

JERZY KACZMAREK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Socjologii

e-mail: jkaczmar@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8314-199X

## Inscenizacje *Parsifala* Richarda Wagnera na Festiwalu w Bayreuth. Od sekularyzmu do postsekularyzmu

### Wstęp

Richard Wagner był jednym z największych kompozytorów w historii muzyki, twórcą przede wszystkim dzieł operowych, a jednocześnie teoretykiem sztuki. Jego ostatnim utworem muzycznym jest misterium sceniczne w trzech aktach *Parsifal*, którego premiera odbyła się 26 lipca 1882 r. podczas Festiwalu w Bayreuth. Po śmierci Wagnera, która nastąpiła rok później, *Parsifal* był dramatem muzycznym cieszącym się do dziś niezwykle popularnością i wystawianym niezliczoną ilość razy – najpierw w Bayreuth, a potem na całym świecie.

Na temat samego *Parsifala* Wagnera napisano już bardzo wiele interpretacji i analiz, natomiast niezmiernie interesującym zagadnieniem są również sposoby inscenizacji tegoż dzieła. Ich autorzy uwspółcześniają poszczególne elementy akcji i starają się ukazać aktualne problemy dzisiejszego świata. Często takie uwspółcześnianie odchodzi dość daleko od pierwotnych zamierzeń kompozytora, może być jednak ważnym wskaźnikiem przemian współczesnej kultury. W niniejszym artykule chciałbym skupić się na dwóch ostatnich inscenizacjach *Parsifala* z Festiwalu w Bayreuth. Pierwsza z nich jest autorstwa Stefana Herheima i była wystawiana w latach 2008-2012, natomiast autorem drugiej, która pokazywana jest w Bayreuth od roku 2016

do 2019, jest Uwe Eric Laufenberg. Inscenizacje te różnią się dość wyraźnie – o ile pierwsza z nich skupia się na zagadnieniach historii, polityki, władzy i wątkach psychoanalitycznych, to druga w całości podporządkowana jest zagadnieniom religijnym. Zmianę tę można odczytywać jako przejście od inscenizacji sekularnej do postsekularnej, co w szerszym kontekście charakteryzuje współczesne procesy w kulturze. Owe procesy chciałbym ukazać na podstawie analizy obu tych inscenizacji.

## Sekularyzm a postsekularyzm

Refleksje na temat procesów sekularyzacji we współczesnym świecie mają w naukach społecznych swoją bogatą literaturę i nie ma potrzeby szczegółowo jej tutaj przytaczać. Chciałbym tylko zwrócić uwagę na kilka istotnych kwestii, które będą ważne w kontekście moich rozważań nad inscenizacjami *Parsifala*. W tytule tegoż tekstu użyłem słowa „sekularyzm”, choć częściej można spotkać się z pojęciem „sekularyzacja”. Oba te terminy mają jednak ze sobą wiele wspólnego i dotyczą podobnych mechanizmów, zaś różnica pomiędzy nimi jest taka, że ten pierwszy jest pojęciem bardziej ideologicznym, wyrazem postawy wrogiej religii, zaś sekularyzacja dotyczy pewnego procesu odbywającego się w rzeczywistości społecznej, który nie musi przybierać intencjonalnej antyreligijności. Jak pisał Marian Radwan w swoim tekście, „sekularyzacji nie należy identyfikować z antyreligią. Sekularyzacja jest procesem psychologicznie neutralnym. Przebiega przede wszystkim na poziomie struktur społecznych. Nie jest zasadniczo wynikiem zamierzonej akcji, posunięć politycznych. Natomiast antyreligia, ateizm jest ideologią zakorzenioną w postawach negatywnych wobec wiary. Jej zamierzenia idą w kierunku zniszczenia religii na wszystkich poziomach – instytucjonalno-organizacyjnym, kulturowym i osobowościowym”<sup>1</sup>. Nie zawsze jednak łatwo jest uchwycić granicę pomiędzy sekularyzacją a sekularyzmem, gdyż ta pierwsza często przekształca się w sekularyzm, a więc w pewien świadomie wdrażany projekt, który ma na celu niszczenie pierwiastków religijnych w świecie społecznym. Innym natomiast pytaniem jest, na ile sekularyzacja może być „procesem psychologicznie neutralnym”. Nawet jeśli przebiega ona na poziomie strukturalnym, to jednak w obrębie tych struktur działają konkretne osoby, które w różny sposób wyrażają swoją postawę wobec religii i w ten sposób mogą ją np. dezawuować bądź niszczyć. Owa intencjonalność widoczna będzie w omawianych przykładach inscenizacji *Parsifala*.

Pojęcie sekularyzacji, którego początkowo używano w prawie kościelnym na określenie pozwolenia danego zakonnikom na życie poza klasztorem, na-

<sup>1</sup> M. Radwan, *Rodowód sekularyzacji*, w: F. Adamski (red.), *Socjologia religii. Wybór tekstów*, Wyd. Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1984, s. 414.

stępnie na określenie konfiskaty majątków kościelnych i przejmowania urzędów od władzy kościelnej przez świecką, w późniejszym okresie zaczęło być używane jako opis procesu prowadzącego do uwalniania się życia człowieka oraz instytucji społecznych spod wpływu religii i *sacrum*. Sekularyzacja zatem może odbywać się na różnych poziomach. Peter L. Berger wyróżnia dwa rodzaje sekularyzacji, a mianowicie obiektywną oraz subiektywną. Ta pierwsza odbywa się na poziomie społeczno-strukturalnym i obejmuje m.in. sferę kultury i symboli, natomiast ta druga ma miejsce na poziomie świadomościowym<sup>2</sup>. Oba te poziomy są oczywiście ze sobą powiązane i wzajemnie się przenikają.

Reakcją na sekularyzację i sekularyzm jest zjawisko postsekularyzmu, czyli powrotu do tego, co religijne, do religijnych wartości i myślenia religijnego w dyskursie publicznym, a także w nauce i sztuce. Nie zawsze musi być to powrót do tradycyjnych religii, ale czasami do pewnych wybranych, przekształconych ich elementów. Postsekularyzm jest niejako dowodem na to, że nie jest możliwe całkowite odejście współczesnych społeczeństw od sfery *sacrum* i od myślenia religijnego. Współczesny dyskurs postsekularny wywodzi się często od rozważań Jürgena Habermasa, a szczególnie od jego sławnej przemowy we frankfurckim kościele św. Pawła 14 października 2001 r.<sup>3</sup> Trzeba jednak stwierdzić, że postsekularne myślenie obecne było już wcześniej, choć oczywiście nie pod tą nazwą. Wystarczy wspomnieć o pojęciu „desakralizacja”<sup>4</sup>, którego w 1971 r. użył Antonio Gramsci, kiedy to pisał o ożywieniu religijnym w tamtym czasie. Współczesny postsekularyzm rozwijany jest zarówno przez myślicieli lewicowych, jak i prawicowych, co tworzy z niego wielobarwną mozaikę różnorodnych koncepcji. Wydaje się jednak, że zjawiska sekularyzmu (czy też sekularyzacji) i postsekularyzmu są zjawiskami uniwersalnymi, które ukazują pewne powtarzające się zmiany w znaczeniu religii w życiu społecznym – raz jest ona pomijana czy wręcz usuwana ze sfery publicznej i z obszaru kultury, innym zaś razem następuje powrót do religii i myślenia religijnego.

## Sejsmograf sztuki

W jednym ze swoich artykułów Alicja Kępińska w następujący sposób zdiagnozowała znaczenie sztuki we współczesnym świecie: „Sztukę odczuwamy dzisiaj jako doświadczenie ontologicznej wielości świata i jako sejsmograf jego czułych miejsc, w których lęgnie się zmiana”<sup>5</sup>. Sztuka może być więc ta-

<sup>2</sup> P. L. Berger, *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, tłum. W. Kurdziel, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 1997, s. 173.

<sup>3</sup> J. Habermas, *Wierzyć i wiedzieć*, tłum. M. Łukasiewicz, „Znak” 9/2002.

<sup>4</sup> A. Gramsci, *Sekularyzacja pomiędzy religią a ateizmem*, w: F. Adamski (red.), *Socjologia religii. Wybór tekstów*, cyt. wyd., s. 412.

<sup>5</sup> A. Kępińska, *Utwory nieidentyczne*, „Format” 3-4/1993, s. 35.

kim sejsmografem, który wykrywa zmiany społeczne często o wiele wcześniej aniżeli nauka. Artyści, bazując na intuicyjnym poznawaniu rzeczywistości, objaśniają teraźniejszość i przepowiadają przyszłość, nie będąc skrepowani metodologiczną poprawnością nauki, choć również i z jej zdobyczy mogą korzystać. Takimi sejsmografami, które reagują na rodzące się zmiany, mogą być sposoby inscenizacji dzieł operowych. Autorzy tych inscenizacji włączają się w dyskurs o współczesności, chociażby nawet dzieła te pochodziły z odległych już czasów. Bardzo dobrymi sejsmografami są inscenizacje *Parsifala* na Festiwalu w Bayreuth. Pokazują one zmiany w podejściu dzisiejszych społeczeństw, ale również i samych twórców, do kwestii religii i religijności.

Nie wszyscy dzisiejsi artyści i nie każda sztuka odwołują się jednakże do religii. Jest tak, jak to opisuje Jan Stanisław Wojciechowski, który współcześnie wyróżnia dwa nurty w kulturze – również w sztuce – a mianowicie nurt ateistyczny, który usuwa z pola swego zainteresowania tematy religijne, oraz nurt transcendentalistyczny, który odwołuje się do religii. Choć w Europie bardziej widoczny jest nurt ateistyczny, to Wojciechowski widzi odradzanie się podejścia transcendentalistycznego na świecie: „Ponowoczesność stwarza warunki (pod pewnymi względami lepsze od tych, które stwarzała nowoczesność) do odradzania się transcendentalizmu, a na jego podstawach różnych form religijności. Potwierdzeniem tej tezy jest społeczna praktyka, i nie chodzi tu tylko o spektakularne formy religijności np. islamskiej, lecz także różne formy rozkwitu religijności chrześcijańskiej (nie w Europie niestety). Warunki do tego tworzy częściowa abdykacja scjentystycznego rozumu, który nie rości już sobie praw do orzekania o świecie w kategoriach światopoglądowych”<sup>6</sup>. Owo odradzanie się transcendentalizmu widoczne będzie w ostatniej z inscenizacji *Parsifala* w Bayreuth, w przedostatniej natomiast dostrzegamy dominację nurtu ateistycznego.

Temat duchowości w sztuce i śledzenie zaniku bądź powrotu tejże duchowości nie jest tematem nowym. Można powiedzieć, że refleksje tego rodzaju wpisują się we współczesną refleksję nad sekularyzmem i postsekularyzmem i ich wzajemnymi następstwami. O współczesnej sytuacji na obszarze sztuki, głównie sztuki polskiej, pisała chociażby Elżbieta Wasyłyk, która, nawiązując w dużej mierze do José Ortegi y Gasset i jego rozważań nad dehumanizacją sztuki, tropi przejawy duchowości w sztuce, skupiając się przede wszystkim na problemie personalizacji sztuki. Według niej personalizacja ta „wypływa bardziej z podstaw metafizyki judeochrześcijańskiej niż greckiej, niewątpliwie stanowiącej z pierwszą dwugłos europejskiej cywilizacji”<sup>7</sup>. Wasyłyk wyróżnia w sztuce współczesnej trzy nurty, o których trzeba tutaj jeszcze wspomnieć,

<sup>6</sup> J.S. Wojciechowski, *Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 113.

<sup>7</sup> E. Wasyłyk, *Personalizm w malarstwie polskim. Symptomy personalizacji sztuki*, Akademia Sztuki, Szczecin 2016, s. 11.

gdyż będą one dla nas ważne w kontekście późniejszych analiz. Nurty te to: „[...] rozległa laickość, sacrum jako szeroko pojęta refleksja duchowa budowana na wartościach chrześcijańskich, wraz ze sztuką religijną, oraz sztuka związana z New Age, z duchowością stojącą, wbrew pozorom, w opozycji do sacrum”<sup>8</sup>.

## *Parsifal* Richarda Wagnera

Richard Wagner urodził się 22 maja 1813 r. w Lipsku. Był jednym z największych twórców dzieł operowych na świecie. W swoich dramatach muzycznych starał się ucieleśnić koncepcję dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*) jako jedności różnych dziedzin sztuki. Pozostały po nim dzieła muzyczne, które do dziś stanowią żelazny repertuar scen operowych świata: *Holender tułacz*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan i Izolda*, *Śpiewacy Norymberscy* czy tetralogia *Pierścień Nibelunga*. Jego ostatnim przedstawieniem był *Parsifal*. Wagner zmarł 13 lutego 1883 r. w Wenecji.

Pierwszym impulsem do powstania dzieła była lektura utworu Wolframa von Eschenbacha *Parzival*, z którym Wagner zapoznał się w roku 1845, kiedy to przebywał na wakacjach w Marienbadzie. Pomysł stworzenia wielkiego dzieła, inspirowanego legendą o Graalu, będzie się pojawiał u kompozytora przez następne lata. W roku 1857 powstają pierwsze szkice *Parsifala*, ale pracy nad nim Wagner nie kontynuuje. Następny szkic powstaje w roku 1865, natomiast ostatecznie od roku 1877 Wagner zaczyna systematyczną pracę nad dziełem, którego znamy dokładną datę i miejsce ukończenia – a mianowicie stało się to 13 lutego 1882 r. w Palermo.

*Parsifal* składa się z trzech aktów. W pierwszym widzimy siedzibę rycerzy Graala, którym została powierzona piecza nad naczyniem, z którego pił Chrystus podczas Ostatniej Wieczerzy oraz do którego spływała Jego krew, kiedy wisiał na krzyżu, jak również piecza nad włócznią, która przebiła Jego bok. Władzę nad rycerzami sprawował Titurel, który następnie przekazał ją swojemu synowi Amfortasowi. Do wspólnoty chciał przyłączyć się Klingsor, ale ze względu na swoje liczne grzechy nie został do niej przyjęty, a ostateczne jego odrzucenie nastąpiło wtedy, gdy pozbawił się męskości, żeby nie ulegać cielesnym żądom. Klingsor osiedlił się nieopodal siedziby rycerzy i zaczął oddawać się czarnej magii, jak również zwodzić rycerzy Graala poprzez piękne dziewczęta, które mieszkały w jego zamku. Na walkę przeciwko Klingsorowi wyruszył Amfortas, ale Kundry, zniewolona czarami Klingsora, uwiodła Amfortasa, który stracił włócznię i został zraniony przez Klingsora. Od tej pory rana Amfortasa nie chce się zagoić. Wybawić go może jedynie „czysty prostaczek”, o czym pewnego razu dowiaduje się w wizji. W pierwszym akcie

<sup>8</sup> Tamże, s. 16.

przybywa Kundry, która stara się służyć rycerzom Graala, i przynosi balsam na ranę Amfortasa. Pojawia się też Parsifal, którego stary rycerz Gurnemanz uważa początkowo za owego „czystego prostaczka”. Parsifal uczestniczy w obrzędzie komunii, ale nic z tego nie rozumie. Z tego też powodu zawiedziony Gurnemanz każe młodzieńcowi odejść.

Akcja drugiego aktu dzieje się w zamku Klingsora, do którego przybywa Parsifal. Dziewczęta, jak również Kundry, poddana całkowicie woli Klingsora, starają się uwieść Parsifala, lecz im się to nie udaje. Parsifal zdobywa cudowną włócznię i wybiera się w drogę do rycerzy Graala. W trzecim akcie, po wielu latach, wreszcie do nich dociera. Jest akurat Wielki Piątek. Przybywa też Kundry, która obmywa nogi Parsifala, a ten udziela jej chrztu. Wcześniej Gurnemanz namaszcza Parsifala na króla. Dzień ten jest również dniem pogrzebu Titurela, który zmarł, gdyż Amfortas przestał odślaniać Graala, by bez jego mocy szybciej nadeszła dla niego śmierć, a tymczasem dotknęła ona jego ojca. Parsifal uzdrawia jednak Amfortasa dotknięciem włóczni i odślania Graala.

*Parsifal* jest dziełem, które Wagner określił jako „Bühnenweihfestspiel”, co na język polski tłumaczy się jako „misterium sceniczne” bądź „uroczyste misterium sceniczne”. Jest to więc dzieło szczególne, którego nie można, zgodnie z zamierzeniem autora, nazwać po prostu operą. Ma ono wymiar religijny i nasycone jest religijnością, a ściślej rzecz biorąc chrześcijańską, symboliką (motyw Ostatniej Wieczerzy; chrzest; obmywanie nóg; naczynie, do którego sphywała krew Chrystusa; włócznia przebijająca Jego bok). Z tego też powodu Friedrich Nietzsche, wielki admirator Wagnera, odwrócił się od niego i stwierdził: „Niesamowite! Wagner stał się pobożny”<sup>9</sup>. Ów wymiar religijny związany jest z ideą samego Wagnera, który twierdził, że sztuka ma ratować istotę religii. Stąd też Dieter Borchmeyer określił sens dzieła Wagnera następująco: „[...] religijna sztuka i religia sztuki w splocie, w którym oba te elementy są prawie nie do odróżnienia”<sup>10</sup>.

## Inscenizacje *Parsifala*

Po raz pierwszy *Parsifal* Richarda Wagnera został wystawiony na Festiwalu w Bayreuth 26 lipca 1882 r. pod batutą Hermanna Leviego. Co ciekawe, podczas jednego z przedstawień pałeczkę dyrygenta w trzecim akcie przejął sam Wagner. Twórca zastrzegł też, że *Parsifal* nie może być wystawiany przez 30 lat od jego śmierci poza Festspielhaus w Bayreuth. Pomijając nieliczne wyjątki, zakazu tego przestrzegano. Kiedy natomiast oznaczony termin minął,

<sup>9</sup> Cyt. za: *Programmheft 2/2018 der Bayreuther Festspiele „Parsifal”*, Bayreuther Festspiele GmbH, Bayreuth 2018, s. 42.

<sup>10</sup> Cyt. za: K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki. Parsifal Richarda Wagnera*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 268.

a więc 1 stycznia 1914 r., dzieło to zaczęto wystawiać na całym świecie i cieszy się ono do dzisiaj niesłabnącym powodzeniem.

Pierwsza inscenizacja na Festiwalu w Bayreuth z roku 1882, której autorem był sam Richard Wagner, pozostała niezmienną do roku 1933. W roku 1934 powstała nowa inscenizacja, autorstwa Heinza Tietjena, która jednak nie cieszyła się większym powodzeniem. Po wojnie, w roku 1951, nową inscenizację przygotował wnuk autora – Wieland Wagner, którego nowatorska koncepcja odchodzi od przedstawienia naturalistycznego na rzecz abstrakcyjnego. Twórcą następnej inscenizacji był brat Wielanda – Wolfgang. Była ona wystawiana w latach 1975-1981 oraz 1989-2001. Krzysztof Kozłowski pisał o niej, że: „Wolfgang Wagner podkreślał w niej znaczenie tego, co społeczne. Zbawienie oznaczało nie tyle »odnowę«, ile szeroko rozumiany proces »demokratyzacji«<sup>11</sup>. Pomiędzy rokiem 1982 a 1988 inscenizację przygotował Götz Friedrich, natomiast w latach 2004-2007 Christoph Schlingensiefel, którego kontrowersyjna wizja wzbudziła wiele emocji. Jak pisał Claus Spahn: „Christoph Schlingensiefel inscenizuje *Parsifala* Richarda Wagnera jako ciemny rytuał pośród śmieci wielkiego miasta. [...] Parsifal tego wieczoru nie chce nikogo zbawiać. Chce tylko umrzeć i kroczy do ostatnich taktów przez czarny tunel w stronę mieniącego się otworu z bijącym światłem”<sup>12</sup>. Następne dwie inscenizacje na Festiwalu w Bayreuth są autorstwa Stefana Herheima oraz Uwe Erica Laufenberga. Na nich skupię się w dalszej części artykułu.

Jak już wcześniej zaznaczyłem, *Parsifal* od roku 1914 wystawiany jest nie tylko w Bayreuth. Inscenizacje tej sztuki mają miejsce na całym świecie, na najbardziej znanych scenach, pod batutą największych dyrygentów i z udziałem czołowych śpiewaczek i śpiewaków operowych. O tym, jak bardzo wyczekiwano na swobodę wystawiania *Parsifala*, może świadczyć fakt, iż już w sylwestrową noc roku jeszcze 1913, o godz. 23.30 Gran Teatre del Liceu w Barcelonie rozpoczął przedstawienie tegoż dzieła. Jeśli zaś chodzi o sceny polskie, to pierwsze sceniczne wykonanie *Parsifala* odbyło się 27 marca 1927 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie.

## Inscenizacja Stefana Herheima

Stefan Herheim urodził się 13 marca 1970 r. w Oslo. W swoim rodzinnym mieście kształcił się jako wiolonczelista oraz pracował w Den Norske Opera & Ballett jako asystent produkcji. W 1994 r. podjął studia w Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu, gdzie pod okiem prof. Friedricha Götza kształcił się w dziedzinie reżyserii w teatrze muzycznym. Jest autorem wielu

<sup>11</sup> K. Kozłowski, *Summa aesthetica, summa theologica*, w: *Richard Wagner. Parsifal*, Teatr Wielki w Poznaniu, Poznań 2013, s. 35.

<sup>12</sup> C. Spahn, *Das Bayreuther Hühnermassaker*, <https://www.zeit.de/2004/32/Parsifal> [4.12.2018].

inscenizacji, m.in. w Volksoper Wien, Staatsoper Berlin, Oper Graz czy Théâtre de la Monnaie w Brukseli. Trzykrotnie został uznany przez miesięcznik „Opernwelt” za reżysera roku.

*Parsifal* inscenizowany przez Stefana Herheima wystawiany był na Festiwalu w Bayreuth w latach 2008-2012. Inscenizacja ta jest prawie w ogóle pozbawiona odniesień religijnych, co oczywiście może wydać się dziwne zważywszy na nasycenie tego dzieła motywami religijnymi. Dla Herheima odniesienia transcendentne nie są jednak istotne. Mówi o tym wprost w jednym z wywiadów: „Tęsknota za Zbawicielem jest czymś nieprzemijającym, z czym musimy nauczyć się żyć. Zbawienie może przyjść tylko przez, z i w nas samych. Wierzę, że właśnie teatr daje nam szansę poczuć, zrozumieć i wziąć odpowiedzialność za to. Z tej perspektywy teatr jest moją świątynią”<sup>13</sup>. Słowa te ukazują jak gdyby motto reżysera, który chce nam powiedzieć, że wiara jest tylko bezprzedmiotową mrzonką i żaden Zbawiciel nie przyjdzie. Zbawienie można osiągnąć tu i teraz – chociażby poprzez sztukę. Będzie to miało przełożenie na kształt inscenizacji *Parsifala* i jej ogólną wymowę.

Herheim wykorzystał w swoim pomysłe na inscenizację znany motyw z *Parsifala*, a mianowicie słowa, które w pierwszym akcie Gurnemanz kieruje do Parsifala: „zum Raum wird hier die Zeit” („przestrzeń staje się tutaj czas”). Motywem przewodnim spektaklu okazuje się zatem historia Niemiec. Czas zostaje zamknięty w przestrzeni teatralnej i jak w albumie możemy przeglądać obrazy minionych lat, zaś Parsifal jest kimś, kto podróżuje w czasie. Ta podróż odbywa się od epoki wilhelmińskiej aż do lat 50. XX wieku i ukazuje najważniejsze etapy niemieckiej przeszłości. Na tle historii Niemiec obserwujemy też historię związaną z samym Richardem Wagnerem, recepcją jego dzieł i szczególnie miejscem, jakim jest Bayreuth wraz z Festiwallem, który tam się corocznie odbywa. O tym związku mówił Herheim w cytowanym wcześniej wywiadzie: „Nasza historia wpływa na nasze postrzeganie rzeczywistości i sposób, w jaki dziś podchodzimy do dzieł Wagnera”<sup>14</sup>. Zamiast więc odniesień religijnych mamy w jego inscenizacji odniesienia do historii, polityki, a nawet psychoanalizy. Nawet pojęcia religijne uzyskują tutaj wymiar polityczny, jak zresztą stwierdził sam Herheim: „Główny motyw winy i zbawienia posiada wiele aspektów politycznych. Nasza zachodnia, chrześcijańska kultura zawsze gloryfikowała postać suwerennego przywódcy, przewodnika, który zapewniał honor krajowi, a ludziom dobrobyt. Romantyczna idea polityczna »republikańskiego króla« Wagnera była częścią jego wewnętrznej kampanii przeciwko niemieckiej, realnej polityce Bismarcka, którą głęboko gardził”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> E. E. Guldbrandsen, P.-E. Skramstad, *Stefan Herheim: The Theatre is my Temple*, <http://www.wagneropera.net/interviews/stefan-herheim-parsifal.htm> [5.12.2018].

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.



Odniesienia do Wagnera pojawiają się już na samym początku przedstawienia. Przestrzenia, która ukazuje się nam w prologu, jest wnętrzem Willi Wagnera w Bayreuth. Duch Wagnera jest wszechobecny. Nawet budka suflera zostaje ustylizowana na grób Richarda Wagnera i jego żony Cosimy. Pojawiają się odniesienia do różnych inscenizacji *Parsifala* i recepcji tego dzieła oraz postrzegania całego Festiwalu przez społeczeństwo. W trzecim akcie możemy zobaczyć stary druk programu festiwalowego z roku 1951. Wtedy to Wolfgang i Wieland Wagnerowie proklamowali nowe otwarcie, promując hasło „Liczy się sztuka” i apelowali, aby zrezygnować z dyskusji politycznych nad Festiwalem.

Dzieła Richarda Wagnera i Festiwal w Bayreuth ukazane są w produkcji Stefana Herheima na tle historii Niemiec. Już w pierwszych scenach pojawia się mały chłopiec, który okazuje się być Parsifalem, ale jednocześnie symbolizuje młode cesarstwo. Widzimy też matkę Parsifala, Herzeleide, leżącą na łożu śmierci, zaś nad kominkiem wisi jej portret w pozie przypominającej dzieło Friedricha Augusta von Kaulbacha „Germania”, które staje się tutaj alegorią starego cesarstwa. Historia przedstawiona w pierwszym akcie spleta się z historią inscenizacji *Parsifala* i kończy się w roku 1914, co też jest znamienne datą, o czym wspomina Herheim: „Pierwszy akt jest opowiedziany jak podobna do snu podróż w czasie od lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku (premiera *Parsifala* była w roku 1882, Wagner zmarł następnego roku) do wybuchu pierwszej wojny światowej w 1914. W tym samym roku Bayreuth utracił swój monopol na wystawianie *Parsifala*, który szybko rozpowszechnił się na wszystkich scenach operowych Europy”<sup>16</sup>.

W następnych aktach obserwujemy dalszą historię Niemiec i Europy. Drugi akt rozgrywa się w lazarecie podczas pierwszej wojny światowej, zaś w dalszej jego części jesteśmy konfrontowani z przeszłością nazistowską Niemiec. Pojawiają się swastyki i żołnierze w nazistowskich mundurach, co ma również odniesienie do recepcji dzieł Wagnera, których wielbicielem był Hitler, a w Trzeciej Rzeszy dramaty muzyczne kompozytora z Bayreuth święciły triumfy. Natomiast akt trzeci ukazuje powojenne zniszczenia i zwycięstwo demokracji. Sztuka kończy się przemową Amfortasa, upozowanego na Chrystusa, podczas sesji Bundestagu. Rycerze Graala stają się tutaj posłami niemieckiego parlamentu.

W inscenizacji Herheima mamy również wiele odniesień psychologicznych i psychoanalitycznych. Parsifal ukazany jest w niej jako jednostka poszukująca ciągle swojej tożsamości: „Jest on chłopcem bez ojca, który jako dziecko wyrusza w świat, żeby zdobyć wszystko i wszystkich, aż zostaje przytłoczony przez traumę, która drzemie głęboko w jego podświadomości: jego więź z matką, za której śmierć jest odpowiedzialny i którą stłumił. Poprzez użycie tego tematu regresji Wagner wyprzedził o krok psychoanalizę

<sup>16</sup> Tamże.



Fot. 1. Amfortas przemawia w Bundestagu (inscenizacja Stefana Herheima)

Źródło: <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2012/bilder/BAY-2012-parsifal3.jpg> [4.12.2018].



Fot. 2. Kundry ustylizowana na Marlene Dietrich (inscenizacja S. Herheima)

Źródło: <https://www.wagnersf.org/wsfblogentry/bayreuth-parsifal-be-broadcast-arte-tv> [4.12.2018].



Fot. 3. Parsifal uwodzony przez dziewczęta – pielęgniarzki (inscenizacja S. Herheima)  
Źródło: <http://www.seenandheard-international.com/wp-content/uploads/2012/08/Parsifal2012.jpg> [4.12.2018].



Fot. 4. Klingsor (inscenizacja S. Herheima)  
Źródło: <http://www.wagneroperas.com/indexparsifal2008pictures.html> [4.12.2018].

Freuda<sup>17</sup>. Także Kundry ukazana jest jako złożona postać – raz widzimy ją jako pielęgniarkę, innym razem jako pokojówkę, także jako wcielenie matki Parsifala, a nawet w przebraniu przypominającym Marlenę Dietrich. Kundry ma z jednej strony wskazywać na dominację mężczyzn w społeczeństwie, z drugiej zaś pokazywać patriarchalny stosunek samego Wagnera do kobiet. Motyw pielęgniarek pojawia się w drugim akcie, w którym zamek Klingsora przedstawiony jest jako wojskowy szpital, a uwodzicielskie dziewczęta są właśnie pielęgniarkami. Psychoanalitycznej całości dopełnia postać Klingsora, który jest ukazany jako transwestyta ubrany w czarne pończochy.

Inscenizacja Stefana Herheima gubi odniesienia religijne, które szczególnie w ostatniej sztuce Richarda Wagnera mają tak istotne znaczenie. Norweski twórca skupia się za to na skomplikowanej historii Niemiec oraz na historii recepcji dzieł Wagnera i inscenizacji *Parsifala*. Można zatem powiedzieć, że po części jest to inscenizacja autotematyczna, po części zaś socjologiczno-politologiczna. Nie można też oczywiście nie zauważyć silnych odniesień do psychoanalizy i na jej podstawie prób wyjaśniania zachowań bohaterów tego misterium scenicznego. Tak radykalne odejście od konotacji metafizycznych może być interesującym wskaźnikiem dla sekularnego odczytania tej inscenizacji.

## Inscenizacja Uwe Erica Laufenberga

Uwe Eric Laufenberg urodził się 11 grudnia 1960 r. w Kolonii. Studiował aktorstwo w Folkwang Hochschule Essen. Pracował jako aktor i reżyser w Staatstheater Darmstadt, Schauspiel Frankfurt, Schauspiel Köln, Schauspielhaus Zürich i Maxim-Gorki-Theater w Berlinie. Od roku 1992 zajmuje się również inscenizacjami w teatrach muzycznych (m.in. w Théâtre de la Monnaie w Brukseli, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Semperoper Dresden, Volksoper Wien). W latach 2004-2009 był dyrektorem Hans Otto Theater w Poczdamie, od 2009 do 2012 dyrektorem Kölner Oper, zaś od roku 2014 jest dyrektorem Hessisches Staatstheater Wiesbaden.

W centrum inscenizacji Laufenberga, wystawianej w Bayreuth od roku 2016 do 2019, znajduje się religia i podstawowe pytania, które z niej wynikają i mają rozstrzygające znaczenie w życiu każdego człowieka. *Parsifal* Richarda Wagnera jest dla Laufenberga dziełem przede wszystkim o znaczeniu religijnym, jak zresztą stwierdza w wywiadzie zamieszczonym w programie do tego spektaklu, gdy na pytanie o to, czy *Parsifal* jest dziełem religijnym, odpowiada: „Można by powiedzieć dziełem panreligijnym albo postreligijnym, dziełem, które wykracza poza religię, a jednocześnie przygląda się

<sup>17</sup> Tamże.

początkom religii”<sup>18</sup>. W innym zaś wywiadzie, zapytany o znaczenie *Parsifala* dziś, mówi wprost: „Chodzi na pewno o chrześcijaństwo i o dobro, które ma chrześcijaństwo jako zbiorowa, przychylna sobie, empatyczna wspólnota religijna. I o problematyczne centrum udręczonego, zniszczonego ciała Boga-Człowieka”<sup>19</sup>. Właśnie ta ostatnia kwestia ma dla Laufenberga istotne znaczenie, a mianowicie problem bólu, wojen i cierpienia w świecie, przede wszystkim zaś wojen, które mają u podstaw kwestie religijne. Jest to ważne również dla tych, którzy uważają się za ateistów, gdyż wojny, także te o podłożu religijnym, dotyczą wszystkich ludzi. Parsifal jest dla Laufenberga taką postacią, która „próbuje wyjść poza tę agresję, wyzwolić religię z tej agresji”<sup>20</sup>. I taka jest właśnie jego bayreuthowska inscenizacja – pełna symboli i odniesień religijnych, które mają zwrócić uwagę na najistotniejsze pytania, które stają przed każdym człowiekiem, pytania o Boga, wiarę, miłość, cierpienie, współczucie i zbawienie. Można powiedzieć, że *Parsifal* powrócił do znaczeń nadanych mu przez Wagnera, o czym zresztą wspomina sam Laufenberg: „Dzieło to usiłowano ciągle uwolnić od tego, co religijne. My kierujemy je z powrotem ku religii”<sup>21</sup>.

O tym, jakie założenia przyświecały inscenizacji Laufenberga, świadczą najlepiej słowa, które znajdujemy na jego stronie internetowej, a które mogą być odczytywane jako pewna forma manifestu dla tej realizacji. Zostały tam postawione pytania, na które w sztuce będziemy mogli szukać odpowiedzi: „Czym jest chrześcijaństwo? Co oznacza krzyż? O czym mówi nam umęczony, cierpiący człowiek, który podczas rytuału jest ciągle bity na krzyżu? Jaka religia jest naszą religią? Po której stronie chcemy stanąć w sporze między religiami? Czy w naszym sporze w obrębie społeczeństwa chodzi nam o religię? Czy mamy i deklarujemy jakąś tożsamość poza religiami? W co wierzymy? Co wiemy? Gdzie kończy się nasz świat? Gdzie się zaczyna? Czy chrześcijaństwo jest rzeczywiście współczuciem? Nie ma lepszego miejsca, gdzie można postawić te pytania, jak Teatr Operowy w Bayreuth. Ponieważ te pytania nie są operowymi pytaniami, lecz pytaniami dotyczącymi naszego bytu i naszej świadomości. Z tego powodu Richard Wagner chciał, ażeby *Parsifal* był grany tylko tutaj, w Teatrze Operowym w Bayreuth – w miejscu, w którym nie są odgrywane opery, lecz traktuje się teatr muzyczny jako misterium sceniczne. Muzyka interpretowana jako objaśnienie świata. Jedynie to chce osiągnąć nasze przedstawienie”<sup>22</sup>. Ten dłuższy cytat wyraźnie pokazuje

<sup>18</sup> *Programmheft 2/2018 der Bayreuther Festspiele „Parsifal”*, cyt. wyd., s. 12.

<sup>19</sup> *Laufenberg spricht im Interview über „Parsifal” in Bayreuth*, <https://www.derwesten.de/kultur/laufenberg-spricht-im-interview-ueber-parsifal-in-bayreuth-id12035474.html> [7.12.2018].

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> *Parsifal Bayreuth 2018 – Ein Interview mit Volker Milch*, <https://www.uwe-eric-laufenberg.com/news/parsifal-bayreuth-2018-ein-interview-mit-volker-milch> [7.12.2018].

<sup>22</sup> *Parsifal 2018 Bayreuth*, <https://www.uwe-eric-laufenberg.com/news/parsifal-2018-bayreuth-0> [7.12.2018].

nam podstawowe idee, które przyświecały Laufenbergowi i jego zespołowi przy realizacji *Parsifala*. Idea ta i jej realizacja spotkała się z bardzo różnorodną reakcją krytyki – od podziwu do wręcz wysmiania. Myślę, że pojawiła się tutaj interesująca sytuacja, która ujawniła stosunek samych recenzentów do kwestii religijnych, do wiary i jej obecności w przestrzeni publicznej. Dostrzegł to zresztą i Laufenberg, kiedy stwierdził, że: „Wiara i empatia nie są dane wszystkim krytykom”<sup>23</sup>. Zatem w tym przypadku część ostrej krytyki może być traktowana jako jeszcze jeden znak zsekularyzowanego społeczeństwa.

W inscenizacji Laufenberga dużą rolę odgrywa motyw cierpienia i towarzyszącego mu współczucia – podobnie zresztą jak to jest i u Wagnera. Można zatem rzeczywiście powiedzieć, że Laufenberg powraca do pierwotnej, Wagnerowskiej idei. Owo cierpienie i współczucie towarzyszy nam już od pierwszej sceny, gdy widzimy miejsce, w którym toczy się pierwszy i trzeci akt, a jest nim zniszczony kościół, znajdujący się gdzieś na Bliskim Wschodzie. W kościele tym przebywają uchodźcy, którzy schronili się przed prześladowaniami ze strony muzułmanów. Chrześcijanie ukazani są jako prześladowana mniejszość, która dla Laufenberga stanowi jądro chrześcijaństwa, a którą porównuje nawet do rycerzy Graala: „Czym jest ta wspólnota Graala? Tam, gdzie chrześcijanie nie ucieleśniają władzy państwowej i odwołują się do swojej specyfiki, widzę zawsze tę rzeczywiście empatyczną chęć pomocy, tam chrześcijaństwo jest nagle bardzo, bardzo mocne i bardzo, bardzo przekonywające”<sup>24</sup>. Owe małe wspólnoty, pozbawione instytucjonalnej struktury, są chyba jakimś ideałem dla Laufenberga, który w tym samym wywiadzie przyznaje, że jako 49-letni mężczyzna wystąpił z Kościoła katolickiego.

Laufenberg w swojej inscenizacji odwołuje się do rytuałów chrześcijańskich. Mamy więc przede wszystkim nawiązanie do komunii i chrztu. To właśnie odwołanie się do Ostatniej Wieczerzy na początku i na końcu przedstawienia spina je jak klamra. W obrzędzie tym jako Chrystus zostaje ukazany Amfortas, co może oczywiście trochę dziwić, gdyż ten drugi, jak wiemy, jest zraniony przez swój grzech. Jednak właśnie jego krwi potrzebują rycerze Graala, żeby móc czerpać z niej siły. Chrzest natomiast widzimy w ostatnim akcie, kiedy dokonuje go Parsifal, chrzcząc Kundry. Z kolei we wcześniejszej scenie Kundry obmywa Parsifalowi nogi, a więc wykonuje bardzo ważny w chrześcijaństwie gest. Szczególnym symbolem w tym przedstawieniu jest podobizna postaci w garniturze, trzymająca w dłoni pielgrzymi kostur, która przez cały spektakl widoczna jest nad sceną. Można ją interpretować jako *homo viator*, który ukazuje życie człowieka jako pielgrzymkę, a w kontekście całej sztuki jako drogę ku zbawieniu.

<sup>23</sup> *Parsifal Bayreuth 2018 – Ein Interview mit Volker Milch*, cyt. wyd.

<sup>24</sup> „*Parsifal*” – Regisseur Laufenberg im Interview über seine Bayreuther Inszenierung, [https://www.echo-online.de/freizeit/kunst-und-kultur/kulturnachrichten/parsifal-regisseur-laufenberg-im-interview-uber-seine-bayreuther-inszenierung\\_17120008](https://www.echo-online.de/freizeit/kunst-und-kultur/kulturnachrichten/parsifal-regisseur-laufenberg-im-interview-uber-seine-bayreuther-inszenierung_17120008) [7.12.2018].



Fot. 5. Zniszczony kościół z uchodźcami jako siedziba rycerzy Graala (inscenizacja Uwe Erica Laufenberga)

Źródło: <http://www.planethugill.com/2017/08/a-magnificent-staging-parsifal-at.html> [4.12.2018].



Fot. 6. Kundry obmywa nogi Parsifalowi (inscenizacja U.E. Laufenberga)

Źródło: <http://www.markronan.com/2018/07/parsifal-bayreuth-festival-bayreuther-festspiele-july-2018/>. [4.12.2018].



Fot. 7. Amfortas jako Chrystus (inscenizacja U.E. Laufenberga)

Źródło: <https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/parsifal-bayreuther-festspiele-kritik-uwe-eric-laufenberg-2018-100.html> [4.12.2018].



Fot. 8. Parsifal uwodzony przez dziewczęta ubrane w czadory (inscenizacja U.E. Laufenberga)

Źródło: <https://www.nytimes.com/2016/07/27/arts/music/review-a-sublime-and-provocative-parsifal-at-bayreuth-festival-wagner.html> [4.12.2018].



W omawianej inscenizacji jednym z ważnych tematów jest krytyka islamu. Już sama akcja, która w dwóch aktach toczy się w zniszczonym przez islamiistów kościele i ukazanie dramatycznego losu chrześcijańskich uchodźców, jest widocznym oskarżeniem muzułmańskiej większości żyjącej na Bliskim Wschodzie. Także Klingsor okazuje się być muzułmaninem, który w swojej siedzibie otoczony jest przez dziesiątki krzyży – jak można się domyślać, są one zrabowane ze zniszczonych kościołów. Wymowna jest scena, kiedy Klingsor modli się muzułmańskim zwyczajem na swoim dywaniku, a chwilę później tym samym dywanikiem zwiniętym w rulon bije napotkaną osobę. Natomiast uwodzicielkami w jego zamku, które chcą nakłonić Parsifala do grzechu, są dziewczęta ubrane w czadory.

Inscenizacja Laufenberga jest jednak daleka od jakiegokolwiek ortodoksji chrześcijańskiej. Znamienne jest zakończenie sztuki, kiedy to spotykają się przedstawiciele różnych religii i wkładają swoje symbole religijne do trumny, a następnie wspólnie zmierzają ku pojawiającemu się światłu, które od góry oświeca fragment sceny. Jest to metaforyczne, aczkolwiek utopijne i nieprawdziwe, ukazanie jakiejś ponadreligijnej wiary, która ma wyzwalać jednostki tkwiące w określonej religii. Innym obrazem takiego wyzwolenia jest ukazanie nagich muzułmanek, które zrzuciły swoje ubrania i kąpią się w strugach deszczu wśród bujnej zieleni. Poprzez te sceny możemy zrozumieć motto festiwalowej broszury, która towarzyszy tej inscenizacji *Parsifala*, a są nim słowa Dalajlamy: „Niekiedy myślę sobie, że byłoby lepiej, gdybyśmy w ogóle nie mieli żadnej religii”<sup>25</sup>. Koncepcja Laufenberga spotkała się też z głosem krytycznym katolickiego arcybiskupa Ludwika Schicka z Bambergu, który określił tę inscenizację jako gorszą, zbyt krytyczną wobec religii i wobec chrześcijaństwa. Zarzucił on też reżyserowi, że jego interpretacja nie odpowiada duchowi samego Wagnera: „Wagner jest poszukującym, szukał poza i ponad tradycyjnymi religiami, nie grzebiąc ich w trumnach”<sup>26</sup>.

## Zakończenie

Dwie inscenizacje *Parsifala* Richarda Wagnera na Festiwalu w Bayreuth dzieli raptem kilka lat, ale różnią się od siebie fundamentalnie. Pierwsza z nich, autorstwa Stefana Herheima, pomija w sposób świadomy prawie całkowicie odniesienia religijne dzieła, skupiając się na kwestiach historycznych, politycznych czy psychoanalitycznych. Druga natomiast, której autorem jest Uwe Eric Laufenberg, stawia kwestie religijne w samym centrum. Już same

<sup>25</sup> *Programmheft 2/2018 der Bayreuther Festspiele „Parsifal”*, cyt. wyd., s. 11.

<sup>26</sup> *Bamberger Erzbischof: Religionskritik im „Parsifal” zu stark*, [https://www.lr-online.de/nachrichten/kultur/bamberger-erzbischof-religionskritik-im-parsifal-zu-stark\\_aid-3073829](https://www.lr-online.de/nachrichten/kultur/bamberger-erzbischof-religionskritik-im-parsifal-zu-stark_aid-3073829) [8.12.2018].

elementy wizualne obu produkcji świadczą dobitnie o tej różnicy – u Herheima trudno odnaleźć jakieś symbole religijne, podczas gdy u Laufenberga mamy do czynienia z ich nasyceniem. Inscenizacje te uznać można symbolicznie za przykłady dwóch podejść – sekularnego i postsekularnego. Podobnie jak w każdej dziedzinie życia społecznego, tak również i na obszarze sztuki oba procesy ścierają się ze sobą. Przyjmując refleksję postsekularną, trzeba stwierdzić, iż podejście sekularyzacyjne zaczyna ustępować postsekularnemu, co uwidoczniają omówione w tym artykule inscenizacje *Parsifala*. Trudno oczywiście ustalać ogólne trendy opierając się na dwóch przypadkach, ale wpisują się one jednak w szerszą perspektywę procesów artystycznych i pozaartystycznych. Postsekularyzm Laufenberga nie jest w jego wydaniu ortodoksyjny czy konserwatywny i mieściłby się gdzieś w nurcie New Age, o czym pisała wcześniej wzmiankowana Elżbieta Wasyłyk. Jego inscenizacja jednak jest oczywistym zwrotem ku myśleniu religijnemu i refleksją nad chrześcijańskim dziedzictwem Europy.

## Literatura

- Berger P.L., *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, tłum. W. Kurdziel, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 1997.
- Grumelli A., *Sekularyzacja pomiędzy religią a ateizmem*, w: F. Adamski (red.), *Socjologia religii. Wybór tekstów*, Wyd. Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1984.
- Habermas J., *Wierzyć i wiedzieć*, tłum. M. Łukasiewicz, „Znak” 9/2002.
- Kepińska A., *Utwory nieidentyczne*, „Format” 3-4/1993.
- Kozłowski K., *Summa aesthetica, summa theologica*, w: Richard Wagner. *Parsifal*, Teatr Wielki w Poznaniu, Poznań 2013.
- Kozłowski K., *Teatr i religia sztuki. Parsifal Richarda Wagnera*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Programmheft 2/2018 der Bayreuther Festspiele „Parsifal”*, Bayreuther Festspiele GmbH, Bayreuth 2018.
- Radwan M., *Rodowód sekularyzacji*, w: F. Adamski (red.), *Socjologia religii. Wybór tekstów*, Wyd. Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1984.
- Wasyłyk E., *Personalizm w malarstwie polskim. Symptomy personalizacji sztuki*, Akademia Sztuki, Szczecin 2016.
- Wojciechowski J.S., *Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

## Źródła internetowe

- Bamberger Erzbischof: Religionskritik im „Parsifal” zu stark*, [https://www.lr-online.de/nachrichten/kultur/bamberger-erzbischof-religionskritik-im-parsifal-zu-stark\\_aid-3073829](https://www.lr-online.de/nachrichten/kultur/bamberger-erzbischof-religionskritik-im-parsifal-zu-stark_aid-3073829) [8.12.2018].
- Guldbrandsen E.E., Skramstad P.-E., *Stefan Herheim: The Theatre is my Temple*, <http://www.wagneropera.net/interviews/stefan-herheim-parsifal.htm> [5.12.2018].

- Laufenberg spricht im Interview über „Parsifal“ in Bayreuth*, <https://www.derwesten.de/kultur/laufenberg-spricht-im-interview-ueber-parsifal-in-bayreuth-id12035474.html> [7.12.2018].
- Parsifal 2018 Bayreuth*, <https://www.uwe-eric-laufenberg.com/news/parsifal-2018-bayreuth-0> [7.12.2018].
- Parsifal Bayreuth 2018 – Ein Interview mit Volker Milch*, <https://www.uwe-eric-laufenberg.com/news/parsifal-bayreuth-2018-ein-interview-mit-volker-milch> [7.12.2018].
- „Parsifal“ – Regisseur Laufenberg im Interview über seine Bayreuther Inszenierung*, [https://www.echo-online.de/freizeit/kunst-und-kultur/kulturnachrichten/parsifal-regisseur-laufenberg-im-interview-uber-seine-bayreuther-inszenierung\\_17120008](https://www.echo-online.de/freizeit/kunst-und-kultur/kulturnachrichten/parsifal-regisseur-laufenberg-im-interview-uber-seine-bayreuther-inszenierung_17120008) [7.12.2018].
- Spahn C., *Das Bayreuther Hühnermassaker*, <https://www.zeit.de/2004/32/Parsifal> [4.12.2018].

Jerzy Kaczmarek – STAGE PRODUCTIONS *PARSIFALS* OF RICHARD WAGNER AT THE FESTIVAL IN BAYREUTH: FROM SECULARISM TO POSTSECULARISM

In this article, I would like to analyse two stage productions *Parsifals* of Richard Wagner at the Festival in Bayreuth. The first production from the years 2008-2012 is made by Stefan Herheim and has in the center the problems of history, politics and psychoanalysis. The second production from the years 2016-2019 is made by Uwe Eric Laufenberg and has in the center the problems of religions and faith. The both productions can be indicators for the processes of secularism and postsecularism in the contemporary world and I would like to show that we can observe this processes also in art.

Keywords: secularism, postsecularism, Richard Wagner, sociology of art

