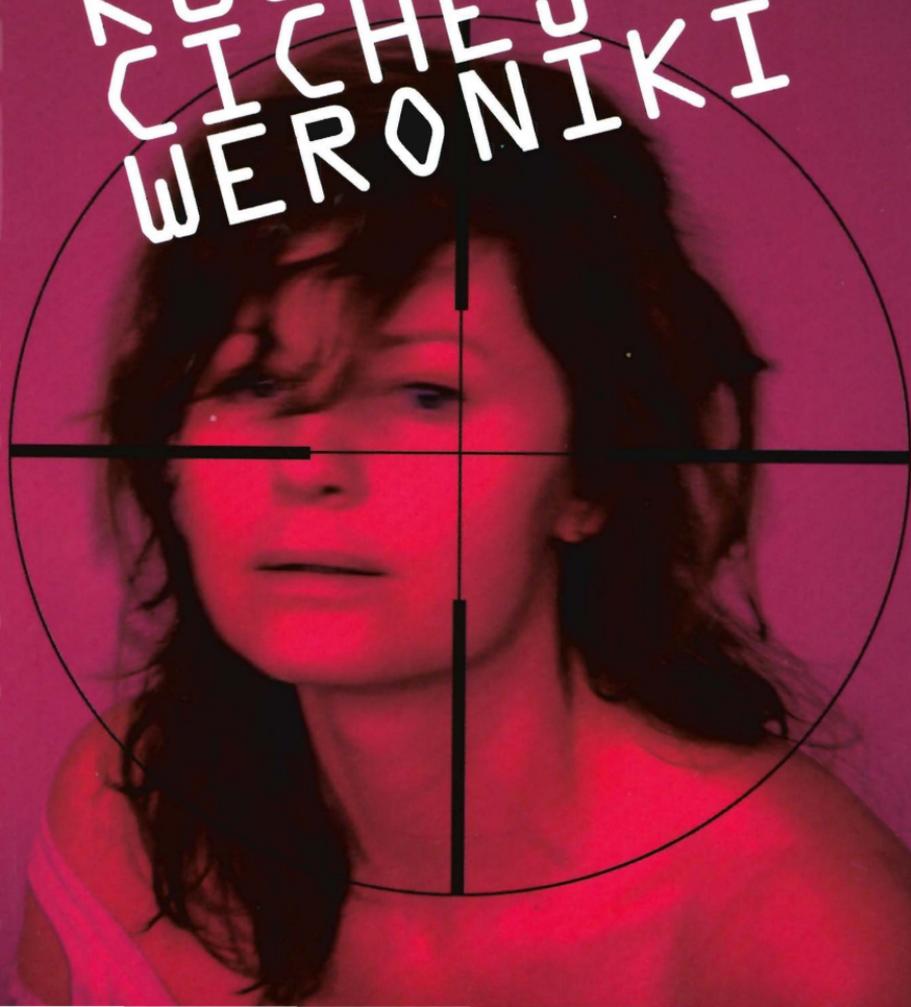


TEATR POLSKI



KUSZENIE CICHEJ WERONIKI



KUSZENIE CICHEJ WERONIKI/
THE TEMPTATION OF QUIET
VERONICA

według opowiadania Roberta Musila *Die Versuchung der stillen Veronika*/based on the Robert
Musil's short story *Die Versuchung der stillen Veronika*



Teatr Polski we Wrocławiu/Polski Theatre in Wrocław
dyrektor naczelny i artystyczny/general and artistic director – **KRZYSZTOF MIESZKOWSKI**

przekład/translation – **ZOFIA RYBICKA**
adaptacja, własne teksty, reżyseria i scenografia/adaptation, additional texts, set design and directed by – **KRYSTIAN LUPA**
muzyka/music – **JACEK OSTASZEWSKI**
asystent scenografa/assistant of the set designer – **PIOTR SKIBA**
koordynator projektu/project coordinator – **HANNA FRANKOWSKA**

obsada/cast:
Weronika – **EWA SKIBIŃSKA**
Johannes – **ADAM SZCZYSCZAJ**
Demeter – **MARIUSZ KILJAN**
Ciotka/Aunt – **KRZYSIŁAWA DUBIELÓWNA**

inspicjent/stage manager – **EWA WILK**
suflet/prompter – **MAGDALENA KABATA**
rekwizytor/props master – **MAREK IWANASZKO**
realizacja światła/lights – **DARIUSZ BARTOŁD, KAZIMIERZ BLACHARSKI, WOJCIECH BRATOS**
realizacja dźwięku/sound – **TOMASZ ZABORSKI, MAREK ZABORSKI**

Sny Ciotki są własnością Krzesiławy Dubielówny/The Aunt dreams belong to Ms. Krzesiława Dubielówna.

prapremiera polska 17 maja 1997/the opening in Poland on 17 May 1997
wznowienie 29 czerwca 2009/renewal of the production on 29 June 2009

licencjodawca/licensed from – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Warszawa/Authors' Society ZAiKS, Warsaw

www.lupa.teatrpolski.wroc.pl



Demeter – MARIUSZ KILJAN



Łukasz Maciejewski: Twój powrót do *Kuszenia cichej Weroniki* według Roberta Musila jest dla mnie zaskoczeniem. W ostatnich latach wielokrotnie powtarzałeś, że w coraz mniejszym stopniu interesuje cię adaptowanie literatury klasycznej w teatrze.

Krystian Lupa: *Kuszenie cichej Weroniki* zostało już zrobione – premiera odbyła się w 1997 roku. Nie będzie to zatem nowa rzecz, tylko powrót do spektaklu, który dla nas wszystkich, dla całego zespołu wrocławskiego, był ważny i inspirujący. Mieliśmy przy tym poczucie, że zbyt szybko zniknął z afisza, nie zdążyliśmy się wystarczająco nacieszyć graniem.

Ponowne spotkanie z *Kuszeniem cichej Weroniki* jest zatem dla mnie powrotem do dawnej, fascynującej przygody. Niespokojnej i bezcelnej próby nieliterackiego potraktowania literatury. Próby zajrzenia literaturze pod...

Pod co można zajrzeć literaturze?

Ł.M.: Pod majtki. Pod oficjalny, zaanektowany przez krytyków i literaturoznawców przekaz.

KL.: Powiem inaczej. Musil uważał *Kuszenie cichej Weroniki* za swoje największe osiągnięcie literackie. Twierdził, że to opowiadanie było dla niego najbardziej skrajnym, odważnym i ekstremalnym doświadczeniem łapania w sidła literatury tego, co umyka.

Rzeczywiście, kiedy czytamy *Kuszenie cichej Weroniki*, czuje się, że w tej niespokojnej materii literackiej kryje się próba dotknięcia niewyraźnego. Tematy, które w *Człowieku bez właściwości* Musil próbował referować analitycznie, literacko, w *Kuszeniu cichej Weroniki* „chwycił” bezpośrednio, ukryty rejon psychiki zaatakował wewnętrznym monologiem, którego impet wdziera się w strefę pozasłowną.

Ł.M.: Musil próbował godzić wiedzę zaczerpniętą z nauk ścisłych z poetyckim, humanistycznym, a zatem niepodległym wobec ustalonego kanonu, widzeniem świata. Ma to swoje odzwierciedlenie również w *Kuszeniu cichej Weroniki*.

KL.: Stają wobec siebie dwie jaźnie: racjonalistyczna, intelektualna jaźń mężczyzny, Johanna, i wizjonerska, irracjonalna i swoiście mistyczna jaźń Weroniki.

Ł.M.: Kobiety pierwiastek...

KL.: Musil był tym zafascynowany. Miał sporo przyjaciółek. Dziwnych... Były dla niego nieprzemijającym źródłem dociekań i podpatrywań. Być może próbował zrozumieć „inne” w kobiecie... przez swoją osmozę, hodowanie we własnej psychice „obszaru żeńskiego”, tej, po każdej stronie płci – nieużytej „drugiej możliwości”...

Ł.M.: Gender studies...

KL.: Podobnie jak Rainer Maria Rilke, Musil przeczuwa, że kobieta mówi nieznanym dla mężczyzny językiem miłości; obaj byli zafascynowani tekstami średniowiecznych mistyczek, osobliwym ucieleśnieniem myślowych aktów jawiących się jaźni z symboliczną logiką zdarzeń, a nie jako logiczne ciągi argumentacyjne. Wynika to z pierwotnego podłoża – powodu, dla którego nieporozumienia pomiędzy przedstawicielami odmiennych płci nie dają się załatwić takimi czy innymi racjami w dyskusji.

Ł.M.: Czyli kłeska.

KL.: Nie, to przyjęcie do wiadomości obszaru, w którym wymiana informacji staje się niemożliwa. Tak jakby porównywać przeżycie miłosne czy też orgazm. Można na ten temat opowiadać bez końca... i tak nie można się domacać, jak to naprawdę „jest z drugiej strony”. Można to tylko razem cieleśnie przeżyć jako tajemnicze a zarazem instynktownie oczywiste participatio.

Ł.M.: W maju 1997 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu wystawiłeś *Kuszenie cichej Weroniki* oraz *Damę z jednorożcem* według opowiadania Hanna Wendling Hermanna Brocha. Z jednej strony Broch, z drugiej Musil – znamienne połączenie.

K.L.: *Dama z jednorożcem*. Tak nazwaliśmy ten dwuczęściowy spektakl złożony z opowiadań Brocha i Musila. Byli pisarzami osobliwymi, wysublimowanymi, jednocześnie traktującymi swoją płęć w sposób eksperymentalny. Nie tylko płęć – także inne podziały i granice ludzkiej kondycji.

Ł.M.: Jednak w pracy nad przedstawieniami to właśnie założona przez obu pisarzy redefinicja indywidualnej tożsamości – psychologicznej, seksualnej – miała dla ciebie podstawowe znaczenie.

K.L.: W naszym obszarze kulturowym znacznie łatwiej potraktować eksperymentalnie na przykład postawy etyczne niż płęć, która wciąż jest tabu. Broch, Musil czy Rilke byli jednymi z pierwszych pisarzy, którzy próbowali twórczo przebić coś, co wydawało się nienaruszalne.

Ł.M.: Integralność tożsamości kobiecej i męskiej?

K.L.: Obaj dokonali próby kreacji swoich bohaterek nie przez zewnętrzną, analityczny opis, ale przez empatyczny, osmotyczny akt alchemiczny – sztuczne, na tkance własnej psychiki hodowanie płodu wewnętrznego monologu.

Ł.M.: Tytuł tamtego teatralnego dyptyku pochodzi od Rilkego.

K.L.: Byłem zafascynowany fragmentem, kiedy w *Maltem* pod koniec pierwszej części Rilke pisze o piętnastowiecznych gobelinach zatytułowanych *Dama z jednorożcem*, przechowywanych w Muzeum Wieków Średnich w Cluny: „Są tu kobierce, Abelone, arrasy. Marzę, że jesteś tutaj. Że jest sześć kobierców, chodź, przejdźmy powoli obok nich. Lecz w pierw odstęp o kilka kroków i przyjrzyj się wszystkim naraz. Ile w nich spokoju, prawda? Różni je niewiele. Na każdym ta sama owalna niebieska wyspa zawieszona wśród stonowanej czerwieni kwiecistego tła, zamieszkała przez małe, zajęte sobą zwierzątka. Tylko tam, na ostatnim obrazie, wyspa nieco się unosi, jak gdyby nabrała lekkości. Wyspa zawsze nosi na sobie postać, kobietę; rozmaicie odzianą, lecz zawsze tę samą. [...] Poszerzyła się wyspa. Wzniesiono namiot. Z błękitnego adamaszku, w płomieniach złota. Zwierzęta unoszą jego poły. Wychodzi przedeń omal niepozorna, w swej księżęcej sukni. Bo czymże są przy niej jej perły. Służebna otworzyła małą szkatułkę, a ona wyjmuje z niej teraz łańcuch, ciężki, przepyszny klejnot, zawsze dotąd trzymany w zamknięciu. Piesek siedzi obok, gdzie szerzej, spogląda na to. W górze, na skraju namiotu zauważyłaś już

słowa? Wypisano tam: A mon seul désir. [...] Abelone, marzę, że jesteś tutaj. Rozumiesz, Abelone? Myślę, że pewnie rozumiesz” (przekład Piotr W. Lorkowski).

Abelone... Rilke pisze o gobelinach swojej siostrze, a ściślej siostrze z *Maltego*, czyli niedokładnie swojej siostrze... a jednak.

Bardzo trudno to ująć w ramy tak zwanego porządnego dyskursu. Bo coż właściwie znaczy ten opis? Czym jest *Malte*? Przede wszystkim duchową autobiografią, rodzajem dziennika, w którym Rilke – podobnie jak kilka dziesięcioleci później z genialną bezczelnością robił to Thomas Bernhard – rozrasta się i pełni w osobie i zewnętrznych, historycznych zdarzeniach, w osobie arystokraty ze starego, przygniecionego własną historią i rycerską tradycją rodu – Maltego Briggego.

No dobrze, zostawmy to na boku, na razie...

Rilke opisuje z niezwykłą uwagą aurę i szczegóły gobelinów z Cluny, destyluje z nich tajemniczy obraz kobiecości. Bohaterka sześciu gobelinów – młoda, piękna kobieta w towarzystwie służącej i zwierząt herbowych, jednorożca i lwa – jest zajęta pełnymi skupienia i oddania czynnościami: gra na organach, wije wianek, wybiera klejnoty; wszystko przepojone medytacyjnym oczekiwaniem, głębokim i ufnym marzeniem.

Malte opowiada dalej w swym liście-dzienniku do Abelone, że przychodzą tu – do gobelinów – tłumnie samotne dziewczyny, uciekinierki z domów, które „nic już nie potrafią zatrzymać, w sukienkach uszytych w czasach, kiedy guziczki z tyłu zapinały służące”. Teraz nie ma nikogo, kto mógłby to zrobić, zawsze więc jakieś dwa, trzy guziczki na plecach pozostają niezapięte.

Ł.M.: A jednak siłą bezwładu kobiety trwają. W muzeum zapomnianego czasu, dawnej kobiecości. Siadają przed gobelinami, kontemplują.

K.L.: Siadają i w swych szkicownikach przerysowują jakiś kwiat, jakieś zwierzątko, a przecie skrycie kontemplują tu coś, co bezpowrotnie utraciły.

Ł.M.: Kondycja wyobrażana przez Rilkego – czy też Musila i Brocha – tyczyła postponowanego przez język feminizmu wzorca kobiety-matki, kobiety-opiekunki, kobiety-kochanki etc.

K.L.: Rilke składa w *Maltem* swoisty hołd kondycji miłosnej kobiety, którą uważa za nieporównanie głębszą niż męzczyzny. Kobieta dźwiga miłość i przynależne jej cierpienie obu

stron, jednocześnie rozwija ją w sobie i przenosi w formie tajemniczego przekazu. Dla Rilkego był to rodzaj ukrytego alchemicznego „klejnotu” – z pokolenia na pokolenie. Mitycznym symbolem tego klejnotu jest jednorożec.

Nie chciałbym postrzegać tych refleksji jako sporu z feministycznym ujęciem prawa kobiety do równopartnerstwa w człowieczeństwie. To tylko ujawnienie powstałego spośród przemian kulturowych współczesności braku głębokiego i harmonijnego dojrzewania osobowości do relacji miłosnej – w szerokim słowa znaczeniu – owocującego niepokojem, nerwicami i zamieraniem poczucia życiowego sensu, później również bezradnością i pustką matki wobec dziecka. Czy można pogodzić obie perspektywy? Trudno doprawdy powiedzieć.

Ł.M.: W *Kuszeniu cichej Weroniki* grana przez Ewę Skibińską bohaterka śni pradawnym snem *Damy z jednorożcem*. Bo takie jest przeznaczenie. Zасыpiamy w jej towarzystwie. „To jedno z tych wielogodzinnych przedstawień Krystiana Lupy, o których można powiedzieć, że nie naśladują życia – są życiem” – relacjonował w „Gazecie Wyborczej” Roman Pawłowski.

K.L.: W tym spektaklu to właśnie Weronika ustanawia reguły tego „życia”. Niezależnie od logiki zewnętrznych uwarunkowań idzie przez gąszcz „podwodnych”, nieświadomych gestów – własną symboliczną ścieżką. W tym świecie inaczej płynie czas, przestrzeń zostaje również wprzęgnięta w symboliczny labirynt znaczeń.

Ł.M.: „Jedynym dowodem za czy przeciw jakiemuś człowiekowi jest to, czy w pobliżu niego wznosimy się czy opadamy” – pisał Musil w *Marzycielach*. Kto odpowiada za wieczne opadanie?

K.L.: Fałszywy nurt naszej kultury. W tym bezlitosnym zmaganiu kulturowych zafałszowań ze zdeterminowanym, choć nie w pełni świadomym głębokim ludzkim dążeniem do rozwoju – kobieta ponosi często najbardziej bolesną ofiarę.

Ł.M.: To spostrzeżenie twoje czy Musila?

K.L.: Wydaje mi się, że spostrzeżenia Musila – w sumie zastanawiająco podobne – są celne, wręcz profetyczne. Kobieta nie powinna stać się taka jak mężczyzna, może powinna wnieść w nadchodzącą epokę swoją część? W najnowszych wynurzeniach dzisiejszej kultury zdaje się dominować pierwiastek żeński. Warto przyrzeć się temu, co kobieta wnosi w niezrozumiały dla większości mężczyzn obszar duchowy. Co tam ma?

Ł.M.: Pytania bez odpowiedzi.

K.L.: Pytania? Czy jest to możliwość psychiczna, czy biologiczna? Co to jest za siła, jaki kierunek?

Zarówno Broch, jak i Musil byli zainteresowani nie tyle odebraniem kobietom ich tajemnicy, co jej asymilacji we własny kosmos – coś podobnego do jungowskiego rozpoznania animy w procesie indywidualnym. Żeby to osiągnąć, pragnęli się z kobietami istotowo połączyć, zejść do podziemia, cudem empatii spenetrować podłoże niezrozumienia wywołującego nieuniknioną walkę płci. Bo chociaż jesteśmy dwiema połówkami tego samego jabłka, to...

Ł.M.: ...po zjedzeniu zostaje ogryzek. Brzydki, niejadalny.

K.L.: No właśnie.

Ł.M.: Dlaczego wznawiasz tylko *Kuszenie cichej Weroniki* Musila bez *Hanny Wendling Brocha*?

K.L.: Premiera po latach obu części byłaby skomplikowana. *Hanna Wendling* była zbyt dużym spektaklem, wielu aktorów nie pracuje już w zespole Teatru Polskiego we Wrocławiu, *Kuszenie cichej Weroniki* to natomiast przedstawienie kameralne, czteroosobowe.

Ł.M.: Wspaniałe role Ewy Skibińskiej – Weroniki, Krzesławy Dubielówny – Ciotki, Mariusza Kiljana – Demetera i Wojciecha Kościelniaka – Johanna.

K.L.: Kościelniaka w roli Johanna zastąpił Adam Szczyszczaj, intrygujący, młody aktor.

Ł.M.: Jak wspominasz pracę nad *Kuszeniem cichej Weroniki*? Przygotowując *Damę z jednorożcem*, tkwiłeś pomiędzy realizacją innego, „niemożliwego” projektu – dwóch części *Lunatyków Brocha* w Starym Teatrze w Krakowie.

K.L.: *Kuszenie cichej Weroniki* ma dla mnie szczególne znaczenie. To był pierwszy od lat spektakl, w którym – wspólnie z aktorami – tak odważnie poszedłem w improwizację, nieobliczalnie przygody...

Materia literacka *Kuszenia cichej Weroniki* zakłada niezwykle stopień komplikacji.

Ł.M.: Nie wiadomo nawet, kto opowiada tę historię.

K.L.: Gdzie jest narrator? „Ja” jest wędrujące, przeskakuje pomiędzy mną-czytelnikiem a mną-autorem. Te dwa głosy są na trwałe ze sobą splecione, aż w pewnym momencie przeradają się w dialog. Przed chwilą mówiłem, jak wielki opór stawiał nam Musil przed wkładaniem gotowych fragmentów opowiadania do przedstawienia. A jednak jest w *Kuszeniu cichej Weroniki* jeden fragment – rozmowa pomiędzy Weroniką a Johannem – który został przez nas wzięty wprost z opowiadania. To, moim zdaniem, jeden z najpiękniejszych dialogów w światowej literaturze. Arcy...



Ciotka/Aunt - KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA

Weronika - EWA SKIBIŃSKA





Łukasz Maciejewski
Unless you die first
Interview with Krystian Lupa

Łukasz Maciejewski: I was surprised by your decision to revisit *The Temptation of Quiet Veronica*, a production based on Robert Musil's short story. In the recent years you have repeatedly gone on record as saying that you're losing interest in adapting literary classics for the stage.

Krystian Lupa: Well, *The Temptation of Quiet Veronica* is an existing project, the opening was in 1997. So it's not so much a new venture as a return to what we felt in Wrocław was an important and stimulating production. Besides, the first time round we had a feeling that the production hadn't got enough of a run. We didn't really get our fill back then.

For me, the chance to revisit *The Temptation of Quiet Veronica* is a return to a fascinating adventure from my past. The first production was a disquieting and irreverent attempt to give a non-literary treatment to a literary piece. At that time we tried to sneak a peek under literature's... Now I wonder. When it comes to literature, what is it that you can sneak a peek under?

Ł.M.: Its underpants? Meaning, the critical and scholarly claims to some kind of authoritative literary interpretation?

K.L.: Let me put it this way. Musil considered *The Temptation of Quiet Veronica* as his greatest literary achievement. He said that the short story was to him the most extreme and daring experience of trying to catch the elusive stuff of life in the netting of literary text.

When you read the short story, which does have a restless feel to it, you do indeed sense that it is an attempt to touch the ineffable. In *The Temptation of Quiet Veronica*, those themes that would later receive an analytical literary treatment in Musil's late novel, *The Man without Qualities*, are captured directly. In the short story, Musil assails the hidden strata of the psyche with interior monologue so forceful that its momentum penetrates all the way to the sphere of the non-verbal.

Ł.M.: Musil tried to reconcile his scientific knowledge with a poetic and humanist view of the world, a view that's independent of predefined canons. This also gets reflected in *The Temptation of Quiet Veronica*.

K.L.: What we've got here is two separate selves: the rationalist, intellectual self of a man named Johannes, and the visionary, irrational, almost mystical self of Veronica.

Ł.M.: The female element...

K.L.: Which is something Musil was obviously fascinated with. Musil had numerous female friends, peculiar friends... For him, those women were the object of unending inquiry and furtive observation. Perhaps he was trying to understand the Other in the woman by a process of osmosis (as it were), by cultivating a certain feminine region in his psyche and by exploring that "other option" that we all possess, regardless of our biological sex.

Ł.M.: Gender studies stuff...

K.L.: Like Rilke, Musil sensed that women speak a language of love that is foreign to men. Rilke and Musil were both fascinated with texts written by medieval female mystics. Those texts were not based on logical reasoning; instead, they were structured around associations occurring between the symbolism of external events and the mental acts of an individual, acts that only manifest themselves to the self. This goes all the way back to the primeval background of the sex divide, which is the reason why misunderstandings between members of opposite sexes cannot be resolved simply through rational discussion.

Ł.M.: Does this mean that we are doomed to fail in that respect?

K.L.: No, what it means is we have to acknowledge the fact that there exists an area where it becomes impossible to exchange information of a certain kind. It's like two people trying to compare their subjective experiences of love, or their orgasms. No matter how thoroughly you discuss it, you will never really know what it's like to the other person. You can only experience it together, bodily, as a form of joint participation that feels mysterious and yet somehow manifest at some instinctive level.

Ł.M.: In May 1997, you directed *The Temptation of Quiet Veronica* and *The Lady with the Unicorn* at the Polski Theatre in Wrocław, the latter based on a short story *Hanna Wendling* by Hermann Broch. Musil and Broch make an eloquent combination.

K.L.: *The Lady with the Unicorn* is what we called our theatrical duology based on short stories by Broch and Musil. They were both unusual writers, highly sophisticated and open to experimentation with their biological sex. And not just that, they were also very alive to other limitations and boundaries inherent in the human condition.

Ł.M.: Would it be fair to say that in those two productions you concentrated mainly on exploring the way Broch and Musil tried to redefine individual identity?

K.L.: In our culture it is much easier to engage in ethical experimentation than it is to experiment with your biological sex; the latter is still considered taboo. Writers like Broch, Musil or Rilke were among the first to try and artistically penetrate what then seemed like an inviolable boundary.

Ł.M.: You mean the integrity of male and female identity?

K.L.: What they tried to do was create female characters not so much through outward, analytic description as by an act of empathy, something like an osmotic act of alchemy. It was like artificially growing a foetus of internal monologue on the tissue of their own psyche.

Ł.M.: You took the title for that theatrical duology from Rilke.

K.L.: What fascinated me was a passage in the first part of *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* where Rilke writes about the fifteenth-century tapestries kept in The National Museum of the Middle Ages in Cluny. There is a series of tapestries there called *The Lady with the Unicorn*: "There are tapestries here, Abelone, wall tapestries. I imagine that you are here; six tapestries there are: come, let us pass slowly before them. But first step back, and see them all at once.

How peaceful they are, are they not? There is little variety in them. There is always that oval, blue island, floating on a background of modest red, which is decked with flowers and inhabited by tiny animals busy with their own affairs. Only yonder, in the last hanging, the island rises a little, as if it had grown lighter. It has always one figure on it, a lady in various costumes, but she is always the same. [...] The island has become broader. A tent has been set up. Of blue damask and flaming gold. The animals hold it open, and she is stepping forward, homely almost in her queenly attire. For what are her pearls compared with herself? The maid has opened a small casket and now she lifts from it a chain, a ponderous, magnificent ornament that has always been kept under lock and key. The little dog sits beside her on a high place prepared for it, and looks on. Have you discovered the motto on the upper edge of the tent? It is: A mon seul désir. [...] Abelone, I dream that you are here. Do you understand, Abelone? I think you do" (translated by John Linton).

Abelone... Rilke is describing those tapestries to his sister – or perhaps not quite to her actual self, after all this is Rilke's sister as depicted in *Malte*. It is difficult to grasp this description using what we might call good old sensible discourse. What does it actually stand for? What is *Malte*? Primarily, it is a spiritual autobiography, a kind of diary where Rilke's own self expands and branches out using the person and the historical context of Malte Brigge, an aristocrat weighed down by his own life and by the chivalric traditions of his great family. Several decades later Thomas Bernhard would use the same device with inspired impudence. But that is a side issue, so let us put it to one side for the time being.

Rilke describes the atmosphere and the details of the Cluny tapestries with extraordinary care in order to distil from them a mysterious picture of womanhood. The heroine shown in those six wall hangings is a young and beautiful woman accompanied by a maid and two heraldic animals, a unicorn and a lion. In each tapestry she is shown as performing an activity that requires a great deal of concentration: playing the organ, making a flower wreath, selecting jewels, etc. The scenes are all imbued with a sense of meditative expectation, they feel like a dream that's dreamed in a deep, trusting sleep.

Later on in his notebook/letter to Abelone Malte says that the tapestries are viewed by crowds of single girls who run away from their impoverished families and wear dresses made at a time when it was the role of the maidservant to do up the buttons at the back. Now the girls

no longer have maids to do it for them, so there's always a button or two at the back of their dresses that's undone.

L.M.: In other words, women have a way of carrying on by force of inertia. In a museum devoted to a forgotten time they sit in front of tapestries and contemplate past femininity.

K.L.: On the face of it, they are just sitting there, copying details into their sketchbooks – a floral detail here, an little animal there – but in fact they are secretly contemplating a thing they have irretrievably lost.

L.M.: The female condition as imagined by Rilke (or Musil, or Broch) is related to the sort of figures that have received short shrift at the hands of feminist theory – of woman as mother, carer, or lover.

K.L.: In *Malte*, Rilke pays a kind of homage to female love, which he believes is incomparably more profound than its male counterpart. The woman carries in her the love of both parties, with all its attendant pains and sufferings; she lets it develop inside her, and passes it on like a mysterious message. For Rilke, this was a kind of hidden alchemic “gem” that's being handed down from generation to generation. In myth, that gem is symbolized by the unicorn.

The last thing I would want to happen is for our musings to be treated as an implicit critique of the feminist concept that women are inherently equal partners in humanity. All I'm trying to say is that we are glimpsing a certain deficiency that has come about as a side effect of the cultural changes of modernity. Namely, we seem to no longer go through that deep and harmonious process whereby a personality could mature for what we might broadly call a love relationship. It's a shortcoming that produces anxiety, neuroses and a sense of life's pointlessness, later followed by a mother's feeling of empty helplessness towards her child. Is it possible to somehow reconcile the two worlds and get the best of each? It is really hard to tell.

L.M.: In *The Temptation of Quiet Veronica*, Ewa Skibińska, who plays Veronica, dreams that ancient dream from *The Lady with the Unicorn*. This is destiny, we are allowed to fall asleep in her company. Roman Pawłowski, a reviewer for “Gazeta Wyborcza”, described the performance as “one of those hours-long productions by Lupa that not so much imitate life as actually amount to life itself.”

K.L.: In the production Veronica sets the rules for that kind of “life”. She disregards the external logic of her circumstances and follows a symbolic path of her own through a thicket

of “submerged” unconscious gestures. Time flows differently in that world, and space is likewise harnessed into a maze symbolic of meanings.

L.M.: “The only kind of evidence to be weighed in favour or against a man is whether he makes us rise or fall” – this is an idea of Musil's as expressed in *The Dreamers*. Who is responsible for that eternal falling?

K.L.: It's that current of falsehood that's present in our culture. Women often pay the heaviest price in that ruthless struggle between cultural falsity and our subconscious tendency to make a determined search for growth.

L.M.: Is that your insight or Musil's?

K.L.: Musil's observation seems spot on, prophetic almost. A woman should not try to become the same as a man, perhaps the new era is calling for her unique contribution. The female element seems to predominate among the most recent manifestations of cultural life. It's a good idea to examine the female contribution to the area of spirituality, an area that's incomprehensible to most men. What is it that a woman guards inside her?

L.M.: Unanswerable questions.

K.L.: The questions would be: are we dealing here with a psychological potential or a biological one? What kind of force is that? What is it directed at?

What Broch and Musil wanted to achieve was not so much to rob women of that mystery as to assimilate it into their own cosmos in a process similar to getting in touch with the anima as part of the Jungian process of individuation. They wanted to become substantially united to women, to descend into the underworld, and to use the miracle of empathy to penetrate the background of confusion and misunderstanding that underlies the inescapable conflict between the sexes. That's because even though the two sexes may be like two halves of an apple. . .

L.M.: . . . when you've eaten the apple all that's left is an ugly and unappetizing core?

K.L.: Precisely.

L.M.: Why are you reviving Musil's *The Temptation of Quiet Veronica* but not Broch's *Hanna Wendling*?

K.L.: Reviving both after all those years would be difficult. *Hanna Wendling* was a big production, and many of the cast members have moved on and left the Polski Theatre in Wrocław. *The Temptation of Quiet Veronica* is a smaller production with just four characters in it.

Ł.M.: The original production involved some magnificent acting from Ewa Skibińska as Veronica, Krzesislawa Dubielówna as the Aunt, Mariusz Kiljan as Demeter and Wojciech Kościelniak as Johannes.

K.L.: Kościelniak has been replaced as Johannes by Adam Szczyszczaj, who is an intriguing young actor.

Ł.M.: What are your memories of working on *The Temptation of Quiet Veronica*? When working on *The Lady with the Unicorn* you were actually in between two “impossible” projects, the two parts of Broch’s *The Sleepwalkers* in the Stary Theatre in Cracow.

K.L.: *The Temptation of Quiet Veronica* has a special meaning for me. It was the first production in years where the cast and myself had engaged in improvisation and adlibbing to such an extent. A lot of it was totally unpredictable stuff. . .

The literary fabric of *The Temptation of Quiet Veronica* involves an extraordinary degree of complication.

Ł.M.: It’s not even clear who the narrator is.

K.L.: That’s right – where is the narrator? The “I” is constantly drifting, it shifts from “me-as-the-reader” to “me-as-the-author.” Those two voices are woven together so inextricably that at one point they morph into dialogue. A moment ago I talked about Musil’s writing, and the fierce resistance it put up when we tried to insert some verbatim excerpts from his story into our production. But in the case of *The Temptation of Quiet Veronica* there actually is a passage that comes straight from the story, a conversation between Veronica and Johannes. To me, that exchange is one of the high points of the world’s literary history when it comes to dialogue. A master. . .

Ł.M.: But when you watch the production, what you get even more of are the silent spells, the periods of waiting, filled both with expectation but also with the fear that the eventual outcome will frustrate the expectation.

K.L.: Once Johannes leaves everything starts to fall apart. The fabric of the production is disintegrating, things come unravelled. We treated Musil’s text as a layer of soil and used it to grow other texts, including some of our own.

I would take passages from Musil’s short story and turn them into dialogues. What I wanted was to take those literary insights and give them a chance to start budding. They would swell and grow to an unnerving size, struggling for survival.

So we would create new visions of our own, quite independently of Musil’s original text. Take the farewell dinner scene. We had prepared two versions. One was more realistic and faithful to its literary source, the other was an equivalent of Veronica’s fantasies: wild, frenetic, spastic. The actors would embed their own personal dreams in their scenes.

Ł.M.: On the one hand, Veronica mythologizes the departure of Johannes. On the other, she is summoning his death.

K.L.: She is waiting for him to die. Johannes says to Veronica: “Let’s leave together.” Veronica explains that she has to stay in the house with her aunt, that she can’t leave her and go with him unless he were to die.

If Johannes’s life were at stake, Veronica would have to make a move. She would have to break the spell of immobility. . .

Ł.M.: But Veronica is passive. She’s waiting, and waiting, and waiting. . .

K.L.: In addition to the archetype of “the lady with the unicorn” we also used another one, that of “the princess.” To win and marry the princess, a knight had to slay a dragon, i.e. perform an extremely dangerous exploit. That archetype is rooted in the natural world, just look at the animals and the birds. The males compete for the females. The weak opponent dies, the strong one conquers. In its human version, this archetype takes on a halo of symbolic meanings. It changes and evolves to a point where it becomes a mystery of almost religious proportions.

Ł.M.: Is Veronica that kind of princess?

K.L.: She has the sense that her lover must face doom before she can follow the call of her desire, her fantasy. All that is quite independent of her conscious volition, and it’s mysteriously connected with the motif of “the lady with the unicorn.” I mean by that the secret contemplation of a hidden meaning that gets handed down from generation to generation in love myths or love stories. Systems of ethical values become embedded into family relationships to bear fruit as maternal love. The child – be it a boy or a girl – goes through life equipped with the same strange love-faith; an inscrutable mystery. Like a jewel locked in a casket that you cannot open or see.

Ł.M.: Veronica has locked her jewel away.

K.L.: Mmm. . . The way we worked on that production was a bit like a séance.

To me, *The Temptation of Quiet Veronica* was the most important improvised experiment since the time I spent working in Jelenia Góra.

In that production, literature is nothing but an act of provocation, a deeply hidden layer that must be conquered. You do that by subjecting it to a process of, well, fermentation, if you like, which takes shape through improvisation, both mine and the actors'. I remember my great apprehension, I was afraid of failure. I feared that I would not be able to grasp it, and at the end of the day would just stand there, alone and helpless before...

L.M.: ...the ineffable?

K.I.: Some of the directing work took place at night. Broch refers somewhere to a state of heightened wakefulness that takes place in half-sleep. My nocturnal work was like that, with meanings crystallizing when you're asleep or half-awake, in a kind of lethargic state.

I kept a dictaphone by my bedside. I would record comments without getting fully awake, and in the cold light of day I would write those thoughts down, or play the recordings to my actors. That way, things were getting born. Now soft, now loud. A process of tempting...

L.M.: Do you remember your last night's dream?

K.I.: You wouldn't want *that* in your interview.

*Interview by Łukasz Maciejewski
Translated by Piotr Szymczak*



Johannes - ADAM SZCZYSZCZAJ



zastępca dyrektora naczelnego/deputy general director: REMIGIUSZ LENCZYK, dyrektor ds. finansowych – główna księgowa/financial director and chief accountant: JADWIGA ZGRZEBNICKA, kierownik literacki/literary manager: PIOTR RUDZKI, sekretarz literacki/literary secretary: JAROSŁAW MINAŁTO, czynne poniedziałki/open Mondays: KASJA MAJEWSKA, MARTA KUŹMIAK, kierownik działu marketingu i impresariatu/head of marketing and management department: HANNA FRANKOWSKA, edukacja teatralna/theater education: ALEKSANDRA DZIURA, MARTA KUŹMIAK, główny specjalista ds. organizacji pracy artystycznej/main specialist of organizing artistic work: ALEKSANDER RUDKOWSKI, główny specjalista ds. impresariatu/main specialist of management: EWA SIWEK, specjalista ds. organizacji wyjazdów zagranicznych/specialist of organizing foreign tours: KATARZYNA MARKOWICZ, grafika i strony internetowe/graphic design and web pages: NATALIA KABANOW, MICHAŁ MATOSZKO, PIOTR SARAMA, asystentka dyrektora/director assistant: ANNA WOJCIECHOWSKA, sekretariat/secretary: EWA KOZŁOWSKA, główny specjalista ds. kadr/main specialist of human resources: JOLANTA KLIER, specjalista ds. zamówień publicznych/specialist of public procurement law: ANNA KOZIÓŁ, radca prawny/legal adviser: EUGENIA FRANIECZEK, archiwum i biblioteka/archives and library: ELŻBIETA MAŁECKA, kierownik działu administracyjnego/head of administration department: TADEUSZ TWOREK, kierownik działu technicznego/head of technical department: ANDRZEJ FIUTEK, zastępca kierownika działu technicznego ds. produkcji kostiumów i obsługi sceny/deputy head of technical department of costumes production and stage service: JADWIGA ZIEMIŃSKA, kostiumy i rekwizyty/costumes and props: KRZYSZTOF CICHOCKI, specjalista ds. technicznych/technical specialist: JACEK CIMICKI, kierownik sekcji garderobianych/head of dressers' department: ANNA DOBOSZ, zaopatrzenie/supplying department: MAREK KURC, brygadier scen Teatru Polskiego/main foreman of stages: ADAM BURACZEK, brygadier Sceny Kameralnej/main foreman of Small Stage: MAREK STAPKIEWICZ, brygadier Sceny na Świebodzkim/main foreman of Świebodzki Train Station Stage: MIECZYŚLAW PASKA, inspektor widowni Sceny im. Jerzego Grzegorzewskiego/auditorium supervisor of Jerzy Grzegorzewski Stage: JÓZEF OGONOWSKI, inspektor widowni Sceny Kameralnej/auditorium supervisor of Small Stage: BEATA KURZYCA, inspektor widowni Sceny na Świebodzkim/auditorium supervisor of Świebodzki Train Station Stage: MARZENA ZAJĄC

kierownicy pracowni/heads of workshops:

krawieckiej damskiej/women's tailoring: EWA ZDANIEWICZ, krawieckiej męskiej/men's tailoring: GRZEGORZ RAGAN, perukarskiej/wig-making: MATEUSZ STĘPNIAK, szewskiej/shoe-making: JERZY PORZYCZEK, modelatorskiej i malarskiej/model-making and painting: PIOTR DYBNER, stolarskiej/carpentry: TOMASZ JASZCZYŃSKI, tapicerskiej/upholstery: JERZY RAGAN, ślusarskiej/metalwork: LESZEK NOWAK, elektroakustycznej/electro-acoustics: TOMASZ ZABORSKI, elektrotechnicznej/electric and lightning: DARIUSZ BARTOŁD

specjalista ds. public relations/PR specialist: KINGA WOŁOSZYN-ŚWIERK
tel. kom./mob. – (+48) 502 52 29 77, kinga.woloszyn@teatrpolski.wroc.pl

Teatr Polski we Wrocławiu/Polski Theatre in Wrocław
Scena im. Jerzego Grzegorzewskiego/Jerzy Grzegorzewski Stage
ul. Zapolskiej 3, 50-032 Wrocław
centrala/switchboard operator – (+48) 071 316 07 00
sekretariat/secretary – (+48) 071 316 07 01–02
faks/fax – (+48) 071 316 07 03
kasa/box office – (+48) 071 316 07 80
www.teatrpolski.wroc.pl



kasy biletowe czynne od wtorku do soboty w godzinach: 11:00–14:00 i 15:00–19:00/box offices open from Thursday to Saturday: 11.00 a.m. to 2.00 p.m. and 3.00 p.m. to 7.00 p.m.
w niedziele i święta dyżury kasowe dwie godziny przed spektaklem/on Sundays and holidays box offices opens two hours before performance

informacje o repertuarze i rezerwacja biletów: dział marketingu i impresariatu, czynny od poniedziałku do piątku w godzinach 9:00–17:00/information about repertoire and ticket booking: marketing and management department open from Monday to Friday: 9.00 a.m. to 5.00 p.m.

tel./phone – (+48) 071 316 07 77–78

e-mail: marketing@teatrpolski.wroc.pl

bilety@teatrpolski.wroc.pl

organizatorami Teatru Polskiego we Wrocławiu są/organizers of the Polski Theatre in Wrocław: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego/Ministry of Culture and National Heritage
Samorząd Województwa Dolnośląskiego/Local Government of Lower Silesia Province



teatr jest członkiem Unii Polskich Teatrów/the Polski Theatre is a member of the Polish Theatres Union

redakcja programu/program leaflet editors: JAROSŁAW MINAŁTO, PIOTR RUDZKI
projekt plakatu, zdjęcia i opracowanie graficzne/poster, photos and program leaflet design: MICHAŁ MATOSZKO

zdjęcie Krzesisławy Dubielówny/photo of Krzesisława Dubielówna: JACEK BURBAN



