

RICHARD WAGNER
PARSIFAL





RICHARD WAGNER PARSIFAL



TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
w Poznaniu

pod honorowym patronatem

Ambasadora Republiki Federalnej Niemiec
Rüdiger Freiherra von Fritscha

Ambasadora Królestwa Danii
Steena Hommela

w 200. rocznicę urodzin kompozytora
the 200th birthday anniversary of the composer

misterium sceniczne w trzech aktach
Bühnenweihfestspiel in three acts

współpraca artystyczna | artistic collaboration
HOTEL PRO FORMA

premiera | premiere
18 października | October 2013

REALIZATORZY CREDITS



dyrygent conductor

Gabriel Chmura

koncepcja concept

Kirsten Dehlholm, Jon R. Skulberg

reżyseria direction

Kirsten Dehlholm

choreografia choreography

Jon R. Skulberg

dramaturgia dramaturgy

Iury Trojaborg

dekoracje set design

Kirsten Dehlholm, Jon R. Skulberg, Jesper Kongshaug

kostiumy i charakteryzacja costume, hair & make-up

Henrik Vibskov

światła lighting design

Jesper Kongshaug

architekt architect

David Zahle

projekcje video video

Amanda Szabo

kierownictwo chóru chorus master

Mariusz Otto

przygotowanie solistów vocal coaching

Marcin Kozięć

współpraca muzyczna

conductor assistant

Grzegorz Wierus

asystent reżysera

stage director assistant

Krzesztof Szaniecki



OBSADA CAST

PARSIFAL

KUNDRY

GURNEMANZ

AMFORTAS

KLINGSOR

TITUREL

I RYCERZ GRAALA

I GRAIL KNIGHT

II RYCERZ GRAALA

II GRAIL KNIGHT

GIERMKOWIE SQUIRES

GŁOS NIEBIAŃSKI

VOICE FROM ABOVE

DZIEWCZĘTA-KWIATY

FLOWER-MAIDENS

PARSIFAL-SOBOWTÓR

PARSIFAL-DOUBLE

KUNDRY-SOBOWTÓR

KUNDRY-DOUBLE

BALERINA

Olgierd Kosiba

Lisbeth Sonne

Monika Gałecka

chór i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu, tancerze

chorus and orchestra of Poznań Opera-House, dancers

STRESZCZENIE

AKT I
Stary rycerz, mędrzec Gurnemanz budzi giermków strzegących twierdzy. Nadeszła pora na poranną leczniczą kąpiel króla Amfortasa. Przybywa tajemnicza Kundry, skrajnie wyczerpana po dalekiej podróży, i przynosi arabski balsam, mający ukoić cierpienia władcy. Jednak umęczony bólem król jedyną nadzieję pokłada w nadejściu kojącej śmierci, czeka już tylko na spełnienie przepowiedni, która mówi, że uleczyć go i uratować wspólnotę Graala zdoła „przez współczucie wiedzące czysty prostaczek”. Gdy giermkowie nieufnie spoglądają na Kundry, Gurnemanz opowiada o nieszczęściu, jakie spadło na Amfortasa, i historię powstania sanktuarium i twierdzy, w której schroniono świętego Graala. Opowieść Gurnemanza przerwują głośne okrzyki rycerzy, prowadzących intrusa, który na ich świętym terenie postrzelił nad jeziorem łabędzia. Beztruskim młodzieniec dumny jest z celności swojego strzału. Gdy Gurnemanz poucza go o bezsensownym okrucieństwie tego uczynku, poruszony chłopak łamie łuk i odrzuca strzały. Pytany o swoje pochodzenie nic nie wie, zna jedynie imię swojej matki Herzeleide. Kundry, która od początku nie spuszczała z niego oka, zdradza, że ojciec nazywał się Gamuret, a matka umarła z tępknymi za synem.

Chłopiec jest zupełnie naiwny, Gurnemanz ma więc nadzieję, że w nim właśnie znalazł owego „czystego prostaczka” i zabiera go do zamku Graala. Tutaj chłopak słyszy skargę krwawiącego Amfortasa i żądanie spełnienia postanowienia Graala, wypowiedziane przez Titurela. Uczestniczy też w misterium komunii rycerzy Graala. Młodzieniec przygląda się wszystkiemu w milczeniu i najwyraźniej niczego nie rozumie. Rozczarowany i rozdrażniony milczeniem Gurnemanz wyrzuca przybysza ze świątyni.

AKT 2

Klingsor wołuje do służby Kundry, która wbrew swojej woli – zmuszana przez klątwę na nią rzuczoną – opornie podporządkowuje się rozkazom czarownika. Ma uwieść zbliżającego się do zamku młodzienca, podobnie jak to zrobiła wiele lat temu z Amfortasem, skazując go tym samym na wieczną mękę. Niczego nieświadomy chłopak wdziela się do zamku, w walce zwyciężając po drodze rycerzy Klingsora. W czarodziejskim ogrodzie czekają go jednak znacznie gorsze niż rycerze próby – Dziewczęta-Kwiaty, uwodzące go niewinną zabawą. Gdy pojawia się cudownie piękna Kundry, dziewczęta wycofują się. Od Kundry chłopak poznaje swoje imię – Parsifal – i historię swego pochodzenia. Na wspomnienie o matce, której śmierci jest bezpośrednio winien, Parsifal po raz pierwszy świadomie odczuwa ból i winę. Kundry posuwa się dalej i od miłości matczynej przechodzi bezpośrednio do miłosnego pocałunku. Parsifal nagle pojmuję otaczający go świat, poznaje cierpienie miłości, grzeszne pożądanie, tępknątę do zbawienia i pojmuję tym samym cierpienia dawno zapomnianej męki Amfortasa. Odnajduje swoje powołanie. Skutecznie opiera się gwałtownym próbom uwiedzenia go, podejmowanym przez Kundry. Chce natychmiast wracać do zamku Graala. Kipiąca wściekłością Kundry przeklinają go, aby nigdy nie odnalazł właściwej drogi. Rozwścieczony porażką Klingsor ciska włócznią w Parsifala, który przechwytuje ją w locie i jednym gestem zamienia w popiół zamek i ogród.



AKT 3

Minęło wiele lat. W poranek Wielkiego Piątku Gurnemanz, który stał się pustelnikiem, znajduje w krzakach śpiącą Kundry. Gdy po długim śnie wraca ona do przytomności, pragnie wyłącznie żyć. W tej samej chwili pojawia się uzbrojony rycerz. Gdy dowiaduje się, że to dzień Wielkiego Piątku, odkłada hełm i broń i kleka przed włócznią. Gurnemanz i Kundry rozpoznają w nim Parsifala, który po ciężkich walkach i długim błądzeniu w końcu powraca. Kundry obmywa jego nogi, Gurnemanz namaszcza go na króla Graala. Parsifal udziela Kundry chrztu.

Amfortas, chcąc przyspieszyć własną śmierć, od dawna nie ukazuje już Graala. Rycerze wegetują więc, tracąc siły duchowe i fizyczne. Pozbawiony świętej mocy Titurel w końcu umiera.

Do komnaty Graala zostaje wniesione i opłakiwane ciało Titurela. Podczas uroczystości załobnych Graal ma zostać ukazany jeszcze raz, ale śmiertelnie ranny Amfortas wzbrania się przed tym. Podchodzi Parsifal i zamyka jego broczącą ranę świętą włócznię, która ją zadała. Nowy król otwiera relikwiarz i odsłania Graala, by każdy dostąpił jego tajskiego. Blask świętego kielicha przynosi Kundry upragnioną śmierć.

SYNOPSIS

ACT 1

A forest near the castle of the brotherhood of the Holy Grail. The old knight Gurnemanz and two esquires perform their morning prayers, while other knights prepare a bath for their ailing ruler Amfortas, who suffers from an incurable wound. Suddenly Kundry appears, a mysterious, ageless woman, who serves as the Grail's messenger. She has brought medicine for Amfortas. The king is carried in. He reflects on a prophecy that speaks of his salvation by the hands of a "pure fool, enlightened by compassion," then is borne off. When the esquires ask about Klingsor, a sorcerer who is trying to destroy the knights of the Grail, Gurnemanz tells the story of Amfortas's wound: the Holy Grail, the cup Christ drank from at the Last Supper, and the spear that pierced his body on the cross were given into the care of Titirel, Amfortas's father, who assembled a company of knights to guard the relics. Klingsor, wishing to join the brotherhood, tried to overcome his sinful thoughts by castrating himself but was rejected. Seeking vengeance, he built a castle across the mountains with a magic garden full of alluring women to entrap the knights. Amfortas set out to defeat Klingsor, but was himself seduced by a "terribly beautiful woman" and stabbed by Klingsor with the holy spear, which he then took from Amfortas. The wound can only be healed by the innocent youth the prophecy has spoken of. Suddenly a swan plunges to the ground, struck dead by an arrow. The knights drag in a young man, who boasts of his archery skills. He is ashamed when Gurnemanz rebukes him, but he cannot explain his violent act or even state his name. All he remembers is his mother, Herzeleide, or "Heart's Sorrow." Kundry tells the youth's history: his father died in battle and his mother reared the boy in a forest, but now she too is dead. Gurnemanz leads the nameless youth to the castle, wondering if he may be the prophecy's fulfillment.

ACT 2

In his castle, Klingsor summons Kundry, who, under his spell, is forced to lead a double existence, to seduce the young fool. Having secured the spear, Klingsor now seeks to destroy the youth, whom he knows can save the knights of the Grail. Hoping for redemption from her torment, Kundry protests in vain.

The nameless youth enters Klingsor's magic garden. Flower maidens beg for his love but he resists them. The girls withdraw as Kundry, transformed into a beautiful young woman, appears and addresses him by his name - Parsifal. He realizes that his mother once called him so in a dream. Kundry begins her seduction by revealing memories of Parsifal's childhood and finally kisses him. Parsifal suddenly feels Amfortas's pain and understands the idea of compassion: he realizes that it was Kundry who brought about Amfortas's downfall and that it is his mission to save the brotherhood of the Grail. Astonished at his transformation, Kundry tries to arouse Parsifal's pity by telling of the weary life she has been forced to lead ever since she laughed at Christ on the cross, but he resists her. She curses him to wander hopelessly in search of the knights of the Grail and calls on Klingsor for help. The magician appears and hurls the holy spear at Parsifal, who miraculously catches it in midair, causing Klingsor's realm to perish.

ACT 3

Gurnemanz, now very old and living as a hermit near the Grail's castle, finds the penitent Kundry exhausted in the forest. A strange knight approaches and Gurnemanz recognizes Parsifal bearing the holy spear. Parsifal describes his years of wandering, trying to find his way back to Amfortas and the Grail. Gurnemanz tells him that he has come at the right time: Amfortas, longing for death, has refused to uncover the Grail, the brotherhood is suffering, and Titirel has died. Kundry washes Parsifal's feet, and Gurnemanz blesses him and proclaims him king. As his first task Parsifal baptizes Kundry. He is struck by the beauty of nature around them and Gurnemanz explains that this is the spell of Good Friday. The distant tolling of bells announces the funeral of Titirel, and the three make their way to the castle.

Knights carry the Grail, Amfortas on his litter, and Titirel's coffin into the Hall of the Grail. Amfortas is unable to perform the rite. He begs the knights to kill him and thus end his anguish - when suddenly Parsifal appears. He touches Amfortas's side with the spear and heals the wound. Uncovering the Grail, he accepts the homage of the knights as their redeemer and king and blesses them. The reunion of the Grail and spear has saved the community.



KUNDRY PUNKT WYJŚCIA

W filmie dokumentalnym *Tajemnica Picassa* z 1956 roku, w reżyserii Henri-Georges'a Clouzota, widz obserwuje proces malowania obrazów, które jak za dotknięciem czarodziejskiej róźdżki w tajemniczy sposób pojawiają się na ekranie, w oderwaniu od ręki, która je twarza. Ręka ta należy do Pabla Picassa i celowo jest pominięta przez francuskiego reżysera za pomocą konkretnej techniki operatorskiej. Ten 75. minutowy film pokazuje proces powstawania kilku rysunków i obrazów, od pierwszych kresek do końcowego efektu. Trudno nie być zaskoczonym różnymi formami, jakie przybiera dzieło sztuki przed osiągnięciem ostatecznego kształtu. Także kiedy myśl o wszystkich warstwach leżących u podstaw obrazów zaproponowanych przez Hotel Pro Forma w poznańskiej inscenacji *Parsifala* Richarda Wagnera, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że aby to osiągnąć musieliby przejść podobną drogę, czasem sprzeczną względem naszych oczekiwaniń. Pomiędzy, że widzowie nie będą świadkami całego artystycznego procesu, prowadzącego do ostatecznego kształtu spektaklu, wierzę, że głębia każdej wybranej sceny jest zauważalna ponad wszelką wątpliwość. Nagromadzenie i przeciwstawienie były jednymi z podstawowych metod użytych przez Hotel Pro Forma w tej sztuce, określających wymowę dzieła, która bynajmniej nie jest jednoznaczna.

Od początku *Parsifal* postrzegany był przez Kirsten, Jona i mnie jako zagadka. Zanim mogliśmy ją rozwiązać, musieliby spojrzeć na niego z różnych punktów widzenia i spróbować znaleźć takie miejsce, które umożliwiłoby przeniknąć ten dramat i stworzyć do niego obrazy. Kiedy po raz pierwszy przeczytaliśmy libretto i wysłuchaliśmy nagranią opery, natychmiast stało się jasne, że postać Kundry to pewnego rodzaju klucz do szowinistycznego – w naszym odbiorze – świata Wagnera. Przybywająca z Arabii kobieta, niosąca według niej samej bezużyteczny balsam, mający wyleczyć chorego mężczyznę, wydała się bardzo kuszącym i szczególnie interesującym punktem wyjścia. Kundry, będąc jedną kobietą w tej historii, jest także jedną osobą całkowicie świadomą prawdy o okolicznościach, w jakich wszyscy się znaleźli. Jest jednocześnie przyczyną i rozwiązaniem dramatycznej sytuacji. Samotnie, pośrodku męskiej walki pomiędzy dobrem a złem, służenie obydwu stronom zdaje się jej jedną możliwością, aby przeżyć. Nie na długo jednak: jak tylko walka dobiega końca, Wagner skazu-

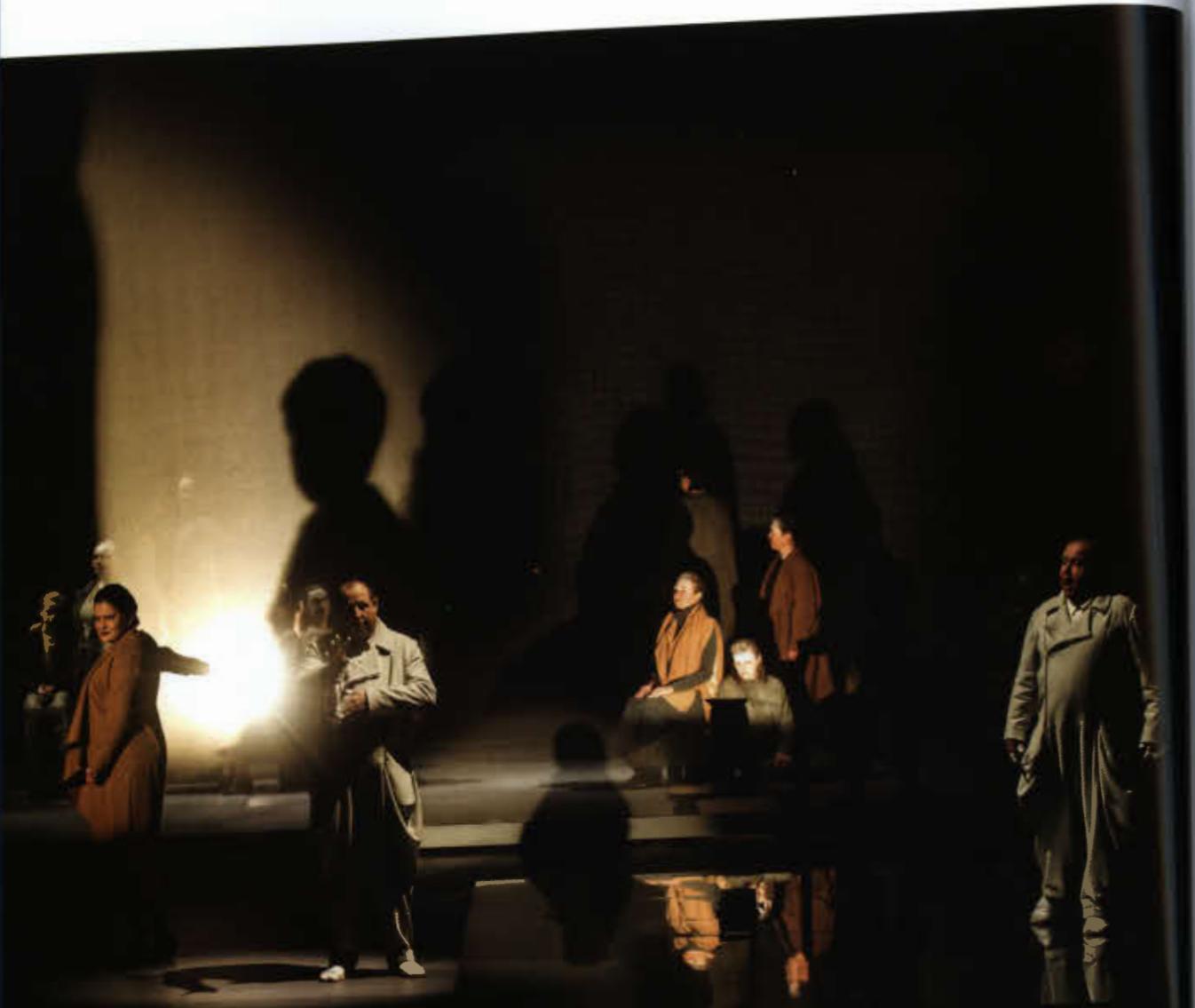
je ją na śmierć. Za sprawą słów, które Kundry wypowiada w trzecim akcie – „Dienen... dienen...” („Służyć... Służyć...”) uwierzyłem, że służenie było rzeczywiście jej jedynym zadaniem we wszechświecie. Aby móc usługiwać obydwu stronom, Kundry przyjmuje różne role. Przez Wagnera nakreślona jest jako przedstawicielka kilku wzorów kobiecych, obecnych w różnych społeczeństwach: żony, matki, kochanki, wiedźmy, panny, dziwki. Taka interpretacja sprawiła, że początkowo wybraliśmy żeński archetyp, przedstawiający Kundry na scenie jako niewolnicę Anastazję (*Escrava Anastacia*) – religijną ikonę i przedmiot kultu w brazylijskiej kulturze popularnej.

Mit otaczający istnienie niewolnicy Anastazji został rozpoznany w Brazylii w 1968 roku, kiedy rysunek francuskiego artysty Jacques Étienne Arago, przedstawiający niewolnicę z XVIII wieku, został zaprezentowany w Museu do Negro w Rio de Janeiro podczas wystawy z okazji 80. rocznicy zniesienia niewolnictwa w Brazylii. Przedstawia on niewolnicę pochodzenia afrykańskiego, mającą na sobie obrożę z żelaza i przytaczającą maskę na twarzy, która zakrywa jej usta, uniemożliwiając jedzenie. Istnieje wiele wersji tej historii, najbardziej znaną jest ta, w której *Escrava Anastacia* postrzegana jest jako kobieta o wielkiej dobroci, niezwykłej urodzie i uzdrawiających mocach. Jednak mimo swoich cnót jest ona więziona i okrutnie traktowana przez swoich właścicieli. Za odmowę współpracy ze swoim panem zostaje ukarana i zmuszona do noszenia maski, która zdejmowana jest jedynie na czas posiłków. Po długim okresie cierpienia, podczas którego dokonuje kilku cudów uzdrowienia ludzi, umiera na tężec wywołyany obrożą założoną wokół szyi.

Jako Brazylijczyka zawsze intrygowały mnie nieliczne fakty o jej życiu, a od chwili kiedy zetknąłem się z postacią Kundry u Wagnera, zacząłem wierzyć, że może sama *Escrava Anastacia* lub jej przodkowie zostali przeklęci. Wagner nie mówi dużo o pochodzeniu Kundry, ale na podstawie niektórych imion, którymi nazywa ją *Klingsor* (*Gundryggia, Herodiada*) oraz jej własnych wyjaśnień o klątwie, którą na nią nałożono („Czy znasz tę klątwę, / która mnie przez sen i jawę, / przez śmierć i życie, / ból i śmiech, / za-

hartowała do nowych cierpień, / bez końca męcząc samym istnieniem! / Widziałam Go, właśnie Jego / i śmiałam się... / Wtedy padła na mnie Jego wzrok. / Teraz szukam go po wszystkich światach, / by znów go spotkać.”) można wywnioskować kilka informacji o jej przeszłości i ustalić pewne powiązania między nią a mitycznymi bohaterami, takimi jak Gunnr (jedna z ulubionych walkirii Odyna w mitologii nordyckiej) i obydwema chrześcijańskimi postaciami – Salome, córką Heroda oraz Marią Magdaleną. W taki sam sposób, w jaki te postaci przekazują ogólną koncepcję kobiecego wszechświata, *Escrava Anastacia* jest ikoną, która przedstawia w szczególności wszystkie niewolnice, które żyły w Brazylii w czasach kolonialnych, i – w szerszej perspektywie – kobiety, które nawet obecnie znajdują się na drugorzędnnej pozycji w szowinistycznej Brazylii. Antyczne wcielenie niewolnicy Anastazji odnajdujemy we współczesnych czasach w osobie gospośi, obecnej w większości dzisiejszych domów. W Brazylii gospoś jest często jedną z pierwszych osób, które poznaje dziecko: jest odpowiedzialna za zajmowanie się domem, sprzątaniem, karmieniem, prasowaniem, gotowaniem i życiem wyłącznie po to, by służyć rodzinie, która korzysta z jej usług. Jest „prawdziwą królową domu”, która dominuje i jednocześnie jest zdominowana przez członków rodziny, której służy. Kundry zajmuje podobne miejsce w Wagnerowskim dramacie: ona dominuje i jest zdominowana przez otaczającą ją męską obecność.

Długo myśleliśmy o pokazaniu na scenie Kundry jako afrykańskiej potomkinie, noszącej maskę niewolnicy Anastazji. Wydawał się to odpowiedni sposób przedstawienia przeklętej, barbarzyńskiej kobiety, która nie może płakać, a zamiast tego śmieje się mimowolnie. Śmiechem zakazanym. Jednak im mocniej zagłębialiśmy się w treść dramatu, tym bardziej oczywista dla nas wydawała się zmienna osobowość Kundry i jej umiejętności – niczym kameleon – adaptacji do otaczającego ją środowiska. Była rzeczywiście przeklęta, lecz jej osobowość promieniała spod tej klątwy – coż to za osobowość! Zadanie wypunktowania cech jej charakteru ukazało wiele przymiotów, które mogły być eksplorowane na różnego sposoby. Kundry była ironiczna, czasami uwodzicielska, opie-



kuńcza i współczującą, a także tajemniczą, pragmatyczną i pełną humoru, także w chwilach, gdy najmniej można się tego spodziewać. Ta ogromna różnorodność możliwości dała nam szansę wykorzystania ich nie tylko za pomocą śpiewu, ale także poprzez kostiumy, które Kundry miała nosić i poprzez działania, które miała wykonywać. Pomysł, by grały ją dwie osoby – solistka i performerka-tancerka – pozwolił, aby ta wielowymiarowa postać w pełni pokazała swoją siłę: kiedy jedna „zajęta” jest śpiewaniem o swoim żalu nad przeszłością Parsifala, druga, przykładowo, może skupić się na zniknięciu za pomocą małej przenośnej maszyny do dymu.

Zdwojona obecność Kundry na scenie spowodowała, że stała się ona dla nas bardziej zrozumiała. W miarę postępu akcji, Kundry powoli ewoluje z rozszalałego, niemal bestialskiego stanu do bardziej spokojnego, aż w końcu jest gotowa, aby zniknąć. Za każdym razem kiedy się pojawia i w zależności z jakim bohaterem jest w relacji, ujawniany jest kolejny aspekt jej osobowości. Natomiast powiązanie między dwoma faktami przykuło naszą uwagę: im bliżej jest uwolnienia się od przekleństwa, tym spokojniejsza zdaje się stawać. A kiedy klątwa jest zdjęta, ona znika. Gdy znajdowała się pod jej działaniem, służenie mężczyznom było niezbędnym warunkiem jej istnienia. Ważne było jednak aby zrozumieć, że klątwa to czynnik zewnętrzny oraz utożsamia Kundry i klątwę jako dwa niezależne przypadki. Sama klątwa także się zmienia: wspomina się o niej w pierwszym akcie, wyjaśniona zostaje w drugim, a w trzecim usunięta. Mimo, że Kundry jest przeklęta, zdąbaliśmy o sportretowanie jej jako istoty ludzkiej, a będąc nią – jej osobowość jest zmienna, pełna niuansów, które zostały scenicznie wykorzystane do granic możliwości. Podążając za opinią Einara Schleefa (niemieckiego dramaturga, reżysera i aktora – przyp. red.) o konieczności przywrócenia kobiety do centrum konfliktu, aby umożliwić przetrwanie sztuki w formie teatralnej, inscenacja *Parsifala* Hotelu Pro Forma została skonstruowana z postacią Kundry, jako siły napędowej i kluczowym elementem fabuły.

Niektóre narzędzia zostały wykorzystane w celu osiągnięcia wizualnej dramaturgii zapobiegającej temu, aby tekst i muzy-

ka Wagnera były jedynie zilustrowane, ale żeby pozwolić im nabrac nowego znaczenia przed publicznością XXI wieku; między innymi, ahierarchiczne użycie środków teatralnego wyrazu, czyli muzyki, światła, tekstu, przestrzeni i obrazów tak, żeby wszystkie były na jednym poziomie znaczeniowym. Kluczowym zadaniem było zastosowanie strategii teatru postdramatycznego w klasycznym dziele operowym, przy zachowaniu historii, którą chceliśmy opowiedzieć. Ta inscenacja *Parsifala* jest więc typowym przykładem sposobu twórczego działania Hotelu Pro Forma: transdyscyplinarna struktura, która unika typowych teatralnych rozwiązań. Co ważne, konstrukcja sceny Teatru Wielkiego, z zapadniami, była w czasie całego procesu podstawowym czynnikiem. Mimo że Kundry i inni bohaterowie wypełniający ciągle zmieniającą się przestrzeń są przedstawicielami idei Wagnera o mitach, religii, wierze, sile, dobru i zлу, były tu traktowane jako istoty ludzkie. Wynikiem jest całość utworzona przez ślady codziennego życia i magię sił nadprzyrodzonych. *Parsifal* Wagnera Hotelu Pro Forma stanowi przenikanie się światów, w których meteory spadają z nieba, ludzie komunikują się za pomocą różnych języków (takich jak język symboli), a braterstwo rycerzy – niczym z przestrzeni kosmicznej – walczy o swoją ciągłość. Kundry jest tylko jednym więcej z możliwych żyjących stworzeń w układzie cał niebieskich. I w tym jednym – tak wiele.

Iury Trojaborg jest dramaturgiem i performerem, urodzonym w 1979 roku w Rio de Janeiro, w Brazylii, obecnie mieszka w Berlinie. Otrzymał tytuł magistra sztuki na wspólnych studiach magisterskich Erasmus Mundus i jest absolwentem Uniwersytetu Goethego we Frankfurcie nad Menem oraz Uniwersytetu Kopenhaskiego. Został wybrany do uczestnictwa w interdyscyplinarnym programie stażowym oferowanym przez duńską grupę artystyczną Hotel Pro Forma, co doprowadziło do jego angażu jako dramaturga w produkcji *Parsifala* Richarda Wagnera w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Jest artystą zainteresowanym badaniem dialogu między różnymi dziedzinami sztuki, takimi jak teatr, performance, taniec, sztuki wizualne, opera i literatura.

KUNDRY: THE ENTRANCE DOOR

KUNDRY: THE ENTRANCE DOOR

In the 1956 documentary film *Le Mystère Picasso*, directed by Henri-Georges Clouzot, the spectator is confronted with painted images that emerge mysteriously on the screen disconnected from the hand that produce them, as if by magic. This hand belongs to Pablo Picasso and is intentionally omitted by the French director through the adoption of a specific camera technique. The 75-minute feature reveals Picasso's process of creation by exposing the development of several drawings and paintings from the first lines up to the final result. It is difficult not to get surprised by the different directions a work of art takes before reaching its final form. When I think about all the layers underneath the final images proposed by Hotel Pro Forma for this staging of Richard Wagner's *Parsifal*, I cannot help but realize that in order to get somewhere, we definitely had to cross the opposite of what was desired. Although the spectators will not be able to witness the whole process of creation that led to final imagery choices, I believe that the depth of each image selected is noticeable beyond a doubt. Accumulation and juxtaposition were some of the basic mechanisms used by Hotel Pro Forma in the conception of this piece, generating an articulation that is anything but one-sided.

From the beginning *Parsifal* was seen by Kirsten, Jon and me as a puzzle. Before we could solve it, we had to look at it from different angles and try to find a point where we could penetrate the drama and then propose images for it. After we first read the libretto and listened to a recording of the opera, it became immediately clear that Kundry was the entrance door to what we experienced as a chauvinist Wagnerian world. A woman, who comes flying from Arabia, to bring a balsam that she herself knows will be useless to cure a sick man seemed quite seductive and a particularly interesting point of departure.

Being the only female character in the plot, Kundry is also the only one entirely aware of the truth behind the circumstances in which they find themselves. She is both the cause and the solution of the dramatic situation. Alone, and in the midst of a masculine battle between good and evil, serving both sides seems to be her only possibility to keep herself alive. Not for long though: as soon as the battle comes to an end, Wagner describes her sinking "lifeless to the ground", which made me believe that according to her own line in the third act ("Dienen... dienen."), serving was indeed her primary function within that universe. In order to be able to serve both sides she assumes different roles and is portrayed by Wagner as a representative of several female role models: wife, mother, mistress, witch, maiden, whore. This information

led us to initially choose a female archetype to represent her on stage: The slave Anastácia (*Escrava Anastácia*), a religious icon and object of devotion in the Brazilian popular culture.

The myth surrounding the existence of Escrava Anastácia became widespread in Brazil in 1968 when a drawing of a female slave of the 18th century by French artist Jacques Etienne Arago was exhibited during the celebration of the 80th anniversary of the abolition of slavery in Brazil. The drawing depicts a slave woman of African descent wearing an iron collar and an oppressive facemask that covers her mouth and prevents her from eating. There are a number of versions of her story, the most famous being one in which she is seen as a woman of great kindness, rare beauty and healing powers. But in spite of her good qualities, she is enslaved and treated with cruelty by her owners. For refusing to have sex with her master, she is punished and forced to wear a facemask that is removed only for taking meals. After a long period of suffering, in which she performs several miracles of healing people, she dies of tetanus acquired through the iron collar around her neck.

Being a Brazilian, the sparse facts about her life have always intrigued me and by the time I was confronted with Wagner's Kundry, I started to believe that maybe Escrava Anastácia herself or her ancestors had been cursed. Wagner does not say much about Kundry's background either, but from some of the names she is called by Klingsor (*Gundryggia, Herodias*) and from her own explanation about the curse that was put on her ("If you new the curse / which afflicts me, asleep and awake, / in death and life, / pain and laughter, / newly steeled to new affliction, / endlessly through this existence! / I saw Him - Him - / and mocked! / His gaze fell upon me! / Now I seek Him from world to world, / to meet Him once again."), one can deduct some information about her past and establish some connections between her and other mythical characters, such as Gunnr (one of the favourite valkyries of Odin in the Norse mythology) and both the antique Christian figures of Salome, the

daughter of Herodias, and Mary Magdalene. The same way as these figures communicate a general idea about the feminine universe, Escrava Anastácia is an iconic figure who represents specifically all female slaves who lived in Brazil during colonial times and, from a wider perspective, the secondary position women have always been allocated, even nowadays, in the chauvinist Brazilian society. As an antique embodiment, Escrava Anastácia was transported into modern times in the form of the domestic maid, a figure present in most of Brazilian contemporary homes. In Brazil the domestic maid is quite often one of the first female figures a child discovers at home: she is responsible for taking care of the house, of the children, to clean, to feed, to iron, to cook, and at last to live almost exclusively to serve the family who hired her services. She is the "real queen of the house" who dominates and at the same time is dominated by the members of the family she serves. Kundry seems to occupy a similar place in the Wagnerian drama: she dominates and is dominated by the masculine presence encircling her.

We kept the idea of depicting an African descended Kundry on stage wearing an Escrava Anastácia-like mask over her mouth for a long time. It seemed a suitable representation of a cursed, barbarian woman who cannot cry, but instead just laughs involuntarily. The prohibited laughter. But the more we would dig into the drama, the clearer Kundry's volatile personality would become to us and her ability to, like a chameleon, adapt her skin to the environment surrounding her. She was indeed cursed, but she still had her persona glowing under the spell, and what a persona! The task of listing characteristics of her temperament led us to so many adjectives that could be explored in various ways. Kundry was ironic and seductive sometimes, motherly and pitiful at others, and yet mysterious, pragmatic or full of humor when least expected. The immense number of possibilities would give us the chance to explore them, not only through the singing, but also by the costumes she would wear, and also by some of the actions she could

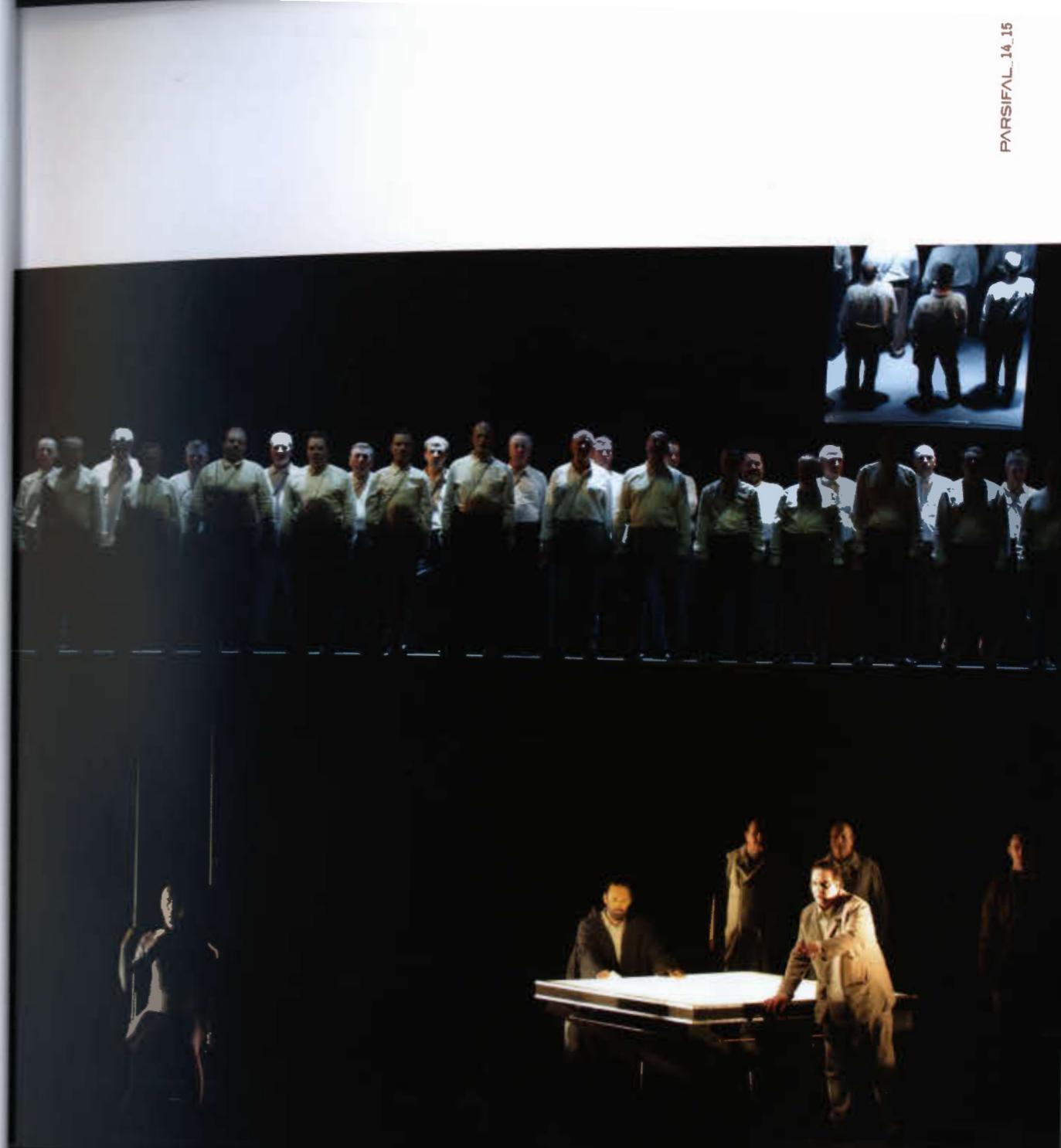
perform. To have her doubled - played by both a singer and a performer/dancer - was a solution adopted in order to have this multi-faceted character showing her powers in full force: while one was "occupied" singing about her grief over Parsifal's past, the other could focus on making herself disappear with a small portable smoke machine, for example.

By the enlargement of Kundry's potential on stage, her own development as a character became clearer to us. As the plot progresses, she slowly moves from a furious and almost bestial state, to a more restful one, until she is ready to vanish. Every time she appears, and depending on which other character she is in relation with, an aspect of her personality is put into evidence. The connection, however, between two facts caught our attention: the closer she gets to the liberation of the curse, the calmer she seems to become. And yet, after the curse is finally removed, she disappears. To serve men, while under the spell of a curse, seemed then a vital requirement for her existence. It was important though to understand that the curse was an external factor put on her and to identify Kundry and the curse as two independent instances. Like the woman, the curse is also in development: it is mentioned in the first act, explained in the second and removed in the third. Even though she is cursed, we made sure to portray her as a human being and as such, her persona is changeable, full of nuances that were scenically explored to a great extent. Following German theatre director Einar Schleef's opinion about the necessity of reintroducing the woman in the central conflict in order to enable the survival of the art form of spoken and musical theatre, most of Hotel Pro Forma's staging of *Parsifal* was designed taking the character Kundry as a driving force and key element of the plot.

Some tools were utilized with the objective of conceiving a visual dramaturgy preventing Wagner's text and music from being merely illustrated, but instead to enable them to acquire new meanings in front of a 21st century audience; among them, the non-hierarchical use of theatrical signs, meaning, music, light,

text, space and images all occupying the same level of importance. The essential work consisted of applying post-dramatic dramaturgical strategies onto a canonic opera piece, always keeping in mind the story we wanted to tell. This staging of *Parsifal* is therefore a typical example of Hotel Pro Forma's *modus operandi* of creation: a transdisciplinary structure that escapes from conventional theatrical solutions. Important to mention is that the architecture of Poznań Opera-House, with its movable floors, was during the entire process a fundamental co-player. Although Kundry and the other characters fulfilling the constantly changing space are representatives of Wagner's ideas of myth, religion, belief, power, good and evil, they were treated here as simple human beings. So the result is an assembly formed by traces of everyday life and the magic of supernatural powers. Hotel Pro Forma's staging of Wagner's *Parsifal* presents a confluence of worlds where meteors fall from the sky, people communicate through different languages, such as sign language, and an outer-space-like fraternity of Knights struggles for its continuance. Kundry is just one more possible living creature in this convergence of spheres. And within this one, so many.

Iury Trojaborg is a visual dramaturg and performer born in 1979 in Rio de Janeiro, Brazil and currently living in Berlin. He received his Master degree in Performing Arts Studies through the Joint Master Erasmus Mundus program graduating from Goethe Universität in Frankfurt am Main and Copenhagen University in Denmark. He was selected to participate in the interdisciplinary Internship Program offered by Danish Performance and Visual Arts company Hotel Pro Forma which led to his participation as a dramaturg in the production of Richard Wagner's *Parsifal* in Poznań Opera-House. He is an artist interested in investigating dialogues between different art forms, such as theatre, performance, dance, visual arts, opera and literature.



KUNDRY. DIE PFORTE

In dem 1956er Dokumentarfilm von Henri-George Clouzot wird der Zuschauer mit dem Bild eines gezeichneten Bildes konfrontiert, das mysteriös auf der Leinwand gemalt wird, losgelöst von der Hand des Zeichners, als sei es Magie. Die Hand gehört zu Picasso und mit Absicht vermeidet der Filmemacher dies mit Hilfe der Anwendung einer bestimmten Kameratechnik. Der 75-minütige Film enthüllt Picassos kreative Arbeit, indem er die Entwicklung verschiedener Zeichnungen und Bilder von den Grundlinien zum fertigen Ergebnis darstellt. Es ist schwierig das Staunen zu unterdrücken, über die vielen verschiedenen Richtungen, die ein Kunstwerk im Entstehungsprozess nimmt, bevor es seine endgültige Form angenommen hat. Wenn ich an die vielen Schichten unter dem abschließenden Bildern denke, wie sie von Hotel Pro Forma für die Inszenierung von Richard Wagners *Parsifal* betrachtet wurden, erkenne ich unweigerlich, um irgendwohin anzukommen, müssen wir letztlich gegen unsere Wünsche handeln. Auch wenn das Publikum den Entstehungsprozess nicht wahrnehmen wird, der zu dem fertigen Bild geführt hat, glaube ich, ist die Tiefe jedes einzelnen Bildes zweifellos erkennbar. Anhäufung und Nebeneinanderstellung waren die Grundtechniken, die im Hotel Pro Forma in der Konzeption dieses Stückes, dessen Ausdruck alles ist, als einseitig.

Von Anfang an erachteten Kirsten, Jon und ich *Parsifal* als ein Rätsel. Vor der Lösung, betrachteten wir das Stück von verschiedenen Perspektiven und suchten dabei, den Punkt wo wir eindringen konnten in das Drama, um dann ein Bild anzubieten. Nach dem ersten Lesen des Librettos und nach dem ersten Hören von Aufnahmen, wurde uns unmittelbar klar, dass Kundry die Pforte war, zu einer Welt, die wir als die chauvinistische Welt Wagners erkannten. Eine Frau, die aus Arabien angeflogen kam, die ein Balsam mit sich führte, von dem sie wusste, es ist nutzlos zur Heilung eines kranken Mannes, schien verführerisch und ein interessanter Ansatz. Als der einzige weibliche Charakter der Geschichte, ist Kundry zudem als einzige Figur sich der Wahrheit bewusst, hinter den ganzen Umständen, von denen sie umgeben ist. Sie ist beides, Grund und Lösung der dramatischen Lage. Isoliert und im Zentrum eines maskulinen Kampfes zwischen Gut und Böse, dient sie beiden Seiten, was für sie die einzige Möglichkeit des Überlebens darstellt. Wenn auch nicht für lange, denn gegen Ende des Konfliktes, beschreibt sie Wagner "leblos zum Boden" sinkend, was mich glaubend machte, dass in Einklang mit ihrer eigenen Linie im dritten Akt ("Dienen...dienen...") dies ihrer wichtigste Rolle innerhalb dieses Universums war. Um den beiden entgegengesetzten Seiten dienen zu können, nimmt sie verschiedene Rollen ein, und wird

dabei von Wagner repräsentativ als Vorbild weiblichen Rollenverhalten benutzt: Ehefrau, Mutter, Geliebte, Hexe, Dienerin und Hure. Dieses Wissen führte uns zu der anfänglichen Wahl eines weiblichen Archetypen, der sie auf der Bühne darstellen sollte: Die Sklavin Anastacia (*Escrava Anastácia*), einer religiösen Ikone und Gegenstand allgemeiner Verehrung in der brasilianischen Pop-Kultur.

Die Mythen, die Escrava Anastacias Existenz umgaben, wurde in Brasilien 1968 allgemein bekannt, als das Bild einer Sklavine des Maler Jacques Etienne Arago aus dem XVIII Jahrhundert anlässlich einer Ausstellung zum achtzigsten Jahrestages der Abschaffung der Sklaverei in Brasilien ausgestellt wurde. Das Bild zeigt eine weibliche Sklavine afrikanischer Herkunft, die einen eisernen Halskragen und eine Gesichtsmaske trägt, der ihren Mund bedeckt und sie am Essen hindert. Es gibt verschiedene Versionen ihrer Geschichte; entsprechend der berühmtesten war sie eine Frau von ungewöhnlicher Schönheit, großer Sanftmut und Heilungskräften. Doch trotz dieser herausragenden Qualitäten wurde sie versklavt und brutal von ihren Eigentümern behandelt. Als sie ihrem Herrn Sex verweigerte, wurde sie mit einer eisernen Gesichtsmaske bestraft, die sie nur zum Essen abnehmen durfte. Nach einer bestimmten Leidensperiode, in der sie verschiedene Wunder vollführte, starb sie an einer Tetanusinfektion durch die Wunden, die der Eisenkragen ihr zugefügt hatte.

Während meines Aufenthaltes in Brasilien, fesselten mich die spärlichen Fakten ihres Lebens und als ich mit Wagners Kundry konfrontiert war, kam in mir der Glauben auf, dass auch die Ahnen von Anastacia Escrave mit einem Fluch belegt waren. Wagner enthüllt auch nicht viel über Kundrys Herkunft, doch von einigen Bezeichnungen, die ihr Klingsor zuspricht (*Gundryggia, Herodias*) und von ihren eigenen Ausführungen, spricht sie von einem Fluch, mit dem sie belegt wurde ("Kenntest du den Fluch, / der mich durch Schlaf und Wachen, / durch Tod und Leben, / Pein und Lachen / zu neuem Leiden neu gestählt, / endlos durch das Dasein quält! / Ich sah ihn - ihn / und lachte... / Da traf mich Sein Blick. /

Nun such' ich ihn von Welt zu Welt, / ihm wieder zu begegnen."), mit der man Wissen über ihre Vergangenheit ableiten kann, und sie vergleicht und in Beziehung setzt mit anderen mythischen Charakteren wie Gunnar (Odin Lieblings-Walküre aus der nordischen Mythologie), wie die alchristliche Figur der Salome, der Tochter der Herodias und Maria Magdalena. In gleicher Weise kommunizieren diese Gestalten mit der Idee eines primär weiblichen Universums, ist Escrava Anastacia eine Kultur-Ikone, die repräsentativ steht für die weiblichen Sklaven aus Brasiliens Kolonialzeit, und von einer weiteren Perspektive, der untergeordneten Stellung, die Frauen in der Vergangenheit, die auch in die Gegenwart anhält, in der chauvinistischen brasilianischen Gesellschaft. Als eine alte Verkörperung wurde Anastacia Escrava in die Moderne transferiert in Form der Haushälterin, einer Gestalt, die zum Bild des modernen Brasiliens gehört. In Brasilien ist die Haushälterin häufig die erste weibliche Figur, die ein Kind in ihrem Heim entdeckt: Sie ist verantwortlich für die Haushaltstätigkeiten, Pflege der Kinder, Reinigung, Kochen, Bügeln, wie sie exklusiv im Haushalt ist, um zu dienen. Sie ist die wahre "Königin des Hauses", die gleichzeitig das Haus und die Familie beherrscht. Kundry nimmt in Wagners Drama eine vergleichbare Rolle ein; sie herrscht und wird beherrscht von den maskulinen Präsenzen, die sie umgeben.

Wir verblieben bei dieser Idee, indem wir Kundry eine afrikanische Herkunft gaben, die die Escrave Anastacia- Maske für eine bestimmt Zeit. Es war eine angebrachte Repräsentation der verfluchten, barbarischen Frau, die nicht weinen kann und stattdessen unwillkürlich lacht. Das verbotene Lachen. Doch je tiefer, wir in das Drama eindrangen, wurde uns klarer wie vielschichtig Kundry Persönlichkeit wurde und ihre Fähigkeit sich seiner Umgebung anzupassen, wie ein Chamäleon. In der Tat war sie verflucht, doch hatte sie immer noch eine Persönlichkeit, die unter dem Fluch glühte, und was für eine Persönlichkeit. Die Aufgabe all ihre Eigenschaften ihres Temperaments aufzuführen, brachte so viele Eigenschaften hervor, die mannigfaltig entdeckt werden konnten.



Kundry war beizeiten ironisch und verführerisch, mütterlich und mitleidig zu anderen, und doch geheimnisvoll, pragmatisch und voll Humor, wenn man am wenigsten erwartete. Die immense Anzahl von Möglichkeiten gab uns Gelegenheiten, die vielen Möglichkeiten zu entdecken, weniger durch den Gesang, doch als durch die Kostüme, die sie tragen würde, und die Handlungen, die sie ausführen sollte. Es gab zwei Darsteller – einer war eine Sängerin, die andere ein Tänzer/Darsteller – eine Lösung, um dieses facettenreiches Charakters, der ihre Macht in voller Kraft darstellte, während eine "okkupiert" war mit dem Singen über den Schmerz von Parzifals Vergangenheit, konnte der Darsteller sich selbst unsichtbar machen in einer beweglichen Rauchmaschine, zum Beispiel.

Als wir Kundrys Potential auf der Bühne vergrößerten, wurde ihre eigene Entwicklung als ein Bühnencharakter uns deutlicher. Als die Handlung fortschreitet, bewegt sie sich von einer wütenden nahezu monströsen Zustand, zu einem Ruhepol, bis sie bereit ist zu verschwinden. Jedes Mal wenn sie erscheint, abhängig von der Beziehung zu anderen Charakteren, wird ein Aspekt ihrer Persönlichkeit deutlich. Diese Beziehung zwischen diesen zwei Beziehungen fand unsere Aufmerksamkeit: Je näher sie von der Erlösung des Fluches kommt, umso ruhiger wird sie. Und dann, wenn der Fluch von ihr genommen ist, verschwindet sie. Männern zu dienen, solange sie unter dem Fluch steht, wird zu einer Anforderung ihrer Existenz. Es ist wichtig hervorzuheben, dass der Fluch ein wichtiger Teil der Identität von Kundry ist und um Kundry zu identifizieren, steht der Fluch unter zwei unabhängigen Instanzen. Wie die Frau, ist auch der Fluch eine Entwicklung, dies wird im ersten Akt erwähnt, erklärt im zweiten und im dritten Akt entfernt. Auch wenn die verflucht ist, müssen wir sie als Menschen porträtieren und als solche ist ihre Persönlichkeit austauschbar, voll Nuancen die szenisch umfangreich ausgeführt werden. Folgt man der Meinung des deutschen Theaterdirektor Einar Schleef

über die Notwendigkeit der Wiedereinführung der Frau in den zentralen Konflikt, um das Überleben der Kunstrform von Sprache und Musiktheater zu gewähren, ist der Großteil der Inszenierung des Hotel Pro Forma von *Parsifal* dahingehend ausgerichtet, Kundry als treibende Kraft und Schlüsselement von Wagners *Parsifal* darzustellen.

Manche Werkzeuge wurde angewandt mit dem Ziel eine rein visuelle Dramaturgie von Wagners Text und Musik zu verhindert und stattdessen dem Publikum des 21 Jahrhunderts neue Bedeutungen zu eröffnen, einschließlich der demokratische Gebrauch von Theaterzeichen, Bedeutung, Musik, Licht, Text, Raum und Bildern, die alle auf der gleichen Ebene von Bedeutung angelegt werden. Das Wesen der Arbeit besteht aus der Anwendung post-dramatischer dramaturgischer Strategien an ein festgeschriebenes Opernwerk, vor dem Hintergrund der Geschichtenerzählung. Die Inszenierung von *Parsifal* ist deswegen ein typisches Beispiel für den Opus Operandi von Hotel Pro Forma: eine transdisziplinäre Struktur, die sich den Konventionen des Theater entzieht. Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass die Architektur des Teatre Wielki, mit seinen beweglichen Bühnen während des Entstehungsprozesses ein wichtiger Partner war. Kundry und die andere Charaktere erfüllen die konstante Veränderung in sich wechselnden Räumen, sie sind Repräsentanten von Wagners Ideen von Mythos, Religion, Glaube, Macht, Gut und Böse, die hier als einfache Menschen dargestellt werden. Das Ergebnis ist die Vereinigung von Spuren des Alltags und der Magie übernatürlicher Kräfte. Hotel Pro Formas Inszenierung präsentiert einen Zusammenfluss von Welten, wo Meteore vom Himmel fallen, Menschen durch verschiedene Sprachen mit einander kommunizieren, wie Zeichensprache, und ein außerirdische Bruderschaft von Rittern um ihr Bestehen kämpft. Kundry ist eine weitere Möglichkeit von lebenden Wesen in einer Konvergenz von Sphären. Und innerhalb dieser Einen, unter vielen.

WAGNEROWSKIE NURTY I WIRY

z KIRSTEN DEHLHOLM
i JONEM R. SKULBERGIEM,
twórcami spektaklu *Parsifal*,
rozmawia Michał J. Stankiewicz

Na początek: kim jesteście?

Hotel Pro Forma to międzynarodowa pracownia spektaklu i instalacji. Percepcja, perspektywa oraz tematy ze świata połączone są ze sobą, tworząc koncepcyjną, wizualną i muzyczną formę sztuki. Proces artystyczny ma charakter badawczy i transdyscyplinarny. Struktura naszej pracy jest silnie zakorzeniona w muzyce, sztukach plastycznych oraz architekturze. Motywy oraz tematy przedstawione są w nowych kontekstach, zaś eksperymentalna technologia materiałów audiowizualnych, światła i dźwięku często opracowywana jest na potrzeby poszczególnych dzieł. Atelier Hotel Pro Forma jest nową organizacją w ramach Hotelu Pro Forma, oferującą staże dla studentów i młodych twórców. Od 1985 r. Hotel Pro Forma zrealizował ponad 50 projektów prezentowanych w przeszło 30 krajach, od wystaw po spektakle. Dyrektorką artystyczną jest artystka plastyczka – Kirsten Dehlholm. (www.hotelproforma.dk)

Kilka miesięcy temu, podczas Festiwalu Malta w Poznaniu spotkałem parę Duńczyków, którzy byli pod wielkim wrażeniem, kiedy dowiedzieli się, że Hotel Pro Forma będzie realizował nowy spektakl właśnie w Poznaniu. Zapewniali, że przyjadą. Później dowiedziałem się, że grupa 46 osób z Danii specjalnie wynajęła autobus, żeby przyjechać na waszego *Parsifala*. Bilety zarezerwowali już w lipcu. Zatem pytam raz jeszcze – kim jesteście? Skąd tak wielkie zainteresowanie Duńczyków waszymi realizacjami? Skąd traktowanie waszych prac wręcz jak mistycznych doświadczeń?

Praca Hotelu Pro Forma cieszy się dużym zainteresowaniem, nie tylko ze strony Duńczyków. Od początku działalności Hotelu Pro Forma w 1985 roku, nasza praca uporczywie rozbudza zmysły, percepcję i pobudza do refleksji. Nasze produkcje to próby badania świata. Dotykając uniwersalnych, ludzkich zjawisk, dają możliwość indywidualnej interpretacji motywów i pytań. Ich nośnikiem są obrazy, które otwierają na to, co jest za kurtyną, co wykracza poza nią oraz co znajduje się pomiędzy. Nigdy nie istnieje jedna prosta odpowiedź.

Nie jesteście typową grupą realizatorów, tworzącie pewien twór obejmujący reżysera, scenografa, dramaturga, reżysera świata, projektantów... Czy to właśnie dzięki temu wasze wizje są pełniejsze, kompletniejsze, wielowymiarowe?

Doświadczona widowni są zawsze sumą wielu różnorodnych wrażeń. Pracujemy z ahierarchiczną dramaturgią. Wierzymy, że wzajemne oddziaływanie materiałów wizualnych, muzyki, tekstu i przestrzeni jest częścią opowiadania i treści. Pozwalamy, aby te bardzo różne elementy nawzajem się ubogacali, podczas gdy każdy z tak różnych współpracujących ze sobą artystów wnosi coś cennego do ogólnej koncepcji i ostatecznej wersji dzieła.

To nie pierwszy raz, kiedy jesteście w Polsce, choć *Parsifal* jest pierwszym spektaklem realizowanym od początku w Polsce i dla polskiego teatru. Jak podchodzicie do tego wyzwania?

Przed wszystkim cieszymy się, że dostaliśmy szansę stworzenia nowej produkcji dla dużego polskiego teatru i bardzo poważnie podchodzimy do tego wyzwania. Przyglądamy się konkretnej przestrzeni teatru. Pracujemy z przestrzenią jako współaktorem. Scena główna poznańskiego Teatru Wielkiego ma ruchomą podłogę, która daje większe możliwości tworzenia obrazów w bezpośrednim dialogu z architekturą.

W ten sposób kolejne sceny spektaklu mogą rodzić się jako obrazy, bez konieczności budowania scenografii. Oprócz tego wyko-

rzystujemy wszystkie możliwości techniczne sceny. Chcemy stworzyć dla widowni specjalny rodzaj wizualnego spektaklu, oznaczającego jednak, iż potrzebny będzie czas na jego opracowanie i realizację na scenie głównej. To prawdziwe wyzwanie.

Przy okazji realizacji przedstawienia *War Sum Up* na Łotwie, zrobiliście film *Hotel Pro Forma Sum Up*, przedstawiający pracę nad powstawaniem spektaklu. Czy jest to obraz waszej codziennej rzeczywistości, czy zmienia się on w zależności od miejsca? Czy *Parsifal* będzie powstawał na podobnej zasadzie?

Każdy spektakl jest inny. Motywy, okoliczności i kontekst przedstawień *War Sum Up* Hotelu Pro Forma i *Parsifal* Teatru Wielkiego są bardzo różne. Niemniej jednak sposoby analizowania tematu oraz opracowywania koncepcji odpowiadającej okolicznościami są takie same.

Jak podzieliście się pracą nad samym *Parsifalem*? Kto z waszej grupy za co jest odpowiedzialny?

My, tzn. Kirsten Dehlholm i Jon R. Skulberg, jesteśmy w równym stopniu odpowiedzialni za koncepcję, reżyserię i choreografię. Sami wybieramy nasz zespół artystyczny odpowiedzialny za dramaturgię, oświetlenie, kostiumy, architekturę, wykonanie. Opracowujemy dzieło w bliskiej współpracy z nimi wszystkimi – a także z Maestrem Chmurą.

Kim jest dla was Wagner i czym dla was jest jego muzyka? Jak rozumiecie samo libretto? Czy to muzyka czy tekst są inspiracją w kreacji waszego spektaklu?

Przed rozpoczęciem prac nad tym projektem nie znaliśmy muzyki Wagnera. Teraz, kiedy coraz lepiej ją poznajemy, zrozumieliśmy, że pojęcie czasu oraz trwania w *Parsifalu* odpowiada istocie przedstawień Hotelu Pro Forma. Muzyka została napisana na potrzeby sceny. Trzeba nią zatem dyrygować przy pomocy tego wszystkiego, co scena oferuje. Muzyka Wagnera porywa cie-



niczym rwący nurt, jednak libretto sprawia, że zaczynasz tonąć lub kręcić się w kółko.

Przede wszystkim treść i podtekst są dla nas inspiracją do tworzenia przedstawienia. Muzyka Wagnera nie działa dobrze, kiedy płynie z odtwarzacza kompaktowego. Pozwólmy się zaskoczyć i poruszyć, kiedy będziemy oglądać przedstawienie w teatrze.

Wagner w swojej estetyce propagował koncepcję "correspondance des arts", stąd jego dramaty muzyczne są kompletne w swojej formie – muzyka poprzez motywy przewodnie dopowiadająca słowa, a obraz dopełnia treść. Jak bliska koncepcji Wagnera jest wasza inscenizacja?

Bardzo bliska. *Parsifal* w wykonaniu Hotelu Pro Forma jest poematem scenicznym, w którym przedmioty są metaforami, scena jest krajobrazem, oświetlenie – narratorem, głosem – ludzkie ciało, zaś muzyka jest mostem prowadzącym do naszego „wnętrznego Wagnera”.

Parsifal odwołuje się do średniowiecznej legendy. Czy wasz spektakl będzie mistycznym i nierzeczywistym poszukiwaniem Świętego Graala, czy wręcz przeciwnie, sprowadzi mit do świata codziennego, dzisiejszego, w którym żyjemy?

Nasza inscenizacja *Parsifala* stawia życie codzienne w samym sercu koncepcji. Odkrywamy mistyczne i nierealistyczne aspekty, aby nadać mu bardziej istotne znaczenie i indywidualność. Nigdy jednak nie sprowadzamy go do banaliów, poza banalnym stwierdzeniem, że nasze życie to tajemnica – w każdym jego momencie.

Jak zamierzacie przedstawić głównych bohaterów i kim są oni w spektaklu – Parsifal, Gurnemanz, Kundry, Klingsor, Amfortas?

Wszyscy oni są niejako „powiększeni”, zgodnie z tym jak wyobrażamy sobie ich charakterы. Parsifal ma kontakt z zaświatami. Dublowany jest przez mężczyznę, który tłumaczy jego słowa na język migowy dla osób niesłyszących. Odbiciem lustrzanym Kundry jest tancerka, która wyobraża dziesięć różnych, niemal archetypowych wersji kobiety mistycznej. Gurnemanz przedstawiony jest jako narrator, Amfortas jest inwalidą na wózku, Klingsor jest jak wykastrowane zwierzę, Titurel – nieżyjący ojciec – przedstawiony jest jako czarny cień.

Czy symbolika odgrywa w spektaklu duże znaczenie i jak ona jest przedstawiana?

Symbolika odgrywa ważną rolę w *Parsifalu* i nie możemy jej unikać, powinniśmy raczej stawić jej czoła. Musimy znaleźć sposób, aby przetłumaczyć symbole na obrazy, które zgodne są z naszym sposobem tworzenia kontekstu i płynności w przedstawieniu. To jedno z największych wyzwań, jakie Wagner stawia reżyserom swojego dzieła.

Muzyka Wagnera nie jest łatwa w percepji i recepcji, dodatkowo w Polsce nie zawsze była dobrze odbierana, co wiązało się z jej konotacjami hitlerowskimi. Czy nie boicie się złego odbioru spektaklu? Czy macie jakieś sposoby, żeby „kupić” przychylność widzów?

Nie boimy się, że zostaniemy źle odebrani ze względu na związek Wagnera i jego muzyki z Hitlerem. W końcu Wagner jest ceniony i uwielbiany na całym świecie. Wagnera jednak trzeba nauczyć się kochać ze względu na jego muzykę i jego libretta. Nasz *Parsifal* może być pierwszym krokiem w tym procesie. A jeżeli po obejrzeniu naszej wersji nie polubią Państwo Wagnera i jego *Parsifala*, obawiam się, że nie będziemy mogli zrobić już nic więcej, by Państwu pomóc.

WAGNER'S CURRENTS AND WHIRLPOOLS

an interview with KIRSTEN DEHLHOLM and JON R. SKULBERG,
the authors of the inscenization of *Parsifal*,
by Michał J. Stankiewicz

To begin with, who are you?

Hotel Pro Forma is an international laboratory of performance and installations. Perception, perspective and themes from the world are blended into a conceptual, visual and musical art form. The artistic process is exploratory and trans-disciplinary. The structure of the work is strongly anchored in music, visual arts and architecture. Themes and subjects are presented in new contexts, and experimental technology in audio-visuals, light and sound is often developed for each work. Atelier Hotel Pro Forma is a new organization under Hotel Pro Forma, offering internships for international students and young creators.

Since 1985, Hotel Pro Forma has produced more than 50 works shown in over 30 countries, ranging from exhibitions to performances. Kirsten Dehlholm, a visual artist, is the artistic director (www.hotelproforma.dk).

A few months ago, during Malta Festival in Poznań, I met a couple from Denmark who were impressed to hear that Hotel Pro Forma was going to produce a new performance in Poznań. They assured me that they would come to Poznań to see it. Some time later I found out that a group of 46 people from Denmark had hired a coach to come to Poznań and see your *Parsifal*. They had already booked the tickets in July! So I have to ask you once again: who are you? Why are Danes so much interested in your productions? Why are your works treated almost like mystical experience?

There is a large amount of interest in Hotel Pro Forma's work, but not only from Danes. Since Hotel Pro Forma started its activity in 1985, our work has persistently been awakening the senses, perception, reflections of thoughts. The productions are an investigation of the world. Touching upon universal and human phenomena, they keep themes and questions open to individual interpretations. They are carried by images that open up for what is behind the curtain, what is beyond, and what is in between. There is never one simple answer.

You are not a typical group of producers, you form a certain construct which consists of the director, set designer, playwright, costume designer, architect, light designer... Is that why your creations are fuller, more complete, multidimensional?

The experience of the audience is always a totality of many different impressions. We work with non-hierarchical dramaturgy. We believe that the interaction of visuals, music, text and space is part of the narrative and the content. We let the very different elements fertilize each other as each of the very different artistic collaborators brings something valuable to the total concept and the final result.

It is not your first time in Poland, but *Parsifal* is the first production created from scratch in Poland for a Polish theatre. How do you approach this challenge?

First of all, we are happy to get the chance to create a new production for a large Polish theatre and we take this challenge very seriously. We look at the concrete space of the theatre. We work with space as a co-player. The main stage in Poznań Opera-House contains a movable floor, which offers expanded possibilities for creating images in direct dialogue with the architecture.

Scenes may thus be born as images without even building an actual set. Besides that, we use of all the technical features of the stage. We wish to give the house a special kind of visual performance, but this means that time is needed to develop and realize it on the main stage. It is a challenge.

While producing the performance *War Sum Up* in Latvia, you made the film *Hotel Pro Forma Sum Up*, showing your work on the performance. Does it depict your everyday reality or does your reality change depending on the place? Do you intend to create *Parsifal* in a similar way?

Every production is different. The themes, the conditions, the contexts of Hotel Pro Forma's *War Sum Up* and Poznań Opera-Houses *Parsifal* are very different. But still the methods of analyzing the subject matter and developing a concept that corresponds to the circumstances are the same.

How did you split the work on your *Parsifal*? What are the responsibilities of particular members of the group?

We, i.e. Kirsten Dehlholm and Jon R. Skulberg, are equally responsible for the concept, the direction and the choreography. We are the ones who choose our artistic team responsible for the dramaturgy, light, costumes, architecture, performance. We are developing the work in close collaboration with all of them – as well as with Maestro Chmura, of course.

Who is Wagner for you and what do you make of his music? What is your understanding of the libretto itself? Is it the music or the text that inspires you in creating the performance?

Wagner's music was unknown to us until this project. But now as we get to know it better, we understand that the notion of time and duration in *Parsifal* corresponds with the essence of Hotel Pro Forma's productions. The music was written for the stage. The music must be directed with all that the stage can offer. Wagner's music carries you away like a flowing stream, but the libretto makes you sink or run around.

First and foremost, it is the content and the subtext that inspire us to create the performance. Wagner's music doesn't work well from a CD player. Let us be surprised and moved when we attend the performance in the theatre.

In his aesthetics Wagner promoted the concept of "correspondance des arts", that is why his music dramas are complete in their form – music, words and images correspond with each other. How close to this idea is your concept of the performance?

Very close. Hotel Pro Forma's staging of *Parsifal* is a scenic poem, in which the objects are metaphors, the stage is the landscape, the light is the storyteller, the human body is the voice, and the music is the bridge to our inner Wagner.

Parsifal refers to a medieval legend. Is your performance a mystical and unrealistic search for the Holy Grail or just the opposite - does it reduce the myth to the everyday world we live in?

Our staging of *Parsifal* brings everyday life into the core of the concept. We uncover the mystical and unrealistic aspects in order to make it more relevant, to give it presence. But we never reduce it to banalities, except the banality that our everyday life is a mystery - in every moment.

How are you going to introduce the main characters - Parsifal, Gurnemanz, Kundry, Klingsor, Amfortas, and who are they in the performance?

They all are enlarged according to how we conceive of their characters. *Parsifal* has contact with the other world. He is doubled by a man who translates his words into sign language for the hearing-impaired. *Kundry* is mirrored by a female performer who represents ten different almost archetypical versions of the mystical woman. *Gurnemanz* is a librarian. *Amfortas* is an invalid in a wheelchair. *Klingsor* is like a castrated animal. *Titirel*, the dead father, is a black shadow.

Does symbolism play an important role in the performance and how is it presented?

The symbolism plays an important role in *Parsifal* and we cannot avoid it, but we must confront it. We must find a way to translate the symbols into visual images that belong to our way of making context and flow in the performance. This is one of the largest challenges from Wagner faced by the directors of his work.

Wagner's music is not easily perceived and received, moreover, it hasn't always been well-received in Poland because of its association with Hitler. Aren't you afraid that that the performance may be badly received? Do you have any special methods to win the favour of the audience?

We are not afraid of bad reception because of Hitler's relation to Wagner and his music. After all, Wagner is very much appreciated and adored all over the world. You have to learn to love Wagner because of his music and his libretto. Our *Parsifal* may be the first step in this learning process. And if you still don't like Wagner and *Parsifal* after having seen this version, I am afraid there is nothing more we can do to help you.



WAGNERS TENDENZEN UND GETÜMME

mit KIRSTEN DEHLHOLM und JON R. SKULBERG,
Autoren des Spektakels *Parsifal*,
spricht Michał J. Stankiewicz

Zu Beginn: Wer seid Ihr?

Das Hotel Pro Forma ist ein internationales Atelier für Aufführungen und Installationen. Die Wahrnehmung, Perspektive und Themen aus der Welt sind miteinander verbunden und schaffen eine konzeptionelle, visuelle und musikalische Kunstform. Der künstlerische Prozess hat einen interdisziplinären Forschungscharakter. Die Struktur unserer Arbeit ist stark verwurzelt mit der Musik, mit den bildenden Künsten und der Architektur. Die Motive und Themen sind in neuen Kontexten dargestellt und die experimentelle Technologie der audiovisuellen Stoffe, des Lichts und Tons wird oft für die jeweiligen Werke bedarfsoorientiert bearbeitet. Das Atelier Hotel Pro Forma ist eine neue Organisation im Rahmen des Pro-Forma-Hotels, die Praktika für Studenten und junge Künstler anbietet. Seit 1985 hat das Hotel Pro Forma über 50 Projekte, von Ausstellungen bis zu Aufführungen, mit Auftritten in über 30 Ländern umgesetzt. Künstlerische Leiterin ist die bildende Künstlerin Kirsten Dehlholm.
(www.hotelproforma.dk)

Vor einigen Monaten habe ich ein dänisches Paar während des Malta-Festivals in Poznań getroffen. Beide waren tief beeindruckt, als sie erfuhren, dass das Hotel Pro Forma ein neues Spektakel gerade in Poznań produzieren wird. Sie haben beteuert, sie würden kommen. Dann habe ich erfahren, dass eine Gruppe von 46 Personen aus Dänemark einen Bus mit dem Ziel gemietet hat, zu eurem *Parsifal* zu kommen. Die Tickets haben sie bereits im Juli gebucht. Von daher frage ich noch einmal - wer seid ihr? Wieso ist das Interesse der Dänen an euren Produktionen so groß? Wieso werden eure Werke sogar wie mystische Erfahrungen wahrgenommen?

Die Arbeit des Hotels Pro Forma stößt auf großes Interesse nicht nur seitens der Dänen. Seit Beginn der Tätigkeit des Hotels Pro Forma im Jahre 1985 weckt unsere Arbeit die Sinne und die Wahrnehmung unentwegt und regt zum Nachdenken an. Unsere Produktionen sind ein Versuch, die Welt zu erforschen. Sie ermöglichen eine individuelle Interpretation der Motive und Fragen, indem sie universelle, menschliche Phänomene berühren. Ihre Träger sind dabei die Bilder, die eröffnen, was sich hinter dem Vorhang, über den Vorhang hinaus und dazwischen befindet. Niemals gibt es eine einfache Antwort.

Ihr seid keine typische Regisseurgruppe, sondern ihr bildet ein Wesen, das den Regisseur, Bühnenbildner, Dramaturg, Lichtregisseur, Designer umfasst... Sind eure Visionen eben dadurch voller, vollständiger und mehrdimensional?

Die Erfahrungen der Zuschauer sind immer eine Summe vieler unterschiedlicher Eindrücke. Wir arbeiten mit einer nicht hierarchischen Dramaturgie. Wir sind überzeugt, dass eine Wechselwirkung zwischen den visuellen Stoffen, der Musik, sowie den Texten und dem Raum mit einem Teil der Erzählung und dem Inhalt existiert. Wir lassen die so sehr unterschiedlichen Bestandteile einander bereichern, wobei jeder der mitwirkenden Künstler etwas Wertvolles zum Gesamtkonzept und der endgültigen Werkgestaltung beiträgt.

Es ist nicht euer erster Besuch in Polen, obwohl der Parsifal die erste Aufführung ist, die von Anfang an in Polen und für ein polnisches Theater produziert wird. Wie stellt ihr euch dieser Herausforderung?

Vor allem freuen wir uns, dass wir eine Chance bekommen haben, eine neue Produktion für ein großes polnisches Theater zu schaffen, und wir nehmen diese Herausforderung sehr ernst. Wir sehen uns den konkreten Theaterraum an. Wir arbeiten mit dem Raum als Mitschauspieler. Die Hauptbühne des Teatr Wielki hat einen beweglichen Boden, der größere Möglichkeiten der Bildgestaltung in einem direkten Dialog mit der Architektur bietet.

Auf diese Art und Weise können Szenen als Bilder erzeugt werden, ohne ein Bühnenbild aufzubauen zu müssen. Sonst verwenden wir alle technischen Möglichkeiten der Bühne. Wir wollen ein visuelles Spektakel besonderer Art für die Zuschauer schaffen. Dies bedeutet allerdings, dass Zeit für die Bearbeitung und Realisierung auf der Hauptbühne notwendig ist. Das ist eine wirkliche Herausforderung.

Bei der Produktion des Spektakels *War Sum Up* habt ihr in Lettland den Film *Hotel Pro Forma Sum Up* mit der Darstellung der Arbeiten an der Aufführungsproduktion gedreht. Ist das ein Bild eures Alltags oder ändert sich eure Realität je nach Ort? Wird der Parsifal nach dem gleichen Prinzip entstehen?

Jede Aufführung ist anders. Die Motive, Umstände und der Kontext der Aufführungen *War Sum Up* vom Hotel Pro Forma und des *Parsifals* vom Teatr Wielki sind sehr unterschiedlich. Die Vorgehensweisen bei der Themenanalyse und der Erstellung eines Konzeptes, das den jeweiligen Gegebenheiten entspricht, sind allerdings gleich.

Wie habt ihr die Arbeiten am *Parsifal* eingeteilt? Wer von eurer Gruppe war wofür verantwortlich?

Wir, d.h. Kirsten Dehlholm und Jon R. Skulberg, sind gleichermaßen für das Konzept, die Regie und die Choreographie zuständig. Wir wählen selber unser Künstlerteam, das für die Dramaturgie, Beleuchtung, Kostüme, Architektur und die Ausführung verantwortlich ist. Wir bearbeiten das Werk in enger Zusammenarbeit mit ihnen allen – auch mit Maestro Chmura.

Wer ist Wagner und was ist seine Musik für euch? Wie versteht ihr das Libretto? Ist die Musik oder ist der Text eine Inspiration bei der Gestaltung eures Spektakels?

Vor Beginn der Arbeit an diesem Projekt haben wir Wagners Musik nicht gekannt. Jetzt, da wir sie immer besser kennen lernen, haben wir verstanden, dass der Begriff der Zeit und der Dauer im Parsifal dem Wesentlichen der Aufführungen vom Hotel Pro Forma entspricht. Die Musik wurde zu Bühnenzwecken geschrieben. Somit erfordert ihr Dirigat auch alles, was die Bühne bietet. Wagners Musik packt dich wie ein reißender Strom, aber das Libretto führt dazu, dass du zu sinken und dich zu drehen beginnst.

Vor allem sind der Inhalt und die Botschaft eine Inspiration zur Gestaltung der Aufführung. Wagners Musik hat keine gute Wirkung, wenn sie von einem CD-Player gespielt wird. Lassen wir uns überraschen und bewegen, wenn wir uns die Aufführung im Theater ansehen.

Wagner förderte in seiner Ästhetik das Konzept der "correspondance des arts"; von daher sind seine Musikdramen in der Form vollständig – die Musik ergänzt die Worte durch Leitmotive und das Bild ergänzt den Inhalt. Inwiefern ähnelt eure Inszenierung dem Konzept von Wagner?

Sie ist sehr ähnlich. Der *Parsifal* in der Ausführung vom Hotel Pro Forma ist ein Bühnenpoem, in dem die Gegenstände Metaphern und die Bühne eine Landschaft, die Beleuchtung der Erzähler, der menschliche Körper – die Stimme – und die Musik eine Brücke zu unserem "inneren Wagner" sind.

Der *Parsifal* nimmt Bezug auf eine mittelalterliche Legende. Wird euer Spektakel eine mystische und irreale Suche nach dem Gral sein oder ganz im Gegenteil: Wird der Mythos auf den heutigen Alltag gebracht?

Unsere *Parsifal*-Inszenierung stellt den Alltag in den Mittelpunkt des Konzeptes. Wir entdecken mystische und irreale Aspekte, um ihm eine relevantere Bedeutung und Individualität zu verleihen. Niemals wird der Alltag allerdings auf das Banale reduziert, mit Ausnahme der banalen Behauptung, dass unser Leben ein Geheimnis ist – zu jedem Zeitpunkt.

Wie beabsichtigt ihr die Hauptfiguren darzustellen und wer sind sie im Spektakel – Parsifal, Gurnemanz, Kundry, Klingsor, Amfortas?

Alle sind gewissermaßen "vergrößert", so wie wir uns ihre Charakterzüge vorstellen. Parsifal pflegt Kontakte mit dem Jen-

seits. Er wird durch einen Mann, der seine Worte in die Gebärdensprache für Hörgeschädigte überträgt, gedoublt. Die Widerspiegelung von Kundry geschieht als Tänzerin, die zehn verschiedene nahezu archetypische Versionen der mystischen Frau verkörpert. Gurnemanz wird als Erzähler dargestellt, Amfortas ist ein behinderter Rollstuhlfahrer, Klingsor ist wie ein kastriertes Tier, Tituriel – der verstorbene Vater – wird als schwarzer Schatten dargestellt.

Spielt die Symbolik eine große Rolle (im Spektakel) und wie wird sie dargestellt?

Die Symbolik spielt eine wichtige Rolle im *Parsifal* und wir können sie nicht vermeiden, sollten uns ihr deshalb stellen. Wir müssen einen Weg finden, um Symbole in Bilder, die mit unserer Kontextgestaltung und Wandelbarkeit im Spektakel übereinstimmen, zu übertragen. Das ist eine der größten Herausforderungen, vor die Wagner die Regisseure seiner Werke stellt.

Wagners Musik ist in der Aufnahme und Wahrnehmung nicht einfach. Dazu kommt, dass sie in Polen nicht immer positiv empfunden wurde, was sich aus der Verbindung zu Hitler ergibt. Habt ihr vor einer negativen Rezeption der Aufführung keine Angst? Wisst ihr das Wohlwollen der Zuschauer zu gewinnen?

Wir fürchten nicht, dass wir wegen der Verbindungen Wagners und seiner Musik mit Hitler schlecht empfangen werden. Letztendlich wird Wagner weltweit geschätzt und geliebt. Man muss allerdings lernen, Wagner wegen seiner Musik und seiner Libretti zu lieben. Unser *Parsifal* kann der erste Schritt auf diesem Weg sein. Und wenn Sie nach unserer Aufführung Wagner und seinen *Parsifal* immer noch nicht gerne haben, befürchte ich, dass wir nichts mehr tun können, um Ihnen zu helfen.

I SUMMA AESTHETICA SUMMA THEOLOGICA

HISTORIA POWSTANIA DRAMATU

Decydującego impulsu do zajęcia się tworzywem Parzivala dostrzegły Wagnerowi rok 1845. Wtedy to, ukończywszy *Tannhäusera*, między 3 lipca a 9 sierpnia wypoczywał on w Marienbadzie; jego uwagę absorbowała głównie dwie rzeczy: po pierwsze, praca nad nowymi pomysłami operowymi (3 sierpnia, prawie równolegle do eksponowanej Śpiewakom norymberskim [1867], powstał szkic prozą [Prosaentwurf] do *Lohengrina* [1848]); po wtóre, pasjonujące Wagnera lektury, z których na plan pierwszy wysunęły się „poematy Wolframa von Eschenbacha w opracowaniu [Karla Josepha] Simrocka i San Martego [pseudonim Alberta Schulza]” (*Parzival i Titureł, Der junge Titurel Albrechta von Scharfenberg oraz „anonimowy epos o Lohengrinie z obszerną przedmową [Josepha] Görresa*”).

W kolejnych latach – mimo iż latem 1848 roku jeden z rozdziałów *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* Wagner zatytułuje „Aufgehen des idealen Inhaltes des [Nibelungen-] Hörtes in den heiligen Graal” („Wessanie idealnej zawartości skarbu [Nibelungów] w «świętego Graala»”), a w samej rozprawie wspomni kilkakrotnie legendę o Graalu – nic istotnego się nie wydarzyło. Bardziej zajmujące miały być dla niego inne sprawy: z jednej strony, w związku z planami wystawienia „wielkiej opery bohaterowej”, praca nad librettem *Siegfrieds Tod* w dniach 12-28 listopada 1848 roku, z drugiej zaś rewolucja, która wybuchnie wkrótce w Dreźnie. Przy zaangażowaniu, które zdradzał niemiecki kompozytor, konsekwencje będą łatwe do przewidzenia: ucieczka do Szwajcarii i życie na emigracji. Nawiasem mówiąc, pierwsze czytanie nowo powstałego libretta odbyło się w Dreźnie, następne – na emigracji w sierpniu 1849 roku u szwajcarskiego polityka Johanna Jacoba Sulzera.

Abstrahując od miejsca, jakie w historii powstania *Parsifala* zajmuje *Lohengrin*, powrót do tworzywa nastąpi prawdopodobnie dopiero w 1854 roku, kiedy to Wagner coraz częściej będzie rozmawiać nad *Tristanem i Izoldą* (1859). Niemniej wątpliwe jest, czy – jak podaje w *Mein Leben* – pewnego dnia, wróciwszy do domu z przechadzką, faktycznie zanotował jakakolwiek „treść ówych trzech aktów” dramatyczne do Liszta z 16 grudnia 1854 roku powie na ten temat tylko; w liście do Liszta z 16 grudnia 1854 roku powie na ten temat tylko, że w głowie już naszkicował *Tristana i Izoldę*. Gdyby się oprzedko tyle, że w głowie już naszkicował *Tristana i Izoldę*. Gdyby się oprzedko

wyłącznie na informacjach zawartych w autobiografii, można by dojść do wniosku, że komplikacji obydwoj tworzyw (graalowy rycerz Parzival przy łóżu umierającego Tristana) Wagner dokonał w 1854 roku, ale nie odpowiada to prawdzie – zważywszy na okoliczność, iż według annałów i pierwszych szkiców do dramatu wpłenie zarzuconego koniec końcem wątku z Parzivalem i Tristanem miało miejsce dopiero rok później.

O tym, że samo zainteresowanie legendą o Graalu nie osiąbło, świadczy wszystko to, co przyniosą kolejne lata. W 1857 roku Wagner, przebywając w Zurychu, przygotuje prawdopodobnie pierwsze, niestety niezachowane, ujęcie prozą, a na początku 1858 roku lub latem tegoż roku na niedatowanej kartce nutowej dla Mathilde Wesendonck utrwalili niemający nic wspólnego z *Tristanem* pomysł muzyczny do słów „Wo find' ich dich, du hei'lger Gral?” („Gdzie znajdę cię, święty Graalu?”). Jakaś przesłanką przemawiającą na korzyść istnienia takiej wstępnej wersji są listy do Mathilde z lat 1858-1860 (dowodzą one, jak mocne było u Wagnera przywiązanie do Parzivala), a w szczególności list z 29/30 października 1859 roku, w którym stwierdza on o Amfortasie, co następuje: „to jest mój Tristan z trzeciego aktu w niewyobrażalnym spotęgowaniu”.

Do ujęcia pierwszego szkicu prozą (Prosaentwurf) kompozytor zasiadzie w dniach 27-30 sierpnia 1865 roku, a 31 sierpnia przygotuje czystopis dokumentu dla króla Ludwiga II; wciąż jeszcze będzie się posługiwać tytułem *Parzival*. Nie zdecyduje się także na to, aby na podstawie tego projektu napisać libretto. Przeciwnie, między 25 stycznia a 23 lutego 1877 roku, to jest po odłożeniu szkicu na wiele lat, powstanie drugi szkic prozą (Prosaentwurf), z kolei między 14 marca a 19 kwietnia – poezja (Dichtung). Zgodnie ze świadectwem Cosimy z 14 marca 1877 roku Wagner zamienił Parzivala na Parsifala, kierując się rzekomo arabskim pochodzeniem imienia tytułowego bohatera.

Kolejny etap pracy nad *Parsifalem* to komponowanie; najstarszy szkic muzyczny Wagner sporządził 9 lutego 1876 roku, acz nie da się wykluczyć, że również inne szkice ujrzały światło dzienne przed napisaniem libretta, ale – mimo sporadycznie podejmowanych prób uzasadnień, iż tak właśnie było – wciąż brakuje jedno-

znacznych dowodów. Poza tym jakaś część szkiców musiała pozostać zaraz na początku pracy nad pierwszym szkicem zbiorczym, którego datowanie nie jest jednak pewne: notatka Cosimy Wagner z 23 września 1877 roku mówi tylko tyle, że gotów był wtedy Vorspiel do I aktu. Niewiele więcej wyjaśnia data 27 września 1877 roku, która widnieje na pierwszej stronie szkicu kompozytorskiego. Nasuwa raczej podejrzenie, iż odnosiła się do dnia przekazania tej kartki Cosimie, co poświadczają dodatkowo zapis w *Die Tagebücher* z 27 września. 25 grudnia 1878 roku – w dniu urodzin Cosimy – odbyło się w willi Wahnfried koncertowe wykonanie wcześniejszej zinstrumentowanej Vorspielu.

Pisanie drugiego szkicu zbiorczego Wagner rozpoczął 25 września 1877 roku; Vorspiel i akt I ukończył 31 stycznia 1878 roku, a dwoma pozostałymi aktami zajął się w takiej oto kolejności: akt II skomponował między 13 marca a 11 października 1878 roku, akt III zaś – między 14 listopada 1878 roku a 26 kwietnia 1879 roku. Wypracowana przed laty metoda komponowania pozwoliła mu na szybkie przystąpienie do pracy nad partiturą. 25 kwietnia 1881 roku gotów był Vorspiel i akt I; między 6 lipca a 20 października 1881 roku powstał akt II, a 8 listopada 1881 roku Wagner zaczął kompozycję aktu III, którą ukończył 13 lutego 1882 roku w Palermo. Pierwodruk partitury ukazał się w 1883 roku. 2 lipca tegoż roku zaczęto próby w teatrze na Zielonym Wzgórzu; próba generalna odbyła się 24 lipca, premiera zaś – 26 lipca. Dla pierwszych szesnastu przedstawień król Ludwig II oddał do dyspozycji Bayreuther Festspiele chór i orkiestrę Münchner Hoftheater.

IDEA

Mystyczny czar dzieła jest wyczuwalny już od pierwszychaktów. Wzmacniają go w szczególności rytm synkopowany i tonacja As-dur, ale ogromne znaczenie ma także instrumentacja. W Vorspielu do I aktu występują trzy podstawowe dla całego dzieła lejtmotywy (tematy) – w wyjaśnieniu programowym, jakie Wagner przygotuje dla Ludwiga II z okazji prywatnego wykonania przygrywki pod swoją batutą w dniu 12 listopada 1880 roku, będzie je identyfikować z cnotami teologicznymi, na pierwszym miejscu

stawiając miłość, po której następują wiara i nadzieja. Motyw Ostatniej Wieczerzy (Ambendahlmotiv), główny temat kompozycji, spina klamrą jej początek i koniec; poza tym słuchać go we wszystkich decydujących momentach akcji dramatycznej: w słynnej muzyce zmiany dekoracji z I aktu (*Verwandlungsmusik*), w scenie uczyty (akt I), w najważniejszym monologu Parsifala (akt II), w końcowej apoteozie Graala (akt III); intonowany jest początkowo unisono w smyczkach i instrumentach dętych drewnianych, jak gdyby psalmodycznie, a później w pełnym niezwykłej aury *arpeggio* smyczków i w trzymanych akordach instrumentów dętych blaszanych. Dla intensyfikacji wrażenia odcinek pierwszych dziewiętnastu taktów zostanie powtórzony i utworzy trzydziestodwójsiatkową strukturę muzyczną.

Równie uroczyście jak motyw Ostatniej Wieczerzy brzmią pozostałe lejtmotywy Vorspielu: motyw Graala (Gralsmotiv) i motyw wiary (Glaubensmotiv) – zwłaszcza w wypadku tego ostatniego dominujące są trąbki i puzony. Żaden z tych motywów nie wchodzi jeszcze we wzajemne relacje; ich prezentacja ma charakter blokowy. Dopiero w zakończeniu *Parsifala* motyw Graala i motyw Ostatniej Wieczerzy zjednoczą się we wspólnym akordzie, stając niejako widowym znakiem odnowionego porządku wszechrzeczy. Wrażenie nieokreśloności, transparentności i niematerialności wzmagają się w Vorspielu po pojawienniu się motywów Ostatniej Wieczerzy w najwyższym rejestrze skrzypiec, a swoją kulminację znajdują w realiach scenicznych dramatu. Widać teraz całkowitą kongruencję muzyki i obrazu. Uchwycenie tego, co teatralne, jest zależne od zrozumienia przebiegu muzycznego – i na odwrót. Bo też ani rozciągająca się od prostoty motywu Parsifala do wysublimowania motywów graalowych diatonika, ani chromatyka, charakteryzująca nie tylko świat Klingsora, lecz także cierplenie Amfortasa – a więc kategorie, które gruntownie przenikają motywkę dramatu Wagnera – nie są określeniami wyłącznie muzyczno-technicznymi. Jakkolwiek nie można mówić o istnieniu prostego schematu interpretacyjnego, pozostaje niepodważalnym faktem, że mają one wydzielik ekspresyjno-alegoryczny. Już choćby dlatego, że w przeciwieństwie do libretta muzyka *Parsifala* okazuje się dużo bardziej

wieloznaczna. Obecne w niej napięcie jest pochodną tego, co pozamuzyczne. Wszak świat Klingsora nie jest ontologicznie niezależny. Powstał i rozwija się w opozycji do królestwa Graala. Istotą tegoż świata jest negacja, ontologiczna iluzja, której zdemaskowanie musi ją w końcu unicestwić: zamek Klingsora się rozpada, a „diabelsko-słodkie” dziewczęta więdą jak święte kwiaty. Pozór utrzymuje się dopóty, dopóki Parsifal nie zdobędzie wiedzy i doświadczenia, by się mu przeciwstawić. Stąd też wędrówka głównego bohatera odsłania akcję wewnętrzną dramatu; „inicjacyjny” charakter motywu Parsifala podkreśla fakt, że – jak trafnie pisał Hans-Joachim Bauer – nie istnieje [...] «właściwy» motyw Parsifala. Wszystkie [jego] warianty różnią się od siebie, każdy z nich ma swoje miejsce w dramaturgii [utworu], żaden nie jest wymienialny”. Tożsamość postaci podkreśla – co najwyżej – nieusuwalna obecność rogów w instrumentacji.

Inicjacja Parsifala wyznacza więc kierunek zdarzeń i sprawia, że to, co dzieje się między jednym a drugim jego wstępniem do świątyni, przypomina teatralną parentezę, która musi wywołać wrażenie, jak gdyby w nawias został wzięty Klingsorowy byt – „czas” („Die Zeit ist da!”). Przebycie drogi od „prostaczka” („der reine Tor”) do świadomego cierpienia Amfortasa nowego króla i strażnika Graala („droga krzyżowa walczących dusz”), więcej: pokonanie tego, czego Amfortas nie potrafił zwyciężyć, każą widzieć w nim herosa przynoszącego wiedzę o najwyższym cierpieniu – kogoś, kto doprowadzając do wybawienia Amfortasa, odpowiada koniec końcem tajemniczemu wołaniu w świątyni: „*Erlöse, rette mich / aus Schuldbelecken Händen!*” („Wybaw, ratuj mnie / z rąk splamionych win!”).

Jeśli Parsifal skutecznie zwycięża Klingsora, to przede wszystkim dlatego, że nie pozostaje głuchy na to wołanie. To dzięki niemu słabnie wypełniająca go w scenie kuszenia Kundry miłość-namiętność, której rodowód jest tristanowski. Tytułowy bohater okazuje się zdolny, aby uratować Amfortasa i przynieść Zbawienie temu, od kogo ono pochodzi („*Erlösung dem Erlöser*”). Wysłuchana została tym samym skarga Zbawcy, który odsłaniając się w świętym obrzędzie, sam szukał wybawienia od „ską-

łanych win rąk” (Amfortas), co zaopatruje przesłanie dramatu w jeszcze bardziej niezwykły sens. Parsifal przenika wszystko do końca i zdobywa wiedzę, której początek znajduje się w „Mittleid” (współczucie). Początkiem było otwarcie się na samoofiarującą się miłość Boga (w muzyce potwierdza to motyw Ostatniej Wieczerzy). W obliczu potęgi tej miłości słabnie nawet tristanowska „męka miłości” („Qual der Liebe”). Wiedza Parsifala nie jest zasłużona, lecz – jak łaska – została mu darmo dana. Wagner zajął tu stanowisko stricte teologiczne – nie konfesjonalne wprawdzie, skierowane jednak ku temu, co określa się zwykle „historią Zbawienia”, a co w konsekwencji musi prowadzić do przekroczenia granic oświeceniowo-materialistycznej epistemologii.

Semantycznie nie do przecenienia są wszystkie paralelizmy *Parsifala*. Podobnie jak kryteria muzyczno-techniczne nie pełnią one funkcji wyłącznie konstrukcyjnej. W rzeczywistości odnoszą się do przesłania dramatu, odkrywając opozycje, które istnieją między tym, co prawdziwe, a tym, co iluzoryczne. Nie dochodzi tu do przeddefiniowania lub zamiany sensów, lecz – do ich zamierzzonego pogłębiania. Dzieje się tak na przykład z pocałunkiem. O ile pocałunek Kundry, by odwołać się do terminologii Denisa de Rougemonta, oznacza miłość-namiętność, o tyle pocałunek Parsifala jest pocałunkiem braterskim, świadczącym o podporządkowaniu natury łasce. Nie inaczej ma się sprawa z Dziewczętami-Kwiatami. Ponieważ brak im świadomości, mogą wystąpić po jednej lub po drugiej stronie ontologicznej kontrowersji. Dziewczęta-Kwiaty Klingsora – po zdemaskowaniu iluzji – zwiędły, a kwiaty na łące, zroszone łączami skruchy Kundry, rozkwitają i uśmiechają się, tak iż natura odzyskuje stan pierwotnej niewinności. Jedność znaków (a mianowicie podobieństwo motywów i tożsamość tonacji Asdur) nie pociąga za sobą tożsamości rzeczy, wprowadza tylko element płynności. Granica jest krucha, ale nie ma się czemu dziwić, bo też Klingsorowy świat pozorów nie był synonimem nowości, lecz tylko odwróceniem świata już istniejącego.

I tak oto wizja uniwersum, w którym łaska przenika naturę, przetrwała średniowiecze. Okazała się żywotna i skuteczna. Dała o sobie znać także w ostatnim dramacie muzycznym Wagne-

ra – jakby na przekór ujawniającym się w dziewiętnastowiecznej filozofii pozytywistycznej tendencjom, w których (jak twierdził Leszek Kołakowski) „niechęć do religii – już to w formie negacji bezwzględnej wartości religijnych i wierzeń, już to w postaci lekceważącej postawy agnostycznej, wchodząca w skład tego poglądu na świat, który można uważać za dominujący w óswieconych warstwach społeczeństw europejskich aż do lat osiemdziesiątych, a gdzieniegdzie i dziewięćdziesiątych XIX wieku”. Innymi słowy, niechętnie było się pozbyć średniowiecznego obrazu natury, gdyż rozbrzmiewała on w naszej pamięci nawet wtedy, gdy przestajemy rozumieć jego znaczenie. Ryszard Wagner – pisał Étienne Gilson – u schyiku swego życia obejmuje swoje dzieło jednym spojrzeniem, ażeby wyciągnąć z niego ostatnią naukę. Złudzenia związane z Górami Wenus rozwiały się, przekłe złoto zostaje z powrotem wrzucone do Renu, śpiew minstreli przebrzmiał, nawet przeciągła skarga Izoldy i Tristana uspokaja się, lecz błogosławieństwo Parsifala zstępnie na odkupiony świat: natura już na zawsze będzie uczestniczyła w Zachwyceniu Wielkopiątkowym”.

Parsifal jest bowiem Wagnerowską summą – spojrzeniem na dotychczasowe dokonania z wyższego punktu widzenia, i to summą w podwójnym tego słowa znaczeniu. Po pierwsze dlatego, iż wyraża się w nim to wszystko, co Wagner wypracował w ramach swego warsztatu twórczego; po wtóre dlatego, że reinterpretacji uległy tu wszystkie dotychczasowe poglądy filozoficzne i teologiczne – zarut „zakapturzonej religii” towarzyszył już zurykskim pismom o sztuce i Pierścieniu Nibelunga.

Owa podwójność wyraża się w aspekcie estetycznym i teologicznym. Jest ona podsumowaniem dotychczasowej drogi, ukoronowaniem wielu poszukiwań. *Parsifal* to Wagnerowskie *non plus ultra*. Jego prawdziwa *summa aesthetica* i *summa theologica*. Możliwa do pojęcia jedynie w kontekście całego dzieła artystycznego. I dlatego nie powinny dziwić przewartościowania w świecie Tristana i Pierścienia Nibelunga. Miłość-namiętność, miłość-poświęcenie (dobrowolna ofiara Brunhildy) – wszystko to nie przyniosło spodziewanych rezultatów, okazało się jeszcze zbyt połowiczne, aczkolwiek jest prawdą, że odegrało niezwykle ważną rolę.

Pozwoliło lepiej zrozumieć, iż dzieło Wagnera posiada właściwości, które nieustannie się przewijają i dadzą się wyartykułować jako idee.

Manifestuje się w nich i kulminuje istota Wagnerowskiej sztuki. Bo jak Parsifal nie jest postacią należącą tylko do świata średniowiecznej legendy, tak sztuka Wagnera nie może być rozumiana jako coś, co daje się w pełni odróżnić od religii, a co na koniec przybrało dość radykalną formę egzystencji. Idea „religii sztuki” („Kunstreligion”) nie była wyłącznie metaforą. Nie chodziło wszakże o sztukę naśladowującą religię. Już z założenia miała ona wyrażać dużo więcej. Wagnerowska summa teologiczna – nie inaczej niż summa estetyczna, u której podłożu znajdowało się dążenie do spożytkowania wypracowywanego latami języka artystycznego, nadania mu bardziej sentencjalnego i wieloznacznego charakteru – stanowiła wykład tego wszystkiego, co zdołało przetrwać zmianę podstawowych koncepcji światopoglądowych. Istnienie stałych komponentów w twórczości Wagnera nie może podważyć twierdzenia, że wcześniejsze rozwiązania zostały odrzucone albo że znalazły ostatecznie – doskonałe – wypełnienie. A jeśli było tak naprawdę, to trudno się dziwić, że nowa jakość, która dzięki temu powstała, jest już nienaruszalna i że się nie da, nie psując efektu spójności, oddzielić od siebie poszczególnych części dzieła. Prawem mitu mogą one trwać bez końca. Wagnerowska summa *theologica* to – jak pisał Dieter Borchmeyer – „religijna sztuka i religia sztuki w splocie, w którym oba te elementy są prawie nie do odróżnienia”.

RZUT OKA NA KARIERĘ SCENICZNĄ PARSIFALA

Premiera Parsifala należała w historii teatru muzycznego do zjawisk wyjątkowych, bo – niezależnie od późniejszych zmian w II akcie – w latach 1882-1933 Parsifal był grany dwadzieścia pięć razy. Zamówienie wykonania dekoracji w 1880 roku – po odrzuceniu stosownej propozycji przez Arnolda Böcklina – otrzymał Paul von Joukowski. Wzorcami ikonograficznymi dla wnętrza zamku Graala i czarodziejskiej siedziby Klingsora stały się odpowiednio katedra w Sienie i ogrody przyległe do Villi Rufolo w Ravello. Obsa-

da – podobnie jak dyrygenci (Hermann Levi [prapremiera] i Franz Fischer) – występowała na przemian (Amfortas: Theodor Reichmann, Titurel: August Kindermann, Gurnemanz: Emil Scaria / Gustav Siehr, Parsifal: Hermann Winkelmann / Heinrich Gudehus / Ferdinand Jäger, Klingsor: Karl Hill / Anton von Fuchs, Kundry: Amalie Materna / Marianne Brandt / Therese Malten). Szesnastym wykonaniem – poczynając od „muzyki zmiany” („Verwandlungsmusik”) – dyrygował aż do końca sam Wagner (jedyny przypadek, że stanął on przy pulpicie dyrygenckim w Festspielhausie). W 1911 roku, za czasów Siegfrieda Wagnera, nowe kostiumy dla Dziewiąt-Kwiątów były dziełem Ludwiga von Hoffmanna (kostium Kundry pochodził od Mariano Fortuny y Madrazo). W szkicach samego Siegfrieda są rozpoznawalne ślady inspiracji Williamem Turnetrem. W 1914 roku – po upłynięciu terminu ochronnego na wystawianie dzieła poza Bayreuth, z czego wyłamały się jednak Nowy Jork i Amsterdam – pokazano Parsifala na więcej niż dwudziestu pięciu scenach świata. W 1925 roku odnowiono wprawdzie obraz sceniczny z II aktu, ale w całości akt ten zmodyfikowano dopiero w 1927 roku (wieżę Klingsora zaprojektował Kurt Söhlein).

W 1934 roku nową inscenację w oprawie Alfreda Rollera (1934-1936), który zatrzymał się także o kostiumy, i Wielanda Wagnera (1937-1939) przygotował Heinz Tietjen. Ponieważ poniosła ona fiasko, pokazano ją zaledwie dwadzieścia sześć razy. Zrywając z dawnym stylem, nie oferowała wiele nowego; operowała elementami typowymi dla ekspresjonizmu: wnętrze świątyni wyglądało jak przedłużenie lasu, znika ponadto wieńcząca całość kopuła. Bardziej niż religijną aurę dzieła starano się wyeksponować jego wymiar czysto ludzki.

Mianem epokowej określa się inscenację Wielanda Wagnera z 30 lipca 1951 roku, którą grano w Bayreuth do 1973 (po śmierci Wielanda, 17 października 1966 roku, oprawą sceniczną zajmował się Hans Peter Lehmann). Dyrygował Hans Knappertsbusch, a obsada słynnego spektaklu była następująca: George London (Amfortas), Arnold van Mill (Titurel), Ludwig Weber (Gurnemanz), Wolfgang Windgassen (Parsifal), Hermann Uhde (Klingsor), Marta Mödl (Kundry). Wielu uznało go za zdradę dawnego stylu –

padały oskarżenia, że nie jest to dramat muzyczny, lecz oratorium, koncert – „symfonia w zaciemnionej sali”. W konsekwencji ze sceny zniknęły elementy dekoracji, które towarzyszyły „muzyce zmiany”, zamkowi Klingsora i tące; pozostały labędź, Graal i włócznia. Wnętrze świątyni uległo odmaterializowaniu: kolista przestrzeń gry i cztery ciemnozłote kolumny. Zdarzenia zewnętrzne wyrażały zmieniające się nastroje Parsifala. Całość tonęła w przytumionym świetle. Na plan pierwszy wysunął się „archetypowy teatr muzyczny” („archetypisches Musiktheater”). Z inscenacyjnym stylem Wielanda, który na ponad dwadzieścia lat miał zawiadniać sceną Wagnerowską, kontrastowała interpretacja muzyczna.

Nawiązaniem do Wielanda, ale zarazem wskazaniem innej drogi była inscenacja drugiego wnuka Richarda Wagnera, Wolfganga, w której osoby dramatu jawiły się nie jako „zmieniające się symbole”, lecz jako „ludzkie indywiduala” z krwi i kości. Z przerwami grano ją na Zielonym Wzgórzu w latach 1975-2001. Wolfgang Wagner podkreślał w niej znaczenie tego, co społeczne. Zbawienie oznaczało nie tyle „odnowę”, ile szeroko rozumiany proces „demokratyzacji”. Toteż większość inscenacji dramatów muzycznych Wagnera w latach siedemdziesiątych podjęta właśnie ten trop.

W stulecie premiery Parsifala pojawiła się cała seria inscenacji jubileuszowych. 29 stycznia 1982 roku pokazano w Genewie przedstawienie w reżyserii Rolfa Liebermanna (pod batutą Horsta Steina). Götz Friedrich zaprezentował swoją inscenację w Bayreuth 25 lipca, dyrygował James Levine, obraz sceniczny i kostium przygotował Andreas Reinhardt, obsada zaś wyglądała następująco: Amfortas – Simon Estes, Titurel – Matti Salminen, Gurnemaz – Hans Sotin, Parsifal – Peter Hofmann, Klingsor – Franz Mazura, Kundry – Leonie Rysanek. Ruth Berghaus wystawiła Parsifala we Frankfurcie nad Menem 28 listopada, kierownictwo muzyczne objął Michael Gielen. Mimo wielu różnic, stało się oczywiste, że alternatywa – albo Wieland Wagner, albo „komödianticki realizm” („komödiantischer Realismus”) – jest fałszywa. Zagościły pytania, a miejsce formy zamkniętej zajęła otwarta. Słownem, życie społeczne – podobnie jak teatr – uległo jeszcze większemu sproblematyzowaniu.

25 lipca 2004 roku kolejną inscenację w Bayreuth zaprezentował Christoph Schlingensief, przy pulpicie dyrygenckim zasiadł ponownie Pierre Boulez, obraz sceniczny przygotowali Daniel Angermayr i Thomas Goerge, kostiumy zaprojektowała Tabea Braun, a obsada głównych ról zapisała się w annałach festiwalu imionami i nazwiskami następujących wykonawców: Amfortas – Alexander Marco-Buhrmester, Titurel – Kwangchul Youn, Gurnemanz – Robert Holl, Parsifal – Endrik Wottrich, Klingsor – John Wegner, Kundry – Michelle de Young.

Autorem najnowszej inscenacji w teatrze na Zielonym Wzgórzu (2008-2012) był Stefan Herheim, obraz sceniczny zaprojektowała Heike Scheele. Co będzie dalej, nie łatwo odgadnąć – decydujące okażą się pomysły przyszłych realizatorów. Wszak historia Wagnerowskiej inscenacji – jak zwykły mawiać Carl Dahlhaus – należy do historii dzieła.

Krzysztof Koźłowski – filmoznawca i teatrolog. Zatrudniony w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na stanowisku profesora nadzwyczajnego; współpracuje z Katedrą Dramatu, Teatru i Widowisk UAM. Zajmuje się estetyką i teorią filmu, historią kina amerykańskiego i niemieckiego, historią teatru europejskiego od XVI do XIX wieku, dramatologią (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Williama Szekspira), powinowactwami sztuk i operą (opera niemiecka), muzyką filmową, historią i teorią mediów. Jest autorem i redaktorem licznych publikacji. Do najważniejszych z nich należą m.in. Teatr i religia sztuki. „Parsifal” Richarda Wagnera (Poznań 2004), Opera i dramat muzyczny. Szkice (Poznań 2006), Kubrick's "Barry Lyndon" (Poznań 2007), Richard Wagner, Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871-1879,stęp i red. nauk. razem z Anną Igierską (Gdańsk 2009), Szekspir. Teoria lancasterska – domyśły i fakty, red. nauk. razem z Tomaszem Kowalskim (Warszawa 2012), Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk (Warszawa 2013).



SUMMA AESTHETICA, SUMMA THEOLOGICA

THE ORIGIN OF THE DRAMA

The decisive impulse for Wagner's taking up the raw material of *Parzival* was the year 1845. It was then, after finishing *Tannhäuser*, between 3rd July and 9th August, that he rested in Marienbad and was absorbed firstly by work over new opera ideas (on 3rd August, almost parallel with the exposé devoted to *The Master-Singers of Nuremberg* [1867], he wrote his prose sketch [*Prosaentwurf*] for *Lohengrin* [1848]) and secondly, books Wagner was fascinated with among which came to the fore "Wolfram von Eschenbach's poems worked out by [Karl Joseph] Simrock and San Marty [Albert Schulz's pseudonym]", (*Parzival* and *Titurel*), *Der junge Titurél* by Albrecht von Scharfenberg and "an anonymous epic about Lohengrin with [Joseph Görres' in-depth preface]".

In the next years – although in the summer of 1848 the title of a chapter of *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* was "Aufgehen des idealen Inhaltes des [Nibelungen-1] Hortes in «den heiligen Gral»" ("The ideal content of [Nibelungs'] treasure sucked in by the «Holy Grail»") and in his treatise he mentioned the Grail's legend several times – nothing important happened. Other things must have been interesting for him: on the one hand, on account of plans to stage "a great heroic opera" his work on the libretto for *Siegfrieds Tod* from 12th to 28th November 1848, on the other hand – the revolution which was about to break out in Dresden. The German composer seemed really engaged and the consequences were predictable: he fled to Switzerland and became an expatriate. It is worth mentioning that the first reading of the new libretto took place in Dresden and the next one in exile, in the house of a Swiss politician Johann Jacob Sulzer, in August 1849.

Leaving aside the place of *Lohengrin* in the history of *Parsifal*, Wagner returned to the material probably in 1854, when he started thinking more and more often about *Tristan and Isolde* (1859). Still, it is doubtful if – as he announced in *Mein Leben* – one day, after coming home from a walk, he really noted down any "contents of those three acts" of the drama. In his letter to Liszt written on 16th Decem-

ber 1854, he only said that he had the sketch of *Tristan and Isolde* in his head. Should only his autobiography be considered, one could conclude that Wagner made a compilation of both materials (the "Grail knight" *Parzival* by *Tristan's* deathbed) in 1854, yet it is not true – taking into account the fact that, according to annals and first sketches of the drama, the motif of *Parzival* and *Tristan*, abandoned after all, was woven in a year later.

What happened in the following years could be a proof that his interest in the Grail's legend did not grow weaker. In 1857 Wagner, staying in Zurich, prepared probably the first, unfortunately not preserved, prose version. At the beginning of 1858 or in the summer of that year, on a piece of music paper for Mathilde Wesendonck, without a date, he recorded an idea of a melody (having nothing to do with *Tristan*) for words "Wo find' ich dich, du heil'ger Gral?" ("Where do I find you, Holy Grail?"). A reason to assume that there was a preliminary version were letters to Mathilde written in 1858–1860 (which prove how strong was Wagner's attachment to *Parzival*), and especially a letter dated to 29/30th October 1859, in which he said about Amfortas: "he is my Act-three *Tristan*, but unimaginably intensified".

The composer started writing the first prose sketch (*Prosaentwurf*) between 27th and 30th August 1865. On 31st August he prepared the fair copy for king Ludwig II, still using the title *Parzival*. He did not make up his mind to write a libretto on the basis of his project. On the contrary, between 25th January and 23rd February 1877, i.e. after putting the sketch aside for many years, he made another prose sketch (*Prosaentwurf*) and then, between 14th March and 19th April – poetry (*Dichtung*). According to Cosima's testimony of 14th March 1877, Wagner changed *Parzival* into *Parsifal*, guided by the allegedly Arabic origin of the name.

The next phase of Wagner's work on *Parsifal* was composing; the oldest musical sketch was made on 9th February 1876, yet it is possible that there were other sketches before the libret-

to was written. However, in spite of occasionally undertaken attempts to prove it, there is no unequivocal evidence. Also, a part of sketches must have come into being at the very beginning of Wagner's working on the first overall sketch, but its date is not certain: according to Cosima Wagner's note of 23rd September 1877, *Vorspiel* for Act I was ready at that time. The date of 27th September 1877, on the first page of the composer's sketch, does not explain much more. It rather suggests that it referred to the day when Cosima received it, which is confirmed by *Die Tagebücher* of 27th September. On 25th December 1878 – Cosima's birthday – the instrumented *Vorspiel* was performed at Wahnfried villa.

Wagner began to write the second overall sketch on 25th September 1877, he finished *Vorspiel* and Act I on 31st January 1878, composed Act II between 13th March and 11th October 1878 and Act III – between 14th November 1878 and 26th April 1879. His composing method developed years before allowed him to start working on the score soon. On 25th April 1881 the *Vorspiel* and Act I were ready; between 6th July and 20th October 1881 Act II was written and on 8th November 1881 Wagner started composing Act III. He finished it on 13th February 1882 in Palermo. The first edition of the score appeared in 1883. On 2nd July 1883 rehearsals on Green Hill began, the dress rehearsal took place on 24th July and the premiere – on 26th July. For the first sixteen performances king Ludwig II put Münchner Hoftheater choir and orchestra at Bayreuther Festspiele's disposal.

THE IDEA

The mystical charm of the composition is perceptible in the very first bars. It is heightened by the syncopated rhythm and A flat major key but instrumentation is also of great importance. In *Vorspiel* of Act I there are three leitmotifs fundamental for the whole work – in the explanation prepared by Wagner for king Ludwig II on the occasion of a private performance of the prelude under his baton on 12th November 1880, they were identified with

theological virtues; he put Love first, then Faith and Hope. The motif of the Last Supper (*Ambendmahlmotiv*), the main theme of the composition, links its beginning and end; apart from that it can be heard in all decisive moments of the action: in the well-known music for changing the decorations in Act I (*Verwandlungsmusik*), in the scene of the feast (Act I), in the essential monologue of Parsifal (Act II), in the final paean to the Holy Grail (Act III). It is initially intoned unisono in strings and woodwind instruments, as if in a psalmodic way, and later in the *arpeggio* of strings, full of an amazing aura, and the chords of the brass. In order to intensify the impression, the first nineteen bars repeat and form a 38-bar musical structure.

Other leitmotifs of the Vorspiel: the motif of the Grail (*Gralsmotiv*) and of Faith (*Glaubensmotiv*) sound as solemn as the motif of the Last Supper. Especially in the motif of Faith trumpets and trombones dominate. At first the motifs do not create relations; their presentation is modular. Only in the final part of *Parsifal* the Grail and Last Supper motifs unite in one chord, becoming an evident sign of a revived order of all things.

The impression of vagueness, transparency and immateriality heightens in the Vorspiel when the Last Supper motif appears in the upper register of the violin and the climax is reached in the stage realities of the drama. The congruity of music and image is complete. Grasping what refers to theatre depends on understanding the course of music – and vice versa. Neither the diatonic scale, stretching from the simplicity of Parsifal's motif to the sublimation of the Grail motifs, nor the chromatics, characterizing not only Klingsor's world but also Amfortas' suffering- which are categories deeply permeating the motifs of Wagner's drama – are merely musical or technical terms. Although a simple formula of interpretation does not exist, it is an indisputable fact that they have an expressive-allegorical overtone. One of the reasons is that, unlike the libretto, the music of *Parsifal* has more than one meaning. The tension present in the music is a consequence of

what is beyond it. After all, Klingsor's world is not ontologically independent. It was created and developed in opposition to Grail's kingdom. The essence of that world is negation, ontological illusion and exposing it has to result in annihilation: Klingsor's castle crumbles away, the "devilish-sweet" girls wither like flowers cut long ago. The appearance remains until Parsifal gains knowledge and experience to defy it. Hence the main character's wandering reveals the inner action of the drama. The "initiation" character of Parsifal's motif is emphasized by the fact that – as Hans-Joachim Bauer aptly wrote – a «proper» motif of Parsifal does not exist. All its variants are different, each has its own place in the drama, none is replaceable". The character's identity is perhaps accentuated by the horns in the instrumentalization, and they cannot be removed.

Parsifal's initiation outlines the direction of events. Because of it, what happens between two visits in the temple reminds a theatre parenthesis, which must evoke an impression that Klingsor's existence - "time" ("Die Zeit ist da") was put in brackets. Changing from a "bumpkin" ("der reine Tor") to conscious suffering Amfortas, the new king and the Grail's guard ("the Way of the Cross of fighting souls"), or even more: defeating what Amfortas failed to defeat allow seeing him as a hero who brings knowledge of the greatest suffering – someone who brings about salvation of Amfortas and finally answers the mysterious call from the temple: "Erlöse, rette mich / aus Schuldbefleckten Händen!" ("Save me, free me / from the tainted hands").

The reason why Parsifal so effectively defeats Klingsor is that he is not deaf to the man's calling. Thanks to him, love-passion (of Tristan origin) that fills him in the scene of Kundry's luring becomes weak. The title hero appears to be able to save Amfortas and bring Salvation to the One who gave it ("Erlösung dem Erlöser"). Thus, the Saviour's complaint is answered. The Saviour appears in a religious rite, seeking salvation from "tainted hands" (Amfortas) and that gives the message of the drama even more

extraordinary sense. Parsifal fathoms everything definitively and gains knowledge which has its beginning in "Mittleid" (compassion). It started from opening to self-sacrificing love of God (in the music it is confirmed by the motif of the Last Supper). In the face of the love's power even Tristan's "agony of love" ("Qual der Liebe") weakens. Parsifal does not deserve that love – it is given to him, like grace. Wagner's attitude is theological – not confessional, but directed at "the history of Salvation", which, as a consequence, has to lead to crossing the boundaries of Enlightenment-materialistic epistemology.

Semantically, all parallelisms of *Parsifal* are not to be overestimated. Like the function of the musical-technical criteria, their function is not merely structural. In fact, they concern the message of the drama, revealing the oppositions which exist between reality and illusion. The meanings are not redefined or changed but – made deliberately deeper. This is the case of the kiss, for instance. While Kundry's kiss, according to Denis de Rougemont's terminology, means love-passion, Parsifal's kiss is brotherly and signifies submitting nature to grace. The case of Flowers-Maidens is similar. As they have no consciousness, they can appear on either side of the ontological controversy. Klingsor's Flowers-Maidens – after the illusion was exposed – wither whereas the flowers which were sprinkled with Kundry's tears of remorse bloom and smile so that nature regains its original innocence. The unity of symbols (namely, the similarity of motifs and sameness of the A flat major key) is not followed by identicalness of things, only introduces an element of fluidity. The border is fragile, one should not be surprised, however – Klingsor's world of illusions is not a synonym of novelty but only the reverse of the real world.

Thus, the vision of the universe where grace penetrates nature survived throughout the Middle Ages, proving to be lively and effective. It appeared also in Wagner's last musical drama – as if despite the positivist tendencies which became evident in the 19th-century philosophy and in which (as Leszek Kołakowski

claimed) "aversion to religion – either in the form of negation of the absolute religious values or as a dismissive agnostic attitude, belonged to that outlook on life which can be considered dominating among the enlightened classes of European societies even in the 1880s and early 1890s". In other words, it is not easy to rid oneself of the medieval image of nature as it is present in our memory even when we no longer understand its meaning. Étienne Gilson wrote that "Richard Wagner in the evening of his life surveys his work in order to take his last lesson. The illusions connected with Venus Mountain were dispelled, the cursed gold returned to the Rhine, minstrels' songs died away, even Isolde and Tristan's long-drawn-out complaint quietened down but Parsifal's blessing descends upon the redeemed world: nature will partake in Good-Friday Admiration for ever".

Parsifal is Wagner's summa – a glace at all his previous achievements from a higher point of view, and a summa with a double meaning. Firstly, because it expresses everything Wagner acquired as far as his technique is concerned and secondly, because all current philosophical and theological views were reinterpreted – the accusation that religion is "hooded" was present in Zurich art magazines and *The Ring of the Nibelung*.

That being double expresses itself in the aesthetic and theological aspects. It is a re-examination of the way so far, a crowning of many quests. *Parsifal* is Wagner's *non plus ultra*, his real *summa aesthetica* and *summa theologica*, possible to understand only in the context of all his artistic work. Therefore, redefinitions in the world of *Tristan* and *The Ring of the Nibelung* should not surprise. Love-passion, love-sacrifice (Brynhild's free self-offering) – they did not bring the expected results, appeared to be only partial, although it is true that they played an important role. They allowed understanding better that Wagner's work has features which continually appear and can be expressed as ideas.

In those features the essence of Wagner's art becomes manifested and culminated. For, as *Parsifal* is not a character which

belongs only to medieval legends, so Wagner's art cannot be perceived as something that can be totally distinguished from religion and that finally assumed a radical form of existence. The idea of "religion of art" ("Kunstreligion") was not merely a metaphor. Indeed, it was not about art imitating religion. Originally, it was supposed to express a lot more. Wagner's theological summa - just as aesthetical summa at the bottom of which lay an aspiration to use the language of art which the artist achieved after many years and to give it a more aphoristic and ambiguous character - was an interpretation of everything that survived the change of fundamental outlook concepts. The existence of stable components in Wagner's work cannot question the claim that previous solutions were rejected or they finally found their (ideal) fulfilment. However, if that is true, one should not be surprised that the new quality which came into being is already inviolable and it is impossible, without spoiling the effect of cohesion, to separate particular parts of the work. According to the law of myth, they can last for ever. Wagner's *summa theologica* is - as Dieter Borchmeyer wrote - "religious art and religion of art interwoven, and both elements can hardly be distinguished".

A GLANCE AT THE STAGE CAREER OF PARSIFAL

The premiere of *Parsifal* belongs to exceptional phenomena in the history of musical theatre as - irrespective of later changes in Act II - in the years 1881-1933 *Parsifal* was performed two hundred and five times. Paul von Joukowsky was asked to make the decorations in 1880, after the same proposition was rejected by Arnold Böcklin. The examples for the inside of Grail's castle and Klingsor's magical residence were respectively the cathedral in Siena and the gardens of Rufolo Villa in Ravello. The cast, like the conductors (Hermann Levi [premiere] and Franz Fischer), performed in turns (Amfortas: Theodor Reichmann, Titurel: August Kindermann, Gurnemanz: Emil Scaria / Gustav Siehr, Parsifal: Hermann Winkelmann / Heinrich Gudehus / Ferdinand Jäger,

Klingsor: Karl Hill / Anton von Fuchs, Kundry: Amalie Materna / Marianne Brandt / Therese Malten). The sixteenth performance - beginning from the "music of change" ("Verwandlungsmusik") - was conducted by Wagner himself till the end (the only instance when he found himself at the conductor's stand at Festspielhaus). In 1911, at Siegfried Wagner's time, Ludwig von Hoffmann was the author of costumes for Flowers-Maidens (Kundry's costume came from Mariano Fortuna y Madrazo). In Siegfried's sketches there are traces of inspiration by William Turner. In 1914, when the drama could be performed also outside Bayreuth, (New York and Amsterdam disobeyed the rule) *Parsifal* was shown on twenty-five stages around the world. In 1925 the stage decorations for Act II were renovated, but the whole act was modified in 1927 (Klingsor's tower was designed by Kurt Söhnlein).

In 1934 Heinz Tietjen prepared a new stage adaptation, with Alfred Roller (1934-1936) - he was also the author of the costumes - and Wieland Wagner's (1937-1939) setting. As it turned into a fiasco, it was shown only twenty-six times. It gave up the former style but did not offer a new one; it used elements typical for expressionism: the interior of the temple looked like continuation of the forest, the dome disappeared, too. More then the religious aura, its purely human dimension was emphasized.

Wieland Wagner's adaptation of 30th July, which was performed in Bayreuth till 1973, was called epochal (after Wieland's death, on 17th October 1966, it was Hans Peter Lehmann who dealt with the setting). Hans Knappertsbusch was the conductor and the cast was as follows: George London (Amfortas), Arnok van Mill (Titurel), Ludwig Weber (Gurnemanz), Wolfgang Windgassen (Parsifal), Hermann Uhde (Klingsor), Marta Mödl (Kundry). It was considered a betrayal of the former style by many - accused of being not a musical drama, but an oratorio, a concert, - "a symphony of a dark room". As a result, some elements of the decoration which accompanied "the music of change", like Klingsor's castle and the meadow, disappeared from the stage, only the swan

the Grail and the spear remained. The interior of the temple became immaterial: a circular space and four dark gold columns. Parsifal's changing mood was expressed by the events outside. The light was dim. An "archetypal musical theatre" ("archetypisches Musiktheater") came to the fore. The musical interpretation contrasted with Wieland's adaptation style which monopolized Wagner's stage for over twenty years.

Another grandson of Wagner, Wolfgang, prepared an adaptation which referred to Wieland's. At the same time it showed a new way, where the characters appeared not as "changing symbols", but full-blooded "human individuals". It was performed on Green Hill from 1975 to 2001, with breaks. Wolfgang Wagner emphasized the significance of the social aspect in it. Salvation did not mean "revival" but rather a process of "democratization". Therefore, most adaptations of Wagner's musical dramas in the 1970s followed that way.

On the centenary of the premiere of *Parsifal* there was a series of jubilee adaptations. On 29th January 1982 in Geneva there was a performance directed by Rolf Liebermann (conducted by Horst Stein). On 25th July in Bayreuth, Götz Friedrich presented his adaptation, in which James Levine was the conductor, Andreas Reinhardt prepared visual concept and costumes, Amfortas was played by Simon Estes, Titurel - by Matti Salminen, Gurnemaz - Hans Sotin, Parsifal - Peter Hofmann, Klingsor - Franz Mazura, Kundry - Leonie Rysanek. Ruth Berghaus staged *Parsifal* in Frankfurt am Main on 28th November and the musical manager was Michael Gielen. In spite of many differences, it was obvious that the alternative - either Wieland Wagner or "comedy-acting realism" ("komödiantischer Realismus") - is false. Questions appeared and the open form replaced the closed form. Therefore, social life - like theatre - became even more problematic.

On 25th July 2004 Christoph Schlingensief presented another adaptation in Bayreuth, the conductor was again Pierre Boulez, the visual concept was prepared by Daniel Angermayr and Tho-

mas Goerge, costumes - by Tabea Braun. In the annals of the festival the following names of the cast are recorded: Amfortas - Alexander Marco-Buhrmester, Titurel - Kwangchul Youn, Gurnemanz - Robert Holl, Parsifal - Endrik Wotrich, Klingsor - John Wegner, Kundry - Michelle de Young.

The author of the latest adaptation in the Green Hill theatre (2008-2012) was Stefan Herheim, Heike Scheele designed the visual concept. What the future of the drama is, it is difficult to predict. The ideas of the future producers will be decisive. Indeed, the history of Wagner's adaptations - as Carl Dahlhaus used to say - is the history of Wagner's work.

Prof. Krzysztof Kozłowski - an expert in the field of film and theatre, works for Department of Film, Television and New Media of the Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland, cooperates with Department of Drama, Theatre and Shows of AMU. He deals with aesthetics and theory of film, the history of American and German cinema, the history of European theatre from the 16th to 19th century and drama (especially William Shakespeare's works). He is the author and editor of numerous publications.



POLONOFFIL Z LIPSKA

Powszechnie wiadomo, że twórczość Richarda Wagnera dała potężny impuls do rozwoju światowej muzyki dramatycznej. Warto jednak podkreślić, że stanowi ona także symbol niespotykanego dotąd zaangażowania społeczno-politycznego w muzyce – żaden inny kompozytor dziewiętnastego stulecia, tej rangi co Wagner, nie wiązał swojej twórczości z konfliktami epoki, tak silnie naczernionej napięciem rewolucyjnym. Lata 1830-1849, od rewolucji lipcowej *Les Trois Glorieuses* i powstania listopadowego w Polsce, aż do Wiosny Ludów z rewolucją lutową we Francji, Märzrevolution w Berlinie i Wiedniu oraz Powstaniem Wielkopolskim stanowią pierwszy okres rozwoju artystycznego i ideologicznego młodego Wagnera. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że będąc aktywnym uczestnikiem działań rewolucyjnych w Dreźnie, jako przestępca polityczny poszukiwany był listem gończym, co zmusiło go do opuszczenia kraju na wiele lat. Przesiąknięty ideami wolnościowymi, widocznymi zarówno w twórczości muzycznej, jak i pracach literackich, starał się wpływać na rzeczywistość społeczną i polityczną epoki, a także teorię społeczną XIX wieku.

W tym czasie powstaje libretto do opery *Zakaz miłości*, oparte o dramat *Miarka za miarkę Szekspira*, gdzie głównym tematem – wybranym przez Wagnera głównie dla treści opozycyjnych, aktualnych dla ideologii Młodej Europy (w tym Młodych Niemiec i Polaków) – jest kontrast między władzą polityczną a sprawiedliwością. Wagner silnie popierał działania tej międzynarodowej organizacji rewolucyjnej, założonej w szwajcarskim Bernie przez Giuseppe Mazziniego, wspierającego także polski ruch narodowy wzbogacający. Innym dziełem z tego okresu, odnoszącym się do wartości ideologicznych jest opera *Rienzi, ostatni z trybunów* z głównym bohaterem rewolucjonistą republikańskim i trybunałem ludu rzymskiego. Wspomnieć jedynie można, że była to ulubiona opera Adolf Hitlera. Także opery romantyczne Wagnera – *Holender tułacz, Tannhäuser i Lohengrin* – odbierane być mogą jako wyraz opozycji artysty romantyka w stosunku do rzeczywistości berlińskiej.

W historii stosunków polsko-niemieckich w literaturze i sztuce, okres powstania listopadowego uchodzi za najbardziej owocny. Insurekcja przeciwko carskiej przemocy poyskała natychmiast w ciągu dalszego rozwoju wydarzeń wojennych stale rosnącą sympatię prawie wszystkich narodów. Dla mas ludowych, jak i dla wszystkich postępowych warstw w całej Europie, Polska stała się symbolem walki z dyktaturą polityczną i uciskiem społecznym. Lata trzydzieste XIX wieku przynoszą ogromną ilość dzieł zarówno z dziedziny sztuk plastycznych, jak i muzyki i literatury, których autorzy gloryfikują polską walkę o wolność i ubolewają nad jej upadem. Jako przykład mogą stanowić prace m.in. Friedricha Christopha Dietricha, którego akwaforty przedstawiające powstanie listopadowe prezentowane są w ramach stałej ekspozycji Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie. Z dziedziny muzyki warto wspomnieć Alberta Lortzinga, którego popularny wodziek *Polak i jego dziecko czyli Kapral z IV pułku* przez długie lata agitował z teatralnej sceny dla sprawy wolności Polski.

Znacznie szerzej jednak polskie ruchy wolnościowe przedstawiane były w literaturze i niemieckich pieśniach tamtych czasów. Niemieckojęzyczna poezja powstańcza lat trzydziestych i czterdziestych uchodzi za najbardziej reprezentatywną lirykę polityczną krajów niemieckich w okresie późnego romantyzmu. Wielu autorów nie wykazuje jednak zrozumienia faktów i sytuacji historycznej w Polsce i ogranicza się tylko do patetycznych hymnów pełnych nienawiści do Rosji. Dojrzałość ideologiczną odznaczają się dopiero ci poeci, którzy usiłują ustosunkować się do powstania polskiego poprzez przyemat ogólnej walki przeciwko całej reakcji europejskiej, wpływając zarówno na masy ludowe, jak i na same rządy. Takie właśnie rozumienie ogólnoeuropejskich wartości rewolucyjnych, z doświadczeniem polskiego powstania listopadowego przeciwko carskiemu uciskowi odegrało istotną rolę w rozwoju ideologicznym młodego Wagnera, co znalazło odbicie w jego pismach literackich i twórczości muzycznej.

Choć lata 1830-31 Richard Wagner spędził w rodzinnym Lipsku, warszawskie wydarzenia wywarły na nim silne piętno. Wiele lat później w swojej autobiografii Wagner pisze: „Polska walka o wolność przeciwko rosyjskiej przemocy wywołała u mnie wciąż rosnący entuzjazm.” czy „Obleżenie i zdobycie Warszawy przeżyłem jak osobiste nieszczęście.”

Po upadku powstania tysiące jego uczestników, na fali Wielkiej Emigracji, wyjechało z Polski do Francji, gdzie spodziewali się bezpieczeństwa i poparcia. Drezno i Lipsk stały się wówczas ważnymi punktami zbiorczymi uchodźców. Lipsk ponadto można było uważać za główny ośrodek ówczesnej agitacji dla sprawy polskiej dzięki działalności Richarda Ottona Spoziera, pierwszego niemieckiego tłumacza *Pana Tadeusza* i autora *Historii powstania narodu polskiego w latach 1830-1831 (Geschichte des Aufstandes des polnischen Volkes in den Jahren 1830 und 1831)*. Sam Wagner podkreślał, jak ważnym momentem w jego życiu było wkroczenie i przemarsz polskich insurgentów. W czasie pobytu w Lipsku polskich oddziałów, Richard Wagner poznął m.in. generała Józefa Bema i polskiego patriotę Wincentego hrabiego Tyszkiewicza, przywódców powstania, a będąc pod dużym urokiem tego drugiego, pomimo znacznej różnicy wieku zaprzyjaźnił się z polskim hrabią. Tyszkiewicz zapraszał młodego kompozytora na liczne spotkania w gronie polskiej inteligencji, w tym na uroczystość święta narodowego Trzeciego Maja, podczas którego Wagner był jedynym obecnym tam Niemcem. W trakcie tych spotkań kompozytor mógł zapoznać się z popularnymi polskimi przypowieściami ludowymi, a przede wszystkim z pieśniami patriotycznymi, które nie bez echa zapadły mu w pamięci.

Po latach pisząc swoją autobiografię Wagner wspominał w niej jeszcze, jak podczas podróży do Rygi w 1837 odzyskała w nim młodzieńcza sympatia dla Polaków i związana z nią odrza do władz rosyjskich, które teraz przez straż graniczną odkryte, spowodują wysłanie go na Sybir. Zapewne jeszcze raz w nim odzysły anty-

rosyjskie młodzieńcze hasła, gdy w latach 1863-64, w czasie gdy Królestwo Polskie ogarnięte było przez największy polski zryw narodowy przeciwko Imperium Rosyjskiemu – powstanie styczniowe, z koncertami przemierzał Europę przez Karlsruhe, Pragę, Lwówek, Wrocław, Budapeszt, aż po Moskwę i Petersburg.

W drodze do Wrocławia, 29 listopada 1863 roku Wagner zatrzymał się na kilka dni Pałacu Hohenzollernów we Lwówku Śląskim. W swojej autobiografii niemiecki kompozytor wspominał o tym pobycie w bardzo ciepłych słowach. 2 grudnia odbył się koncert z fragmentami wybranych przez Wagnera urywków z jego opery, w wykonaniu „całkiem znośnej, zamówionej prywatnej orkiestry księcia”. Jak pisze: „Po dość udanym koncercie, musiałem następnego dnia spełnić jeszcze jedno życzenie księcia, mianowicie wykonać symfonię c-moll Beethovena [...]”.

W Breslau Wagner gościł w Sali Springera przy Gartenstrasse (ul. Piłsudskiego), gdzie prowadził koncert. Zatrzymał się w nieistniejącym już dziś hotelu „Zettlitz S” przy Schweidnitzer Stadtgraben 34 (Świdnicka Fosa Miejska), obecnie ul. Podwale 34, u zbiegu z ul. Łąkową. Do dziś w tym miejscu znajduje się mało zauważana przez przechodniów tablica pamiątkowa.

WAGNEROWSKIE POLONICA

W latach 1831/32 Richard Wagner pod wpływem stacjonującej w Lipsku polskiej emigracji powstańczej, napisał dwa polonezy na fortepian (WW 23A, 23B) – formy bezpośrednio nawiązujące do polskiej muzycznej tradycji narodowej. Choć są to utwory młodzieńcze i pod względem tkanki muzycznej nie przejawiają większej wartości, wskazują jednak na zainteresowanie Wagnera tematem polskim. Także już kilka miesięcy wcześniej napisał skatalgowaną w Wagner-Werk-Verzeichnis (wykaz dzieł Wagnera) pod numerem 11 „Politische Ouvertüre” z 1830, określającą w niektórych źródłach jako „Polnische Ouvertüre”. Nie zachowała się jednak partitura tego utworu, przez co nie można określić jakiego rodzaju nawiązania i aluzje polityczne, związane być może z Polską,

zawarte były w tym dziele. Pewne jest natomiast, że w 1836 roku w Berlinie Richard Wagner ukończył swoją kompozycję orkiestrową w formie uwertury, nadając jej tytuł *Polonia*, „gatunek o zamierzonym oddziaływaniu na masy”. Stanowi ona dowód wciąż aktualnego zaangażowania ideologicznego i sympatii dla polskich ruchów wolnościowych. Przy tworzeniu tego dzieła nie chodziło mu bynajmniej wyłącznie o utrwalenie w dźwiękach wrażeń i wspomnień, lecz o skomponowanie jednoznacznej deklaracji politycznej.

Zapewne bardzo emocjonalny motyw wstępny, *Adagio* w c-moll o tragicznym nastroju żałobnym, ma charakter programowy, symbolizujący ujarzmioną Polskę. Tuż za nim Wagner wprowadza temat główny uwertury – polską pieśń patriotyczną w rytmie mazurka, *Pieśń Trzeciego Maja* – „*Witaj Majowa Jutrzenko*”, najpopularniejszą melodię polską lat trzydziestych i czterdziestych XIX stulecia. Kolejnym cytatem wplecionym w strukturę utworu jest *Pieśń Legionów* – *Mazurek Dąbrowskiego* „*Jeszcze Polska nie zginęła*”, będąca rewolucyjnym polskim śpiewem wojskowym z roku 1797 legionów polskich we Włoszech. Do swojej uwertury Wagner wprowadza i przetwarza także kolejny polski śpiew patriotyczny – *Pieśń Litewską* (*Litwinkę*) „*Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię*”, szczególnie rozpowszechnioną podczas powstania listopadowego jako hymn żołnierzy. Melodię tej pieśni napisał kompozytor operowy Karol Kurpiński, autor m.in. słynnej Warszawianki ze słowami Casimira Delavigne'a. Bohaterski charakter finałowej części utworu pozwala przypuszczać, że skomponowanie uwertury bezpośrednio nawiązuje do uroczystości patriotycznej przebytej razem z Tyszkiewiczem i Bemem w Lipsku.

Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w 1919 roku uwertura ta była wykonywana przez polskie orkiestry. Jej muzykę próbowały też wykorzystać w patriotycznych realizacjach balotowych, tak jak w 1924 roku w Operze Poznańskiej w choreografii inscenacji Jana Cieplińskiego, pod kierownictwem muzycznym Bolesława Tylli.

Już dla dopełnienia muzycznych relacji Wagnera z Polską można wspomnieć, że w 1833 roku lipski przyjaciel Wagnera Heinrich Laube, autor książki zatytułowanej *Polska* zawierającej opis i historyczną analizę polskiej insurekcji listopadowej, przedłożył kompozytorowi tekst pierwszego aktu libretta do opery *Kościuszko*. Wagner w autobiografii uzasadniał swoją odmowę wyłącznie motywami dramaturgicznymi i estetycznymi, nie mającymi związku z powodami tematycznymi.

POSTWAGNERZYŚCI POLSCY

W muzyce kompozytorów polskich można odnaleźć liczne ślady oddziaływania Richarda Wagnera. Trudno znaleźć wybitniejszego kompozytora polskiego końca XIX i początku XX wieku, na którego twórczość muzyka Wagnera nie wywarłaby żadnego wpływu, czy to przez totalne jej odrzucenie czy wręcz przeciwnie – przejęcie lub przetworzenie. W Polsce, podobnie jak w całej Europie, Wagner miał tyleż kontynuatorów i wielbicieli, co oponentów i wrogów.

Pierwszą próbę stworzenia dramatu muzycznego podjął Stanisław Moniuszko, komponując – jeszcze za życia Wagnera – operę *Paria*. Już libretto, oparte o hinduski temat z dramatu Casimira Delavigne'a (autora wspomnianej *Warszawianki*) napisane przez Jana Chęcińskiego ściśle według wskazówek kompozytora, zdarza silne powiązania z typem dramaturgii wagnerowskiej, przejawiającej się głównie w następstwie poszczególnych scen. Także sama uwertura ujawnia pokrewieństwo z instrumentacją stosowaną przez Wagnera.

Podobnie utwory sceniczne Władysława Żeleńskiego, będącego początkowo przeciwnikiem „harmonii dysonansów Wagnera”, charakteryzują się barwnym, nastrojowym malarstwem dźwiękowym. Choć w zakresie melodyki blisko Żeleńskiemu do liryki Stanisława Moniuszki, w zakresie instrumentacji i brzmienia kompozytor znacznie czerpał z dokonań Richarda Wagnera. Za przykłady posłużyć tu mogą opery *Konrad Wallenrod* i *Goplana*, jak i bliska ideałom dramatu muzycznego *Stara baśń*, w których kompozytor zarzuca tradycyjną strukturę operową.

W zestawieniu tym nie można ominąć pianisty Ignacego Jana Paderewskiego, ulegającemu w swoich kompozycjach wagnerowskiemu wpływom. W swojej jedynie operze *Manru* podjął się próby połączenia opery polskiej z podstawowymi elementami dramatu muzycznego, wiążąć wagnerowską strukturę i prowadzenie melodiów z polskim i cygańskim melosem.

Z kolei pierwotnie niechętnie traktujący sztukę Wagnera Feliks Nowowiejski, w późniejszym okresie naśladowuje już technikę moduleacyjną, wprowadza motywy przewodnie, przydziela instrumentom blaszanym szczególną rolę. Jego opera o tematyce morskiej *Legenda Bałtyku* z powodzeniem łączy wypracowany wcześniej styl oratoryjny z dramatycznym stylem niemieckiego neoromantyka.

Jednym z polskich postwagnerzystów, który ściśle odwoływał się do typu dramatu Wagnerowskiego, był również Ludomir Rózycki. Do jego najważniejszych dla muzyki polskiej dzieł scenicznych należą balet *Pan Twardowski*, opera *Eros i Psyche* i historyczny dramat muzyczny *Bolesław Śmiały*. To właśnie jego opery w zewnętrznej budowie dzieła konsekwentnie wzorowane są na dramatach muzycznych Wagnera. W tym ostatnim z wymienionych utworów kompozytor najsilniej wykorzystuje technikę przetwarzania motywów przewodnich, całkowicie podporządkowaną symbolicznej strukturze dramatu.

Choć opera rzymska *Livia Quintilla* Zygmunta Noskowskiego przejawia niewielkie jeszcze reminiscencje Richarda Wagnera, wiadocznne głównie w technice motywów przewodnich, to już typowym naśladowcą niemieckiego kompozytora jest Felicjan Szopski, którego opera *Lilie* świadomie, konsekwentnie, ale i odtwórczo reprezentuje wagnerowski dramat muzyczny. Zdecydowanymi epigonami Wagnera z okresu międzywojennego do historii muzyki polskiej weszli także Jerzy Gablenz ze swoim *Zaczarowanym kołem*, Stanisław Kazuro z *Powrotem*, Adam Dołycki, autor opery *Krzyżacy* czy Piotr Rytel ze swoim dramatem muzycznym *Ijola* oraz operą krzyżacką *Andrzej z Chełmna*. Konsekwentnie trzymali się oni wzorca wagnerowskiego, opierając swoje dzieła o strukturę



rę motywów przewodnich, nie wykazując nadzwyczajnej własnej inwencji harmonicznej, pozostając wiernym stylowi kompozytorskiemu i orkiestrowemu Wagnera.

WAGNEROWSKIE WIĘZI

Popularność dzieł Richarda Wagnera bardzo szybko dała się zauważać także na ziemiach polskich. Za pierwsze wykonanie opery tego kompozytora na terenie Polski uważa się w historii teatru występ niemieckiego zespołu we Lwowie ze spektaklem *Tannhäusera* w 1867 roku. Pierwszą samodzielną już realizacją Teatru Lwowskiego był w 1877 roku *Lohengrin*, który po dwudziestu latach doczekał się tam także nowej inscenacji. Lwowska scena operowa na przełomie XIX i XX wieku wystawiła większość dzieł Wagnera.

Największe zasługi w zakresie rozpowszechniania dzieł mistrza z Bayreuth w Polsce mają jednak scena warszawska. Pierwsze sceniczne przedstawienie wagnerowskie, operę *Lohengrin*, wystawiono w warszawskim Teatrze Wielkim jeszcze za życia kompozytora, w roku 1879. Od tego momentu na tej scenie regularnie pojawiały się i inne dzieła Wagnera, łącznie z najmniej popularną jego operą – *Śpiewakami norymberskimi*. Poza Lwowem i Warszawą przede wszystkim Poznań pielęgnował sztukę największego niemieckiego kompozytora dramatycznego dziewiętnastego stulecia. W latach przed odzyskaniem niepodległości między 1910-1919, niemieckojęzyczna scena operowa Poznania miała w swoim repertuarze prawie wszystkie dzieła dramatyczne Wagnera. Także po przejściu w ręce polskie, Opera Poznańska zaprezentowała publiczności liczne wagnerowskie dzieła sceniczne.

Pierwsze dziesięciolecie po zakończeniu II wojny światowej to prawie całkowity zastój w wykonywaniu twórczości Wagnera w Polsce. Dopiero w kolejnych dekadach stopniowo wprowadzano dzieła kompozytora do repertuarów. Pierwsze realizacje miały miejsce w Operze Warszawskiej – *Lohengrin* – i w Poznańskiej – *Holender tułacz* z 1956 roku. Od tego momentu zauważać można

ponowny wzrost zainteresowania twórczością operową Wagnera.

Jest rzeczą zrozumiałą, że w Polsce, w kraju tak bardzo doświadczonym podczas ostatniej wojny, bardzo powoli ustępowały konsekwencje działania propagandy nazistowskiej, która – dość skutecznie – próbowała przystosować dzieła Richarda Wagnera dla swojej ideologii. W konsekwencji niestety poskutkowało to słabo rozwiniętą tradycją wykonawczą tych kompozycji na polskich scenach operowych. Niemniej jednak obecnie każde wystawienie któregokolwiek z dzieł niemieckiego romantyka wywołuje coraz większy entuzjazm i odświeżoną atmosferę u każdego melomana-wagnerzysty. A mając w pamięci znaczenie ideologii Wagnera i liczne polskie motywy w jego utworach, nie powinno się mieć żadnych wątpliwości co do wielkiej sympatii jaką darzył Polskę i Polaków. W takich okolicznościach słowa jednej z humorystycznych sekwencji, zaczerpnięte z komediowego filmu Tajemnica morderstwa na Manhattanie Woody'ego Allena „[...] Po takiej dawce Richarda Wagnera chce mi się napaść na Polskę” – choć ciągle śmiejszą, całkowicie tracą na trafności i znaczeniu.

Michał J. Stankiewicz – muzykolog, wydawca, publicysta, autor artykułów popularno-naukowych dotyczących sztuki operowej, kierownik literacki Teatru Wielkiego w Poznaniu, doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Jest redaktorem programów operowych, baletowych i festiwalowych tej sceny w latach 2005-2013. Przeprowadzał wywiady z przedstawicielami kultury polskiej i europejskiej – śpiewakami, tancerzami, dyrygentami, reżyserami, scenografami – które publikowane były w licznych czasopismach, portalach internetowych czy programach teatralnych.

THE POLONOFILE FROM LEIPZIG

It is generally known that Richard Wagner's works gave an enormous impetus to the world's drama music. One should stress, however, that they are also a symbol of hitherto unheard-of socio-political commitment in music - no other composer of the nineteenth century, of the same standing as Wagner's, linked their creation with the conflicts of the epoch, so much characterized by revolutionary tension. The years 1830-1849, from the July Revolution, *Les Trois Glorieuses*, and the November Uprising in Poland, up to the Spring of Nations with the February Revolution in France, Märzrevolution in Berlin and Vienna, as well as the Greater Poland Revolution, comprise the first period of young Wagner's artistic and ideological development. Let us not underestimate the fact that, being an eager participant in the revolutionary activities in Dresden, he was wanted as a political criminal which drove him out of the country for many years. Imbued with freedom ideas, manifest both in his musical and literary works, he endeavoured to influence the social and political reality of the epoch, as well as the social theory of the 19th century.

At that time the libretto for *Das Liebesverbot* (*The Ban on Love*) is written, based on Shakespeare's *Measure for Measure*, in which the main theme - chosen by Wagner mostly for the oppositional content, as topical for the ideology of Young Europe (including Young Germany and Poland) - is the contrast between the political authority and justice. Wagner was a strong advocate of the international revolutionary organization founded in Bern, Switzerland, by Giuseppe Mazzini, supporting the Polish national liberation movement as well. Another work of this time, referring to ideological values, is the opera *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (*Rienzi, the Last of the Tribunes*), with a republican revolutionist, as the protagonist, and the *Roman People's Tribunal*. Let us just note that it was Adolf Hitler's favourite opera. Also Wagner's Romantic operas - *Der fliegende Holländer* (*The Flying Dutchman*), *Tannhäuser* and *Lohengrin* - may be perceived as an expression of an artist-Romanticist's opposition to the bourgeois reality.

In the history of the Polish-German literary and artistic relationships, the period of the November Uprising is viewed as the most fruitful. The insurrection against the tsar's violence immediately won a growing group of well-wishers among almost all nations. For people masses, as well as for all progressive strata across Europe, Poland became a symbol of fight against dictatorship and social oppression. The 1830s bring a huge number of works, in fine arts, music and literature, whose authors glorify the Polish fight for freedom and pity its fall. The works of Friedrich Christoph Dietrich may serve as an example: his etchings depicting the November Uprising are presented within the permanent exposition of the Frederick Chopin Museum in Warsaw. As far as music is concerned, a noteworthy instance is Albert Lortzing's whose popular vaudeville, *Der Pole und sein Kind* (*The Pole and His Child*), campaigned from the stage for the Polish cause for many years.

The Polish freedom movements, however, were presented much more extensively in the literature and German songs of this time. The German-language insurgent poetry of the thirties and forties is considered as the most representative political lyric verse of the German states in late Romanticism. A number of authors do not demonstrate understanding of the facts and historical situation in Poland, though, and limit themselves to pompous hymns full of hatred of Russia. Only those poets are characterized by ideological maturity who attempt to take an attitude towards the Polish uprising through the fight against the whole of the European reactionary movement in general, influencing both people's masses and governments themselves. It is such understanding of the European revolutionary values, including the experience of the Polish November Uprising against the tsarist oppression, which played a significant role in young Wagner's ideological development, to be reflected in his literary output and musical works.

Although Richard Wagner spent the years 1830-31 in his home town, Leipzig, the Warsaw events impressed him a lot. Much later, in his autobiography, Wagner writes, "The Polish fight for freedom against the Russian violence inspired me with an ever-growing enthusiasm." or "The siege and capture of Warsaw was a personal distress to me."

Following the fall of the uprising, thousands of fighters left Poland for France (the Great Emigration) where they expected safety and support. Dresden and Leipzig became important rallying points for the refugees. Besides, Leipzig may be considered as the main centre of campaigning for the Polish cause at that time thanks to the activity of Richard Otto Spozier, the first German translator of *Pan Tadeusz* (*Sir Thaddeus*) and author of *Geschichte des Aufstandes des polnischen Volkes in den Jahren 1830 und 1831* (*The History of Formation of the Polish People in the Years 1830-1831*). Wagner himself stressed how important the entry and passage of Polish insurgents was for him. During the Leipzig stay of the Polish forces, Richard Wagner met, among others,

commanders of the insurrection: General Józef Bem and Polish patriot Vincent Count Tyszkiewicz, and being under the spell of the latter, despite a significant age difference, made friends with the Polish count. Tyszkiewicz invited the young composer to numerous meetings with young intelligentsia, including a celebration of the Third May Constitution Day, when Wagner was the only German present. During these meetings the composer had a chance to familiarize himself with popular Polish folk songs and, first of all, patriotic songs, which were engraved into his memory.

Years later, writing his autobiography, Wagner mentioned that during his trip to Riga in 1837 his liking for Poles and disgust with the Russian rule were reborn which, now revealed by the border guard, would have him exiled to Siberia. Probably he recollected the anti-Russian slogans when, in 1863-64, while the Congress Kingdom of Poland was overwhelmed by the biggest Polish independence outbreak against the Russian Empire - the January Uprising, he was touring Europe via Karlsruhe, Prague, Lwówek (Löwenberg), Wrocław (Breslau), Budapest, as far as Moscow and Saint Petersburg.

On his way to Wrocław, on 29th November 1863, Wagner stopped for a few days at the Hohenzollern palace in Lwówek Śląski. In his autobiography, the German composer refers to this stay with a warm recollection. On 2nd December, a concert was staged with fragments of Wagner's opera, selected by himself, by "quite a bearable, engaged, private orchestra of the Duke". As he writes, "After a fairly successful concert, I had to conform to yet another wish of the Duke, namely perform Beethoven's C-minor Symphony [...]."

While in Breslau, Wagner was at the Spinger Hall at Gartenstrasse (Piłsudskiego Street), where he conducted a concert. He stayed at the then Zettlitz S Hotel at Schweidnitzer Stadtgraben 34 (Świdnica Town Moat), now Podwale Street No 34, cornering with Łąkowa Street. There is still a memorial plate there, which passers-by often disregard.

WAGNERIAN POLONICA

In the years 1831-32, Richard Wagner, being influenced by the Polish uprising emigration stationed in Leipzig, wrote two polonoises for the piano (WWV 23A, 23B) – the form which directly refers to the Polish national musical tradition. Although these are young works and of little artistic value, still they evidence Wagner's interest in the Polish theme. Also, already several months earlier, he composed "Politische Ouvertüre" of 1830, Number 11 in the Wagner-Werk-Verzeichnis (Catalogue of Wagner's Works), defined "Polnische Ouvertüre" in some sources. The script of this piece has not been preserved, however, which makes it impossible to specify what kind of reference and political hints, perhaps connected with Poland, were contained there.

We know for sure, on the other hand, that in 1836, in Berlin, Richard Wagner finished his orchestral composition, entitling it *Polonia*, "a genre of intended influence upon the masses". It is evidence of his still present ideological engagement and liking for the Polish independence movements. Creating the piece, he by no means wanted only to preserve impressions and memories in sounds, but to make an unequivocal and straightforward political declaration.

Surely the very emotional introductory motif, the Adagio in C-minor, of a tragic mourning mood, is his credo, symbolizing the enslaved Poland. Closely following it is the main theme of the overture – the Polish patriotic song, a mazurka, *Pieśń Trzeciego Maja* (*The Third May Song*) – "Witaj Majowa Jutrzenko" ("Welcome, May Dawn") – the most popular Polish melody of the 1830s and 1840s. A next quotation, inserted in the structure of the piece, is *Pieśń Legionów* – *Mazurek Dąbrowskiego* (*The Song of the Polish Legions in Italy* – *Dąbrowski's Mazurka*) "Jeszcze Polska nie zginęła" ("Poland Is Not Yet Lost"), being the revolutionary Polish freedom song of 1797. Wagner introduces and transforms another Polish patriotic song – *Pieśń Litewska* – *Litwinka* (*The Lithuanian Song* – *The Lithuanian*) "Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię" ("Blissful Wind Blew into the Lechites' land"), particularly popular during the

November Uprising as a soldiers' anthem. The music was written by Karol Kurpiński, an opera composer, author, among others, of the famous *Warszawianka* (*The Song of Warsaw*) with the lyrics by Casimir Delavigne. The heroic character of the finale affords an assumption that the overture is a direct reference to the patriotic event experienced together with Tyszkiewicz and Bem in Leipzig.

Following Poland's regaining its independence in 1919, this overture was performed by Polish orchestras. Its music was also used in patriotic ballet realizations, like in 1924 in the Poznań Opera-House, with Jan Ciepliński's choreography and staging and under the musical direction of Bolesław Tytla.

To conclude Wagner's musical relations with Poland, it is worth mentioning that in 1933, Wagner's Leipzig friend, Heinrich Laube, author of *Polen (Poland)*, containing a description and historical analysis of the Polish November Insurrection, presented the composer with the text of the first act of the libretto for the opera *Kościuszko*. In his autobiography, Wagner's reasons for his refusal were solely dramaturgic and aesthetic in nature, having nothing to do with the very topic.

POLISH POST-WAGNERIANS

Polish composers' music bears numerous traces of Richard Wagner's influence. A more eminent Polish composer of the turn of the 19th and 20th centuries is difficult to find whose output would not have been affected at all by Wagner's work: be it by totally rejecting it or, quite the contrary, by intercepting, transforming it. In Poland, just like everywhere else in Europe, there were as many followers and lovers as opponents and foes of Wagner.

The first attempt of creating a musical drama was undertaken by Stanisław Moniuszko, composing – while Wagner was still alive – the opera *Paria*. The libretto, based on a Hindu/Indian theme from a drama by Casimir Delavigne (author of the aforementioned *Song of Warsaw*), written by Jan Chęciński, strictly according to the composer's instructions, reveals strong kinship with the Wagnerian type of dramaturgy, demonstrating itself mainly through the

sequence of individual scenes. Also, the very overture is a manifesto relative with the instrumentation used by Wagner.

Similarly, the stage works by Władysław Żeleński, initially an opponent of "Wagner's dissonance harmony", are characterized by colourful, moody sound painting. Although as far as melodics is concerned, Żeleński is close to Stanisław Moniuszko's lyricality, with respect to instrumentation and sound, the composer borrowed a lot from Richard Wagner's achievement. As examples may serve here the operas *Konrad Wallenrod* and *Goplana*, as well as *Stara baśń* (*An Ancient Tale*), being close to the ideals of drama music – in all three of these the composer gives up the traditional structure of the opera.

This presentation must include the pianist, Ignacy Jan Paderewski, yielding to Wagner in his composition. His only opera, *Manru*, is an attempt to combine the Polish opera with the basic elements of the musical drama, linking the Wagnerian structure and melodics to the Polish and Gypsy melos.

On the other hand, Feliks Nowowiejski, originally ill-disposed towards Wagner's art, later imitates his modulation technique, introduces leitmotifs, assigns a particular role to brass instruments. His marine opera, *Legenda Bałyku* (*The Legend of the Baltic Sea*) successfully combines the oratory style, as developed earlier, with the dramatic style of the German Neo-Romanticist.

One of the Polish post-Wagnerians who strictly adhered to the Wagnerian drama, was also Ludomir Rożycki. His most important stage works include the ballet *Pan Twardowski* (*Mr Twardowski*), the opera *Eros and Psyche* and the historical musical drama *Bolesław Śmiały* (*Bolesław the Bold*). These are his operas which consistently follow Wagner's musical dramas with respect to the outer structure of the work. The last piece takes the most advantage of the technique of transforming leitmotifs, totally subordinate to the symbolic structure of the drama.

Whereas the Roman opera *Livia Quintilla* by Zygmunt Noskowski demonstrates only few reminiscences of Richard Wagner, visible mostly in the leitmotif technique, Felicjan Szopski is

a typical follower of the German composer. His opera, *Lilie* (*The Lilies*), is a conscious, consistent but also imitatively represents the Wagnerian musical drama. Wagner's unmistakable successors from the interwar period are also Jerzy Gablenz with his *Zaczarowane koło* (*The Magic Wheel*), Stanisław Kazuro author of *Powrót* (*The Return*), Adam Dołycki who wrote the opera *Krzyżacy* (*The Teutonic Knights*) and Piotr Rytel with his drama music *Ijola* and the Teutonic opera *Andrzej z Chełmna* (*Andrew of Chełmno*). They were consistent in keeping to the Wagnerian pattern, basing their works on the leitmotif structure, failing to show much harmonic invention of their own, being faithful to Wagner's composing and orchestral style.

WAGNERIAN TIES

The popularity of Richard Wagner's works was very soon noticeable on the Polish lands as well. The history of the theatre considers as the first rendition of this composer's opera in Poland the performance of a German ensemble in Lvov of *Tannhäuser* in 1867. The first independent realization of the Lvov Theatre was, in 1877, *Lohengrin*, which had a second staging twenty years later. The Lvov opera at the turn of the 19th and 20th centuries staged most of Wagner's works.

It is Warsaw, however, where the master of Bayreuth was popularized the most in Poland. The first Wagnerian performance, *Lohengrin*, was staged at the Grand Theatre in Warsaw while the composer was still alive, in 1879. Since then, other Wagner's works were regularly staged there, including the least known of his operas, *Die Meistersinger von Nürnberg* (*The Master-Singers of Nuremberg*). Beside Lvov and Warsaw, it was mostly Poznań which nursed the art of this greatest German dramatic composer of the nineteenth century. Before Poland's regaining its independence, in the years 1910-1919, the German-language opera in Poznań had almost all dramatic pieces by Wagner on its repertoire. After being taken over by the Polish state, the Poznań Opera-House showed its audience numerous Wagner's stage works.

The first decade after the Second World War was an almost total standstill as far as staging Wagner in Poland. Only in the decades to follow the composer's works found their way on stage. The first realizations were at the Warsaw Opera House - *Lohengrin* - and the Poznań one - *Der fliegende Holländer* of 1956. Since then, an increased interest in Wagner's opera output has been observed.

It is only natural that in Poland, whom fate tried so severely during the last war, it took time to shake off the consequences of the Nazi propaganda which attempted to adapt Richard Wagner's work to match its ideology, and quite successfully so. As a result, unfortunately, the staging tradition of these compositions on Polish opera stages was poor. Nevertheless, every production of any of the works of the German Romanticist is now being received with more and more enthusiasm and reverence by Wagnerian music lovers. And bearing in mind the meaning of Wagner's ideology and the numerous Polish motifs in his works, there should be no doubt that he has a lot of warm feelings for Poland and Poles. Hence, the words from a comic scene in Woody Allen's *Manhattan Murder Mystery*, "[...] Every time I listen to Wagner, I get the urge to invade Poland" - however undoubtedly funny - are no longer accurate and meaningful.

Michał J. Stankiewicz - musicologist, publisher, journalist, author of articles popularizing opera art, literary manager at the Grand Theatre in Poznań, doctoral student at the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. He edited opera, ballet and festival programmes for the Poznań Opera-House in 2005-2013. He interviewed Polish and European culture personages - singers, dancers, conductors, directors, stage designers - which interviews were published in a number of periodicals, Internet portals on programme booklets.



GABRIEL CHMURA

Urodził się we Wrocławiu. Edukację muzyczną rozpoczął u prof. Adama Kopycińskiego, byłego dyrektora Opery Wrocławskiej. W 1957 r. wyemigrował z rodziną do Izraela, gdzie kontynuował naukę muzyki oraz podjął studia w Akademii Muzycznej w Tel Awiwie, zakończone dyplomami z kompozycji, fortepianu i dyrygentury. Studia dyrygenckie kontynuował u Pierra Dervaux w Paryżu, Hansa Swarowskiego w Wiedniu oraz Franco Ferrary w Sienie, we Włoszech.

Jest laureatem wielu prestiżowych nagród w czołowych konkursach dyrygenckich na świecie. W 1970 zdobył I nagrodę w Konkursie Dyrygenckim w Besançon, w którym ongiś zdobył ją nestor polskich dyrygentów Jerzy Katilewicz. W 1971 otrzymał Złoty Medal w Konkursie Cantelli, La Scala w Mediolanie. W tym samym roku był też laureatem I nagrody w Konkursie Herberta von Karajana w Berlinie. Ostatnio otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii „najlepszy dyrygent”. W październiku 2013 przyznano mu tytuł Doktora Honoris Causa Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

W latach 1974-91 kierował, jako dyrektor artystyczny, kolejno: Operą w Akwizgranie (Niemcy), Orkiestrą Symfoniczną w Bochum (Niemcy) oraz Orkiestrą Narodową w stolicy Kanady - Ottawie. W październiku 2001 objął stanowisko dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Gabriel Chmura dyryguje czołowymi orkiestrami świata, takimi jak Filharmonicy Berlińscy, Orchestre National de France, Montreal Symphony czy Filharmonicy Izraelscy oraz Orkiestrą Symfoniczną NHK Tokyo. Jest również stałym dyrygentem gościnnym Berlińskiej Orkiestry Symfonicznej. W Polsce występował z NOSPR oraz z muzykami Filharmonii Krakowskiej, Poznańskie i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Od sezonu artystycznego 2012/2013 pełni funkcję dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Zadebiutował w 1974 spektaklem *Otello* Giuseppe Verdi w Operze w Monachium, gdzie został następnie zaangażowany do przygotowania *Carmen* Georges Bizeta. Później prowadził opery: *Samson i Dalila* Camille'a Saint-Saënsa w Barcelonie, *Werther* Julesa Masseneta w Operze Paryskiej i *Złoty kogucik* Nikola Rimskiego-Korsakowa w Théâtre du Châtelet w Paryżu. Z National Arts Centre Orchestra nagrał „Da Ponte Cycle” Wolfganga Amadeusa Mozarta (*Wesele Figara, Don Giovanni, Così fan tutte*). Jego najnowsze realizacje to dwie opery Mieczysława Wajnerberga *Paśanka i Portret* (w Nancy) obydwie w reżyserii Davida Pountney oraz *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Dymitra Szostakowicza i *Falstaff* Giuseppe Verdiego w poznańskim Teatrze Wielkim.

Artysta nagrywa z London Symphony dla wytwórni DGG oraz z orkiestrami radiowymi w Berlinie i Monachium dla CBS. Schubertowski Łazarz, nagrany pod jego kierunkiem, został wyróżniony Grand Prix du disque Mondial de Montreux. Nagrania symfoniczne Haydna, dokonane przez Gabriela Chmury z National Arts Centre Orchestra dla CBS, zostały uznane za „Best Choice” przez „American Record Guide” i zyskały nominację do kanadyjskiej nagrody Juno. Zrealizowane nagranie I Symfonii Gustava Mahlera oraz *Valse triste* Jeana Sibeliusa, głównych dzieł tras koncertowych po Wielkiej Brytanii z 2002 r., spotkało się z dużym uznaniem ze strony krytyki w Europie. Gabriel Chmura popularzuje za granicą twórczość polskich kompozytorów, m.in. Mieczysława Wajnerberga, znakomitego choć nieznanego prawie w kraju kompozytora. Po wielkim sukcesie dwóch pierwszych płyt CD z utworami Wajnerberga, nagranych z wytwórnią Chandos - V Symfonia, Sinfonietta nr 1, IV Symfonia, Sinfonietta nr 2 oraz *Rapsod na tematy mazowszkie*, Gabriel Chmura przystąpił do nagrania XIV i XVI Symfonii tego kompozytora.

GABRIEL CHMURA

Born in Poland, Gabriel Chmura grew up in Israel, where he studied piano and composition at the Music Academy of Tel Aviv. He then studied conducting with Pierre Dervaux in Paris, Hans Swarowsky in Vienna and with Franco Ferrara in Siena, Italy.

In 1971 he was the first prize winner in the Herbert von Karajan Competition in Berlin, as well as the Gold Medal at the Cantelli Competition of Milano's La Scala. These victories led to extensive international engagements. Recently, Gabriel Chmura won the Jan Kiepura Prize 2012 in the category of best conductor. In October 2013 he received an honorary degree honoris causa from the Music Academy in Wrocław.

Mr Chmura was appointed Music Director of the opera house in Aachen, Germany, in 1974 and retained this position until his appointment as Music Director of the Bochumer Philharmonic in 1983. In 1987, he was appointed Music director of the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada. With this orchestra he made extensive tours in North America, including Carnegie Hall in New York. In 2001, Gabriel Chmura was appointed as Music Director of the Polish National Radio Symphony Orchestra Katowice, and in August 2012, he became the artistic director of the Poznań Opera-House in Poland.

He made his Munich debut in 1974 with *Othello* and was immediately re-engaged for *Carmen*. Further he conducted a highly

successful *Samson et Dalila* in Barcelona, a critically acclaimed *Werther* at the Paris Opera and *Coq d'Or* at the Chatelet Theatre, Paris. With the National Arts Centre Orchestra of Canada he completed the “Da Ponte Cycle” (*Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*), *Faust* (staging Robert Wilson) with the State Opera in Warsaw and lots more. His recent productions include the two Weinberg operas *The Passenger* (in Warsaw) and *The Portrait* (in Nancy) both staged by David Pountney.

Gabriel Chmura has recorded with the London Symphony for DGG, and with the Munich and the Berlin Radio Orchestras for CBS. Schubert's *Lazarus* with the Stuttgart Radio Orchestra, Hermann Prey and Edith Mathis on the “Orfeo” label received the “Grand Prix de Disque Mondial de Montreux”. His recording of Haydn's Symphonies no. 6, 7 and 8 with the National Arts Centre Orchestra for CBC was chosen as “Best Choice” by the American Record Guide and was nominated for the Canadian JUNO Award. The recent recording of the 1st Symphony by Mahler and the Sibelius *Valse triste*, the principal work from the 2002 UK tour, was very well received in Europe. After the huge success of the first two Weinberg CDs for “Chandos” (Symphony No 5 and Sinfonietta No 1, Symphony No 4, Sinfonietta No 2 and the *Rhapsody on Moldavian Themes*), the series has been followed by the release of the 14 & 16 Symphony.

KIRSTEN DEHLHOLM od ponad 30 lat zajmuje się sztuką performance'u, posiada doświadczenie w sztukach wizualnych. W latach 1977-1985 pracowała w Billedstofteater, a w 1985 roku utworzyła Hotel Pro Forma. Wystawiła ponad 100 przedstawień: w muzeach, ratuszach i innych architektonicznie ważnych budynkach, a także podczas wielu prestiżowych wydarzeń na świecie: Biennale w Wenecji, Berliner Festspiele Spielzeit Europa i Brooklyn Academy of Music. W 2013 roku została nagrodzona medalem Thorvaldsen, najwyższym dowodem uznania dla twórców sztuk wizualnych w Danii. Do jej najbardziej znanych spektakli należą opera *Operation: Orfeo* do muzyki Johna Cage'a, koprodukcja z Dumb Type pt. *Monkey Business Class* (1996) oraz spektakl muzyczny *I only appear to be dead* (2005) o Hansie Christianie Andersenie. *Parsifal* jest pierwszą reżyserowaną przez nią operą Wagnera.

JON R. SKULBERG jest artystą pochodzenia norweskiego działającym w Kopenhadze. Wykształcenie scenografa zdobył w Norweskiej Akademii Teatralnej w Fredrikstad, na wydziale dramaturgii Uniwersytetu Aarhus oraz na wydziale tańca Uniwersytetu Kopenhaskiego. Skulberg pracował z Kirsten Dehlholm i Hoteliem Pro Forma nad kilkoma produkcjami, a także nad projektowaniem wystaw oraz rzeźb dla Roberta Wilsona. Prace Skulberga były wykonywane i wystawiane w Oslo, Kopenhadze, Berlinie, Warszawie, Moskwie i w Pradze.

HENRIK VIBSKOV jest dziś jednym z najbardziej rozpoznawalnych projektantów mody w Skandynawii. W 2001 ukończył Central Saint Martins na Akademii Sztuk Pięknych w Londynie. Obecnie jest jednym skandynawskim projektantem na oficjalnej liście pokazów podczas Paryskiego Tygodnia Mody Męskiej. Oprócz działalności w świecie mody, jest także znany z tworzenia wielowszczęściów powiązanych z każdą kolekcją. Koncertuje jako perkusista w zespole muzyki elektronicznej Trentemøller, a jego prace wystawiane są w muzeach i galeriach sztuki na całym świecie. W 2011 roku otrzymał jedną z najbardziej prestiżowych nagród w dziedzinie wzornictwa na świecie, Torsten i Wanja Söderberg Prize.

JESPER KONGSHAUG jest powszechnie uważany za jednego z bardziej zasadniczych i innowacyjnych reżyserów światel w Danii. Jego ostatnie projekty to wystawa w Kennedy Center w Waszyngtonie poświęcona zorzy polarnej, reżyseria światel do spektakli: *Lohengrin* dla Deutsche Oper w Berlinie, *Vertical Roads* Akrama Khana w teatrze Sadler's Wells i *Dancer in the Dark* (2010) Paula Rudera w Duńskim Teatrze Królewskim. Poza oświetleniem teatralnym tworzy także oświetlenie budynków oraz projektów architektonicznych. Jest wieloletnim współpracownikiem Kirsten Dehlholm, a jego produkcje z Hoteliem Pro Forma obejmują m.in. spektakle *War Sum Up* (2011), *Operation: Orfeo* (1993/2007) oraz *I only appear to be dead* (2005).

KIRSTEN DEHLHOLM

With a background in the visual arts, Kirsten Dehlholm has worked with performance art for over 30 years. She began with Billedstofteater (Theatre of Images) from 1977 to 1985, and she founded Hotel Pro Forma in 1985. She has produced well over 100 performances ranging from site-specific performances for museums, city halls and other architecturally significant buildings, to performances for prestigious venues around the world, including the Venice Biennale, Berliner Festspiele Spielzeit Europa and Brooklyn Academy of Music. In 2013 she was awarded Thorvaldsens Medal, the highest recognition for a visual artist in Denmark. Some of her most well-known performances are the visual opera with music by John Cage *Operation:Orfeo* (1993/2007), a collaboration with Dumb Type entitled *Monkey Business Class* (1996) and the musical piece *I only appear to be dead* (2005) on Hans Christian Andersen. *Parsifal* is her first direction of a Wagner opera.

JON R. SKULBERG is a Norwegian artist based in Copenhagen. Skulberg is educated as scenographer from Norwegian Theatre Academy, Fredrikstad, and Institute of Dramaturgy, Aarhus University and Dance Studies, Copenhagen University. Skulberg has been working with Kirsten Dehlholm and Hotel Pro Forma on several productions and he has developed exhibition and sculpture design for Robert Wilson. Jon R. Skulbergs works has been performed and exhibited in Oslo, Copenhagen, Berlin, Warsaw, Moscow and Prague.

HENRIK VIBSKOV is one of the most recognized fashion designers in Scandinavia today. He graduated from Central St. Martin's in 2001. He is currently the only Scandinavian designer on the official show schedule of the Paris Men's Fashion Week. While known for his fashion label, he is also known for creating a multitude of universes which stand in relation to each collection. He also tours as the drummer for electronic musician Trentemøller, and has exhibited at art museums and galleries around the world. In 2011 he received one of the most prestigious design awards in the world, the Torsten and Wanja Söderberg Prize.

JESPER KONGSHAUG is widely considered to be one of Denmark's most radical and innovative light designers. His recent projects include a northern lights exhibit at the Kennedy Center in Washington DC, light design for the new Danish National Aquarium, light design for *Lohengrin* for Deutsche Opera, Akram Khan's *Vertical Roads* at Sadler's Wells, and Paul Ruder's *Dancer in the Dark* (2010) at the Royal Danish Theatre. Besides theatre light he creates light for buildings and architectural projects. He is a long-time collaborator of Kirsten Dehlholm and his productions with Hotel Pro Forma have included, among others, *War Sum Up* (2011), *Operation: Orfeo* (1993 / 2007) and *I only appear to be dead* (2005).

**ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO W POZNANIU
POZNAŃ OPERA HOUSE ORCHESTRA**

I skrzypce 1st violins

Eliza Schubert-Pietrzak

Sandra Haniszewska

Aleksandra Lesner

Anna Machowska

Piotr Kostrzewski

Giedy Jędrzejczak

Urszula Pietz

Dawid Fabisiak

Agata Kabacińska

Kamil Tomanek

Magdalena Pacek

Aleksandra Rytwińska

II skrzypce 2nd violins

Wojciech Sablik

Monika Dworczyńska

Ryszard Chmielewski

Wiesław Ziółkowski

Aleksandra Jóźwiak

Agata Maruszcak

Karolina Napiwodzka*

Marek Szymański*

altówki violas

Łukasz Kierończyk

Dominika Sikora

Remigiusz Strzelczyk

Agnieszka Kubasić

Jędrzej Kaczmarek

Zuzanna Wesołowska

Małgorzata Dawid

Jan Dacko*

Krzysztof Stochmiałek*

wiolonczele cellos

Dorota Hajzer

Krzysztof Kubasić

Jan Wójcik

Aleksandra Awtuszewska

Andrzej Nowicki

Aleksandra Jóźwiak

Agata Maruszcak

Karolina Napiwodzka*

Marek Szymański*

kontrabasy double basses

Donat Zamiara

Tomasz Grabowski

Stanisław Binek

Michał Francuzik

harfy harps

Paulina Kostrzewska

Anna Blum*

flety flutes

Karolina Porwich

Sebastian Łukaszewski

Brygida Gwiazdowska-Binek

Maciej Piotrowski

oboje oboes

Mariusz Dziedziniewicz

Piotr Furtak

Wiesław Markowski

Maria Pasternak

klarnet clarinets

Kazimierz Budzik

Stanisław Heinrychowski

Krzysztof Mayer

Tomasz Goliński

fagoty bassoons

Dariusz Rybacki

Andrzej Józefowicz

Błażej Pasternak

Mateusz Nowicki*

waltonie french horns

Mikołaj Olech

Paulina Chudzyńska

Damian Lotycz

Joanna Kubiś

Ewa Szychowiak

Mirosław Sroka

Witold Habdas*

Maria Kwiecińska-Krawczak*

trąbki trumpets

Maciej Słomian

Maciej Gwoźdż

Leszek Kubiak

Henryk Rzeźnik

Leszek Kaczor*

puzony trombones

Zbigniew Starosta

Piotr Nobik

Tomasz Stanisławski

Tomasz Kaczor

Marek Kaczor*

Piotr Baniś*

Marek Banaszak*

tuby tuba

Jacek Kortylewicz

perkusja percussion

Piotr Kucharski

Małgorzata Bogucka-Miler

Łukasz Berlin

Oskar Walczak*

* współpraca

**CHÓR TEATRU WIELKIEGO W POZNANIU
POZNAŃ OPERA HOUSE CHOIR**

sopranы sopranos

Barbara Bajon

Lucyna Białas

Izabella Błasiak

Ewa Boguszewska

Joanna Czajka

Irina Filippowicz

Małgorzata Hadrych

Barbara Jędrychowska

Anita Furgol-Kownacka

Joanna Kopeć-Hoffmann

Joanna Kortylewicz

Agnieszka Korzeniowska

Izabella Link-Kacprzak

Monika Mierzejewska

Anna Muraszko

Iwona Neuman

Barbara Siwek

Wiesława Urbaniak

Violetta Zawadzka

alty altos

Ewa Bielawska

Joanna Chmielnicka

Małgorzata Frąckowiak

Ewa Boguszewska

Joanna Czajka

Irina Filippowicz

Małgorzata Hadrych

Barbara Jędrychowska

Anita Furgol-Kownacka

Joanna Kopeć-Hoffmann

Joanna Kortylewicz

Agnieszka Korzeniowska

Izabella Link-Kacprzak

Monika Mierzejewska

Anna Muraszko

Iwona Neuman

Barbara Siwek

Wiesława Urbaniak

Violetta Zawadzka

tenory tenors

Przemysław Balicki

Krzysztof Buchwald

Michał Gumienny

Jarosław Gwoździk

Arkadiusz Hirsch

Artur Hoffmann

Krzysztof Jahns

Andrzej Just

Krzysztof Kiedrowski

Mikołaj Marcinkowski

Bartłomiej Kornacki

Tomasz Kostanciak

Kazimierz Kulczyński

Paweł Matz

Krzysztof Piernik

Robert Pupek

Lilia Suszka

Krystyna Zakrzewska-Gumna

basy basses

Lech Algusiewicz

Piotr Bróðziak

Adam Glapiak

Jarosław Górczak

Arkadiusz Hirsch

Artur Hoffmann

Krzysztof Jahns

Andrzej Just

Krzysztof Kiedrowski

Mikołaj Komorowski

Bartłomiej Kornacki

Tomasz Kostanciak

Kazimierz Kulczyński

Paweł Matz

Krzysztof Piernik

Robert Pupek

Sebastian Radecki

Dariusz Stręk

Romuald Rohde

Paweł Rybicki

Piotr Skołuda

Wojciech Stachowski

Piotr Urbaniak

dyrekcja management

dyrektor general manager
Renata Borowska-Juszczyńska

dyrektor artystyczny artistic director
Gabriel Chmura

z-ca dyrektora ds. ekonomiczno-administracyjnych deputy director
Robert Szczepański

kierownictwo managers

kierownik literacki literary manager
Michał J. Stankiewicz

kierownik koordynacji pracy artystycznej head of artistic administration
Maciej Wieloch

kierownik promocji i marketingu promotion manager
Monika Jaworska

kierownik biura obsługi widzów audience service manager
Andrzej Frąckowiak

kierownicy działu kadr hr manager
Grażyna Kostro

kierownik działu administracyjno-gospodarczego administrative manager
Hanna Małag

kierownik archiwum archive manager
Tadeusz Boniecki

kierownik produkcji artystycznej artistic production manager
Magdalena Kulczyńska

kierownik widowni head of the audience
Kamila Weinert

z-ca głównego księgowego deputy chief accountant
Dorota Wenzel

kierownik działu inwestycji i eksploatacji investment & exploitation manager
Norbert Sobczak

z-ca dyrektora ds. baletu ballet director
Jacek Przybyłowicz

z-ca dyrektora ds. technicznych technical director
Jacek Wenzel

główny księgowy chief accountant
Ewa Olczak

asystenci reżysera stage director assistants
Krzysztof Szaniecki
Bartłomiej Szczęsiek

inspekcjeni stage managers
Ryszard Dłużewicz
Danuta Kaźmierska
Paweł Kromolicki
Wiesława Wiza

inspektor baletu ballet supervisor
Andrzej Płatek

inspektor chóru choir supervisor
Lech Algusiewicz
Arkadiusz Hirsch
Joanna Kortylewicz

inspektor orkiestry orchestra supervisor
Andrzej Józefowicz
Dominika Sikora

kierownictwo techniczne technical managers

kierownik działu produkcji środ. insc. set designs production manager
Zbigniew Łakomy

główny spec. ds. kostiumografii costume master
Czesław Pietrzak

kierownik bryg. oświetlenia scen. stage lighting foreman
Marek Rydian

kierownik bryg. elektroakustycznej electro-acoustic foreman
Krystian Kołakowski

kierownik sceny technical stage manager
Dariusz Michalski

pracownia perukarsko-charakterystyczna wig & make-up workshop
Anna Hampelska

garderobiane dressers
Ewa Wower

malarnia i modelarnia paint workshop
Jacek Wysocki

dekoratornia decorative workshop
Robert Niedrich

pracownia krawiecka damska female tailor workshop
Krystyna Jędryczka

pracownia krawiecka męska male tailor workshop
Mariola Czarnecka

pracownia modystyczna milliner workshop
Elżbieta Bogusławska

pracownia obuwnicza shoe workshop
Kazimierz Mikołajczak

ślusarnia iron works
Damian Prentke

stolarnia joinery
Marek Kwiatkowski

EIN BÖHNENWEHFESTSPIEL IN DREI AUFZÜGEN

MISTERIUM SCENICZNE W TRZECH AKTACH

przekład
Ewa Płomińska-Krawiec

Personen:

Amfortas, Gralskönig
Titurel, Amfortas' Vater
Gurnemanz, Gralsritter
Parsifal
Klingsor
Kundry
Zwei Gralsritter
Vier Knappen
Sechs Zäubermädchen
Stimme aus der Höhe
Blumenmädchen, Bruderschaft der Gralsritter,
Jünglinge und Knaben

postaci:

Amfortas, władca Graala
Titurel, ojciec Amfortasa
Gurnemanz, rycerz Graala
Parsifal
Klingsor
Kundry
Dwaj Rycerze Graala
Czterech Giermków
Sześć Dziewcząt-Kwiataków
Głos z wysokości
Dziewczęta-Kwiaty, Braterstwo Rycerzy Graala,
Młodzieńcy i Chłopcy

Ort der Handlung:

Auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshueter Monsalvat.
Gegend im Charakter der nordlichen Gebirge des gotischen Spaniens.
Sodann: Klingsors ZauberSchloss am Südabhang derselben
Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt, anzunehmen.

miejsce akcji:

Okolice Monsalvat – zamku strażników Graala
i sam zamek.
Okolica przypomina północne góry gockiej Hiszpanii.
Później: zaczarowany zamek Klingsora na południowym
zboczu tychże gór, zwrócony w stronę arabskiej Hiszpanii.

AKT PIERWSZY

SCENA 1

W krainie Graala.

Las, ciemny i dostańny, ale nie ponury.

Skalista ziemia. Pośrodku polana. Z lewej strony wznosząca się droga w kierunku zamku Graala. Pośrodku tła ziemia obniża się w stronę leśnego jeziora.

Świat.

Gurnemanz i krzepki starzec i dwóch giermków i młodzieńcy leżą śpiąc pod drzewem.

Od lewej strony, jakby od zamku Graala, rozbrzmiewa uroczyta pobudka poranna grawa na trąbach.

Gurnemanz

I budząc się i potrząsając chłopami!

Hej! Ho! Strażnicy lasu!

A raczej strażnicy snu,

zbudźcie się, wszak już poranek!

I obaj giermki zrywają się!

Czy słyszycie wołanie? Podziękujcie Bogu,
że powołał was, by Go słuchać!

*IPada wraz z giermkami na kolana i odmawiają razem
w milczeniu poranną modlitwę. Wstają powoli.*

Teraz wstańcie chłopcy! Szykujcie kąpiel.

Pora już oczekiwania króla.

I spoglądają w lewo na scenę!

Przed łóżem, które go dźwiga
widzę zbliżających się ku nam posłańców!

I od strony zamku nadchodzą dwaj rycerze!

Witajcie! Jak czuje się dzisiaj Amfortas?

Wczesnie żąda dzisiaj kąpieli:

ERSTER AUFZUG

SZENE 1

Im Gebiete des Grals.

Wald, schattig und ernst, doch nicht düster.

Felsiger Boden. Eine Lichtung in der Mitte. Links aufsteigend wird der Weg zur Gralsburg angenommen. Der Mitte des Hintergrundes zu senkt sich der Boden zu einem tiefer gelegenen Waldsee hinab.

Tagesanbruch.

Gurnemanz fröhlig greisenhaft und zwei Knappen von zartem Jünglingsalter sind schlafend unter einem Baume gelagert.

Von der linken Seite, wie von der Gralsburg her, ertönt der feierliche Morgenweckruf der Posaunen.

Gurnemanz

I erwachend und die Knaben rütteln!

He! Ho! Waldhüter ihr,

Schlafhüter mitsammen,

so wacht doch mindest am Morgen!

I Die beiden Knappen springen auf!

Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,
dass ihr berufen, ihn zu hören!

IEr senkt sich mit den Knappen auf die Knie und verrichtet mit ihnen gemeinschaftlich stumm das Morgengebet. Sie erheben sich langsam.

Jetzt auf, ihr Knaben! Seht nach dem Bad.

Zeit ist's, des Königs dort zu harren.

IEr blickt nach links in die Szene!

Dem Siechbett, das ihn trägt, voraus
seh' ich die Boten schon uns nah'n!

I Zwei Ritter treten, von der Burg her, auf!

Heil euch! Wie geht's Amfortas heut'?

Wohl früh verlangt' er nach dem Bade:

*das Heilkraut, das Gawan
mit List und Klugheit ihm gewann,
ich wähne, dass das Lind'rung schuf?*

Zweiter Ritter

*Das wähnest du, der doch alles weiss?
Ihm kehrten sehrender nur
die Schmerzen bald zurück:
schlaflos von starkem Bresten,
befahl er eifrig uns das Bad.*

Gurnemanz

I Haupt traurig senkend!

*Toren wir, auf Lind'rung da zu hoffen,
wo einzig Heilung lindert!
Nach allen Kräutern, allen Tränken forscht
und jagt weit durch die Welt:
ihm hilft nur Eines –
nur der Eine.*

Zweiter Ritter

So nenn' uns den!

Gurnemanz

I ausweichend!

Sorgt für das Bad!

*I Die beiden Knappen haben sich dem Hintergrunde zugewendet und
blicken nach rechts.*

Zweiter Knappe

Seht dort die wilde Reiterin!

Erster Knappe

Hei!

Wie fliegen der Teufelshähre die Mähnen!

mniemam, że lecznicze zioła, które Gawan zdobył dla niego sprytem i zręcznością przyniosły mu ulgę?

Drugi rycerz

Tak sądzisz, ty, który wszystko wiesz?
Lecz jeszcze bardziej dokuczliwe powróciły mu dawne bóle:
nie mogąc spać z powodu cierpień,
spiesznie kazał nam szykować kąpiel.

Gurnemanz

I smutno pochyłając głowę!

Jesteśmy głupcami, jeśli mamy nadzieję na poprawę tam, gdzie tylko jedno jest uzdrawienie!
Wszelkich ziół, wszelkich napojów szuka po szerokim świecie:
a pomoże mu tylko jedno,
tylko on jeden.

Drugi rycerz

Powiedz nam, co!

Gurnemanz

I wymijając!
Zajmijcie się kąpielą!

I Obaj giermki zwróciły się w stronę tła i spoglądają w prawo!

Drugi giermek

Patrzcie tam, który tak dziko galopuje!

Pierwszy giermek

Hej!

Jak powiewa grzywa diabelskiego wierzchowca!

Drugi rycerz

Ha! Oto Kundry.

Pierwszy rycerz

Pewnie przynosi ważne wieści.

Drugi giermek

Wierzchowiec miota się.

Pierwszy giermek

Czy mknął przez przestworza?

Drugi giermek

Teraz opadł na ziemię.

Pierwszy giermek

Grzywą zamiata mech.

(Wszyscy spoglądają z ożywieniem w prawo)

Drugi rycerz

Dzika zeskałuje z konia!

(Kundry zeskałuje na ziemię, niemal się zataczając. Dzikie odzież, wysoko podkaszane; nisko zwisający pas z wężowej skóry; czarne, splecone w luźne warkocze włosy; ciemna, brązowo-czerwona cera na twarzy; przenikliwe czarne oczy, niekiedy rzucające dzikie błyski, częściej nieruchome, jak martwe. Spieszy do Gurnemana i wręcza mu małe, kryształowe naczynie)

Kundry

Tutaj! Weź! Balsam...

Gurnemanz

Skąd go przyniosłaś?

Kundry

Z dalszych stron, niż mógłbyś pomyśleć.

Zweiter Ritter

Ha! Kundry dort.

Erster Ritter

Die bringt wohl wicht'ge Kunde?

Zweiter Knappe

Die Mähre taumelt.

Erster Knappe

Flog sie durch die Luft?

Zweiter Knappe

Jetzt kriecht sie am Boden hin.

Erster Knappe

Mit den Mähnen fegt sie das Moos.

(Alle blicken lebhaft nach der rechten Seite.)

Zweiter Ritter

Da schwingt sich die Wilde herab!

(Kundry stürzt hastig, fast taumelnd herein. Wilde Kleidung, hoch geschürteter Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend; schwarzes, in losen Zöpfen gefloßtes Haar; tief braunrötliche Gesichtsfarbe; stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich. Sie eilt auf Gurnemanz zu und dringt ihm ein kleines Kristallgefäß auf)

Kundry

Hier! Nimm du! Balsam...

Gurnemanz

Woher brachtest du dies?

Kundry

Von weiter her als du denken kannst.

Hilft der Balsam nicht,

**Arabia birgt
dann nichts mehr zu seinem Heil.**

Fragt nicht weiter! Ich bin müde.

(Sie wirkt sich an den Boden.)

(Ein Zug von Knappen und Rittern, die Sänfte tragend und geleitend, in welcher Amfortas ausgestreckt liegt, gelangt von links her, auf die Bühne. Gurnemanz hat sich von Kundry ab, sogleich den Ankommenden zugewendet.)

Gurnemanz

(Während der Zug auf die Bühne gelangt)

Er naht: sie bringen ihn getragen.

**O weh! Wie trag' ich's im Gemüte,
in seiner Mannheit stolzer Blüte
des siegreichsten Geschlechtes Herrn
als seines Siechtums Knecht zu sehn!**

(zu den Knappen)

Behutsam! Hört, der König stöhnt.

(Die Knappen halten an und stellen das Siechbett nieder)

Amfortas

(erhebt sich ein wenig)

Recht so! Habt Dank! Ein wenig Rast.

**Nach wilder Schmerzensnacht
nun Waldes Morgenpracht!**

Im heil'gen See

wohl labt mich auch die Welle:

es staunt das Weh',

die Schmerzensnacht wird helle.

Gawan!

Zweiter Ritter

Herr! Gawan weilte nicht;

Da seines Heilkrauts Kraft,

Jeśli balsam nie pomoże,
w Arabii nie znajdziesz

nic więcej, co mógłby mu pomóc.
Nie pytaj więcej! Jestem zmęczona.

(Irzucia się na ziemię)

(Po chód giermków i rycerzy, otaczając niosących łóżko, na którym leży rozciagnięty Amfortas, wkracza z lewej strony na scenę Gurnemanz równocześnie odwrócił się od Kundry w stronę nadchodzących.)

Gurnemanz

(podczas kiedy pochód wkracza na scenę)

Zbliża się: przynoszą go.

O, biada! Jakże ciężko mi znieść widok tego,
że w kwiecie swej młodości
pan niezwycięzonego rodu
złamany jest przez chorobę.
(do giermków)

Ostrożnie! Słuchajcie – król jęczy.
(Giermkowie zatrzymują się i stawiają łóżko na ziemi.)

Amfortas

(nieco się podnosi)

Dobrze! Dziękuję! Trochę odpoczynku.
Po nocy pełnej bolesci
teraz piękno leśnego poranka!
W świętym jeziorze
ukołyszą mnie fale:
uciszą ból,
noc bólu się rozjaśni.

Gawan!

Drugi rycerz

Panie! Gawan nie zwlekał:
ponieważ siła jego leczniczego ziela,

choć z takim trudem zdobytego,
zawiodła twoje nadzieje,
wyruszył na nowe poszukiwanie.

Amfortas

Bez odpoczynku? Oby odpokutował to,
że źle wypełnia przykazania Graala!
O, biada mu, szaleńczo śmialemu,
jeśli wpadnie w szpony Klingsora!
Niech więc nikt nie łamie mego pokoju!
Czekam na to, co mi obwieszczone:
„Przez współczucie wiedzący”.
Czy nie tak to było?

Gurnemanz

Tak nam mówileś.

Amfortas

„Czysty prostaczek”
zdaje mi się, że go rozpoznaję:
moglibym go nazwać śmiercią!

Gurnemanz

(kiedy przekazuje Amfortasowi buteleczkę Kundry)
Ale najpierw spróbuj jeszcze tego!

Amfortas

(oglądając ją)
Skąd to tajemne naczynie?

Gurnemanz

Zostało przywiezione dla ciebie z Arabii.

Amfortas

A kto tego dokonał?

wie schwer er's auch errungen,
doch deine Hoffnung trog,
hat er auf neue Suche sich fortgeschwungen.

Amfortas

Ohn' Urlaub? Möge das er sühnen,
dass schlecht er Gralsgebote hält!
O wehe ihm, dem trotzig Kühnen,
wenn er in Klingsors Schlingen fällt!
So breche keiner mir den Frieden!
Ich harre des, der mir beschieden:
„Durch Mitleid wissend”
war's nicht so?

Gurnemanz

Uns sagtest du es so.

Amfortas

„Der reine Tor”.
mich dünkt ihn zu erkennen:
dürft' ich den Tod ihn nennen!

Gurnemanz

(lindert er Amfortas das Fläschchen Kundrys überreicht)
Doch zuvor versuch' es noch mit diesem!

Amfortas

(es betrachtend)
Woher dies heimliche Gefäß?

Gurnemanz

Dir ward es aus Arabia hergeführt.

Amfortas

Und wer gewann es?

Gurnemanz

Dort liegt's, das wilde Weib.
Auf, Kundry, komm!

(Sie weigert sich und bleibt am Boden)

Amfortas

Du, Kundry?
Muss ich dir nochmals danken,
du rastlos scheue Magd?
Wohlan!
Den Balsam nun versuch' ich noch:
es sei aus Dank für deine Treue.

Kundry

(unruhig und heftig am Boden sich bewegend)
Nicht Dank! Ha, ha! Was wird es helfen?
Nicht Dank! Fort, fort! Ins Bad!

(Amfortas gibt das Zeichen zum Aufbruch; der Zug entfernt sich nach dem tieferen Hintergrunde zu. Gurnemanz schwermütig nachblickend, und Kundry, fortwährend auf dem Boden gelagert, sind zurückgeblieben. Knappen gehen ab und zu)

Dritter Knappe

(junger Mann)
He! Du da!
Was liegst du dort wie ein wildes Tier?

Kundry

Sind die Tiere hier nicht heilig?

Dritter Knappe

Ja; doch ob heilig du,
das wissen wir grad' noch nicht.

Vierter Knappe

(ebenfalls junger Mann)

Gurnemanz

Tam leży, to ta dzika kobieta.
Wstań Kundry, podejdź!

(Kundry ociąga się i pozostaje na ziemi)

Amfortas

Ty, Kundry?
Czy muszę ci jeszcze raz podziękować,
niestrudzona, cicha dziewczyna?
Dobrze więc!
Spróbuje więc jeszcze balsamu:
na znak mej wdzięczności za twą wierność.

Kundry

(niepokojona i miotająca się na ziemi)
Nie dziękuj! Ha, ha! Go to pomoże?
Nie dziękuj! Dalej, dalej! Do kąpieli!

(Amfortas daje znak do wymarszu: pochód wycofuje się na dalszy plan.
Spoglądający posepnie Gurnemanz i wciąż leżąca na ziemi Kundry zostali.
Giermkowie krążą po scenie.)

Trzeci giermek

(mlody mężczyzna)
Hej! Ty tam!
Co tak tu leżysz jak dzikie zwierzę?

Kundry

Czy zwierzęta nie są tu święte?

Trzeci giermek

Tak, ale czy ty jesteś świętą,
tego jeszcze nie wiemy.

Czwarty giermek

(również młody mężczyzna)

Obawiam się, że swoim czarodziejskim trunkiem do reszty wykończy mistrza.

Gurnemanz

Hm! Czy zrobiła wam kiedyś coś złego?
Kiedy wszyscy stali bezradnie,
nie wiedząc, jak wysłać wiadomość
walczącym braciom w odległych krajach
i niemal nikt nie wiedział, dokąd.
Kto, zanim ktoś z was zdolał pomyśleć,
zerwał się by pomknąć tam i z powrotem,
przenosząc wiadomość wiernie i pomyślnie?
Wy jej nie żywicie, ona się do was nie zbliża,
nie macie ze sobą nic wspólnego;
a jednak, kiedy w niebezpieczeństwie potrzebna jest pomoc,
gorliwie pędzi przez przestworza
i nigdy nie woła o podziękę.
Jeśli to jest dla was szkoda,
to chyba jednak korzystną.

Trzeci giermek

Ale ona nas nienawidzi.
Spójrz tylko, jak wrogo na nas spogląda!

Czwarty giermek

To poganka, czarownica.

Gurnemanz

Tak, mogłyby być przeklęta.
Tu żyje dziś
może na nowo,
by pokutować za winy z wcześniejszego życia,
których jej jeszcze nie wybaczono.
Teraz czyni pokutę takimi czynami,
które ratują nas, rycerzy,
dobrze więc czyni i prawie,
służy nam i pomaga też sobie.

Mit ihrem Zaubersaft, wähn' ich,
wird sie den Meister vollends verderben.

Gurnemanz

Hm! Schuf sie euch Schaden je?
Wann Alles ratlos steht,
wie kämpfenden Brüdern in fernste Länder
Kunde sei zu entsenden,
und kaum ihr nur wisst, wohin?
Wer, ehe ihr euch nur besint,
stürmt und fliegt da hin und zurück,
der Botschaft pflegend mit Treu' und Glück?
Ihr nährt sie nicht, sie naht euch nie,
nichts hat sie mit euch gemein;
doch, wann's in Gefahr der Hilfe gilt,
der Eifer führt sie schier durch die Luft,
die nie euch dann zum Danke ruft.
Ich wähne, ist dies Schaden,
so tät' er euch gut geraten.

Dritter Knappe

Doch hasst sie uns.
Sieh' nur, wie hämisch dort nach uns sie blickt!

Vierter Knappe

Eine Heidin ist's, ein Zauberweib.

Gurnemanz

Ja, eine Verwünschte mag sie sein.
Hier lebt sie heut'
vielleicht erneut,
zu büßen Schuld aus früh'rem Leben,
die dorten ihr noch nicht vergeben.
Übt sie nun Buss' in solchen Taten,
die uns Ritterschaft zum Heil geraten,
gut tut sie dann und recht sicherlich,
dienet uns und hilft auch sich.

Dritter Knappe
So ist's wohl auch jen' ihre Schuld,
die uns so manche Not gebracht?

Gurnemanz

sich bestreifend
Ja, wann oft lange sie uns ferne blieb,
dann brach ein Unglück wohl herein.
Und lang' schon kenn' ich sie;
doch Titurel kennt sie noch länger.
Der fand, als er die Burg dort baute,
sie schlafend hier im Waldgestrüpp',
erstarrt, leblos, wie tot.
So fand ich selbst sie letztlich wieder,
als uns das Unheil kaum geschehn,
das jener Böse über den Bergen
so schmählich über uns gebracht.

Kundry

He! Du! Hör' mich und sag':
wo schweiftest damals du umher,
als unser Herr den Speer verlor?
Kundry schweigt düster
Warum halfst du uns damals nicht?

Kundry

Ich helfe nie.

Vierter Knappe

Sie sagt's da selbst.

Dritter Knappe

Ist sie so treu, so kühn in Wehr,
so sende sie nach dem verlor'nen Speer!

Gurnemanz

Iduster
Das ist ein And'res;

Trzeci giermek

Więc zatem też jej wina
ściągnęła na nas to зло?

Gurnemanz

Inamyślając się!
Tak, kiedyś długi czas przebywała z dala od nas,
a potem nastąpiło to nieszczęście.
Długo już ją znam,
ale Titurel zna ją jeszcze dłużej.
Kiedy tam budował zamek, znalazł
ją śpiącą tu w leśnej gęstwinie,
nieruchomą, bez życia, jakby martwą.
Tak też ja ją wreszcie odnalazłem,
kiedy dopiero co zdarzyło się nieszczęście,
które ów zły sprowadził na nas
tak haniebnie zza góra.

Kundry

Hej, ty! Posłuchaj mnie i powiedz:
gdzie się włóczyłaś wtedy,
kiedy nasz pan stracił włócznię?

Kundry milczy ponuro!

Dlaczego nam wtedy nie pomogłaś?

Kundry

Nigdy nie pomagam.

Czwarty giermek

No i sama to powiedziała!

Trzeci giermek

Jeśli jest taka wierna i odważna
to wyślij ją po zagubioną włócznię!

Gurnemanz

Ipunuro!
To co innego,

nikt tego nie może.

lgłobaka poroszony!

O, krwawa i cudowna

święta włócznia!

Widziałem, jak dzierżyła cię
najbardziej bezbożna dłoń!

lpograżając się we wspomnieniach!

Gdybyś ją miał Amfortasie, niezrównanie śmiały,
któro powstrzymałaby cię
przed pokonaniem czarownika?

Tu, blisko zamku, zabrano nam bohatera:
straszliwie piękna dama go oczarowała:
w jej ramionach leży odurzony,
włócznia wysunęła się z jego dłoni;
śmiertelny krzyk! Nadbiegam wnet:
ze śmiechem Klingsor zniknął
i zabrał ze sobą świętą włócznię.
Z bronią w ręku osłaniałem ucieczkę króla;
lecz rana paliła mu bok:
to rana, która nigdy się nie zagoi.

Pierwszy i drugi giermek wracają od strony jeziora

Trzeci giermek

I do Gurnemanz!

Więc znałeś Klingsora?

Gurnemanz

Ido obu powracających giermeków!

Jak się czuje król?

Pierwszy giermek

Kąpiel go odświeżyła.

Drugi giermek

Balsam złagodził ból.

jedem ist's verwehrt.

Imit grosser Ergriffenheit!

Oh, wunden-wundervoller
heiliger Speer!

Ich sah dich schwingen
von unheiligster Hand!

In Erinnerung sich verlierend

Mit ihm bewehrt, Amfortas, allzukühner,
wer möchte dir es wehren,
den Zauber zu beheeren?
Schon nah' dem Schloss, wird uns der Held entrückt:
ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt:
in seinen Armen liegt er trunken,
der Speer ist ihm entsunken;
ein Todesschrei! Ich stürm herbei:
von dannen Klingsor lachend schwand,
den heil'gen Speer hat er entwandt.
Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite;
doch eine Wunde brannt' ihm in der Seite:
die Wunde ist's, die nie sich schliessen will.

IDer erste und zweite Knappe kommen vom See her zurück

Dritter Knappe

Izu Gurnemanz!

So kanntest du Klingsor?

Gurnemanz

Izu den zurückkommenden beiden Knappen!

Wie geht's dem König?

Erster Knappe

Ihn frischt' das Bad.

Zweiter Knappe

Dem Balsam wich das Weh.

Gurnemanz

Inach einem Schweigen für sich!

Die Wunde ist's, die nie sich schliessen will!

Dritter Knappe

Doch, Väterchen, sag' und lehr' uns fein:
du kanntest Klingsor, wie mag das sein?

*IDer dritte und der vierte Knappe hatten sich zuletzt schon zu Gurnemanz'
Füssen niedergesetzt: die beiden anderen gesellen sich jetzt gleicherweise
zu ihnen unter dem grossen Baum.*

Gurnemanz

Titurel, der fromme Held,
der kannt' ihn wohl.

Denn ihm, da wilder Feinde List und Macht
des reinen Glaubens Reich bedrohten,
ihm neigten sich in heilig ernster Nacht
dereinst des Heilands sel'ge Boten:
daraus der drank beim letzten Liebesmahle,
das Weihgefäß, die heilig edle Schale,
darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floss,
dazu den Lanzenspeer, der dies vergoss
der Zeugengüter höchstes Wundergt,
das gaben sie in unsres Königs Hut.

Dem Heiltum baute er das Heiligtum.

Die seinem Dienst ihr zugesindet
auf Pfaden, die kein Sünder findet,
ihr wisst, dass nur dem Reinen
vergönnt ist, sich zu einen
den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken
des Grales Wunderkräfte stärken.

Drum blieb es dem, nach dem ihr fragt, verwehrt,
Klingsor'n, wie hart ihn Müh' auch drob beschwert.
Jenseits im Tale war er eingesiedelt;
darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:
unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;

Gurnemanz

Ipo długim milczeniu, do siebie!

To rana, która nie chce się zagoić!

Trzeci giermek

Ależ ojczulku, powiedz nam i wyjaśnij:
znałeś Klingsora – jak to możliwe?

*ITrzeci i czwarty giermek usiedli już u stóp Gurnemanza: obaj pozostali
dołączają do nich pod wielkim drzewem.*

Gurnemanz

Titurel, pobożny bohater,
dobrze go znał.

Do niego bowiem, gdy spryt i siła dzikich wrogów
zagroziły królestwu czystej wiary,
do niego w świętą noc przybyli posłańcy Zbawiciela:
to, z czego pił podczas ostatniej wieczerzy,
błogosławione naczynie, świętą, szlachetna czara,
do której z krzyża spłynęła też Jego boska krew,
a także grot włóczni, która ją przelała,
najwyższy, cudowny подарunek świadectwa Jego miłości,
oddali pod opiekę naszego króla.

Świętościom tym on zbudował świątynię.

Wy mu służycie
na ścieżkach, których nie znajdzie żaden grzesznik.

Wiecie, że tylko człowiekowi nieskalanemu
wolno dołączyć do braci,
którzy w obronie najwyższego dobra

wzmacniają cudowne siły Graala

Dlatego nie mógł wejść ten, o którego pytacie –
Klingsor, jakiekolwiek wysiłki by czynił.

Osiedlił się po drugiej stronie doliny;
dalej leży tam urodzajna kraina pogan:

nie wiadomo mi, czym tam zgrzeszył,
lecz teraz chciałby pokutować, wręcz zostać świętym;

zbyt słaby, by poskromić w sobie grzech,
podniósł więc na siebie bezbożną rękę,
a potem zwrócił ją ku Graalowi,
lecz jego strażnicy z pogardą ją odepchnęli.
Wtedy gniew opanował Klingsora,
jakby jego czyn haniebny
sklonił go do złych czarów,
które począł czynić.
Pustynię przemienił w ogród rozkoszy,
w którym rosną diabelsko piękne kobiety;
tam czekać chce na rycerza Graala,
mając gotowe pokusy i grozę piekła
kogo tam usidli, ten jest jego,
wielu już przezeń straciliśmy.
Wówczas Titurel, zmęczony swoim wiekiem,
przekazał panowanie tutaj swojemu synowi.
Amfortas odtąd niestrudzenie
walczy, by powstrzymać złego czarownika.
Teraz wiecie, jak się sprawy mają:
włócznia jest w rękach Klingsora,
który mógłby zranićnią nawet świętego,
a teraz zamierza też odebrać nam Graala.

[Kundry, miotana niepokojem, często gwałtownie się odwraca w ich stronę]

Czwarty giermek

Przede wszystkim więc, musimy odzyskać włócznię!

Gurnemanz

[po chwili milczenia]

Przed spustoszoną świętynią,
żarliwie modląc się leżał Amfortas,
błagając o znak ratunku:
wtedy cudowny blask spłynął na Graala,
ukazała się wspaniała postać
i wyraźnie mu oznajmiła

doch wollt' er büssen nun, ja heilig werden;
ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertöten,
an sich legt' er die Frevlerhand,
die nun, dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll des' Hüter von sich stiess.
Darob die Wut nun Klingsorn unterwies,
wie seines schmähl'chen Opfers Tat
ihm gäbe zu bösem Zauber Rat;
den fand er nun.
Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten,
drin wachsen teuflisch holde Frauen;
dort will des Gales Ritter er erwarten
zu böser Lust und Höllengrauen:
wen er verlockt, hat er erworben;
schon viele hat er uns verdorben.
Da Titurel, in hohen Alters Mühen,
dem Sohn die Herrschaft hier verliehen,
Amfortas liess es da nicht ruhn,
der Zauberplag' Einhalt zu tun.
Das wisst ihr, wie es da sich fand:
der Speer ist nun in Klingsors Hand;
kann er selbst Heilige mit dem verwunden,
den Gral auch wähnt er fest schon uns entwunden.

[Kundry hat sich, in wütender Unruhe, oft heftig um gewendet]

Vierter Knappe

Vor allem nun: der Speer kehr' uns zurück!

Gurnemanz

[nach einem Schweigen]

Vor dem verwaisten Heiligtum
in brünst'gem Beten lag Amfortas,
ein Rettungszeichen bang erflehdend:
ein sel'ger Schimmer da entfloss dem Grale;
ein heilig' Traumgesicht
nun deutlich zu ihm spricht

durch hell erschauter Wortezeichen Mahle:
"Durch Mitleid wissend,
der reine Tor,
harre sein', den ich erkör."

Die Vier Knappen

[wiederholen, in grosser Ergriffenheit, den Spruch]
"Durch Mitleid wissend,
der reine Tor."

[Nun See her vermimmt man Geschrei und das Rufen der Ritter und Knappen]

Ritter und Knappen

Weh! Weh! Hoho!
Auf! Wer ist der Frevler?

*[Gurnemanz und die vier Knappen fahren auf und wenden sich erschrocken
um. Ein wilder Schwan flattert mattens Fluges vom See daher; er ist verwundet,
die Knappen und Ritter folgen ihm nach auf die Szene. Der Schwan sinkt, nach
mühsamem Fluge, inatt zu Boden; der zweite Ritter zieht ihm den Pfeil aus
der Brust]*

Gurnemanz

Was gibt's?

Vierter knappe

Dort!

Dritter knappe

Hier!

Zweiter Knappe

Ein Schwan!

Vierter Knappe

Ein Wilder Schwan!

jasno świecącymi literami:
„Przez współczucie wiedzący,
czysty prostaczek, oczekuj na tego,
którego wybrałem.”

Cztere giermkowie

[powtarzają słowa z wielkim przejęciem]
„Przez współczucie wiedzący,
czysty prostaczek.”

[Od strony jeziora dobiega krzyk oraz wołania rycerzy i giermków]

Rycerze i giermkowie

Biada! Biada! Ho, ho!
Kto jest tym łajdakiem?

*[Gurnemanz i cztere giermkowie zrywają się i odwracają się przerzani.
Dziki łabędź zrywa się ocieżale do lotu na jeziorze; jest ranny, giermkowie
i rycerze udają się w ślad za nim na scenę. Łabędź po męczący locie
opada na ziemię; drugi rycerz wyciąga mu strzałę z piersi]*

Gurnemanz

Co się dzieje?

Czwarty giermek

Tam!

Trzeci giermek

Tu!

Drugi giermek

Łabędź!

Czwarty giermek

Dziki łabędź!

Trzeci giermek
Jest ranny!

Wszyscy rycerze i giermkowie
Ha! Biada! Biada!

Gurnemanz
Kto postrzelił łabędzia?

Pierwszy rycerz
Innachodząc
Król powitał to jako dobry znak,
kiedy nad jeziorem krążył łabędź,
nagle nadleciała strzała...

Giermkowie i rycerze
Wprowadzając Parsifala i wskazując na jego łuk
To on był! On strzelił! Z tego łuku!
Tutaj jest strzała, podobna do innych jego strzał.

Gurnemanz
Ido Parsifal
Czy to ty zabiłeś łabędzia?

Parsifal
Oczywiście! Bezbłędnie trafiam w to, co leci!

Gurnemanz
Tyś to uczynił? I nie wstydzisz się swojego czynu?

Giermkowie i rycerze
Ukarać łajdaka!

Gurnemanz
Niestychana rzecz!
Odważyłeś się mordować tu, w tym świętym lesie,
którego bogi spokój cię otacza?

Dritter Knappe
Er ist verwundet!

Alle Ritter und Knappen
Ha! Wehe! Wehe!

Gurnemanz:
Wer schoss den Schwan?

Der Erste Ritter

Ihervorkommend!

Der König grüsste ihn als gutes Zeichen,
als überm See kreiste der Schwan,
da flog ein Pfeil...

Knappen und Ritter

IParsifal hereinführend, auf Parsifals Bogen weisend
Der war's! Der schoss! Dies der Bogen!
Hier der Pfeil, den seinen gleich.

Gurnemanz

Izu Parsifall
Bist du's, der diesen Schwan erlegte?

Parsifal

Gewiss! Im Fluge treff' ich, was fliegt!

Gurnemanz

Du tatest das? Und bangt' es dich nicht vor der Tat?

Die Knappen und Ritter
Strafe dem Frevler!

Gurnemanz

Unerhörtes Werk!
Du konntest morden, hier im heil'gen Walde,
des' Stiller Friede dich umfing?

Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm,
Grüssten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?
Was tat dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen, flog er auf,
mit ihm zu kreisen über dem See,
den so er herrlich weihte zum Bad.
Dem stauntest du nicht? Dich lockt' es nur
zu wild kindischem Bogengeschoss?
Er war uns hold: was ist er nun dir?
Hier, schau her! hier trafst du ihn:
da startt noch das Blut, matt hängen die Fluegel;
das Schneegefieder dunkel befleckt,
gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
IParsifal hat Gurnemanz mit wachsender Ergriffenheit zugehört; jetzt zerbricht er seinen Bogen und schleudert die Pfeile von sich.
Wirst deiner Sündentat duinne?
IParsifal führt die Hand über die Augen.
Sag', Knab', erkennst du deine grosse Schuld?
Wie konntest du sie begehñ?

Parsifal

Ich wusste sie nicht.

Gurnemanz

Wo bist du her?

Parsifal

Das weiss ich nicht.

Gurnemanz

Wer ist sein Vater?

Parsifal

Das weiss ich nicht.

Czyż zwierzęta z gaju nie zbliżały się do ciebie ufnie,
nie pozdrawiały cię przyjaźnie i łagodnie?
Co śpiewały ci ptaszki na gałęziach?
Co ci zrobił ten wierny łabędź?
Leciął na poszukiwanie swej samiczki,
by krążyć z nią nad jeziorem,
które tak wspaniale poświęcił na kąpiel.
Nie podziwiałeś go? Miałeś tylko chęć
na dziką, dzieciętną strzelaninę?
On był nam drogi: a czym jest teraz dla ciebie?
Tu, patrz! Tu go trafiłeś:
tu jeszcze kapie krew, skrzydła zwisają nieruchomo;
na śnieżnych piórach ciemne plamy,
oko zmartwiałe, czy widzisz to spojrzenie?
IParsifal przystuchiwał się Gurnemanzowi z rosnącym poruszeniem, teraz tamie swój łuk i odrzuca od siebie strzały.
Czyś już pojął swoją zbrodnię?
IParsifal ociera rękę oczy.
Powiedz, chłopcze, czy rozumiesz swoją wielką winę?
Jak mogłeś to uczynić?

Parsifal

Nie rozumiałem jej.

Gurnemanz

Skąd pochodzisz?

Parsifal

Nie wiem.

Gurnemanz

Kto jest twoim ojcem?

Parsifal

Nie wiem.

Gurnemanz

Kto wysłał cię w drogę?

Parsifal

Nie wiem.

Gurnemanz

Więc jak się nazywasz?

Parsifal

Miałem ich wiele,
lecz żadnego już nie pamiętam.

Gurnemanz

To nic nie wiesz?

Ido siebel

Z takich głupców jak ten tutaj,
dostyczas znałem tylko Kundry.

Ido giermków, których zgromadziło się coraz więcej

Idźcie już!

Nie zapominajcie o królu w kąpieli! Pomóżcie mu!

I Giermkowie podnoszą martwego łabędzia z szacunkiem na noszach ze świeżych gałęzi i oddalają się z nim do jeziora. W końcu Gurnemanz, Parsifal i - z boku - Kundry zostają znowu sami!

Gurnemanz

I wraca się znów do Parsifala

Powiedz teraz: nie wiesz nic z tego, o co cię pytam,
więc opowiedz, co wiesz,
bo przecież coś musisz wiedzieć.

Parsifal

Mam matkę, nazywa się Herzeleide.

W lesie i na dzikim błoniu był nasz dom.

Gurnemanz

Wer sandte dich dieses Weges?

Parsifal

Das weiss ich nicht.

Gurnemanz

Dein Name denn?

Parsifal

Ich hatte viele,
doch weiss ich ihrer keinen mehr.

Gurnemanz

Das weisst du alles nicht?

Für sich!

So dumm wie den
erfand bisher ich Kundry nur.

I zu den Knappen, deren sich immer mehr versammelt haben!

Jetzt geht!

Versäumt den König im Bade nicht! Helft!

I Die Knappen heben den toten Schwan ehrerbietig auf eine Bahre von frischen Zweigen und entfernen sich mit ihm nach dem See zu. Schliesslich blieben Gurnemanz, Parsifal und - abseits - Kundry allein zurück.

Gurnemanz

Iwendet sich wieder zu Parsifal!

Nun sag': nichts weisst du, was ich dich frage
jetzt melde, was du weisst;
denn etwas musst du doch wissen.

Parsifal

Ich hab' eine Mutter; Herzeleide sie heisst.
Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim.

Gurnemanz

Wer gab dir den Bogen?

Parsifal

Den schuf ich mir selbst,
vom Forst die wilden Adler zu verscheuchen.

Gurnemanz

Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren,
warum nicht liess deine Mutter
bessere Waffen dich lehren?

Kundry

I welche während der Erzählung des Gurnemanz von Amfortas' Schicksal oft in wütender Unruhe heftig sich undgewendet hatte, nun aber, immer in der Waldecke gelagert, den Blick scharf auf Parsifal gerichtet hat, ruft jetzt, da Parsifal schweigt, mit rauher Stimme daher:

Den Vaterlosen gebar die Muter,
als im Kampf erschlagen Gamuret;
vor gleichem frühen Heldentod
den Sohn zu wahren, waffenfremd
in Öden erzog sie zum Toren – die Törin!

Isie lacht!

Parsifal

Ider mit jäher Aufmerksamkeit zugehört hat!

Ja! Und einst am Waldessaume vorbei,
auf schönen Tieren sitzend,
kamen glänzende Männer;
ihnen wollt' ich gleichen:
sie lachten und jagten davon.

Nun lief ich nach, doch konnte ich sie nicht erreichen;
durch Wildnis kam ich, bergauf, talab;
oft ward es Nacht; dann wieder Tag:
mein Bogen musste mir frommen
gegen Wild und grosse Männer.

Gurnemanz

Kto dał ci łuk?

Parsifal

Sam go sobie zrobiłem,
by płoszyć dzikie orły z lasu.

Gurnemanz

Ale wyglądasz na szlachetnie urodzonego.
Dlaczego twoja matka
nie kazała nauczyć cię używać lepszej broni?

Kundry

I która podczas opowiadania Gurnemanza o losie Amfortasa często przewracała się gwałtownie, jednak teraz, wciąż leżąc na skraju lasu, skierowała wzrok na Parsifala, kiedy Parsifal milczy, krzyrzy ochryptym głosem:

Matka urodziła chłopca pozbawionego ojca,
kiedy Gamuret zginął w walce;
aby przed równie wcześnie śmiertą bohatera
chronić syna, z dala od broni
wychowała go na pustkowiu na prostaka – prosta
niewiasta!

Isieje się!

Parsifal

Iktóry przystuchiwał się z żywym zainteresowaniem!

Tak! Aż pewnego razu w leśnej głuszycy,
siedząc na pięknych zwierzętach,
nadjechali wspaniali mężczyźni;
chciałem być taki, jak oni:
oni się śmiały i mnie przegonili.
Podążyłem za nimi, ale nie mogłem ich dopiąć;
wędrowałem przez dzikie miejsca, przez góry i doliny,
mijały kolejne noce i kolejne dnie,
a mój łuk musiał mnie bronić
przeciw bestiom i wielkim ludziom.

(Kundry podniósł się i podeszła do mężczyzn)

Kundry

(zdziwiony)

Tak! Jego moc godziła w łotrów i olbrzymów;
wolnego chłopca wszyscy się bali.

Parsifal

(zdumiony)

Kto się mnie bał? Powiedz!

Kundry

Źli!

Parsifal

Ci, co mi grozili, czy oni byli źli?

(Gurnemanz się śmieje)

A kto jest dobry?

Gurnemanz

(znów poważnie)

Twoja matka, którą opuściłeś,
i która za tobą teskni i płacze.

Kundry

Już koniec jej żalu: jego matka nie żyje.

Parsifal

(przerazony)

Nie żyje? Moja matka? Kto tak powiedział?

Kundry

Przejedźdałam tam i widziałam jej śmierć:
kazała mi cię pozdrowić, głupcze.

(Parsifal rzuca się wściekle na Kundry i chwyta ją za gardło.)

(Kundry hat sich erhoben und ist zu den Männern getreten.)

Kundry

(lejrig)

Ja! Schächer und Riesen traf seine Kraft;
den freislichen Knaben fürchten sie alle.

Parsifal

(verwundert)

Wer fürchtet mich? Sag'!

Kundry

Die Bösen!

Parsifal

Die mich bedrohten, waren sie böse?

(Gurnemanz śmieje)

Wer ist gut?

Gurnemanz

(wieder ernst)

Deinse Mutter, der du entlaufen,
und die um dich sich nun härmst und grämt.

Kundry

Zu End ihr' Gram: seine Mutter ist tot.

Parsifal

(in furchtbaren Schreken)

Tot? Meine Mutter? Wer sagt's?

Kundry

Ich ritt vorbei und sah sie sterben:
dich Toren hiess sie mich grüssen.

(Parsifal springt wütend auf Kundry zu und fasst sie bei der Kehle)

Gurnemanz

(hält ihn zurück)

Verrückter Knabe! Wieder Gewalt?

(Nachdem Gurnemanz Kundry befreit, steht Parsifal lange wie erstarzt, dann gerät er in ein heftiges Zittern.)

Was tat dir das Weib? Es sagte wahr;
denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel.

Parsifal

Ich verschmachte!

(Kundry ist sogleich, als sie Parsifals Zustand gewahrt, nach einem Waldquell geeilt, bringt jetzt Wasser in einem Hörnchen, besprengt damit zunächst Parsifal und reicht ihm dann zu trinken.)

Gurnemanz

So recht! So nach des Grales Gnade:
das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt.

Kundry

(traurig sich abwendend)

Nie tu' ich gutes: nur Ruhe will ich,

(Während Gurnemanz sich väterlich um Parsifal bemüht, schleppt sich Kundry, von beiden unbeachtet, einem Waldebüsche zu)

nur Ruhe, ach, der Müden!

Schaffen! Oh, dass mich keiner wecke!

(Schlafend)

Nein! Nicht schlafen! Grausen fasst mich!

(Sie verfällt in heftiges Zittern; dann lässt sie die Arme matt sinken, neigt das Haupt tief und schwankt matt weiter)

Machtlose Wehr! Die Zeit ist da.

Gurnemanz

(lodząga gal)

Szalony chłopiec! Znowu przemoc?

(Kiedy Gurnemanz uwolnił Kundry, Parsifal stoi dugo jak skamieniały, potem zaczyna gwałtownie drżeć.)

Co ci uczyniła ta kobieta? Powiedziała prawdę,
bo Kundry nigdy nie kłamie, ale wiele widziała.

Parsifal

Umieram z pragnienia!

(Kiedy tylko Kundry dostrzegła stan Parsifala, pospieszyła do leśnego źródła i teraz niesie wodę w rogu, najpierw opryskuje nią Parsifala, a potem daje mu do picia.)

Gurnemanz

Tak dobrze! Tak z łaski Graala,
odpuści zło, kto dobrem odpłaca.

Kundry

(odwracając się ze smutkiem)

Nie czynię dobra: chcę tylko spokoju,

(Podczas, gdy Gurnemanz troszczy się po ojcowisku o Parsifala, Kundry nie zauważona przez nich oddala się w stronę leśnej gestwiny.)

tylko spokoju, ach, zmęczenie!

Spać! Och, niech mnie nikt nie budzi!

(zrywa się gwałtownie)

Nie! Nie zasnę! Groza mnie ogarnia!

(zaczyna gwałtownie drżeć, potem ramiona jej opadają pochylają nisko głowę)

Na próżno się bronić! Czas nadchodzi.

(Od strony jeziora daje się zauważyc ruch, a w tle zmierzający z powrotem pochód rycerzy i giermków z lądem.)

Gurnemanz

Król powraca z kąpieli;
słońce stoi wysoko;
teraz możesz towarzyszyć mi w pobożnym posiłku;
jeśli bowiem jesteś nieskalany,
Graal cię napoi i nakarmi.

(Delikatnie położył ramię Parsifala na swoim karku i otoczył go swoim ramieniem; tak powoli razem kroczał)

Parsifal

Kto to jest Graal?

Gurnemanz

Tego ci nie powiem;
lecz jeśli sam zostaniesz przez niego wybrany,
nie ominie cię ta wiedza.
Zdaje mi się,
że dobrze cię rozpoznałem:
żadna droga nie prowadzi do niego,
i nikt nie mógłby nią kroczyć,
komu on sam by to nie pozwolił.

Parsifal

Ledwie ruszyłem,
a wydaje mi się, że minął długi czas.

Gurnemanz

Widzisz, synu,
tutaj czas staje się przestrzenią.

(Vom See her gewahrt man Bewegung und gewahrt dem im Hintergrunde sich heimwärts wendenden Zug der Ritter und Kappen mit der Sänfte.)

Schlafen, Schlafen, ich muss.

(Sie sinkt hinter dem Gebüsch zusammen, und bleibt von jetzt an unbemerkt.)

Gurnemanz

Vom Bade kehrt der König heim;
hoch steht die Sonne;
nun lass zum frommen Mahle mich dich geleiten;
denn bist du rein,
wird nun der Gral dich tränken und speisen.

(Er hat Parsifals Arm sich sanft um den Nacken gelegt und hält dessen Leib mit seinem eigenen Arme umschlangen: so geleitet er ihn bei sehr allmählichem Schreiten.)

Parsifal

Wer ist der Gral?

Gurnemanz

Das sagt mich nicht;
doch, bist du selbst zu ihm erkoren,
bleibt dir die Kunde unverloren.
Und sieh! Mich dünkt,
dass ich dich recht erkannt:
kein Weg führt zu ihm durch das Land,
und niemand könnte ihn beschreiten,
den er nicht selber möcht' geleiten.

Parsifal

Ich schreite kaum,
doch wähn' ich mich schon weit.

Gurnemanz

Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit.

SZENE 2

Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, verändert sich die Bühne, von links nach rechts hin, in unmerklicher Weise: es verschwindet so der Wald: In Felsenwänden öffnet sich ein Tor, welches nun die beiden einschließt; dann wieder werden sie in aufsteigende Gänge sichtbar, welche sie zu durchstreiten scheinen. Lang gehaltene Posaventöne schwollen sanft an: näher kommendes Glockengeläute. Endlich sind sie in einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht herein dringt, sich verliert. Von der Höhe über der Kuppel her vermittelt man wachsendes Geläute.

Gurnemanz

Isch zu Parsifal wendend, der wie verzaubert steht!
Nun achte wohl, und lass mich sehn:
bist du ein Tor und rein,
welch Wissen dir auch mag beschieden sein.

Auf beiden Seiten des Hintergrundes wird je eine grosse Tür geöffnet. Von rechts schreiten die Ritter des Grals in feierlichem Zuge herein und reihen sich, unter dem folgenden Gesange, nach und nach an zwei überdeckten langen Spätsetafeln, welche so gestellt sind, dass sie, von hinten nach vorn parallel laufend, die Mitte des Saales frei lassen: nur Becher, keine Gerichte stehen darauf!

Die Gralsritter

Zum letzten Liebesmahl
gerüstet Tag für Tag,

(Ein Zug von Knappen durchschreitet schnelleren Schrittes die Szene nach hinten zu.)

gleich ob zum letzten Male
es heut uns letzten mag,

(Ein zweiter Zug von Knappen durchschreiten den Saal)

wer guter Tat sich freut,
ihm wird des Mahl erneut:
der Labung darf er nahm,

SCENA 2

Stopniowa, kiedy wydaje się, że Gurnemanz i Parsifal krocza, scena się zmienia niepostrzeżenie, od lewej do prawej: las znika, w skalnej ścianie otwiera się brama, w której obaj znikają; potem są znowu widoczni w kierujących się ku górze korytarzach, które zdają się przemierzać. Słyszalny od dłuższego czasu dźwięk trąb stopniowo narasta i łączy się z odgłosem dzwonów. W końcu dotarli do kolejnej sali, która w górze przechodzi w sklepioną wysoko kopułę, przez którą pada jedynie światło. Nad kopuły dochodzą coraz głośniejsze dźwięki.

Gurnemanz

Izwracając się do Parsifala, który stoi jak zaczarowany. Teraz bacznie uważaj i pozwól, bym zobaczył, czyś jest prostaczkiem nieskalanym, który dostąpi poznania wiedzy.

(Po obu stronach tła zostają otwarte wielkie drzwi. Z prawej wkraczają rycerze Graala w uroczystym pochodzie i gromadzą się przy dźwigach następującej pieśni przy dwóch nakrytych stołach jadalnych, które są tak ustalone, że biegąc równolegle od tyłu do przodu pozostawiają wolny środek sali: stoją na nich tylko kubki, a nie ma żadnych posiłków.)

Rycerze Graala

Do ostatniej wieczerzy
gotowi dzień w dzień,

(pochód giermków szybkim krokiem przemierza scenę w stronę jej tyłnej części)

Jak gdyby ta dzisiejsza,
miała być dla nas ostatnią,

(drugi pochód giermków przemierza salę)
Kto cieszy się dobrymi czynami,
zasiadzie powtórnie do stołu:
dozna pokrzepienia,

przyjmując najwspanialszy dar.

(*Izgromadzeni rycerze ustawiają się przy stołach*)

Głosy młodzieńców

(*Idochodzące ze średniej wysokości kopuły*)

Jak za grzeszny świat,
w tysięcznych bólach
niegdyś przelał swoją krew
bohaterski Zbawiciel,
tak niech teraz z radosnym sercem
dla Niego niech popłynie krew moja:
On oddał za nas swoje ciało,
teraz żyje w nas przez swoją śmierć.

(*Przez przeciwległe drzwi giermowie i bracia służebni wnoszą na łóżko Amfortasa: przed nim kroczy czterech chłopców, którzy niosą okryty purpurową kąpą relikwiarz. Ten pochód udaje się na środek tła, gdzie pod baldachimem stoi na podwyższeniu łóżko, na które zostaje przełożony Amfortas: przed nim stoi podobny do ołtarza, wydłużony marmurowy stół, na którym chłopcy stawiają okryty relikwiarz*)

Głosy chłopców

(*lze szczytu kopuły*)

Wiara żyje,
gołębica szybuje,
ten słodki posłaniec Zbawiciela.
Pijcie przelane
za was wino
i spożywajcie chleb życia!

(*Kiedy śpiew się kończy, a wszyscy rycerze zajęli swoje miejsca przy stołach, następuje dłuższa cisza – z oddali, ze znajdującej się w tle, za łóżkiem Amfortasa, sklepionej niszy, jak z grobu wydobywa się głos starego Titurela*)

Titur

Synu mój, Amfortasie, czy odprawisz obrzęd?

die herhste Gab empfahn.

(*Die versammelten Ritter stellen sich an den Speisetafeln auf*)

Stimmen der Jünglinge

(*laus der mittleren Höhe der Kuppel vernehmbar*)

Den sündigen Welten,
mit tausend Schmerzen,
wie einst sein Blut geflossen,
dem Erlösungshelden
sei nun mit freudigem Herzen
mein Blut vergossen:
der Leib, den er zur Sühn' uns bot,
er leb' in uns durch seinen Tod.

(*Durch die entgegengesetzte Türe wird von Knappen und dienenden Brüdern auf einer Sänfte Amfortas hereingetragen: vor ihm schreiten vier Knaben, welche einen mit einer purpurroten Decke überhängten Schrein tragen. Diese Zug begibt sich nach der Mitte des Hintergrundes, wo, von einem Baldachin überdeckt, ein erhöhtes Ruhebett aufgerichtet steht, auf welches Amfortas von der Sänfte herab niedergelassen wird: hiervor steht ein altärähnlicher länglicher Marmortisch, auf welchen die Knaben den verhängten Schrein hinstellen.*)

Knabenstimmen

(*laus der äussersten Höhe der Kuppel*)

Der Glaube lebt;
die Taube schwebt,
des Heilands holder Bote.
Der für euch fliesst,
des Weines geniesst
und nehmt vom Lebensbrote!

(*Als der Gesang beendet ist und alle Ritter an den Tafeln ihre Sitze eingenommen haben, tritt ein längeres Stillschweigen ein. – Vom tiefsten Hintergrunde her vernimmt man, aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebett des Amfortas, wie aus einem Grabe heraufdringend, die Stimme des alten Titur*)

Titur

Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?

(*langes Schweigen*)

Soll ich den Gral heut noch erschaun und leben?

(*langes Schweigen*)

Muss ich sterben, vom Retter ungeleitet?

Amfortas

(*Im Ausbrüche qualvoller Verzweiflung sich halb aufrichtend*)

Wehe! Wehe mir der Qual!
Mein Vater, oh! noch einmal
verrichte du das Amt!
Lebe, leb' und lass mich sterben!

Titur

Im Grabe leb'ich durch des Heilands Huld:
zu schwach doch bin ich, ihm zu dienen.
Du büss' im Dienste deine Schuld!
Enthüllt den Gral!

Amfortas

(*Igegen die Knaben sich erhebend*)

Nein! Lass ihn unenthüllt! Oh!
Dass keiner, keiner diese Qual ermisst,
die mir der Anblick weckt, der euch entzückt!
Was ist die Wunde, ihrer schmerzen Wut,
gegen die Not, die Höllenpein,
zu diesem Amt - verdammt zu sein!
Wehvolles Erbe, dem ich verfallen,
ich, einz'ger Sünder unter allen,
des höchsten Heiligtums zu pflegen,
auf Reine herabzuflehen seinem Segen!
Oh, Strafe! Strafe ohnegleichen
des, ach! gekränkten Gnadenreichen!
Nach ihm, nach seinem Weihegrusse,
muss sehnlich mich's verlangen;
aus tiefster Seele Heilesbusse
zu ihm muss ich gelangen.
Die Stunde naht:

(*Idlugie milczeniel*)

Czy mam jeszcze dziś ujrzeć Graala i żyć?

(*Idlugie milczeniel*)

Czy muszę umrzeć, pozbawiony wsparcia Zbawcy?

Amfortas

(*Ina wpół unosząc się w wybuchu bolesnego zwątpienia*)

Biada! Okrutna jest moja mąka!
O, ojciec mój! Jeszcze raz ty poprowadź obrzęd!
Żyj, żyj i pozwól mi umrzeć!

Titur

Ja żyję w grobie przez łaskę Zbawcy,
ale za słaby jestem, by mu służyć.
Ty służąc pokutuj za swoją winę!
Odsłońcie Graala!

Amfortas

(*lunosząc się w stronę chłopców*)

Nie! Zostawcie go w ukryciu! Och!
Bo nikt nie zmierzy mojej mąki
na jego widok, który was zachwyca!
Czymże jest ta rana, jej straszliwy ból,
wobec cierpienia, piekielnych mąk,
bycia skazanym na sprawowanie tego obrzędu!
Nieszczęsne dziedzictwo, które mi przypadło,
ja, jedyny grzesznik pośród was,
mam troszczyć się o najwyższą świętość,
nieskalanym udzielać jego błogosławieństwa!
Och, kara to! Kara niezrównana
gniewnego, Niebios Pana!
Za nim, za jego pozdrowieniem,
muszę tesknić niecierpliwie;
z głębi duszy czyniąc zbawczą pokutę
po niego muszę siegnąć.
Nadchodzi czas:

świetlisty promień spływa na święty przedmiot;
zasłona opada.
lutkut wzrok w przestrzeni przed sobą!
Boska zawartość ofiarnego naczynia
zapala się gwałtownym światłem.
Przejęty bólem świętej rozkoszy,
czuję jak źródło świętej krwi
wlewa się w moje serce,
a strumień mojej grzesznej krwi
w szalonym pędzie
musi wypływać ze mnie;
w świat pragnący grzechu
rozlać się z dziką trwogą.
Na nowo rozsadza bramę
z której teraz wypływa jej strumień,
tutaj, przez ranę podobną Jego ranie,
uczynioną pchnięciem tej samej włóczni,
która zraniła Zbawiciela,
aby krwawymi łzami
Bóstwo zapłakało nad winą ludzkości,
w swoim świętym współczuciu.
Z niej teraz, w najświętszym miejscu,
ja, opiekun Bożych dóbr,
strażnik zbawczego balsamu,
leję swą gorącą, grzeszną krew,
z wiecznie odnawiającego się źródła tępknaty,
którego nie powstrzyma nigdy żadna pokuta!
Litości! Litości!
Najlitościwszy! Ach, litości!
Zabierz moje dziedzictwo
zamknij ranę
bym umarł święty
i nieskalany szedł do Ciebie!
łopada na łóżko jak nieprzytomny!

Chłopcy i młodzież*Iz średniej wysokości**„Przez współczucie wiedzący,*

ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk;
die Hülle fällt.
Ivor sich hinstarrend!
Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt
erglüht mit leuchtender Gewalt;
durchzückt von seligsten Genusses Schmerz,
des heiligsten Blutes Quell
füh'l ich sie giessen in mein Herz;
des eignen sündigen Blutes Gewell'
in wahnsinniger Flucht
muss mir zurück dann fliessen,
in die Welt der Sündensucht
mit wilder Scheu sich ergiessen;
von neuem springt es das Tor,
daraus es nun strömt hervor,
hier durch die Wunde, der seinem gleich,
geschlagen von desselben Speeres Streich,
der dort dem Erlöser die Wunde stach,
aus der mit blut'gen Tränen
der Göttliche weint' ob der Menschheit Schmach,
in Mitleids heiligem Sehnen
und aus der nun mir, an heiligster Stelle,
dem Pfleger göttlicher Güter,
des Erlösungsbalsams Hüter,
das heisse Sündenblut entquillt,
ewig erneut aus des Sehnens Quelle,
das, ach! keine Büßung je mir stillt!
Erbarmen! Erbarmen!
Du Allerbarmer! Ach, Erbarmen!
Nimm mir mein Erbe,
schliesse die Wunde,
dass heilig ich sterbe,
rein Dir gesunde!
Ier sinkt wie bewusstlos zurück.

Knaben und Jünglinge*Iaus der mittleren Höhle**„Durch Mitleid wissend,*

der reine Tor:
harre sein,
den ich erkör!"

Die Ritter

lleisel
So ward es dir verhiessen:
harre getrost;
des Amtes walte heut!

Titurels Stimme
Enthüllet den Gral!

[Amfortas erhebt sich langsam und mühevoll. Die Knaben entkleiden den goldenen Schrine, entnehmen ihm den Gral (eine antike Kristallschale), von welcher sie ebenfalls eine Verhüllung abnehmen, und setzen ihn vor Amfortas hin.]

Stimmen

laus der Höhel
„Nehmet hin meinen Leib,
nehmet hin mein Blut,
um unser Liebe willen!”

[Während Amfortas andachtsvoll in stummem Gebete sich zu dem Kelche neigt, verbreit sich eine immer dichtere Dämmerung im Saale.]

Knaben

laus der Höhe: Eintritt der vollsten Dunkelheit!
„Nehmet hin mein Blut,
nehmet hin meinen Leib,
auf dass ihr mein' gedenkt!”

[Ein blendender Lichtstrahl dringt von oben auf die Schale herab; diese erglüht immer stärker in leuchtender Purpurfarbe, alles sanft bestrahlt. Amfortas, mit verklärter Miene, erhebt den "Gral" hoch und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten, worauf er dann Brot und Wein segnet. Alles ist bereits bei dem Eintritte der Dämmerung auf Knie gesunken und erhebt jetzt die Blicke andächtig zum Gral]

czysty prostaczek,
oczekuj na tego,
którego wybrałem.”

Rycerze

lcichal
Tak było ci przyrzeczone:
czekaj ufnie,
obręd odprawiaj dziś!

Głos Titurela
Odsłonięcie Graala!

[Amfortas podnosi się powoli i z wysiłkiem. Chłopcy odsłaniają złoty relikwiarz, wyjmując z niego Graala lantyczny kryształowy puchar, z którego także zdejmują osłonę, i umieszczają go przed Amfortasem.]

Głosy

iz wysokości
„Bierzcie i jedzcie moje ciało,
bierzcie i pijcie moją krew,
dla mojej miłości!”

[Podczas, gdy Amfortas z szacunkiem, modląc się w milczeniu zbliża się do kielicha, salę ogarnia coraz większy mrok.]

Chłopcy

iz wysokości zapada całkowita ciemność
„Bierzcie i pijcie moją krew,
bierzcie i jedzcie moje ciało,
czyńcie to na moją pamiątkę!”

[Oślepiający promień światła pada z góry na kielich, który rozjaśnia się coraz bardziej lśniącym, purpurowym kolorem, oświetlając wszystko łagodnym światłem. Amfortas, z uduchowioną miną, unosi wysoko Graala i kolysze nim lekko na wszystkie strony, po czym błogosławi nim chleb i wino. Wszyscy upadli w chwilę zapadnięcia ciemności na kolana i teraz unoszą nabożnie wzrok na Graala.]

Głos Titurela

O, święta radości!
Jak radośnie wita nas dzisiaj Pan!

Amfortas odstawia na powrót Graala, który blaknie w mierze, jak rozjaśnia się mrok; wtedy chłopcy chowają naczynie z powrotem do relikwiarza i przykrywają go tak, jak wcześniej. Kiedy ponownie robi się zupełnie jasno, czterej chłopcy po zamknięciu relikwiarza biorą ze stołu-ołtarza dwa dzbanki z winem i dwa kosze chleba, które Amfortas wcześniej pobłogosławiał. Graalem, rozdzielają chleb między rycerzy i napełniają winem stojące przed nimi kubki. Rycerze zasiadają do uczty, także Gurnemanz, który zostawił obok siebie wolne miejsce. Teraz gestem zaprasza Parsifala do udziału w uczcie: Parsifal stoi jednak z boku nieruchomo i milcząco, jakby pogranzony w marzeniach.

Ispiew na przemian podczas uczty

Głosy chłopców

Iz wysokości
Wino i chleb z ostatniej wieczerzy
przemienił niegdyś Pan Graala
współczującą mocą miłości
w swoją przelaną krew
i swoje wydane ciało.

Głosy młodzieńców

Iz średniej wysokości kapuły
Krew i ciało świętego daru
dziś zamienia dla waszego pokrzepienia
duch miłości świętego pocieszenia
w wino, które teraz pijecie,
w chleb, który dzisiaj spożywacie.

Rycerze

I pierwsza połowa
Bierzcie chleb,

Titurels Stimme

Oh, heilige Wonne!
Wie hell grüßt uns heute der Herr!

Amfortas setzt den "Gral" wieder nieder, welcher nun, während die tiefe Dämmerung wieder entweicht, immer mehr erblasst: hierauf schliessen die Knaben das Gefäss wieder in den Schrein und bedecken diesen wie zuvor. - Mit dem Wiedereintritte der vorigen Tageshelle nehmen die vier Knaben nachdem sie den Schrein verschlossen, die zwei Weinkrüge, sowie die zwei Brotkörbe, welche Amfortas zuvor durch das Schwenken des Gralskelches über sie gesegnet hatte, von dem Altartische, verteilen das Brot an die Ritter und füllen die vor ihnen stehenden Becher mit Wein. Die Ritter lassen sich zum Mahle nieder, so auch Gurnemanz, welcher einen Platz neben sich leer hält und Parsifal durch ein Zeichen zur Teilnahme am Mahle einlädt. Parsifal bleibt aber starr und stumm, wie gänzlich entrückt, zur Seite stehend.

Wechselsang während des Mahles!

Knabenstimmen

laus der Höhe

Wein und Brot des letzten Mahles
wandelt' einst der Herr des Grales
durch des Mitleids Liebesmacht
in das Blut, das er vergoss,
in den Leib, den dar er bracht.

Jęnglingsstimmen

laus der mittlerem Höhe der Kuppell

Blut und Leib der hei'gen Gabe
wandelt heut zu eurer Labe
sel'ger Tröstung Liebesgeist
in den Wein, der euch nun floss,
in das Brot, das heut ihr speist.

Die Ritter

erste Hälfte

Nehmet vom Briot,

wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke;
treu bis zum Tod;
fest jedem Mühn,
zu wirken des Heilands Werke!
tweite Hälfte
Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens-feurigem Blute,
beide Hälften
froh im Verein,
brudergetreu
zu kämpfen mit seligem Mute!

Die Ritter haben sich erhoben und schreiten von beiden Seiten auf sich zu, um während des Folgenden sich zu umarmen.

Alle Ritter

Selig im Galuben!

Selig in Liebe!

Jęnglingi

laus mittlerer Höhe der Kuppell

Selig in Liebe!

Knaben

laus voller Höhe der Kuppell

Selig im Glauben!

Während des Mahles, an welchem er nicht teilnahm, ist Amfortas aus seiner begeisterungsvollen Erhebung allmählich wieder herabgesunken: er neigt das Haupt und hält die Hand auf die Wunde. Die Knaben nähern sich ihm: ihre Bewegungen deuten auf das erneuerte Bluten der Wunde: sie pflegen Amfortas, geleiten ihn wieder auf die Sänfte, und, während alle sich zum Aufbruch rüsten, tragen sie, in der Ordnung wie sie kamen, Amfortas und den heiligen Schrein wieder von dannen. Die Ritter ordnen sich ebenfalls wieder zum feierlichen Zuge und verlassen langsam den Saal, aus

zamieńcie go śmiało
w siłę i moc ciała;
wierni aż do śmierci
wytrwali w każdym wysiłku,
by pełnić dzieło Zbawiciela!
druga połowa
Bierzcie wino,
zamieńcie je znów
w życia płomienną krew,
labie połowy
Radośni we wspólnocie,
wierni w braterstwie,
do walki idziemy radośnie ufni!

Rycerze podnieśli się i podchodzą z obu stron do siebie, aby obejmować się podczas poniższego.

Wszyscy rycerze

Szczęśliwi w wierze!

Szczęśliwi w miłości!

Młodzieńcy

Iz średniej wysokości kapuły

Szczęśliwi w miłości!

Chłopcy

Iz całej wysokości kapuły

Szczęśliwi w wierze!

Podczas uczty, w której Amfortas nie uczestniczył, jego pełne zachwytu uniesienie stopniowo ustępuje: pochyla głowę i dotyka ręką ranę. Chłopcy zbliżają się do niego: ich ruchy wskazują, że rana na nowo krwawi: opiekują się Amfortasem, pomagają mu przejść z powrotem na przenośne łóżko, a kiedy wszyscy szykują się do wyjścia, w takim porządku, w jakim przybyli, wynoszą Amfortasa i relikwiarz na zewnątrz. Rycerze również ustawiają się do uroczystego pochodu i powoli opuszczają salę, w której stopniowo gaśnie światło dzienne.

Giermkowie ponownie przemierzają halę szybkim krokiem.
Słychać pobrzmiewające znów dzwony!

(Parsifal w chwili wcześniejszego najgdyńszego okrzyku bolesci Amforta-
sa gwałtownie chwycił się ręka za serce i przez pewien czas tak trwał teraz
stoi jeszcze bez ruchu, jak skamieniały. Kiedy ostatni rycerz i giermkowie
opuszczają salę i drzwi zostają ponownie zamknięte, Gurnemanz podchodzi
niechętnie do Parsifala i potrząsa jego ramieniem)

Gurnemanz

Co tak tu stoisz?
Czy wiesz, co widziałeś?

(Parsifal chwyta się za serce i lekko potrząsa głową)

Gurnemanz

I rozgniewany!
A jednak rzeczywiście jesteś tylko prostakiem!
I otwiera wąskie boczne drzwi!
Wynoś się stąd i ruszaj w swoją drogę!
Ale Gurnemanz ci radzi:
na przyszłość zostaw łabędzie w spokoju
i poszukaj sobie lepiej gęsi!

(Wypycha Parsifala na zewnątrz i zatraskuje za nim ze złocią drzwiami)

Pojedynczy głos

Iz wysokości
„Przez współczucie wiedzący
czysty prostaczek”

Głosy

I wybrzmiewające z wysokości
Szczęśliwi w wierze!

(Kiedy Gurnemanz wychodzi w ślad za rycerzami, kurtyna opada.)

welchem die vorherige Tageshelle allmählich weicht. Knappen ziehen wieder schnelleren Schrittes durch die Halle. Die Glocken haben wieder geläutet.

(Parsifal hatte bei dem vorangegangenen stärksten Klagerufe des Amfortas heftige Bewegung nach dem Herzen gemacht, welches er krampfhaft eine Zeitlang gefasst hielt; jetzt steht er noch wie erstarrt, regungslos da. - Als die letzten Ritter und Knappen den Saal verlassen und die Türen wieder geschlossen sind, tritt Gurnemanz missmutig an Parsifal heran und rüttelt ihn am Arm.)

Gurnemanz

Was stehst du noch da?
Weisst du, was du sahst?

(Parsifal fasst sich krampfhaft nach dem Herzen und schüttelt dann ein wenig sein Haupt)

Gurnemanz

I sehr ärgerlich!
Du bist doch eben nur ein Tor!
I er öffnet eine schmale Seitentüre!
Dort hinaus, deine Wege zu!
Doch rät dir Gurnemanz:
lass du hier künftig die Schwäne in Ruh',
und suche dir, Gänser, die Gans!

(Er stoßt Parsifal hinaus und schlägt ärgerlich, hinter ihm die Tür stark zu)

Eine Stimme

I aus der Höhle
„Durch Mitleid wissend,
der reine Tor!“

Stimmen

I aus der Höhe verhallend!
Selig im Glauben!

(Während Gurnemanz den Ritten folgt, schließt sich der Bühnenvorhang.)

ZWEITER AUFZUG

SZENE 1

Klingsors Zaubershloss – Im inneren Verliesse eines nach oben offenen Turmes. Stufen führen nach dem Zinnenrande der Turmmauer. Finsternis in der Tiefe, nach welcher es von dem Mauervorsprunge, den der Boden darstellt, hinabführt. Zauberwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen.

Klingsor

I auf dem Mauervorsprunge zur Seite, vor einem Metallspiegel sitzend
Die Zeit ist da.
Schon lockt mein Zauberschloss den Toren,
den kindisch jauchzend, fern ich nahen seh'.
Im Todesschlaf hält der Fluch sie fest,
der ich den Krampf zu lösen weiss.
Auf denn! Ans Werk!

(Er steigt der Mitte zu, etwas tiefer hinab und entzündet dort Räucherwerk,
welches alsbald einen Teil des Hintergrundes mit einem bläulichen Dampfe
erfüllt. Dann setzt er sich wieder vor die Zauberwerkzeuge und ruft, mit
geheimnisvollen Gebärden, nach dem Abgrunde.)

Herauf! Herauf! Zu mir!
Dein Meister ruft dich Namenlose,
Urteufelin, Höllenrose!
Herodias warst du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier:
Hieher! Hieher denn! Kundry!
Dein Meister ruft: herauf!

(In dem bläulichen Lichte steigt Kundrys Gestalt heraus. Sie scheint schlafend. Sie macht die Bewegung einer Erwachenden. Sie stößt einen grässlichen Schrei aus.)

AKT DRUGI

SCENA 1

Czarodziejski zamek Klingsora – we wnętrzu wieży otwartej z góry. Kamienne schody prowadzą ku blankom na murze wieży; ciemność w oddali spowija ona zakończenie występu w murze, na którym usytuowana jest scena. Narzędzia służące do czarów i nekromancji.

Klingsor

I siedząc z boku występu muru, przed metalowym lustrem
Nadszedł już czas.
Już mój czarodziejski zamek wabi prostaczka,
z dala widzę go, jak zbliża się weseląc.
W śmiertelnym śnie mocno trzyma ją zakłecie,
którego więzy potrafię jednak zerwać.
Dalej więc! Do dzieła!

(Przechodzi ku środkowi, nieco w głąb i rozpala tam kadzidło, które szybko wypełnia część tła niebieskawym dymem. Potem siedzi ponownie przed czarodziejskimi narzędziami i czyniąc tajemnicze gesty woła w głąb.)

Wyjdź! Wyjdź! Do mnie!
Twój mistrz wzywa cię, bezimienna,
arcydiaboliczo, różo piekła!
Byłaś Herodiadą i kim jeszczę?
Gundryggia tam, Kundry tu:
Do mnie! No przyjdź! Kundry!
Twój mistrz woła: wychodź!

(W niebieskim świetle wylania się postać Kundry. Sprawia wrażenie, jakby spała. Wykonuje ruchy, jakby się budziła. Wydaje strasliwy okrzyk.)

Budzisz się? Ha!
Moim czarom znów
uległaś dziś w samą porę.

(Kundry wydaje okrzyk skargi, przechodzący od potężnego ryku do cichego jękiu)

Powiedz, gdzie się znów włóczyłaś?
Fuj! Tam, wśród tej rycerskiej hołoty,
gdzie się dajesz traktować jak bydło?
Czy ci się nie podobało bardziej u mnie?
Kiedy złapałaś dla mnie ich mistrza,
ha, ha! – czystego opiekuna Graala,
co cię znów pognąło w świat?

Kundry
Iszorstkim i przerywanym głosem, jakby próbując odzyskać mowę

Ach! – Ach!
Gęboka noc...
Szaleństwo... Och! Szał...
Ach! Niedola!
Sen... sen...
Gęboki sen... śmierć!

Klingsor
Wtedy zbudził cię ktoś inny? Hę?

Kundry
(jak wcześniejszej)
Tak... moja kłatawa!
Och! – tesknie... tesknie!

Klingsor
Ha, ha! Za tymi tam cnotliwymi rycerzami?

Kundry
Tam... tam... służę.

Erwachst du? Ha!
Meinem Banne wieder
verfallen heut du zur rechten Zeit.

*(Kundry lässt ein Klagegeheul, von grösster Heftigkeit bis zu bangem
Wimmern sich abstuend, vermehmen)*

Sag', wo triebst du dich wieder umher?
Pfui! Dort bei dem Rittergesipp',
wo wie ein Vieh du dich halten lässt?
Gefällt dir's bei mir nicht besser?
Als ihren Meister du mir gefangen
haha! - den reinen Hüter des Grales,
was jagte dich da wieder fort?

Kundry

Irauh und abgebrochen, wie im Versuche, wieder Sprache zu gewinnen!
Ach! – Ach!
Tiefe Nacht...
Wahnsinn... Oh! Wut...
Ach! Jammer!
Schlaf... Schlaf...
Tiefer Schlaf... Tod!

Klingsor

Da weckte dich ein ander? He?

Kundry

(wie zuvor)
Ja... Mein Fluch!
Oh! - Sehnen... Sehnen!

Klingsor

Haha! Dort nach den keuschen Rittern?

Kundry

Da... Da... Dient' ich.

Klingsor
Ja, ja, den Schaden zu vergüten,
den du ihnen böslich gebracht?
Sie helfen dir nicht:
feil sind sie alle,
biet' ich den rechten Preis;
der festeste fällt,
sinkt er dir in die Arme,
und so verfällt er dem Speer,
den ihrem Meister selbst ich entwandt.
Den Gefährlichsten gilt's nun heut zu bestehn:
ihn schirmt der Torheit Schild.

Kundry

Ich will nicht! Oh... Oh!...

Klingsor

Wohl willst du, denn du musst.

Kundry

Du... Kannst mich... Nicht... Halten.

Klingsor

Aber dich fassen.

Kundry

Du?...

Klingsor

Dein Meister.

Kundry

Aus welcher Macht?

Klingsor

Ha! Weil einzlig an mir
deine Macht nichts vermag.

Klingsor
Tak, tak, by wynagrodzić szkody,
które im złośliwie wyrządziłaś?
Oni ci nie pomoga:
wszystkich można kupić,
jeśli zaoferuję dobrą cenę;
najsielniejszy upadnie,
gdy padnie w twoje ramiona,
i tak ulegnie włóczni,
która sam odebrałem jego mistrzowi.
Dziś trzeba stawić czoła najniebezpieczniejszemu:
chroni go prostoty tarcza.

Kundry
Nie chcę! Och... Och!...

Klingsor
A jednak chcesz, bo musisz.

Kundry
Ty... Nie możesz... Mnie... Powstrzymać.

Klingsor
Ale cię schwytać.

Kundry
Ty?...

Klingsor
Twój mistrz.

Kundry
Jaką siłą?

Klingsor
Ha! Bo tylko ja
nie ulegnę twojej mocy.

Kundry*Ißmeierg sie dzikol*

Ha, ha! Czyżbyś był niewinnym?

Klingsor*luścieklel*

Cóż za pytanie, przeklęta kobieto?

Ipograża się w ponurzych rozmyślanach!

Straszliwy los!

Czy mój diabel się teraz śmieje,
że kiedyś dążyłem do świętości?

Straszliwy los!

Nieugaszonej tesknoty bólu,
Piekialna moc straszliwych żądz,
które próbowałem zniszczyć na zawsze,
śmieje się teraz i kpi ze mnie głośno
twymi ustami, kochanko diabła?

Strzeż się!

Kpiny i pogardę jeden już przypłacił:
dumny, silny swą świętością,
który kiedyś odepchnął mnie od siebie:
jego ród popadł w moją moc.

Potępiony

obrońca świętości umiera z mej winy,
a już wkrótce, jak sądzę,
ja sam będę obrońcą Graala.

Ha, ha!

Czy podoba ci się Amfortasie bohater,
którego pchnąłem w twe objęcia?**Kundry**

Och! Nędza! Nędza!

Słaby on też! Wszyscy słabib!...

Wraz ze mną wszyscy ulegli
mojej klątwie!

Och, wieczny śnie,

Kundry*Igrell lachend!*

Haha! Bist du keusch?

Klingsor*lwütend!*

Was frägst du das, verfluchtes Weib?

Ier versinkt in finstres Brüten!

Furchtbare Not!

So lacht nun der Teufel mein,
dass einst ich nach dem Heiligen rang?

Furchtbare Not!

Ungebändigten Sehnens Pein,
schrecklichster Triebe Höllendrang,
den ich zum Todesschweigen mir zwang,
lacht und höhnt er nun laut
durch dich, des Teufels Braut?

Hüte dich!

Hohn und Verachtung büsstet schon einer:
der Stolze, stark in Heiligkeit,
der einst mich von sich stiess:
sein Stamm verfiel mir,
unerlöstsoll der Heiligen Hüter mir schmachten,
und bald so wähn' ich
hüt' ich mir selbst den Gral.

Haha!

Gefiel er dir wohl, Amfortas, der Held,
den ich dir zur Wonne dir gesellt?**Kundry**

Oh! Jammer! Jammer!

Schwach auch er! Schwach alle!...

Meinem Fluche mit mir

alle verfallen!

Oh, ewiger Schlaf,

Kundry
*einziges Heil,
wie, wie dich gewinnen?***Klingsor**Ha! Wer dir trotzte, löste dich frei:
versuch's mit dem Knaben, der naht!**Kundry**
*Ich will nicht!***Klingsor***Isteigt hastig auf die Turmmauer!
Jetzt schon erklimmt er die Burg.***Kundry**
*Oh! Wehe! Wehe!
Erwachte ich darum?
Muss ich? Muss?***Klingsor***Inablickend
Ha! Er ist schön, der Knabe!***Kundry**
*Oh! Oh! Wehe mir!***Klingsor***Istössst nach aussen gewandt in ein Horn!
Ho! Ihr Wächter! Ho! Ritter!
Helden! Auf! Feinde nah!
Aussen wachsendes Getöse und Waffengeräusch!
Ha! Wie zur Mauer sie stürmen,
die betörten Eigenholde,
zum Schutz ihres schönen Guteufels!
So! Mutig! Mutig!
Haha! Der fürchtet sich nicht!***Kundry**,
jedyny ratunku,
jak, jak cię zdobyć?**Klingsor**Ha! Kto ci się sprzeciwi, ten cię uwolni:
spróbuj z tym chłopcem, który się zbliża!**Kundry**
Nie chcę!**Klingsor***Ispiesznie wchodzi na mur wiezyl
Teraz już wchodzi do zamku.***Kundry**
Och! Biada! Biada!
Dlatego mnie zbudziłeś?
Czy muszę? Muszę?**Klingsor***Isoglądając w dół
Ha! Chłopak już jest!***Kundry**
Och! Och! Biada mi!**Klingsor***lwychylon na zewnątrz dmie w rógl
Hej, strażnicy! Hej, rycerze!
Bohaterowie! Wróg nadchodzi!
Ina zewnątrz narastająca wrzawa i odgłosy walki!
Ha! Jak nacierają na mury,
omamieni wasale
w obronie szatańskich dziewczek!
Tak! Dzielnie! Dzielnie!
Ha, ha! Ten się nie boi:*

bohaterskiemu Ferrisowi odebrał broń,
i zwraca ją śmiało przeciw całej zgrai.

[Kundry wybucha dziwnym, ekstatycznym śmiechem, który przechodzi w okrzyk bólu]

Na złe wyszedł durniom ich zapał!
Temu odcina ramię, tamtemu nogę!
Ha, ha! Już słabną! Już uciekają!

[Kundry znika. Niebieskie światło gaśnie, w głębi całkowita ciemność, a nad murem lśniący błękit nieba]

Każdy przyniesie do domu swoje rany!
I to ja ich tak załatwiałem!

Cała ta rycerska zgraja
mogłaby się tak sama wytluc!
Ha! Jak dumnie stoi teraz na blankach!
Jak mu się zaróżowiły policzki,
kiedy dzieciście zdumiony
patrzy w samotny ogród!

Hej! Kundry!...
[zwraca się w głąb tła. Ponieważ nie dostrzega Kundry]

Co? Już przy pracy?
Ha, ha! Dobrze znam ten czar,
który wciąż zaprzega cię w moją służbę!
[zwracając się ponownie na zewnątrz]

Ty tam, dzieciaku!
Cokolwiek
przepowiedziała ci wróżba,
jesteś za młody i za głupi,
więc ulegniesz mojej mocy;
pozbawiony swej niewinności
pozostaniesz moim sługą!

dem Helden Ferris entwand er die Waffe,
die führt er nun freislich wider den Schwarm

[Kundry gerät in unheimliches ekstatisches Lachen bis zu krampfhaften Wehegeschrei]

Wie übel den Tölpeln der Eifer gedeiht!
Dem schlug er den Arm, jenem den Schenkel!
Haha! Sie weichen! Sie fliehen.

[Kundry verschwindet. Das bläuliche Licht ist erloschen, volle Finsternis in der Tiefe, wogegen glänzende Himmelsbläue über der Mauer]

Seine Wunde trägt jeder nach heim!
Wie das ich euch gönnen!
Möge denn so das ganze Rittergezücht
unter sich selber sich würgen!
Ha! Wie stolz er nun steht auf der Zinne!
Wie lachen ihm die Rosen der Wangen,
da kindisch erstaunt
in den einsamen Garten er blickt!
He! Kundry!...

[Er wendet sich nach der Tiefe des Hintergrundes um. Da er Kundry nicht erblickt]

Wie? Schon am Werk?
Haha! Den Zauber wusst' ich wohl,
der immer dich wieder zum Dienst mir gesellt!
[Sich wieder nach aussen wendend]

Du da, kindischer Spross!
Was auch
Weissagung dich wies,
zu jung und dumm
fielst du in meine Gewalt:
die Reinheit dir entrissen,
bleibst mir du zugewiesen!

SZENE 2

[Er versinkt schnell mit dem ganzen Turme zugleich steigt der Zauberpalast auf und erfüllt die Bühne ganzlich. Tropische Vegetation, üppigste Blumenpracht; nach dem Hintergrunde zu Abgrenzung durch die Zinne der Burgmauer, an welche sich seitwärts Vorsprünge des Schlossbaues selbst, arabischen reichen Stiles mit Terrassen anlehnen.

Auf der Mauer steht Parsifal, staunend in den Garten hinabblickend. – Von allen Seiten her, zuerst aus dem Garten, dann aus dem Palaste, stürzen wirr durcheinander, einzeln, dann zugleich immer mehrere, schöne Mädchen herein: sie sind mit flüchtig übergeworfenen, zartfarbigen Schleier verhüllt, wie soeben aus dem Schlaf aufgeschrackt.

Mädchen

Nom Garten kommend!
Hier war das Tosen,
Waffen, wilde Rüfe!

Mädchen

Nom Schlosse heraus!
Wer ist der Frevler?
Wo ist der Frevler?
Auf zur Rache!

Einzelne

Mein Geliebter verwundet.

Andere

Wo find' ich den meinen?

Andere

*Ich erwachte alleine!
Wohin entflohn's sie?*

SCENA 2

Szybko zapada wraz z całą wieżą: jednocześnie wyłania się czarodziejski ogród i całkowicie wypełnia scenę. Tropikalna roślinność, bujne kwiaty, sięgające w stronę tła, w głębi zamknięta jest blanki muru zamkowego. Do jego boków przylegają zdobione - w bogatym, arabskim stylu - występy muru przechodzące w zamkowe tarasy.

Na murze stoi Parsifal, z podziwu patrząc na ogród - ze wszystkich stron, najpierw z ogrodu, potem z zamku, wypadają piękne dziewczyny, najpierw pojedynczo, a potem coraz tłumniej, przepychając się między sobą: są okryte luźno narożnymi, kolorowymi szataami. Jakby właśnie zostały zbudzone ze snu.

Dziewczęta

Inadchodzić z ogrodem!
Tu była wrzawa
broń, dzikie okrzyki!

Dziewczęta

Iwychodzące z zamku!
Kim jest ten łajdak?
Gdzie jest ten łajdak?
Dalej, chcemy zemsty!

Jedna z nich

Mój ukochany jest ranny.

Inna

Gdzie znajdę mojego?

Inna

Zbudziłam się sama!
Gdzie oni uciekli?

Jeszcze inna
 Wewnętrz sali!
 Biada! Widzialyśmy ich
 z krwawiącymi ranami.
 Trzeba na pomoc!
 Kim jest wróg?
Ispostrzegają Parsifala i wskazują na niego!
 Tam stoi!
 Widzicie? Stoi tam!
 Miecz mojego Ferrisa
 w jego dłoni!
 Poznaję krew
 mojego ukochanego.
 Widziałam, jak on szturmował zamek!
 Słyszałam róg mistrza.
 Mój bohater ruszył tam,
 wszyscy pobiegli, ale każdy
 został pokonany.
 Ten zabił mego ukochanego.
 Dopadł mego przyjaciela.
 Jeszcze widzę krew na jego broni!
 Ty tam! Ty tam!
 Czemu uczyniłeś nam taką krzywdę?
 Powinieneś być przeklęty!

(Parsifal wchodzi nieco głębiej w ogród)

Dziewczęta
Igwałtownie się cofają!
 Ha, śmiałyku! Ośmieniasz się zbliżyć?
 Któryś zabił naszych ukochanych?

Parsifal
Staje pełen podziwu!
 Piękne dziewczęta, czyż mogłem się z nimi nie bić?
 Do was, małe, bronili mi drogi.

Immer Andere
 Drinnen im Saale!
 Wehe! Wir sahn sie
 mit blutender Wunde.
 Auf, ihnen zur Hilfe!
 Wer ist der Feind?
(Sie gewähren Parsifal und zeigen auf ihn)
 Da steht er!
 Seht ihn dort, steht ihn dort!
 Meines Ferris Schwert
 in seiner Hand!
 Meines Liebsten Blut
 hab ich erkannt.
 Ich sah's, der stürmte die Burg!
 Ich hörte des Meisters Horn.
 Mein Held lief herzu,
 sie alle kamen, doch jeden
 empfing seine Wehr.
 Der schlug meinen Liebsten.
 Mir traf er den Freund.
 Noch blutet die Waffe!
 Du dort! Du dort!
 Was schufst du uns solche Not?
 Verwünscht, verwünscht sollst du sein!

(Parsifal springt etwas tiefer in den Garten herab)
Die Mädchen
Iweichen jäh zurück!
 Ha, Kühner! Wagst du zu nahen?
 Was schlugst du unsre Geliebten?

Parsifal
Ihält voll Verwunderung an!
 Ihr schönen Kinder, musst' ich sie nicht schlagen?
 Zu euch, ihr Holden, ja wehrten sie mir den Weg.

Mädchen
 Zu uns wolltest du?
 Sahst du uns schon?
Parsifal
 Noch nie sah ich solch zieres Geschlecht:
 nenn' ich euch schön, dünkt euch das recht?

Die Mädchen
Von Verwunderung in Heiterkeit übergehend!
 So willst du uns wohl nicht schlagen?

Parsifal
 Das möcht' ich nicht.

Mädchen
 Doch Schaden
 schufst du ins grossen und vielen.
 Du schlugest unsre Gespielen!
 Wer spielt nun mit uns?

Parsifal
 Das tu' ich gern.

(Die Mädchen, von Verwunderung in Heiterkeit übergegangen, brechen jetzt in ein lustiges Gelächter aus. Während Parsifal immer näher zu den aufgeregen Gruppen tritt, entweichen unmerklich die Mädchen der ersten Gruppe und des ersten Chores hinter die Blumenhäge, um ihren Blumenschmuck zu vollenden.)

Die Mädchen
Zweite Gruppe und zweiter Chor
 Bist du uns hold, so bleib nicht fern!
 Und willst du uns nicht schelten,
 wir werden dir's entgelten:
 Wir spielen nicht um Gold,
 wir spielen um Minnes Sold:

Dziewczęta
 Do nas chciałeś?
 Czy już nas widziałeś?

Parsifal
 W życiu nie widziałem nikogo tak pełnego wdzięku:
 jeśli nazywam was pięknymi, czy sądzicie, że to źle?

Dziewczęta
(przechodząc od zmieszania do wesołości)
 Więc nie chcesz nas pozabijać?

Parsifal
 Nie ośmieliłbym się.

Dziewczęta
 Lecz szkody
 uczyniłeś nam wielkie i liczne.
 Pobileś naszych kochanków!
 Kto się z nami teraz zabawi?

Parsifal
 Ja to chętnie zrobię..

(Początkowo zdziwione dziewczęta wybuchają teraz radosnym śmiechem. Kiedy Parsifal zbliża się coraz bardziej do ażywionych grup, dziewczęta z pierwszej grupy i pierwszego chóru znikają niepostrzeżenie za kwietnikami, aby dokonać swoje kwiatowe ozdoby.)

Dziewczęta
Idruga grupa i drugi chór
 Jeśli będziesz dla nas miły, nie oddalaj się!
 A jeśli nie będziesz nas obrażać,
 hojnje ci odpłacimy:
 gra się nie toczy o złoto,
 toczy się o miłośną zapłatę:

jeśli chcesz otrzymać od nas nagrodę,
musisz ją od nas wygrać!

(Dziewczęta z pierwszej grupy i pierwszego chóru wracają z poniższym śpiewem, w szatach z kwiatów, i podbiegają natychmiast do Parsifala)

Ustrojone dziewczęta

Ipojedyncza!
Zostawcie chłopca! – on należy do mnie.
Nie! Nie! Do mnie! Do mnie!

Inne dziewczęta

Ha, a to podstępne! Potajemnie się ustroily!

(One również się oddalają i wkrótce wracają w takich samych kwietnych ozdobach.)

Dziewczęta

Itarując w korowadach, jak w dziecięcej zabawie, wokół Parsifala i delikatnie gładząc go po policzkach i brodzień.
Chodź! Chodź!
Miły chłopczy!
Niech dla ciebie zakwitnę!
Dla twoj rozkoszy i odpoczynku
są moje miłosne wysiłki.

Parsifal

Iradosny i spokojoj pośród dziewcząt!
Jak pięknie pachniecie!
Czy wy jesteście kwiatami?

Dziewczęta

I czasem pojedynczo, czasem kilka naraz!
Jesteśmy czarem ogrodu
i wonnymi duchami,
na wiosnę zerwał nas nasz mistrz!

willst auf Trost du uns sinnen,
sollst den du uns abgewinnen!

(Die Mädchen der ersten Gruppe und des ersten Chores kommen, mit dem Folgenden, ganz in Blumengewändem, selbst Blumen erscheinend, zurück und stürzen sich sofort auf Parsifal)

Die Geschmückten Mädchen

leinzeln!
Lasset den Knaben! - Er gehört mir.
Nein! Nein! Mir! Mir!

Die Andern Mädchen

Ha, die Falschen! Sie schmückten heimlich sich!

(Diese entfernen sich ebenfalls und kehren alsbald in gleichem Blumenschmucke zurück)

Die Mädchen

lwährend sie, wie in anmutigem Kinderspiele, in abwechselndem Reigen um Parsifal sich drehen und sanft ihm Wange und Kinn streicheln!
Komm! Komm!
Holder Knabe!
Lass mich dir blühen!
Dir zur Wonn' und Labe gilt mein minniges Mühen.

Parsifal

Iheiter, ruhig in der Mitte der Mädchen!
Wie duftet ihr hold!
Seid ihr denn Blumen?

Die Mädchen

immer bald einzeln, bald mehrere zugleich!
Des Gartens Zier und duftende Geister im Lenz pflückt uns der Meister!

Wir wachsen hier in Sommer und Sonne, für dich erblühend in Wonne. Nun sei uns freund und hold, nicht karge den Blumen dent Sold! Kannst du uns nicht lieben und minnen, wir welken und sterben dahin.

Erstes Mädchen
An deinen Busen nimm mich!

Zweites
Die Stirn lass mich dir kühlen!

Drittes
Lass mich die Wange dir fühlen!

Viertes
Den Mund lass mich dir küssen!

Fünftes
Nein, ich! Die Schönste bin ich.

Sechstes
Nein! Ich! Ich dufte süßer!

Parsifal
Ihrer anmutigen Zudringlichkeit sanft wehrend!
Ihr wild holdes Blumengedränge, soll ich mit euch spielen, entlasst mich der Enge!

Mädchen
Was zankest du?

Parsifal
Weil ihr euch streitet.

Rośniemy tutaj latem i w słońcu, rozwijając dla twojej rozkoszy. Bądź teraz dla nas przyjazny i miły, nie skap kwiatom zapłaty! Jeśli nie możesz nas miłować, zwiędniemy od tego i umrzemy.

Pierwsza dziewczyna
Przytul mnie do swej piersi!

Druga
Pozwól mi ochłodzić twe czoło!

Trzecia
Niech poczuje twoje wargi!

Czwarta
Niech pocałuuję twe usta!

Piąta
Nie, ja! Ja jestem najpiękniejsza.

Szósta
Nie! Ja! Moja woń najsłodsza!

Parsifal
Ilagodnie broniąc się przed ich naporem!
Ach, piękny tłumie kwiatów, jeśli mam się z wami bawić, wypuście mnie z tego ścisku!

Dziewczęta
Kłocisz się?

Parsifal
Bo wy się spieracie między sobą.

Dziewczęta
Spieramy się tylko o ciebie.

Parsifal
Przestańcie!

Pierwsza dziewczyna
Ido drugiej!
Zostaw go, on chce mnie.

Druga
Nie, mnie!

Trzecia
Woli mnie!

Czwarta
Nie, mnie!

Część dziewcząt
Ido Parsifala!
Bronisz się przede mną?

Inne
Odpychasz mnie?

Jeszcze inne
Boisz się kobiet?

Inne
Wzdragasz się przed miłością?

Pierwsza dziewczyna
Jakiś ty zły, trwożliwy i zimny!
Czy pozostawisz kwiaty tylko dla motyli?

Mädchen
Wir streiten nur um dich.

Parsifal
Das meidet!

Erstes Mädchen
zu dem zweiten!
Du lass von ihm; sieh, er will mich.

Zweites Mädchen
Nein, mich!

Drittes
Mich lieber!

Viertes
Nein, mich!

Einige Mädchen
zu Parsifall
Du wehrest mir?

Andere
Du scheuchest mich fort?

Wieder Andere
Bist du feige vor Frauen?

Andere
Magst dich nicht getrauen?

Erstes Mädchen
Wie schlimm bist du, Zager und Kalter!
Die Blumen lässt du umbuhlen den Falter?

Andere Mädchen
Wie ist er zag! Wie ist er kalt!

Einige
Weichet dem Toren!

Andere
Wir geben ihn verloren.

Wieder Andere
Doch sei er uns erkoren!

Viele Andere
Nein, mir gehört er an!
Nein, uns! Auch mir!

Parsifal
halb ärgerlich die Mädchen abscheuchend
Lasst ab! Ihr fangt mich nicht!

(Er will fliehen, als er aus einem Blumenhage Kundrys Stimme vernimmt und betroffen still steht.)

Kundry
Parsifal! Weile!

(Die Mädche sind erschrocken und haben sich alsbald von Parsifal zurückgehalten.)

Parsifal
„Parsifal“...?
So nannte träumend mich einst die Mutter.

Kundry
allmählich sichtbar werdend
Hier weile, Parsifal!

Inne dziewczęta
Jaki on twożliwy! Jaki on zimny!

Niektóre
Porzućcie głupca!

Inne
Zostawiamy go już.

Jeszcze inne
Ale przecież nas wybrał!

Wiele innych
Nie, do mnie on należy!
Nie, do nas! Też do mnie!

Parsifal
Ina wpół gniewnie odpychając dziewczęta
Zostawcie mnie! Nie złapcie mnie!

(Chce uciekać, kiedy z kwietnika dobiega głos Kundry, na jego dźwięk się zatrzymuje.)

Kundry
Parsifalu! Zostań!

(Przestraszone dziewczęta natychmiast odsuwają się od Parsifala.)

Parsifal
„Parsifal“?
Tak w marzeniach nazwała mnie niegdyś matka.

Kundry
stopniowo się wyłaniając
Zostań tu, Parsifalu!

Wita cię tu rozkosz i szczęście.
Wy dziecięce zatońcice, zostawcie go;
wnet więdnące kwiatki,
nie z wami będzie się on zabawił!
Idźcie stąd, opatrzcie rany:
samotnie czekają na was wasi bohaterowie.

Dziewczęta

Iniechętnie i z oporami oddalaając się od Parsifala

Zostawić cię, opuścić cię!
O, biada! Cóż straszny ból!
Chciałyśmy chętnie opuścić wszystkich,
by tylko z tobą być.
Bądź zdrów! Bądź zdrów!
Ty piękny, ty dumny,
ty – ty prostaku!
(przy ostatnich słowach ze śmiechem znikają w zamku)

Parsifal

Czy mi się to wszystko tylko sniło?

(Spogląda nieśmiało w stronę, z której dochodził głos. Tam jest widoczna, wyłaniająca się zza kwiatów, młoda, przepiękna kobieta – Kundry w całkowicie odmienionej postaci – na łóżu z kwiatów, w lekko okrywającym ją, fantastycznym stroju – przypominającym styl arabski.)

Parsifal

(jeszcze stojąc z dala)
Wołałaś mnie, bezimiennego?

Kundry

Nazwałam cię, prosty i niewinny,
„Fal parsi”,
ciebie, niewinny prostaczku: „Parsifal”.
Tak wzywał, bawiąc w arabskim kraju,

Dich grüsset Wonne und Heil zumal.
Ihr kindischen Buhlen, weichet von ihm;
früh welkende Blumen,
nicht euch ward er zum Spiele bestellt!
Geht heim, pfleget der Wunden:
einsam erharrt euch mancher Held.

Die Mädchen

Izaghaft und widerstrebend sich vom Parsifal entfernd!
Dich zu lassen, dich zu meiden!
O wehe! O Wehe der Pein!
Von allen möchten gern wir scheiden,
mit dir allein zu sein.
Leb' wohl! Leb' wohl!
Du Holder, du Stolzer,
du – Tor!
(Mit dem letzten sind sie, unter Gelächter, nach dem Schlosse zu verschwunden.)

Parsifal

Dies alles hab' ich nun geträumt?

(Er sieht sich schüchtern nach der Seite hin um, von welcher die Stimme kam. Dort ist jetzt, durch Enthüllung des Blumenhages, ein jugendliches Weib von höchster Schönheit – Kundry, in durchaus verwandelter Gestalt – auf einem Blumenlager, in leicht verhüllender, phantastischer Kleidung – annähernd arabischen Stiles – sichtbar geworden.)

Parsifal

(noch ferne stehend)
Riefest du mich Namenlosen?

Kundry

Dich nannt' ich, tör'ger Reiner,
„Fal parsi”,
Dich, reinen Toren: „Parsifal”.
So rief, als in arab'schem Land er verschied,

dein Vater Gamuret dem Sohne zu,
den er, im Mutterschoss verschlossen,
mit diesem Namen sterbend grüsste;
ihn dir zu künden, harrt' ich deiner hier:
was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?

Parsifal

Nie sah ich, nie träumte mir, was jetzt
ich schau', und was mit Bangen mich erfüllt.
Entblütest du auch diesem Blumenhaine?

Kundry

Nein, Parsifal, du stör'ger Reiner!
Fern fern ist meine Heimat.
Dass du mich fändest, verweilte ich nur hier;
Von weither kam ich, wo ich viel ersah.
Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust,
sein erstes Lallen lacht mir noch im Ohr;
das Leid im Herzen,
wie lachte da auch Herzeleide,
als ihren Schmerzen
zuauchzte ihrer Augen Weide!
Gebettet sanft auf weichen Moosen,
den hold geschläfert sie mit Kosen,
dem, bang in Sorgen
den Schlummer bewacht der Mutter Sehnen,
den weckt' am Morgen
der heiße Tau der Muttertränen.
Nur Weinen war sie, Schmerzgebaren
um deines Vaters Lieb' und Tod;
vor gleicher Not dich zu bewahren,
galt ihr als höchster Pflicht Gebot.
Den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüten,
wollte sie still dich bergen und behüten.
Nur Sorgen war sie, ach! Und Bangen:
nie sollte Kunde zu dir hergelangen.
Hörst du nicht noch ihrer Klage Ruf,

tvój ojciec Gamuret swego syna,
którego, jeszcze w łonie matki,
tym imieniem żegnał umierając;
By ci to powiedzieć, czekałam tu na ciebie:
co cię tu przywiódło, jeśli nie pragnienie wiedzy?

Parsifal

Nigdy nie widziałem, nawet we śnie, tego, co teraz
widzę i co napełnia mnie trwogą.
Czy ty też zakwitłaś na tym kwiecistym błoniu?

Kundry

Nie, Parsifalu, kłopotliwy i niewinny!
Daleko stąd są moje strony rodzinne.
Spotkałeś mnie tu, lecz jestem tu tylko na krótko;
przybyłam z daleka, gdzie wiele zobaczyłam.
Widziałam dziecko przy piersi matki,
jego gaworzenie wciąż śmieje się w mych uszach;
cierplenie w sercu,
jak śmiała się też Herzeleide,
kiedy jej ból
łączył się z radością jej oczu.
Umoszczone na miękkich mchach,
dziecko czule usypiała pieszczotami,
i pogrążona w troskach
we śnie strzegła je tesknotą matki,
a rano budziła
gorąca rosa matczynych łez.
Tylko łączę jej pozostały, pogrążonej w bólu
z powodu miłości i śmierci twojego ojca;
uchronić cię przed takim samym losem
stało się dla niej najwyższym obowiązkiem.
Z dala od broni, męskiej walki i szalu,
chciała cię ukryć i ochronić.
Jedyną jej troską i trwogą było,
abyś nigdy o tym się nie dowiedział.
Czy nie słyszysz wciąż jej skargi,

kiedy do późna się oddaliłeś?
 Hej! Jaką radość i uśmiech sprawiło jej,
 kiedy szukając cię wreszcie dogoniła;
 kiedy gwałtownie objęła cię ramieniem,
 czy nie bałeś się tych pocałunków?
 Lecz nie słyszałeś jej żalu,
 ani jej bolesnych skarg,
 kiedy w końcu kiedyś nie wróciłeś
 i ślad po tobie zginął.
 Czekała noce i dnie,
 aż jej skarga zamilkła,
 błagała o cichą śmierć,
 cierpienie złamało jej serce
 i Herzeleide umarła.

Parsifal

I coraz bardziej przejęty, w końcu przejęty bólem upada do stóp Kundry!
 Biada! Biada! Co ja uczyniłem? Gdzie ja byłem?
 Matko! Śłodka, kochana matko!
 Twój syn, twój syn musiał cię zabić?
 O głupcze! Bezmyślny szalony głupcze!
 Gdzie się błąkałeś, zapominając o niej,
 o twojej zapominając
 drogiej, najdroższej matce!

Kundry

Jeśli obcy był ci jeszcze ból,
 słodkiej pociechy
 nie zaznało też twoje serce:
 rozpacz, którą cię ogarnia
 i smutek teraz porzuć.
 Oddaj się pocieszeniu w miłości!

Parsifal

I coraz głębiej pograżając się w smutku!

wann spät und fern du geweilt?
 Hei! Was ihr das Lust und Lachen schuf,
 wann sie suchend dann dich ereilt;
 wann dann ihr Arm dich wütend umschlang,
 ward es dir wohl gar beim Küssen bang?
 Doch, ihr Wehe du nicht vernahmst,
 nicht ihrer Schmerzen Toben,
 als endlich du nicht wieder kamst,
 und deine Spur verstoben.
 Sie harrete Nächt' und Tage,
 bis ihr verstummt die Klage,
 der Gram ihr zehrte den Schmerz,
 um stillen Tod sie warb:
 ihr brach das Leid das Herz,
 und Herzeleide starb.

Parsifal

*Immer ernsthafter, endlich furchtbar betroffen, sinkt, schmerzlich
 überwältigt, bey Kundrys Füssen nieder!*
 Wehe! Wehe! Was tat ich? Wo war ich?
 Mutter! Süsser, holde Mutter!
 Dein Sohn, dein Sohn musste dich morden?
 O Tor! Blöder, taumelnder Tor!
 Wo irrtest du hin, ihrer vergessend,
 deiner, deiner vergessend?
 Traute, teuerste Mutter!

Kundry

War dir fremd noch der Schmerz,
 des Trostes Süsser
 labte nie auch dein Herz:
 das Wehe, das dich reut,
 die Not nun büsse
 im Trost, den Liebe dir beat!

Parsifal

Im Trübsinn immer tiefer sich sinken lassend!

Die Mutter, die Mutter konnt' ich vergessen!
 Ha! Was alles vergass ich wohl noch?
 Wes war ich je noch eingedenkt?
 Nur dumpfe Torheit lebt in mir!

Kundry

*immer noch in liegender Stellung ausgestreckt, beugt sich über Parsifals
 Haupt, fasst sanft seine Stirne und schlingt traulich ihren Arm um seinen
 Nacken!*

Bekenntnis
 wird Schuld in Reue enden,
 Erkenntnis
 in Sinn die Torheit wenden.
 Die Liebe lerne kennen,
 die Gamuret umschloss,
 als Herzeleids Entbrennen
 ihn sengend überfloss!
 Die Leib und Leben
 einst dir gegeben,
 der Tod und Torheit weichen muss,
 sie heut
 dir heut
 als Muttersegens letzten Gruss
 der Liebe ersten Kuss!

*Sie hat ihr Haupt völlig über das seinige geneigt und heftet nun ihre Lippen
 zu einem langen Kusse auf seinen Mund!*

Parsifal

*Plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine
 Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus: er stemmt seine Hände
 gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreissenden Schmerz zu
 bewältigen; endlich bricht er aus!*

Amfortas!
 Die Wunde! Die Wunde!
 Sie brennt in meinem Herzen.
 Oh, Klage! Klage!

O matko, jeśli o tobie mogłem zapomnieć!
 Ha! Czym wszystko już zapomniała?
 Czy coś jeszcze dziś pamiętam?
 Tylko bezmyślne prostactwo żyje we mnie!

Kundry

*Iwciąż w pozycji leżącej, pochyła się nad głową Parsifala, dotyka
 łagodnie jego czola i obejmuje ramieniem jego szyję!*

Wyznanie

zmieni winę w skruchę,
 poznanie
 zamieni głupotę w rozum.
 Poznasz miłość,
 która ogarnęła Gamureta,
 kiedy uczucie Herzeleide'y
 ogarnęło go swym żarem!
 Ciało i życie
 kiedyś ci dane,
 musi skruszyć śmierć i prostactwo,
 to dziś
 ci da
 jak ostatnie błogosławieństwo matki
 pierwszy pocałunek miłości!

*I Pochyliła się zupełnie nad jego głową i wpija swoje wargi w jego usta
 w długim pocałunku.*

Parsifal

*Izrywa się nagle z gestem najwyższego przerżenia: jego postawa wyraża
 straszną przemianę; przyciska gwałtownie ręce do serca, jakby chciał
 powstrzymać rozrywający ból w końcu wybuchnął*

Amfortas!
 Rana! Rana!
 Płonie w moim sercu.
 Och, skarga! Skarga!

Straszliwa skarga!
Z głębi mego serca się wyrywa.

Och! Och!
Nędzny!
Najnieszcześniejszy!
Widziałem krwawiącą ranę,
teraz ona krwawi we mnie!
Tutaj, tutaj!

Nie! Nie! To nie rana.
Niech jej krew płynie z niej strumieniami!
Tu! Tu w sercu płomień!
Tęsknota, straszliwa tęsknota,
która ogarnia i więzi wszystkie moje zmysły!
Och! Męka miłości!
Jak wszystko drży, trzęsie się i miota
w grzesznym pożądaniu!...

(Kiedy Kundry patrzy na Parsifala ze zgrozą i podziwem, on popada w ekstazę)

Idącym, cichym głosem
Wzrok wbity niemo w zbawcze naczynie:
święta krew już płonie:
radość zbawienia, bosko łagodna,
przenika wszystkie dusze:
tylko tu w sercu mąka nie osłabnie.
Słyszę skargę Zbawiciela:
skargę, ach! Skargę
nad zbezczeszczoną świętością:
„Wybaw, ratuj mnie
z rąk splamionych winą!”
Ta Boża skarga brzmi
straszliwie głośno w mojej duszy.
A co ja na to, głupiec, tchórz?
Uciekłem do dzikich, chłopięcych czynów!
(pełen zwątpienia upada na kolana)
Wybawco! Zbawicielu! Panie pełen łask!

Furchtbare Klage!
Aus tiefstem Herzen schreit sie mir auf.

Oh! Oh!
Elender!
Jammercroller!
Die Wunde sah ich bluten,
nun blutet sie in mir!
Hier hier!

Nein! Nein! Nicht die Wunde ist es.
Fließe ihr Blut in Strömen dahin!
Hier! Hier im Herzen der Brand!
Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
das alle Sinne mir fasst und zwingt!
Oh! Qual der Liebe!

Wie alles schauert, bebt und zuckt
in sündigem Verlangen!...

(Während Kundry in Schrecken und Verwunderung auf Parsifal hinstarrt
gerät dieser in gänzliche Entrücktheit)

Ischauerlich leisel
Es starrt der Blick dumpf auf das Heilgefäß:
Das heil'ge Blut erglüht:
Erlösungswonne, göttlich mild,
durchzittert weithin alle Seelen:
nur hier im Herzen will die Qual nicht weichen.
Des Heilands Klage da vernehm' ich,
die Klage, ach! Die Klage
um das entweihte Heiligtum:
“Erlöse, rette mich
aus schuldbefleckten Händen!”
So rief die Gottesklage
furchtbar laut mir in die Seele.
Und ich der Tor, der Feige?
Zu wilden Knabentaten floh' ich hin!
(Er stürzt verzweiflungsvoll auf die Knie)
Erlöser! Heiland! Herr der Huld!

Wie büß ich Sünder meine Schuld?

Kundry

(I deren Erstaunen in leidenschaftliche Bewunderung übergeht, sucht schüchtern sich Parsifal zu nähern)

Gelobter Held! Entflieh dem Wahn!
Blick' auf, sei hold der Huldin Nahn!

Parsifal

(immer in gebeugter Stellung, starr zu Kundry aufblickend, während diese sich zu ihm neigt und die liebkosenden Bewegungen ausführt, die er mit dem Folgenden bezeichnet)

Ja, diese Stimme! So rief sie ihm;
und diesen Blick, - deutlich erkenn' ich ihn,
auch diesen, der ihm so friedlos lachte;
die Lippe, ja... So zuckte sie ihm;
so neigte sich der Nacken,
so hob sich kühn das Haupt;
so flatterten lachend die Locken,
so schläng um den Hals sich der Arm;
so schmeichelte weich die Wange;
mit aller Schmerzen Qual im Bunde,
das Heil der Seele
entküsst ihm der Mund!
Ha! Dieser Kuss!

(Er hat sich mit dem letzten allmählich hergehoben, springt jetzt vollends auf und stößt Kundry heftig von sich.)

Verderberin! Weiche von mir!
Ewig, ewig von mir!

Kundry

(In höchster Leidenschaft)

Grausamer!
Fühlst du im Herzen
nur andrer Schmerzen,

Jak mam ja, grzesznik, odpokutować moją winę?

Kundry

(której zdumienie przechodzi w namiętny podziw, próbuje nieśmiało zblizić się do Parsifala)

Mój bohaterze! Porzuć szaleństwo!
Spójrz, zajmij się swą kochanką!

Parsifal

(wciąż pochylony, tego wpatrzonej w Kundry, podczas gdy ona zbliża się do niego i wykonuje miłosne ruchy, które on następująco opisuje)

Tak, ten głos! Wołała nim do niego;
i ten wzrok – wyraźnie go rozpoznaje,
i ten uśmiech, którym zburzyła jego spokój;
usta, tak... Muskała go nimi;
tak schyliła się szyja,
tak śmiało uniosła się głowa;
tak powiewała wesoło loki,
tak ramię obejmowało szyję;
tak miękko muskała policzki;
sprzymierzona z mąką wszystkich bolesci,
zbawienie duszy
wydarła pocałunkiem z jego ust!
Ha! Ten pocałunek!

(Przy ostatnich słowach stopniowo się podnosi, teraz zrywa się zupełnie i gwałtownie odpycha Kundry od siebie.)

Zwodzicielko! Odejdź ode mnie!
Na zawsze, na zawsze ode mnie!

Kundry

(z najwyższą namiętnością)

Okrutny!
Skoro czujesz w sercu
tylko ból innych,

więc poczuj teraz także mój!
 Jeśli jesteś wybawcą,
 to co cię powstrzymuje, okrutny,
 przed złączeniem się ze mną w szczęściu?
 Od zawsze czekam na ciebie,
 na zbawiciela, ach! Tak późno,
 choć wcześniej ci uragałam.
 Och! Czy znasz tę kłatwę,
 która mnie przez sen i jawnie,
 przez śmierć i życie,
 ból i śmiech,
 zahartowała do nowych cierpień,
 bez końca męcząc samym istnieniem!
 Widziałam Go, właśnie Jego
 i śmiałam się...
 Wtedy padł na mnie Jego wzrok.
 Teraz szukam go po wszystkich światach,
 by znów go spotkać.
 W najwyższej potrzebie
 czuję, że jego oczy już się zbliżają,
 wzrok już na mnie spoczywa:
 wtedy powraca ten przeklęty śmiech,
 i grzesznik pada w me ramiona!
 Skoro się śmieje,
 nie mogę płakać:
 tylko krzyczeć, szaleć,
 miotać się, pędzić
 we wciąż odnawiającą się noc szaleństwa,
 z której ledwie się budzę.
 O, wytęskniony w śmiertelnej tężknocie,
 którego poznalałam i głupio wyśmiałam:
 pozwól mi płakać na swej piersi,
 choć na godzinę się z tobą złączyć,
 i chociaż Bóg i świat mnie odpychają,
 w tobie znaleźć rozgrzeszenie i zbawienie!

so fühle jetzt auch die meinen!
 Bist du Erlöser,
 was bannt dich, Böser,
 nicht mir auch zum Heil dich zu einen?
 Seit Ewigkeiten harre ich deiner,
 des Heilands, ach! So spät,
 den einst ich kühn geschmäht.
 Oh! Kenntest du den Fluch,
 der mich durch Schlaf und Wachen,
 durch Tod und Leben,
 Pein und Lachen
 zu neuem Leiden neu gestählt,
 endlos durch das Dasein quält!
 Ich sah Ihn Ihn
 und lachte...
 Da traf mich Sein Blick.
 Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
 ihm wieder zu begegnen.
 In höchster Not
 wähn' ich sein Auge schon nah,
 den Blick schon auf mir ruhn:
 da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder,
 ein Sünder sinkt mir in die Arme!
 Da lach' ich lache,
 kann nicht weinen:
 nur schreien, wüten,
 toben, rasen
 in stets erneuter Wahnsinns Nacht,
 aus der ich büssend kaum erwacht.
 Den ich ersehnt in Todesschmachten,
 den ich erkannt', den blöd' Verlachten:
 lass mich an seinem Busen weinen,
 nur eine Stunde mich dir vereinen,
 und, ob mich Gott und Welt verstösst,
 in dir entsündigt sein und erlöst!

Parsifal
Auf Ewigkeit
 wärst du verdammt mit mir
 für eine Stunde
 Vergessens meiner Sendung
 in deines Arms Umfangen!
 Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
 bleibst du dem Sehnen abgewandt.
 Die Labung, die dein Leiden endet,
 bent nicht der Quell, aus dem es fliessst,
 das Heil wird nimmer dir gespendet,
 eh' jener Quell sich dir nicht schliesst.
 Ein andres ist's ein andres, ach!
 Nach dem ich jammernd schmachten sah,
 die Brüder dort in grausen Nöten
 den Leib sich quälen und ertöten.
 Doch wer erkennt ihn klar und hell,
 des einz'gen Heiles wahren Quell?
 Oh, Elend, aller Rettung Flucht!
 Oh, Weltenwahns Umnachten:
 in höchsten Heiles heisser Sucht
 nach der Verdammnis Quell zu schmachten!

Kundry
in wilder Begeisterung!
 So war es mein Kuss,
 der welt-hellsichtig dich machte?
 Mein volles Liebes-Umfangen
 lässt dich dann Gottheit erlangen!
 Die Welt erlöse, ist dies dein Amt:
 schuf dich zum Gott die Stunde,
 für sie lass mich ewig dann verdammt,
 nie heile mir die Wunde!

Parsifal
 Erlösung, Frevlerin, biet' ich auch dir.

Parsifal
 Na wieczność
 byłabyś za mną potępiona,
 gdybym choć na godzinę
 zapomniał o moim posłannictwie
 w objęciach twoich ramion!
 Zostałem posłany także na twój ratunek,
 jeśli porzucisz swe tężknaty.
 Pociechy, która skończy twe cierpienie,
 nie da ci źródło, z którego ona wypływa,
 zbawienie nie stanie się twym udziałem,
 jeśli to źródło nie zamknie się przed tobą.
 Jest jeszcze inne, ach, jest inne!
 Którego szukalem, z żalu usychając:
 tam bracia surowo
 umartwiają swe ciała.
 Lecz kto rozpoznał je jasno,
 owo jedyne źródło naszego zbawienia?
 Och, cóż za nędza, koniec wszelkiego ratunku!
 Och, noc ciemna światowego szaleństwa:
 szukając żarliwie zbawienia
 tężnić za źródłem potępienia!

Kundry
W dzikim zachwycie!
 Czy to mój pocałunek
 na świat otworzył ci oczy?
 Moje miłosne objęcia
 pozwoliły ci zbliżyć się do Bóstwa!
 Zbawić świat – to twoje zadanie:
 ta godzina uczyniła cię bogiem,
 Niech będę za to na zawsze przeklęta,
 niech moja rana nigdy się nie zagoi!

Parsifal
 Także tobie, grzesznico, ofiaruję zbawienie.

Kundry

Pozwól mi kochać ciebie, boskiego,
potem także mi dasz zbawienie.

Parsifal

Miłość i zbawienie będą twoje,
jeśli pokażesz mi
drogę do Amfortasa.

Kundry

Wpadając we wściekłość
Nigdy go nie znajdziesz!
Przeklętego, niech zginie,
nieszczęsnego,
skalarnego żądzą,
którego ja wyśmiałam, śmiałam, śmiałam!
Ha, ha! Trafia go jego własna włócznia!

Parsifal

Kto mógł go zranić świętą bronią?

Kundry

On! On,
który nigdyś ukarał mój śmiech:
jego klątwa, ha, dała mi siłę;
przeciw tobie samemu zwrócię broń,
jeśli okażesz grzesznikowi łaskę współczucia!...
Ha..., szaleństwo!
Współczucie! Współczucie dla mnie!
Tylko jedna godzina ze mną!
tylko jedna godzina z tobą...
I w drogę
mogę cię poprowadzić!

(Chce go objąć On gwałtownie się od niej odpycha)

Kundry

Lass mich dich Göttlichen lieben,
Erlösung gabst du dann auch mir.

Parsifal

Lieb' und Erlösung soll dir werden,
zeigest du
zu Amfortas mir den Weg.

Kundry

In Wut ausbrechend!
Nie sollst du ihn finden!
Den Verfall'nen, lass ihn verderben,
den Unsel'gen,
Schmachlüsternen,
den ich verlachte lachte lachte!
Haha! Ihn traf ja der eigne Speer!

Parsifal

Wer durft' ihn verwunden mit der heil'gen Wehr?

Kundry

Er Er
der einst mein Lachen bestraft:
Sein Fluch ha, mir gibt er Kraft;
gegen dich selbst ruf' ich die Wehr,
gibst du dem Sünder des Mitleids Ehr'!...
Ha... Wahnsinn!
Mitleid! Mitleid mit mir!
Nur eine Stunde mein!
Nur eine Stunde dein...
Und des Weges
sollst du geleitet sein!

(Sie will ihn umarmen. Er stößt sie heftig von sich.)

Parsifal

Vergeh, unseliges Weib!

Kundry

Irafft sich mit wilden Wutrasen auf und ruft dem Hintergrunde zu!
Hilfe! Hilfe! Herbei!
Halte den Frechen! Herbei!
Wehrt ihm die Wege!
Wehrt ihm die Pfade!
Und flöhst du von hier und fandest
alle Wege der Welt,
den Weg, den du suchst,
des' Pfade sollst du nicht finden:
denn Pfad und Wege,
die dich mir entführen,
so verwünsch' ich sie dir:
Irre! Irre,
mir so vertraut
dich weih' ich ihm zum Geleit!

Klingsor

ist auf der Burgmauer herausgetreten und schwenkt eine Lanze gegen Parsifal!
Halt da! Dich bann' ich mit der rechten Wehr!
Den Toren stelle mir seines Meisters Speer!

Er schleudert auf Parsifal den Speer, welcher über dessen Haupt schwelen bleibt.

Parsifal

Ierfasst den Speer mit der Hand und hält ihn über seinem Haupt!
Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber.
Wie die Wunde er schliesse,
die mit ihm du schlugest,
in Trauer und Trümmer
stürz' er die trügende Pracht!

Parsifal

Zgiń, przeklęta kobieto!

Kundry

Izrywa się w dzikim szale i woła w stronę tła!
Pomocy! Pomocy! Chodźcie tu!
Trzymajcie tego łotra! Tutaj!
Zastawcie mu drogę!
Nie pozwólcie mu wyjść!
A choćbyś uciekł stąd i znalazł
wszystkie drogi świata,
drogi której szukasz
i tak nie zdołasz znaleźć:
bowiem na wszystkie drogi i ścieżki,
które oddalają cię ode mnie,
ja rzucam klątwę:
Obłęd! Obłęd,
tak dobrze mi znany
niech będzie twoim towarzyszem!

Klingsor

pojawił się na murze zamku i kieruje włócznią w stronę Parsifala!
Stój! Pokonam cię właściwą bronią!
Prostaczka zdobędzie dla mnie włócznia jego mistrza!

Rzuca w Parsifala włócznią, która zawisa nad jego głową!

Parsifal

Ichwyta włócznię ręką i trzyma ją nad swoją głową!
Tym znakiem zrywam twój czar.
Tak, jak zamkniemy ranę,
która nim zadałeś,
tak samo w pył
obróci zwodnicze piękno!

[Kreśli włócznią znak krzyża i jak w wyniku trzęsienia ziemi zamek się zapada. Ogród zamienia się szybko w pustkowie; zwiedzający kwiaty rozsypaną się po ziemi - Kundry z krzykiem upada]

[Parsifal, odchodząc, zatrzymuje się jeszcze raz i wraca do Kundry z ruin muru]

Parsifal

Ty wiesz,
gdzie mnie możesz odnaleźć!

[Znika; Kundry nieco się podniósł i spogląda za nim. Kurtyna opada szybko]

[Er hat den Speer im Zeichen des Kreuzes geschwungen wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloss. Der Garten ist schnell zu einer Einöde verdonnt; verwelkte Blumen verstreuen sich auf dem Boden. – Kundry ist schreiend zusammengesunken.]

[Parsifal hält im Enteilen noch einmal an, sich von der Höhe der Mauerträumer zu Kundry zurück-wendend]

Parsifal

Du weisst,
wo du mich wiederfinden kannst!

[Er verschwindet; Kundry hatte sich ein wenig erhoben und nach ihm geblickt. Der Vorhang schliesst sich schnell.]

DRITTER AUFZUG

SZENE 1

Im Gebiete des Gales. Freie, anmutige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenäue. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu, auf steigendem Felsengrund ausdehnt. Im Vordergrunde, an der Waldseite, ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsblock gelehnt. Frühester Morgen.

[Gurnemanz, zum hohen Greise gealtert, als Einsiedler, nur in das Hemd des Gralsritters dürtig gekleidet, tritt aus der Hütte und lauscht]

Gurnemanz

Von dorther kam das Stöhnen.
So jammervoll klagt kein Wild,
und gewiss gar nicht am heiligsten Morgen heut.
Mich dünkt, ich kenne diesen Klageruf?

[Ein dumples Stöhnen, wie von einer im tiefen Schlaf durch Träume Geangstigten, wird vernommen. – Gurnemanz schreitet entschlossen einer Dornenhecke auf der Seite zu: diese ist gänzlich überwachsen; er reisst mit Gewalt das Gestrüpp auseinander: dann hält er plötzlich an.]

Ha! Sie – wieder da?
Das winterlich rauhe Gedörn'
hielt sie verdeckt: wie lang' schon?
Auf! – Kundry! – Auf!
Der Winter floh und Lenz ist da!
Erwache! Erwache dem Lenz!
Kalt - und starr!
Diesmal hielt ich sie wohl für tot:
doch war's ihr Stöhnen, was ich vernahm?

AKT TRZECI

SCENA 1

W krainie Graala. Otwarta, mila dla oka, wiosenna przestrzeń z łagodnie wznoszącymi się ku tłu ukwieconymi łąkami. Przód sceny zajmuje skraj lasu, który z prawej rozciąga się do wznoszących się skał. Z przodu, pod lasem, znajduje się źródło, a naprzeciw niego, nieco dalej, nędzna chatka pustelnika, przylegająca do skał. Wczesny poranek.

[Gurnemanz, już leciwy starzec, jako pustelnik, ubrany tylko w koszulę, rycerza Graala, wychodzi z chaty i nasłuchuje]

Gurnemanz

Stamtąd dochodzi jakiś jęk.
Tak żałośnie nie skarży się żadne dzikie zwierzę,
a już na pewno nie tego najświętszego poranka.
Wydaje mi się, że skądś znam ten głos?

[Słyszać głuchy jęk, jakby kogoś twardo śpiącego, przestraszonego snami – Gurnemanz zdecydowanie podchodzi do żywopłotu z boku: jest on bardzo rozrośnięty; siłą rozrywa gałęzie, a potem gwałtownie się zatrzymuje.]

Ha! Ona – znowu tutaj?
Te cierniste krzewy
ukrywały ją: jak długo już?
Wstawaj Kundry! Wstawaj!
Zima przeminęła i nadeszła wiosna!
Obudź się! Obudź się – już wiosna!
Zimna – i nieruchoma!
Tym razem wygląda mi na martwą;
ale przecież chyba to jej jęk słyszałem?

(Wyciąga z krzaków Kundry, całkiem sztywną i pozbawioną życia, przenosi ją na pobliski trawiasty pagórek, rozcięje jej mocno ręce i skronie, dmucha na nią i stara się na różne sposoby zlikwidować jej szesztynienie. W końcu wydaje się, że budzi się w niej życie. Całkowicie się budzi: kiedy otwiera oczy, wydaje z siebie krzyk. Kundry jest w surowej szacie pokutnic, podobnym, jak w pierwszym akcie: tylko jej twarz jest bledsza; z miny i postawy zniknęła dzikość – długo spogląda na Gurnemana. Potem podnosi się, poprawia sobie ubranie i włosy i natychmiast zaczyna ustugiwać, jak stująca.)

Gurnemanz

Ty szalona kobieto!
Nie powiesz do mnie ani słowa?
Czy to jest podziękowanie,
że ze śmiertelnego snu
raz jeszcze cię wybudziłem?

Kundry

(powoli pochyla głowę, potem mówi szorstkim, urywanym głosem)
Służyć... Służyć...

Gurnemanz

(potrząsa głową)
To nie będzie wielki wysiłek;
nikt cię nie wyśle już z wiadomością;
zioła i korzenie
każdy znajduje sobie sam,
nauczyliśmy się tego w lesie od zwierząt.

(Kundry w tym czasie rozglądając się spostrzegała chatę i wchodzi do niej)

Gurnemanz

(spogląda na nią zdziwiony)
Jak ona nawet inaczej chodzi!
Czy to sprawił ten święty dzień?
O, dzień niezrównanej łaski!

(Er zieht Kundry, ganz erstart und leblos, aus dem Gebüsch hervor, trägt sie auf einen nahen Rasenhügel, reibt ihr stark die Hände und Schläfe, haucht sie an und bemüht sich in allem, um die Erstarrung von ihr weichen zu machen. Endlich scheint das Leben in ihr zu erwachen. Sie erwacht völlig: als sie die Augen öffnet, stösst sie einen Schrei aus. Kundry ist in rauhem Büssergewände, ähnlich wie im ersten Aufzuge; nur ist ihre Gesichtsfarbe bleicher; aus Miene und Haltung ist die Wildheit verschwunden. – Sie startt lange Gurnemanz an. Dann erhebt sie sich, ordnet sich Kleidung und Haar und lässt sich sofort wie eine Magd zur Bedienung an.)

Gurnemanz

Du tolles Weib!
Hast du kein Wort für mich?
Ist dies der Dank,
dass dem Todesschlaf
noch einmal ich dich entweckt?

Kundry

*(neigt langsam das Haupt; dann bringt sie rauh und abgebrochen, hervor
Dienen... Dienen.)*

Gurnemanz

(schüttelt den Kopf)
Das wird dich wenig mühn;
auf Botschaft sendet sich's nicht mehr;
Kräuter und Wurzeln
findet ein jeder sich selbst,
wir lernten's im Walde vom Tier.

Gurnemanz

(verwundert ihr nachblühend)
Wie anders schreitet sie als sonst!
Wirkte dies der heilige Tag?
O! Tag der Gnade ohnegleichen!

Gewiss, zu ihrem Heile
durft' ich der Armen heut
den Todesschlaf verscheuchen.

(Kundry kommt wieder aus der Hütte; sie trägt einen Wasserkrug und geht damit zum Quell. Während sie auf die Füllung wartet, blickt sie in den Wald und bemerkt dort in der Ferne einen Kommanden; sie wendet sich zu Gurnemanz, um ihn darauf hinzu deuten.)

Gurnemanz

(in den Wald spähend)
Wer nahet dort dem heil'gen Quell?
Im düst'rem Waffenschmucke?
Das ist der Brüder keiner!

(Kundry entfernt sich mit dem gefüllten Krug langsam nach der Hütte, wo sie sich zu schaffen macht)

(Parsifal tritt aus dem Walde auf. Er ist ganz in schwarzer Waffenrüstung; mit geschlossenem Helme und gesenktem Speer schreitet er, gebeugten Hüften,träumerisch zögernd, langsam daher und setzt sich auf dem kleinen Rasenhügel am Quell nieder.)

Gurnemanz

(nachdem er Parsifal staunend lange betrachtet hat, tritt nun näher zu ihm)
Heil dir, mein Gast!
Bist du verirrt, und soll ich dich weisen?
(Parsifal schüttelt sanft das Haupt)
Entbietetest du mir keinen Gruss?

(Parsifal neigt das Haupt)
Gurnemanz unmutig!
Hei! Was?
Wenn dein Gelübde
dich bindet, mir zu schweigen,
so mahnt das meine mich,
dass ich dir sage, was sich ziemt.
Hier bist du an geweihtem Ort:

Z pewnością, dla jej zbawienia
udało mi się biedaczkę
wyrwać ze śmiertelnego snu.

(Kundry wychodzi ponownie z chaty. Niesie dzban na wodę i podchodzi z nim do źródła. Czekając na jego napelnienie spogląda w głąb lasu i dostrzega tam w oddali zbliżającą się postać. Zwraca się do Gurnemana, aby mu ją wskazać)

Gurnemanz

(spoglądając w las)
Kto tam się zbliża do świętego źródła?
W ciemną strojny zbroję?
To nie jest żaden z braci!

(Kundry oddala się powoli z napelnionym dzbanem do chaty, gdzie kładzie się do snu.)

(Parsifal wychodzi z lasu. Cały jest ubrany w czarną zbroję, z opuszczoną przybylicą i pochyloną włóczęnią kroczy z pochyloną głową, wolno, jakby pograżony w marzeniach i siedzi na małym trawiastym pagórkiku obok źródła.)

Gurnemanz

(dlugo przygląda się Parsifalowi, po czym podchodzi do niego bliżej)
Witaj, mój gości!
Czy się zgubileś, a ja mam ci wskazać drogę?
(Parsifal potrząsa lekko głową)
Nie odpowiesz na moje powitanie?

(Parsifal pochyla głowę)
Gurnemanz z niechęcią!
Hej! Co jest?
Jeśli złożone śluby
wzbraniają ci rozmowy ze mną,
to moje nakazują mi,
żebym ci powiedział, co wypada.
Tutaj jesteś na poświęconej ziemi;

tu się nie wchodzi z bronią,
spuszczoną przyłbicą, tarczą i włócznią.
A zwłaszcza dzisiaj! Czy nie wiesz,
jakie dziś jest święto?

(Parsifal potrąsa głową)
Tak! Więc skąd się wzięłeś?
Wśród jakich pogan przebywałeś,
by nie wiedzieć, że dzisiaj
jest święty dzień Wielkiego Piątku?

(Parsifal pochyła głowę jeszcze niżej)
Szybko odrzuć broń!
Nie obrażaj Pana, który dziś
bez żadnej broni, swą świętą krew
wydał na odkupienie grzechów świata!

(Parsifal powstaje po chwili milczenia, odrzuca włócznię na ziemię, odkłada obok tarczę i miecz, otwiera przyłbicę, zdejmując hełm z głowy i kładzie obok broni, po czym w milczącej modlitwie kleka przed włócznią. Gurnemanz patrzy na niego z podziwem i poruszeniem. Skinieniem przywołuje Kundry, która również wyszła z chaty. Parsifal, pogranżony w żarliwej modlitwie, podnosi teraz swój wzrok z szacunkiem na grot włóczni.)

Gurnemanz
Icicho do Kundry!
Poznajesz go?
To ten, który kiedyś zabił labędzia.

(Kundry potwierdza lekkim skinieniem głową)
Na pewno to on,
ten prostak, którego w gniewie przegoniłem od nas.

(Kundry wbija spokojny wzrok w Parsifala)
Ha! Jakimi drogami tu przybył?
Ta włócznia! – poznaję ją.
(z wielkim przejęciem)
Och! Święty dzień,
w którym się dziś obudziłem!
(Kundry odwraca twarz)

da zieht man nicht mit Waffen her,
geschloss'nen Helmes, Schild und Speer.
Und heute gar! Weisst du denn nicht,
welch' heil'ger Tag heut ist?

(Parsifal schüttelt mit dem Kopf)
Ja! Woher kommst du denn?
Bei welchen Heiden weilstest du,
zu wissen nicht, dass heute
der allerheiligste Karfreitag ist?
(Parsifal senkt das Haupt noch tiefer)
Schnell ab die Waffen!
Kränke nicht den Herrn, der heute,
bar jeder Wehr, sein heilig Blut
der sündigen Welt zur Sühne bot!

(Parsifal erhebt sich nach einem abermaligen Schweigen, stösst den Speer vor sich in den Boden, legt Schild und Schwert davor nieder, öffnet den Helm, nimmt ihn vom Hause und legt ihn zu den anderen Waffen, worauf er dann zu stummem Gebete vor dem Speer niederkniet. Gurnemanz betrachtet ihn mit Staunen und Rührung. Er winkt Kundry herbei, welche soeben wieder aus der Hütte getreten ist. Parsifal erhebt jetzt in brünstigem Gebete seinen Blick andachtsvoll zu der Lanzen spitze auf)

Gurnemanz
lleise zu Kundry!
Erkennst du ihn?
Der ist's, der einst den Schwan erlegt.
(Kundry bestätigt mit einem leisen Kopfnicken)
Gewiss, ,s ist er,
der Tor, den ich zürnend von uns wies.
(Kundry blickt starr, doch ruhig, auf Parsifal)
Ha! Welche Pfade fand er?
Der Speer, ich kenne ihn.
(in grosser Ergriffenheit)
Oh! Heiligster Tag,
an dem ich heut erwachen sollt!
(Kundry hat ihr Gesicht abgewendet)

Parsifal
lehrt sich langsam vom Gebete, blickt ruhig um sich, erkennt Gurnemanz und reicht diesem sanft die Hand zum Gruss!
Heil mir, dass ich dich wieder finde!

Gurnemanz
So kennst auch du mich noch?
Erkennst mich wieder,
den Gram und Not so tief gebeugt?
Wie kamst du heut, woher?

Parsifal
Der Irmis und der Leiden Pfade kam ich;
soll ich mich denen jetzt entwunden wähnen,
da dieses Waldes Rauschen
wieder ich vernehme,
dich guten Greisen neu begrüsse?
Oder irr' ich wieder?
Verändert dünt mich alles.

Gurnemanz
So sag', zu wem den Weg du suchtest?

Parsifal
Zu ihm, des' tiefe Klagen
ich törig staunend einst vernahm,
dem nun ich Heil zu bringen
mich auserlesen wähnen darf.
Doch ach!
den Weg des Heiles nie zu finden,
in pfadlosen Irren
trieb ein wilder Fluch mich umher:
zahllose Nöte
Kämpfe und Streite
zwangen mich ab vom Pfade,
wähnt' ich ihn recht schon erkannt.
Da musste mich Verzweiflung fassen,

Parsifal
ipodnosi się wolno z modlitwy, spokojnie rozgląda się wokół, rozpoznaje Gurnemanza i wyciąga do niego łagodnie rękę na powitanie!
Szczęście, że cię znów znalazłem!

Gurnemanz
Więc wciąż mnie poznajesz?
Rozpoznajesz mnie znów,
tak przygniecionego cierpieniem?
Jak tu przybyłeś i skąd?

Parsifal
Błędziłem ścieżkami cierpienia;
czy mam uwierzyć, że się z nich wyrwałem,
skoro znów słyszę
szum tego lasu,
i znów witam ciebie, dobry starze?
Czy znowu błędę?
Wszystko tu wydaje mi się odmienione.

Gurnemanz
Więc powiedz, do kogo szukałeś drogi?

Parsifal
Do tego, którego skargę
kiedyś słyszał zdumiony prostak,
by teraz przynieść mu wybawienie
pozwalam sobie czuć się wybranym.
Lecz, ach!
drogi zbawienia nie mogę znaleźć,
na bezdrożach błędę
pchnięty do tego dziką klątwą:
niezliczone cierpienia,
walki i spory
zwodziły mnie ze ścieżki,
gdy czułem już, że na niej jestem.
Aż opadło mnie zwątpienie,

czy uda mi się zachować relikwię,
aby ją strzec i bronić.
Odniosłem rany od każdej broni,
bowiem jej nigdy
nie śmiałem użyć w walce;
nieskalaną
niósłem ją zawsze przy boku,
a teraz przyniosłem ją z powrotem,
gdzie lśni bezpieczna i wspaniała:
święta włócznia Graala.

Gurnemanz

(wykrzykując w najwyższym zacięciu)
O łasko! Najwyższe szczęście!
O cudzie! Święty, najwspanialszy cudzie!

(kiedy nieco się opanował)
O Panie! Jeśli to klątwa
spychała cię z właściwej drogi,
sądzę, że utraciła swą moc.
Jesteś na miejscu: to kraina Graala,
na ciebie czeka twoje rycerstwo.
Ach, potrzeba im ratunku, ratunku,
który przynosisz!
Od tego dnia, kiedy tu byłeś,
żałoba, którą poznaleś
urosła w niewysłowione cierpienie.
Amfortas, broniąc się przed swoją raną,
przed cierpieniem swojej duszy,
w rozpacz pożąda tylko śmierć.

Żadne błagania, żadne nieszczęście jego rycerzy
nie skłoniło go więcej do odprawienia najwyższego obrzędu.
Graal pozostaje od dawna zamknięty w swoim relikwiarzu:
Jego grzeszny opiekun wie bowiem,
że nie będzie mógł umrzeć,
jeśli jeszcze go kiedyś zobaczy.
Tak ma nadzieję wymusić swój koniec
i wraz z życiem zakończyć swe męki.

das Heiltum heil mir zu bergen;
um das zu hüten, das zu wahren,
ich Wunden jeder Wehr mir gewann;
denn nicht ihn selber
durft' ich führen im Streite;
unentweihlt
führ' ich ihn mir zur Seite,
den nun ich heimgleite,
der dort dir schimmert heil und hehr:
des Grales heil'gen Speer.

Gurnemanz

(in höchstes Entzücken ausbrechend)
O Gnade! Höchstes Heil!
O Wunder! Heilig hehrstes Wunder!

(Nachdem er sich etwas gefasst)
O Herr! War es ein Fluch,
der dich vom rechten Pfad vertrieb,
so glaub', er ist gewichen.
Hier bist du; dies des Grals Gebiet,
dein' harret seine Ritterschaft.
Ach, sie bedarf des Heiles,
des Heiles, das du bringst!
Seit dem Tage, den du hier geweilt,
die Trauer, die da kund dir ward,
das Bangen wuchs zur höchsten Not.
Amfortas, gegen seiner Wunde,
seiner Seele Qual sich wehrend,
begehr' in wütendem Trotze nun den Tod.
Kein Flehn', kein Elend seiner Ritter
bewog ihn mehr des heil'gen Amts zu walten.
Im Schrein verschlossen bleibt seit lang' der Gral:
so hofft sein sündenreuer Hüter,
da er nicht sterben kann,
wann je er ihn erschaut,
sein Ende zu erzwingen
und mit dem Leben seine Qual zu enden.

Die heil'ge Speisung bleibt uns nun versagt,
gemeine Atzung muss uns nähren;
darob versiegte unsrer Helden Kraft.
Nie kommt uns Botschaft mehr,
noch Ruf zu heil'gen Kämpfen aus der Ferne:
bleich und elend wankt umher
die mut und führerlose Ritterschaft.
In dieser Waldeck barg ich selber mich,
des Todes still gewärtig,
dem schon mein alter Waffenherre verfiel;
denn Titurel, mein heil'ger Held,
den nun des Grales Anblick nicht mehr labte,
er starb, ein Mensch, wie alle!

Parsifal

(vor grossem Schmerz sich aufbäumend)
Und ich ich bin's,
der all dies Elend schuf!
Ha! Welcher Sünden,
welches Frevels Schuld
muss dieses Torenhaupt
seit Ewigkeit belasten,
da keine Busse, keine Sühne
der Blindheit mich entwindet,
zur Rettung selbst ich auserkoren,
in Irmis wild verloren
der Rettung letzter Pfad mir schwindet!

(Er droht, ohnmächtig umzusinken. Gurnemanz hält ihn aufrecht und senkt ihn zum Sitze auf den Rasenhügel nieder. Kundry holt hastig ein Becken mit Wasser herbei, damit Parsifal zu besprengen.)

Gurnemanz

(Kundry sanft abweisend)
Nicht so!
Die heil'ge Quelle selbst
erquicke unsres Pilgers Bad.

Teraz jesteśmy pozbawieni świętego pokarmu,
musimy jeść zwykłe pożywienie;
od niego osłabla siła naszych bohaterów.
Nie docierają do nas żadni posłanci,
ani wezwania do świętej walki z dalekich krain:
blade i niedźwiedź błąka się
pozbawione odwagi i wodza rycerstwa.
Ja się ukryłem w tym leśnym zakątku
wciąż czekając na śmierć,
która zabrała już mego starego dowódcę:
Titurela, mego świętego bohatera,
kiedy widok Graala więcej go nie sycił,
zmarł tak, jak wszyscy inni ludzie!

Parsifal

(przejęty wielkim bólem)
I to ja, ja,
byłem sprawcą tych wszystkich nieszczęść!
Ha! Jakie grzechy,
jaka zbrodnica wina
musi od wieków ciążyć
na barkach prostaczka,
że żadna pokuta, żaden żal,
nie wyrwie mnie z mroków.
Wybrany byłem, by nieść ratunek,
lecz pobłędziłem na bezdrożach,
tak niknie mi z oczu ostatnia droga ratunku!

(Sprawia wrażenie, jakby miał się osunąć omdłyły. Gurnemanz podtrzymuje go i sadza na trawiastym pagórkku. Kundry przynosi szybko kubek z wodą, aby opryskać nią Parsifala.)

Gurnemanz

(powstrzymując łagodnie Kundry)
Nie tak!
Tylko kąpiel w świętym źródle
ożywi naszego pielgrzyma.

Wydaje mi się, że wielkiego dzieła
ma on jeszcze dziś dokonać.
Aby sprawować święty obrzęd,
musi być nieskalanie czysty,
a kurz długiego błędzenia
powinien z niego zostać teraz obmyty.

(Parsifal zostaje poprowadzony przez nich oboje na krawędź źródła. Podczas, gdy Kundry zdejmuję mu nagolenniki i potem myje stopy. Gurnemanz zdejmuję mu napierśnik.)

Parsifal

(miękkim, matowym głosem)

Czy jeszcze dzisiaj zaprowadzicie mnie do Amfortasa?

Gurnemanz

Inie przerywając zajęć

Z pewnością, czeka na nas wspaniały zamek:
uroczystość żałobna naszego drogiego Pana
wzywa mnie tam.
Graala raz jeszcze nam odsłonić,
i dawno zaniedbaną ceremonię
raz jeszcze dziś odprawić
dla uczczenia wspaniałego ojca,
który zginał z winy syna,
za którą chce też odpokutować,
Amfortas przyrzekł nam.

(Kundry myje mu stopy z pełnym pokory zapatem. Parsifal patrzy na nią w milczącym podziwie.)

Parsifal

I do Kundry!

Umyłaś mi stopy,
niech teraz przyjaciel otrze mi skronie!

Mir ahnt, ein hohes Werk
hab' er noch heut zu wirken,
zu walten eines heil'gen Amtes:
so sei er fleckenrein,
und langer Irrfahrt Staub
soll nun von ihm gewaschen sein.

*(Parsifal wird von den beiden sanft zum Rande des Quells gewendet.
Während Kundry ihm die Beinschienen löst und dann die Füsse badet,
Gurnemanz ihm aber den Brustharnisch entnimmt.)*

Parsifal

(sanft und matt)

Werd' heut zu Amfortas ich noch geleitet?

Gurnemanz

(während der Beschäftigung)

Gewisslich; unsrer harrt die hehre Burg:
die Totenfeier meines lieben Herrn,
sie ruft mich selbst dahin.
Den Gral noch einmal uns da zu enthüllen,
des lang' versäumten Amtes
noch einmal heut zu walten,
zur Heiligung des hehren Vaters,
der seines Sohnes Schuld erlag,
die der nun also büßen will,
gelobt' Amfortas uns.

*(Kundry betet ihm mit demutvollem Eifer die Füsse. Parsifal blickt mit stiller
Verwunderung auf sie.)*

Parsifal

I zu Kundry!

Du wuschest mir die Füsse,
nun netze mir das Haupt der Freund!

Gurnemanz

(mit der Hand aus dem Quell schöpfend und Parsifals Haupt besprengend)
Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine!
So weiche jeder Schuld
Bekümmernis von dir!

(Während Gurnemanz feierlich das Wasser sprengt, zieht Kundry ein goldenes Fläschchen aus ihrem Busen und giesst seinen Inhalt auf Parsifals Füsse aus: jetzt trocknet sie diese mit ihren schnell aufgelösten Haaren.)

Parsifal

(nimmt Kundry sanft das Fläschchen ab und reicht es Gurnemanz)
Du salbstest mir die Füsse,
das Haupt nun salbe Titurels Genoss,
dass heute noch als König er mich grüsse.

Gurnemanz

*(schüttet das Fläschchen vollends auf Parsifals Haupt aus, reibt dieses sanft
und faltet dann die Hände darüber)*
So ward es uns verhiessen,
so segne ich dein Haupt,
als König dich zu grüssen.
Du - Reiner!
Mitleidvoll Duldender,
heiltatvoll Wissender!
Wie des Erlösten Leiden du gelitten,
die letzte Last entnimm nun seinem Haupt!

Parsifal

*(schöpft unvermerkt Wasser aus dem Quell, neigt sich zu der vor ihm noch
knienden Kundry und netzt ihr das Haupt)*
Mein erstes Amt verricht' ich so:
die Taufe nimm,
und glaub' an den Erlöser!

(Kundry senkt das Haupt tief zur Erde; sie scheint heftig zu weinen)

Gurnemanz

(nabierając ręką wodę ze źródła i opryskując głowę Parsifala)
Bądź błogosławiony, czysty, przez to, co czyste!
Niech opuści cię wszelka winna
i wszelka troska!

(Podczas, gdy Gurnemanz uroczyście pryska wodą. Kundry wyciąga złotą buteleczkę i wylewa jej zawartość na stopy Parsifala: teraz suszy je swoimi rozpuszczonymi szybką włosami.)

Parsifal

(odbiera delikatnie buteleczkę Kundry i podaje ją Gurnemanzowi)
Ty namaściłaś moje stopy,
teraz głowę mam namaści towarzysz Titurela,
który dziś jeszcze powitał mnie jako króla.

Gurnemanz

(wytrząsa resztę zawartości buteleczki na głowę Parsifala, wciera ją delikatnie, a potem wznosi nad nią dlonie)
Tak, jak to zostało nam obiecane,
namaszczam ci głowę,
aby powitać cię jako króla.
Ty - czysty!
Współczując cierpliwym,
obdarzony zbawczą wiedzą!
Jak znośłeś cierpienia zbawionego,
tak teraz zdejmij ostatni ciężar z jego głowy!

Parsifal

*(niepostrzeżenie nabiera wody ze źródła, pochyła się nad kleczącą przed nim
Kundry i zrasza jej głowę)*
Tak oto odprawiam mój pierwszy obrzęd:
przyjmij chrzest
i wierz w Zbawiciela!

(Kundry pochyła głowę nisko do ziemi wygląda, jakby gwałtownie płakała)

(Parsifal obraca się i spogląda z zachwytem na las i łąkę, które teraz lśnią w przedpołudniowym świetle.)

Jak piękne wydaje mi się dziś to błonie!
Widziałem już cudowne kwiaty,
które pełne żądz wybujały okalały mnie zewsząd,
lecz nigdy nie widziałem tak pięknych
traw oraz kwiatów,
wszystkie one tak pięknie pachną
i przemawiają do mnie czule.

Gurnemanz

To czar Wielkiego Piątku, panie!

Parsifal

O, biada, w tym dniu największego żalu,
sądzę, że wszystko, co tu kwitnie
co oddycha, żyje i się odradza,
powinno być pograżone w żałobie i łzach!

Gurnemanz

Widzisz, to nie jest tak.
To łzy żalu grzesznika
dzisiaj świętą rosą
zrosiły kwiaty i łąki:
to dzięki nim tak rosną.

Teraz każde stworzenie cieszy się
na święty ślad Zbawiciela,
chce ofiarować Mu swą modlitwę.

Nie może zobaczyć Jego samego na krzyżu,
więc kieruje wzrok na zbhionego człowieka;
który czuje się wolny od ciężaru grzechu i smutku,
przez Bożą ofiarę miłości czysty i świętý:
wtedy dostrzega trawa i kwiaty na łące,
że dziś stopa człowieka ich nie zdępcze,
lecz tak, jak Bóg w swej niebiańskiej łasce
zmiłował się i cierpiał za niego,

(Parsifal wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese, welche jetzt im Vormittagslichte leuchten.)

Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!
Wohl traf ich Wunderblumen an,
die bis zum Haupte süchtig mich umrankten;
doch sah ich nie so mild und zart
die Halme, Blüten und Blumen,
noch duftet' all' so kindisch hold
und sprach so lieblich traut zu mir.

Gurnemanz

Das ist Karfreitags-Zauber, Herr!

Parsifal

O wehe, des höchsten Schmerzentags!
Da sollte, wähn' ich, was da blüht,
was atmet, lebt und wiederlebt,
nur trauern, ach! Und weinen?

Gurnemanz

Du siehst, das ist nicht so.
Des Sünders Reutränen sind es,

die heut mit heiligem Tau
beträufet Flur und Au':
der liess sie so gedeihen.

Nun freut sich alle Kreatur
auf des Erlösers holder Spur,
will sein Gebet ihm weihen.

Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
der fühlt sich frei von Sündenlast und Grauen,
durch Gottes Liebesopfer rein und heil:
das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,
dass heut des Menschen Fuss sie nicht zertritt,
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
sich sein erbarmt' und für ihn litt,

der Mensch auch heut in frommer Huld
sie schont mit sanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur,
was all' da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut ihren Unschuldstag erwirbt.

*(Kundry hat langsam wieder das Haupt erhoben und blickt feuchten Auges.
ernst und ruhig bittend zu Parsifal auf.)*

Parsifal

Ich sah sie welken, die einst mir lachten:
ob heut sie nach Erlösung schmachten?
Auch deine Träne ward zum Segenstaue:
du weinest - sieh! Es lacht die Aue.

(Er küsst sie sanft auf die Stirne)

(Fernes Glockengeläute, sehr allmählich anschwellend)

Gurnemanz**Mittag:**

Die Stund' ist da:
gestatte Herr, dass dich dein Knecht geleite.

tak też dziś człowiek naboźnie
chroni je, chodząc delikatnie.
Więc dziękuję wszelkie stworzenia,
wszystko, co kwitnie i co wnet przekwitnie,
że pozbawiona grzechu natura
dziś ma swój dzień niewinności.

*(Kundry powoli unosiła znów głowę i wilgotnymi oczami spogląda, surowa,
spokojnie i błagalnie na Parsifala.)*

Parsifal

Widziałem zwiędnięte, które się niegdyś do mnie śmiały:
czy dzisiaj tępknią za wybawieniem?
również twe łzy stały się rosą błogosławieństwa;
ty płacziesz – patrz: łąka się śmieje!

(delikatnie całuje ją w czole)

(Odległe dźwięki dzwonów, bardzo powoli narastające)

Gurnemanz

Południe:
nadszedł już czas:
pozwól panie, że twój sługa cię poprowadzi.

SCENA 2

Gumemanz przyniósł swój płaszcz rycerza Graala; on i Kundry okrywają nim Parsifala. Parsifal uroczyście chwyt włóczęnią i wraz z Kundry idzie powoli za prowadzącym ich Gumemanzem. – Okolica zmienia się stopniowo, podobnie, jak w pierwszej scenie, tylko z prawej na lewą. Cała trójka jest widoczna przez dłuższy czas, po czym znika całkowicie, w miarę, jak las się oddala, a zamyka nad nimi skałne sklepienie. W sklepionych korytarzach słychać coraz donośniejsze odgłosy. Skalne ściany otwierają się, i ukazuje się ponownie wielka hala Graala – tak, jak w pierwszym akcie, tylko bez stolów jadalnych. – Półmrok. – Z jednej strony rycerze wnoszą zwłoki Titurela w trumnie; z drugiej strony Amfortasa na jego łóżko; przed nim okryty relikwiarz z Graalem.

Ispiew rycerzy podczas wejścia

Pierwszy pochód

Iz Graalem i Amfortasem!
Niesiemy w ukryciu tego relikwiarza
Graala na święty obrzęd,
kogo skrywacie w skrzyni swej
i niesiście tutaj w żałobie?

Drugi pochód

Iz trumną Titurela!
Kryje ona zwłoki bohatera,
kryje świętą moc,
którą Bóg oddał nam niegdyś pod opiekę;
niesiemy tu Titurela.

Pierwszy pochód

Ikiedy oba pochody podchodzą do siebie!
Kto pokonał tego, który pod Bożą opieką
samego Boga chronił?

SZENE 2

Gumemanz hat seinen Gralsrittermantel herbeigegeholt: er und Kundry bekleideten Parsifal damit. Parsifal ergreift feierlich den Speer und folgt mit Kundry langsam dem geleitenden Gumemanz. – Die Gegend verwandelt sich sehr allmählich, ähnlich wie im ersten Aufzuge, nur von rechts nach links. Nachdem die drei eine Zeitlang sichtbar geblieben, verschwinden sie gänzlich, als der Waldsch immer mehr verliert, und dagegen Felsengewölbe näher rücken. In gewölbten Gängen stets anwachsend vermehrbares Geläute. Die Felswände öffnen sich und die grosse Gralshalle, wie im ersten Aufzuge, nur ohne die Speisetafeln, stellt sich wieder dar. – Düstere Beleuchtung. – Von der einen Seite ziehen die Titurels Leiche im Sarge tragenden Ritter herein; von der anderen Seite die Amfortas im Siechbett geleitenden; vor diesen der verhüllte Schrein mit dem Giale.

I(Gesang der Ritter während des Einzuges)

Erster Zug

Imit dem Gral und Amfortas!
Geleiten wir im bergenden Schrein
den Gral zum heiligen Amte,
wen berget ihr im düst'ren Schrein
und führt ihr trauernd daher?

Zweiter Zug

Imit Titurels Sargel
Es birgt den Helden der Trauerschrein,
er birgt die heilige Kraft,
der Gott einst selbst zur Pflege sich gab:
Titurél führen wir her.

Erster Zug

Iwährend die beiden Züge aneinander vorbeischreiten!
Wer hat ihn gefällt, der in Gottes Hut
Gott selbst einst beschirmte?

Zweiter Zug

Ihn fällt des Alters siegende Last,
da den Gral er nicht mehr erschauete.

Erster Zug

Wer wehrt' ihm des Grales Huld zu erschauen?

Zweiter Zug

Den dort ihr geleitet, der sündige Hüter.

Erster Zug

Wir geleiten ihn heut, weil heut noch einmal
zum letzten Male!
will des Amtes er walten.

Zweiter Zug

Amfortas ist auf das Ruhebett hinter dem Gralstische niedergelassen, der Sarg davor niedergestellt worden: die Ritter wenden sich mit dem Folgenden an Amfortas.

Wehe! Wehe! Du Hüter des Grals!
Zum letztenmal
sei deines Amtes gemahnt!

Amfortas

Isich matt ein wenig aufrichtend!
Ja - Wehe! Wehe! Weh' über mich!
So ruf' ich willig mit euch.
Williger nähm' ich von euch den Tod,
der Sünde mildeste Sühne!

IDer Sarg wird geöffnet. Beim Anblick der Leiche Titurels bricht alles in einen jähren Wehruf aus.

Amfortas

Ivon seinem Lager sich hoch aufrichtend, zu der Leiche gewendet
Mein Vater!
Hochgesegneter der Helden!

Drugi pochód

Pokonała go zwycięska moc starości,
bowiem Graala nie oglądał już.

Pierwszy pochód

Kto bronił mu korzystać z łaski Graala?

Drugi pochód

Ten, którego niesiecie, jego grzeszny strażnik.

Pierwszy pochód

My niesiemy go dziś, bowiem dziś raz jeszcze
po raz ostatni
chce on sprawować obrzęd.

Drugi pochód

Amfortas został przeniesiony na łóżko stojące za stołem Graala, trumna została postawiona przed nim: rycerze zwracają się do Amfortasa następującymi słowami:

Biada! Biada! Strażniku Graala!

Po raz ostatni
odpraw twój obrzęd!

Amfortas

Iz trudem łatwo się unosiąc
Tak - biada! Biada! Biada mi!
Muszę zwołać wraz z wami
Wolalbym, żebyście zadali mi śmierć,
najlagodniejszą odpłatę za grzech!

ITrumna zostaje otwarta. Na widok zwłok Titurela wszyscy wybuchają jękiem rozpaczy!

Amfortas

Iwysoko unosząc się na swoim łóżku i zwracając się do zwłok
Mój ojciec!
Najświętszy spośród bohaterów!

Najczystszy, przed którym nigdyś skłaniały się anioły:
ja sam jeden chciałem umrzeć,
a to ty umarłeś przeze mnie!
Och! Teraz w boskim blasku
sam spoglądasz na Zbawiciela,
ubłagaj Go, by Jego świętą krew,
jeśli raz jeszcze jej błogosławieństwo
ma ożywić braci,
jak im daje nowe życie
niech wreszcie mi da – śmierć!
Śmierć! Umierać:
jedyna łaska!
Straszliwa rana, trucizna, zabija mnie,
toczy mnie, poraża serce!
Mój ojciec! Do ciebie wołam,
zawołaj do Niego:
„Zbawco, daj memu synowi spocząć!”

Rycerze

I przepychają się bliżej Amfortasal
Odsłoniście Graala!
Odprowadźcie obrzęd!
Twój ojciec cię upomina:
musisz, musisz!

Amfortas

Iw szalonej rozpaczy zrywa się i rzuca między odsuwającymi się rycerzyl
Nie! – Nigdy więcej! – Ha!
Już czuję, że ogarnie mnie noc śmierci,
a raz jeszcze miałyby powrócić do życia?
Szalenie!
Kto chce mnie zmusić do życia?
Czy nie moglibyście raczej zadać mi śmierci?
I rozwija na sobie szaty!
Tutaj jestem – tu otwiera się rana,
która mnie zatrzuwa, tu płynie moja krew:
wyjmijcie broń! Zanurzcie w niej swoje miecze

Du Reiner, dem einst die Engel sich neigten:
der einzig ich sterben wollt',
dir - gab ich den Tod!
Oh! Der du jetzt in göttlichem Glanz
den Erlöser selbst erschaust,
erflehe von ihm, dass sein heiliges Blut,
wenn noch einmal heut sein Segen
die Brüder soll erquicken,
wie ihnen neues Leben
mir endlich spende - den Tod!
Tod! Sterben:
einz'ge Gnade!
Die schreckliche Wunde, das Gift, ersterbe,
das es zernagt, erstarre das Herz!
Mein Vater! Dich - ruf' ich,
rufe du ihm es zu:
„Erlöser, gib meinem Sohne Ruh'!”

Die Ritter

I drążą się bliżej Amfortas heran!
Enthüllt den Gral!
Walte des Amtes!
Dich mahnet dein Vater:
Du musst, du musst!

Amfortas

Iin wütender Verzweiflung aufspringend und unter die zurückweichenden
Ritter sich stürzend!
Nein! - Nicht mehr! – Ha!
Schon fühl' ich den Tod mich umnachten,
und noch einmal sollt' ich ins Leben zurück?
Wahnsinnige!
Wer will mich zwingen zu leben,
könn't ihr doch Tod mir nur geben?
Ier reiss't sich das Gewand auf!
Hier bin ich, - die offne Wunde hier!
Das mich vergiftet, hier fliesst mein Blut!

heraus die Waffen! Taucht eure Schwerre
tief - tief, bis ans Heft!
Auf! Ihr Helden:
tötet den Sünder mit seiner Qual,
von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral...

*(Alles ist scheu vor Amfortas gewichen, welcher in furchtbärer Ekstase
einsam steht. Parsifal ist von Gurnemanz und Kundry begleitet, unvermerkt
unter den Rittern erschienen, tritt jetzt hervor und streckt den Speer aus.
mit dessen Spitze er Amfortas' Seite berührt)*

Parsifal

Nur eine Waffe taugt:
die Wunde schliesst
der Speer nur, der sie schlug.

*(Amfortas' Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf; er scheint vor grosser
Ergriffenheit zu schwanken; Gurnemanz stützt ihn)*

Parsifal

Sei heil entsündigt und entsühnt!
Denn ich verwalte nun dein Amt.
Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleids höchste Kraft
und reinsten Wissens Macht
dem zagen Toren gab.

(Parsifal schreitet nach der Mitte, den Speer hoch vor sich erhebend)

Den heil'gen Speer
ich bring' ihn euch zurück!

*(Alles blickt in höchster Entzückung auf den emporgehaltenen Speer, zu
dessen Spitze aufschauend Parsifal in Begeisterung fortfährt)*

Oh! Welchen Wunders höchstes Glück!
Der deine Wunde durfte schliessen,

głęboko – głęboko aż po rękojeść!
Ruszajcie! Bohaterowie –
zabijcie grzesznika wśród jego męki,
wtedy sam z siebie rozjaśni się dla was Graal!

*(Wszyscy ze strachem uciekli przed Amfortasem, który pograżony
w straszliwej ekstazie stoi sam. Parsifal w towarzystwie Gurnemansa
i Kundry niepostrzeżenie pojawił się między rycerzami, teraz wychodzi
do przodu i wyciąga włócznię, której czubkiem dotyka boku Amfortasa.)*

Parsifal

Tu pomoże tylko jedna broń:
ranę uleczy
tylko włócznia, która ją zadała.

*(Twarz Amfortasa jaśnieje w świętym zachwycie; zaczyna się chwiać
ze wzruszenia; Gurnemanz go podtrzymuje)*

Parsifal

Bądź uzdrawiony, rozgrzeszony i pojednany!
Bowiem ja dziś przejmuję twój urząd.
Niech będzie błogosławione twe cierpienie,
które najwyższą siłę współczucia
i moc najczystszej wiedzy
dały tchórziemu prostaczkowi.

(Parsifal wychodzi na środek, wysoko unosząc nad sobą włócznię)

Świętą włócznię
oddaję wam z powrotem!

*(Wszyscy spoglądają w najwyższym zachwycie na wznieśioną włócznię;
patrząc na jej szczyt, Parsifal mówi w zachwycie)*

Och! Jakiż szczęścia najwyższy cud,
któremu dane było zamknąć twoją ranę,

widziałem, jak płynęła z niej święta krew
tęskniąc za pokrewnym źródłem,
które wypływa z głębiny Graala.
Nie powinien on dłużej pozostawać niedostępny:
odsłońcie Graala! Otwórzcie relikwiarz!

[Parsifal podchodzi po stopniach do stolu ofiarnego, bierze otwarty przez chłopca relikwiarz Graala i klęka przed nim, pogrzebany w bezgłośnej modlitwie. „Graal” stopniowo się łagodnie roześmija. W głębi robi się coraz ciemniej, a jednocześnie z góry pada coraz jaśniejsze światło.]

Wszyscy

Iwraz z cichymi, ledwie słyszalnymi głosami, dochodzącymi ze średniej i najwyższej wysokości

Cud najwyższego uzdrowienia!
Zbawcy zbawienie!

[Promień światła: Graal świeci najjaśniejszym blaskiem. Z kopuły zlatuje biały gołąb i unosi się nad głową Parsifala. Kundry, patrząc na Parsifala, powoli osuwa się przed nim na ziemię bez życia. Amfortas i Gurnemanz klęcząc składają hołd Parsifalowi, który błogosławiąc unosi Graala nad modlącym się rycerstwem.]

[Kurtyna opada powoli]

*ihm seh' ich heil'ges Blut entfliessen
in Sehnsucht nach dem verwandten Quelle,
der dort fliest in des Grales Welle.
Nicht soll der mehr verschlossen sein:
Enthüllt den Gral! - Öffnet den Schrein!*

[Parsifal besteigt die Stufen des Weihlichen, entnimmt dem von den Knaben geöffneten Schreine den Gral und versenkt sich, unter stummem Gebete, kniend in seinen Anblick. Allmähliche sanfte Erleuchtung des Grales. Zunehmende Dämmerung in der Tiefe bei wachsendem Lichtschein aus der Höhe.]

Alle

Imit Stimmen aus der mittleren, sowie der oberen Höhe, kaum hörbar leise

Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!

*[Lichtstrahl: hellstes Erlünen des Grales. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte.
Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entsezt zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen kniend Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt.]*

[Der Vorhang schliesst sich langsam]

Skok adrenaliny i spadek emisji spalin.



Nowy Golf Variant. Wzór kombi. Z BlueMotion Technology w standardzie.

To naprawdę eksytujące, że możesz jednocześnie pochwalić się świetnymi osiągami Golfa Variantu oraz jego oszczędnością. Zawdzięczasz ten sukces optymalnej aerodynamice auta i innowacyjnym rozwiązaniami BlueMotion Technology, takim jak system Start-Stop oraz funkcja odzyskiwania energii podczas hamowania. Ograniczają one zużycie paliwa i spalanie nawet do 3,9 l/100 km. Po prostu pełna szczęścia – na drodze i na stacji benzynowej.



Volkswagen rekomenduje oleje



Das Auto.

Informacja: 801 200 400 (opłata jak za jednostkę taryfikacyjną połączenia lokalnego).
W zależności od wariantu i wersji zużycie paliwa w cyklu łączonym od 3,9 do 5,3 l/100 km, emisja CO₂ od 102 do 124 g/km.
Informacje dotyczące odzysku i recyklingu pojazdów wycofanych z eksploatacji na stronie www.volkswagen.pl

ALBERT RIELE
SWISS WATCHES

www.albertriele.ch



Albert Riele przedstawia zupełnie nowy standard. Znakomita jakość komponentów oraz wykonania przy bezkonkurencyjnej cenie. Oznaczenie Swiss Made gwarantuje szwajcarskie pochodzenie zegarków, co samo w sobie jest wiarygodną rekomendacją. Albert Riele: niezawodne szwajcarskie mechanizmy Ronda, szafirowe szkło z powłoką antyrefleksyjną, wysokogatunkowa stal szlachetna, motylkowe zapięcie pasków. Albert Riele to także wyjątkowe wzornictwo stwarzające uzasadnione wrażenie nienagannych manier, a zarazem nowoczesnej elegancji.

APART

www.rosenthal.pl



www.facebook.pl/RosenthalPolska

www.rosenthalblog.com

Rosen[†]thal



w y j ą t k o w y p r e z e n t



TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Teatr Wielki w Poznaniu
ul. Fredry 9, 61-701 Poznań
centrala: 61 65 90 200
sekretariat: 61 65 90 229
opera@opera.poznan.pl
www.opera.poznan.pl

zdjęcia ze spektaklu performance photographs
Katarzyna Zalewska

plakat do spektaklu poster
Henrik Vibskov, Magda Ośko / Maciej Bogunia, Blanka Tomaszewska

autorzy tekstów essey authors
Krzysztof Kozłowski, Michał J. Stankiewicz, Iury Trojaborg

tłumaczenie libretta libretto translator
Ewa Płomińska-Krawiec

tłumaczenia translation
Barbara Borgrét (str.8-11, 60), Aleksandra Jaworowska (str. 38-43)
Joanna Jendraszek (str.27-29), Katarzyna Trojanowska (str. 52-56)
Dejan Zubanovich (str.16-19), Cieślak&Nowak Biuro Tłumaczeń (str. 24-26)

Wykonania odbywają się z materiałów wydawnictwa Schott Music.
The performance uses materials of Schott Music publishing.

redakcja editor
Michał J. Stankiewicz

projekt graficzny graphic design
Blanka Tomaszewska / fenommedia.pl

druk printing
Zakład poligraficzny Moś i Łuczak / mos.pl
ul. Piwna 1, 61-065 Poznań

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego



ISBN 978-83-913521-4-4

9 788391 352144



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

patronat honorowy

Ambasador Niemiec
Rüdiger Freiherr von Fritsch



Ambasador Danii
Steen Hommel



mecenas spektaklu



partnerzy spektaklu



ALBERT RIELE
SWISS WATCHES



Institut Adama Mickiewicza
CULTURE@PL

patroni medialni



ams >



iks

INTERIA.PL

partnerzy Teatru

Solar

Multikino



TEATR WIELKI
im. STANISŁAWA MONIUSZKI
w POZNANIU

www.opera.poznan.pl



TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIWA
w POZNANIU

www.opera.poznan.pl

