

KAROLINA KOLINEK-SIECHOWICZ

LAGRIME DI SAN PIETRO ORLANDA DI LASSO
W INSCENIZACJI PETERA SELLARSA – PRZEKSZTAŁCENIA
SENSU W OBLICZU SEKULARYZACJI I HEGEMONII
ZMYŚŁU WZROKU

Abstrakt. Przedmiotem artykułu jest wyreżyserowana przez Petera Sellarsa inscenizacja *Lagime di San Pietro* Orlanda di Lasso przy jednoczesnym uwzględnieniu zjawiska sekularyzacji i dominacji wizualności we współczesnym wykonawstwie. Adaptacja Sellarsa w wykonaniu Los Angeles Master Chorale wzmacnia wymiar duchowy utworu poprzez wykorzystanie gestów scenicznych ilustrujących przekaz tekstu. Autorka zestawia interpretację Sellarsa z renesansowymi teoriami o prymacie wzroku oraz XX-wieczną filozofią Emmanuela Levinasa, w której centrum znalazło się zagadnienie etyczności twarzy i spojrzenia. Warstwę ruchu i ekspresji mimicznej śpiewaków można odczytać jako rodzaj kulturowego przekładu znaczenia utworu, które staje się bardziej zrozumiałe dla współczesnego odbiorcy. Jednocześnie układ ruchów wchodzi w dialog z polifoniczną konstrukcją utworu. Dzięki takiej wizualizacji wysublimowana forma staje się możliwa do uchwycenia poprzez dominujący we współczesnej kulturze zmysł wzroku. Oryginalne walory i sens utworu zostają więc przeobrażone i dostosowane do nowego kontekstu, co pozwala utrzymać jego ponadczasową wartość estetyczną i intensywność oddziaływania na odbiorcę.

Słowa kluczowe: polifonia renesansowa; Peter Sellars; Orlando di Lasso; przekład kulturowy; inscenizacja muzyki religijnej

LAGRIME DI SAN PIETRO BY ORLANDO DI LASSO IN PETER SELLAR'S STAGING –
TRANSFORMATIONS OF MEANING IN THE FACE OF SECULARIZATION
AND THE HEGEMONY OF THE SENSE OF SIGHT

Abstract. The article explores the staging of *Lagime di San Pietro* by Orlando di Lasso, directed by Peter Sellars, in the context of secularization and the dominance of visual culture in contemporary

Mgr KAROLINA KOLINEK-SIECHOWICZ – Doktorantka Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej, Uniwersytet Warszawski; e-mail: k.kolinek-siechowicz@uw.edu.pl, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3939-5276>.

performance. Sellars's adaptation of *Lagrime* with the Los Angeles Master Chorale highlights the work's spiritual depth, using visual storytelling to enhance its impact. The study examines how Sellars's production interacts with Renaissance theories on the primacy of sight and Emmanuel Levinas's ethical philosophy concerning the face. It argues that Sellars's interpretation aligns with the meditative aspects of Lasso's composition, reinforcing the expressive power of the singers' faces and bodily movements, suggesting that Sellars's approach offers a form of cultural translation that preserves yet transforms the original intent of *Lagrime*. Through an analysis of staging techniques, textual references, and musical interpretation, the article demonstrates how Sellars's adaptation engages with historical frameworks while making Renaissance polyphony accessible to contemporary audiences.

Keywords: Renaissance polyphony; Peter Sellars; Orlando di Lasso; secularization; cultural translation; staging of sacred music

Współczesne wykonawstwo utworów z repertuaru muzyki dawnej stanowi szczególnie interesujący obszar badań nad kulturowymi przemieszczeniami znaczeń i funkcji muzyki, zwłaszcza gdy mowa o utworach pierwotnie związanych z kontekstem religijnym. Przedmiotem artykułu jest adaptacja teatralna *Lagrime di San Pietro* Orlanda di Lasso dokonana przez Petera Sellarsa, który w środowisku muzycznym zasłynął jako reżyser głośnych inscenizacji oper Wolfganga Amadeusa Mozarta w latach dziewięćdziesiątych XX wieku¹. W ostatnich trzech dekadach Sellars zwrócił się jednak także ku sakralnym utworom niescenicznym, które przekształcił w spektakle – z jednej strony wchodząc w dialog z ich wydźwiękiem religijnym, z drugiej zaś, przenosząc ich ukształtowany przez konkretny paradygmat wyznaniowy sens do wymiaru uniwersalnego.

W 2002 roku wraz Los Angeles Master Chorale pod batutą Granta Gershona Sellars wystawił spektakl zatytułowany *Music to Accompany a Departure* z muzyką funeralną Heinricha Schütza. W 2010 roku powstała „rytualizacja” (jak określił ten zabieg reżyser²) *Pasji wg św. Mateusza*, a w 2014 roku *Pasji wg św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha (z Berliner Philharmoniker pod batutą Simona Rattle'a)³. W roku 2016 roku zaprezentował z Los Angeles Master Chorale *Lagrime di San Pietro* Lassusa.

Motywy łączącym te trzy utwory jest konfrontacja ze śmiercią – moment przewartościowania swojej postawy, wzbudzenia żalu za przewinienia, rekapitulacji, często także przebaczenia. Wszystkie te kwestie są wpisane w dogmatykę

¹ Zob. Marcin Bogucki, *Teatr operowy Petera Sellarsa* (Poznań: PTPN 2012).

² „Bach's «St Matthew Passion» with Simon Rattle and Peter Sellars”, Digital Concert Hall, dostęp 15.03.2025, <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/318>.

³ Na temat twórczości Sellarsa, łącznie z interpretacją obu „rytualizacji” pasji Bacha, zob. Susan McClary, *The passions of Peter Sellars: staging the music* (Ann Arbor: University of Michigan Press 2019). Niniejszy artykuł jest niejako *post scriptum* do książki McClary oddanej do druku tuż po premierze *Lagrime* – stąd autorka jedynie wspomina o tej inscenizacji, nie poddając jej analizie.

chrześcijaństwa, zarazem jednak stanowią problemy etyczne niezależne od wyznania i kontekstu historycznego. Ten właśnie uniwersalizm Sellars wydobywa na plan pierwszy, z historii biblijnych czyniąc punkt wyjścia do rozważań o naturze człowieka, jego stosunku do cierpienia i lęku przed odchodzeniem.

Sam materiał muzyczny nie podlega w spektaklach ingerencjom (jeśli już, to nieznacznym, jak zwielokrotnienie obsady w madrygałach Lassusa). Utwory prezentowane są w całości przez światowej klasy wykonawców (warto przy tym zaznaczyć, że nie są to muzycy z nurtu wykonawstwa historycznego, lecz wykonujący muzykę różnych epok). Każdy ze spektakli regularnie powraca na estrady wielkich sal koncertowych w Europie i Stanach Zjednoczonych, zbierając pozytywne recenzje⁴, co może świadczyć o powodzeniu koncepcji Sellarsa.

Za źródło tego powodzenia można uznać umiejętne zapełnienie luki powstałej na skutek wykonywania utworów religijnych w świeckich warunkach. Z racji tego, że wymienione kompozycje należą do gatunków wokalnych lub wokально-instrumentalnych, treść słowna zawierająca bezpośrednie odwołania religijne jest ich nieusuwalnym elementem. Zatem nawet jeśli współcześni słuchacze przyjmują wobec nich postawę estetyczną, warstwa odwołań zawartych w tekście (czy nawet tytułach) utworów nie pozostawia wątpliwości co do ich pierwotnego charakteru. Zinterpretowanie męki Chrystusa czy żalu św. Piotra przez pryzmat uniwersalnych ludzkich doświadczeń związanych z bólem, nieuchronnością śmierci i ciężarem winy wychodzi naprzeciw potrzebie kompensacji w świecie, w którym religia w sensie globalnym nie stanowi już głównego punktu oparcia dla systemu wartości jednostek.

Jednocześnie rozwój sztuki absolutnej i powstanie instytucji filharmonii jako „muzeum wyobraźni”⁵ pozwoliły na uczynienie przedmiotami kultu wielkich dzieł i ich twórców. W takich warunkach sens utworów tworzonych z myślą o wykonywaniu ich w miejscach kultu religijnego lub w religijnym kontekście ulega daleko idącym przekształceniom. Sellars wydaje się świadomie podejmować grę z uświęconą wieloletnią tradycją praktyką wykonywania Bachowskich pasji i innych utworów religijnych epok renesansu i baroku w warunkach koncertowych, jednocześnie nie starając się wchodzić w polemikę z ich pozamuzycznym sensem, ale poddając go procesowi translacji kulturowej. W niniejszym artykule omówię ten rodzaj przekształceń na przykładzie inscenizacji *Lagrime di San Pietro*, wskazując na możliwość interpretacji w świetle obecnej już w renesansie teorii o prymacie zmysłu wzroku oraz koncentrującej się na problematyce spojrzenia i twarzy etyce Emmanuela Levinasa.

⁴ Zob. m.in. Anthony Tommasini, „An Intimate ‘St. Matthew Passion’ Has a Shattering Effect”, *New York Times*, 29.03.2019, <https://www.nytimes.com/2019/03/29/arts/music/bach-st-matthew-passion-review.html>.

⁵ Lydia Goehr, *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni*, przeł. Zbigniew Białas (Kraków: PWM 2022).

MUZYCZNA MEDYTACJA

Lagrima di San Pietro, cykl madrygałów zwieńczony motetem, jest ostatnim utworem Orlanda di Lasso. Za tekst posłużył wybór strof ze zbioru Luigiego Tansilla (1510–1568) pod tym samym tytułem. Kompozytor postanowił zadedykować *Lagrima* papieżowi Klemensowi VIII. Kwiecistą dedykację podpisał 24 maja 1594 roku, 14 czerwca tego samego roku zmarł.

Podążając za wątkami kontrreformacyjnymi w biografii Lassusa, Alexander J. Fisher zestawia ten utwór ze wskazówkami dotyczącymi medytacji autorstwa hiszpańskich jezuitów: *Exercitia spiritualia* (1548) Ignacego Loyoli i *Libro de la oración y meditación* (1554) Ludwika z Grenady. Zaproponowana przez Loyolę metoda obejmuje między innymi medytację nad naturą grzechu, co bezpośrednio wiąże się z figurą Piotra rozpamiętującego wyparcie się Chrystusa⁶. Szczególnie interesującym zaleceniem jezuity jest postulat wizualizowania treści medytacji. Kwestia dowartościowania zmysłu wzroku zdaniem Fishera wyłania się także z tekstów wybranych przez kompozytora z poezji Tansilla. Niemal w każdej części utworu pojawiają się słowa: „oczy”, „spojrzenie”, „łzy” lub „patrzeć”. Lasso realizuje więc zadanie muzycznego opracowania tematu oscylującego nie tyle wokół zmysłu słuchu, właściwego dla percepcji muzyki, ile wzroku, właściwego dla osobistej lektury oraz kontemplacji obrazów.

W świetle tych faktów współczesny pomysł Petera Sellarsa, by wykonanie *Lagrima di San Pietro* wzbogacić o warstwę wizualną, wydaje się – w szerokim sensie – korespondować z postulatami estetycznymi epoki, w której powstał utwór. Sama koncepcja inscenizacyjna Sellarsa ma jednak naturę ahistoryczną, abstrahującą od jednoznacznych nawiązań do stylistyki renesansu i uniwersalizującą przesłanie *Lagrima*. Śpiewacy występują boso w szarych, nijakich ubraniach. Za scenografię wystarcza tu gra światła zaprojektowana przez Jamesa F. Ingallsa oraz krzesło. Najistotniejszą wizualną warstwą spektaklu jest zaś ruch sceniczny oparty przede wszystkim na pantomimie. Nierzadko za ruchem śpiewaków podąża dyrygent – odchodząc na bok sceny lub klękając, gdy śpiewacy zniżają pozycję, swoimi ruchami i strojem wtapiając się w całą grupę. Na scenie obecnych jest dwudziestu jeden śpiewaków (każda z siedmiu partii ma potrójną obsadę), ich liczba jest więc równa liczbie części całego cyklu, co ma znaczenie symboliczne, ale również pozwala na zwielokrotnienie zaplanowanych ruchów.

⁶ Alexander J. Fisher, „«Per mia particolare devotione»: Orlando di Lasso's *Lagrima di San Pietro* and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich”, *Journal of the Royal Musical Association* 132, nr 2 (2007): 168, <https://doi.org/10.1093/jrma/fkm006>, 174.

W klipie promującym premierę Sellars opowiada o kontekście powstania *Lagrime*, przytaczając szereg metafor i nie zawsze zgodnych z rzeczywistością danych. Stara się także ocieplić wizerunek kompozytora, przybliżyć jego muzykę współczesnym słuchaczom, przekonać ich, że znajdują w niej emocje, których szukają choćby w piosenkach Boba Dylana⁷. Najciekawszą jego uwagą jest jednak dostrzeżenie w technice kontrapunktycznej Lassusa potencjału wizualnego. „Polifonia o takiej głębi i takim stopniu szczegółowości jest całkowicie posągowa (*sculptural*)” – stwierdza Sellars. „W twórczości Lassusa mamy tę samą masywną intensywność, która przywodzi na myśl wyrazisty język wizualny tak dobrze znany z rzeźb Michała Anioła”⁸.

Sellars wydobywa z utworu aspekty wizualne, które wbrew instynktownym obawom melomana przywykłego do słuchania renesansowych madrygałów jako muzyki przeznaczonej przede wszystkim dla ucha, okazują się nie tylko korespondować z medytacyjnym charakterem *Lagrime*, lecz także uwypuklać ich polifoniczną konstrukcję, uwidaczniając na scenie poszczególne plany kontrapunktycznego spłotu.

Reżyser nie wspomina wprawdzie o pismach Ignacego Loyoli czy Ludwika z Grenady, o których pisze w związku z *Lagrime* Fisher, intuicyjnie związał jednak ekspresję utworu z ekspresją dzieł sztuk wizualnych tego czasu. Zabieg ten zyskuje więc dodatkowy aspekt nieoczywistego, lecz możliwego do wykazania rezonansu z horyzontem kulturowym epoki odrodzenia.

EPIFANIA TWARZY, CZYLI O WIZUALNEJ POLIFONII

Czyniąc ze śpiewającej twarzy nie tylko medium służące przekazaniu dźwięku, lecz także przestrzeń rozgrywania się znaczeń śpiewanego tekstu, Sellars realizuje jednocześnie dwa zadania. Po pierwsze przywraca polifonicznej muzyce wokalne, traktowanej często jako wyraz niebiańskiego, niemal pozbawionego cielesnego pierwiastka śpiewu, jej performatywny wymiar. Stawiając zaś twarz, a szczególnie oczy, które opiewane są przez madrygały Tansilla, w centrum uwagi widza / słuchacza, wskazuje, że oblicze śpiewaka jest tu na równi źródłem ekspresji muzycznej i bohaterem spektaklu. Sellars podkreśla, że interesuje go „to, co było w tym spojrzeniu”⁹.

Efekt jest tym ciekawszy, że – w przeciwieństwie do poezji Tansilla – mamy tu do czynienia z bohaterem kolektywnym, rozpisany na wzajemnie kontrapunktujące się głosy, które obrazować mogą złożoność Piotrowych emocji, jak również

⁷ Director Peter Sellars on *Lagrime*, opublikowany przez Los Angeles Master Chorale 31.01.2020, YouTube, 0:43, <https://youtu.be/GM4oOvuElaA>.

⁸ *Lagrime Di San Pietro Electronic Press Kit*, opublikowany przez lamcmarketing 6.01.2023, issue, https://issuu.com/lamcmarketing/docs/lamc_1920lagrime_tour_epk_v03_150dpi, 11.

⁹ Director Peter Sellars on *Lagrime*, 4:18.

umożliwiają ukazanie rozmaitych relacji, możliwych do opisanego za pomocą Levina-sowskiej kategorii Ja–Inny, mieszczącej w sobie zarówno relacje międzyludzkie, jak i te między Bogiem a człowiekiem¹⁰. Takich scen jest w spektaklu niemało – Sellars ustawia śpiewaków w pary, rozpisuje „dialog” Piotra z Chrystusem na wiele sytuacji, wskazując tym samym na powszechność obecnych w utworze zależności, które nie muszą wcale dotyczyć porządku religijnego, ale sprowadzają się do najbardziej podstawowego wymiaru opartego na uczuciu miłości lub przyjaźni dwojga ludzi.

Warstwa wizualna spektaklu realizuje jednocześnie dwa zadania. Po pierwsze, jest ilustracją i interpretacją tekstu poetyckiego. Po drugie, za pomocą zsynchronizowanych gestów podąża za warstwą muzyczną utworu, nie tylko uwypuklając jej przekaz, lecz także wizualizując konkretne elementy konstrukcyjne i ich relacje między sobą. W tym wymiarze jest więc rodzajem uogólnionej, jednak dzięki temu czytelnej również dla laika analizy muzycznej.

Interesujący jest sposób, w jaki Sellars traktuje podstawową dla warsztatu kompozytorskiego *stile antico* Lassusa technikę przeimitowania. Przeimitowanie, zwane inaczej imitacją syntaktyczną, polega na powtarzaniu motywu muzycznego związanego z konkretnym tekstem przez wszystkie głosy. W spektaklu technika ta jest zobrazowana synchronicznym przejmowaniem kolejnego zestawu gestów przez grupę aktualnie śpiewających wykonawców. Dopóki temat nie pojawi się w danym głosie, odpowiadająca mu grupa pozostaje nieruchomo w poprzednim układzie. Podobnie dzieje się, gdy w madrygale zostaje wykorzystana technika dialogowa, która przeciwstawia sobie grupy głosów – realizują one wówczas odmienne sekwencje ruchów, wyraźnie zaznaczając muzyczną odrębność także poprzez zróżnicowanie gestów.

Polifoniczność utworu, której naturalnym sposobem docierania do zmysłów odbiorcy jest przestrzeń audialna, zostaje dodatkowo wzbogacona o aspekt wizualny, pozwalający naocznie przekonać się o precyzji, z jaką kompozytor ustalił relacje między głosami. Tego rodzaju zabieg jest teatralizacją muzyki z założenia niescenicznej i jego naczelnym celem jest raczej zbudowanie spójnej opowieści, jednak efektem ubocznym (i niewykluczone, że w jakimś stopniu również zamierzonym) staje się tu także przedstawienie fakturalnej złożoności utworu w sposób przejrzysty i atrakcyjny dla widza.

Prymat wizualności jest charakterystyczny nie tylko dla dyskusji o sztuce, które miały miejsce w epoce renesansu. Problem ten w zupełnie odmiennym kontekście filozoficznym podejmuje Emmanuel Levinas w *Całości i nieskończoności*. Wychodząc od krytyki Kantowskiego transcendentalizmu, Levinas umieszcza zmysł wzroku¹¹

¹⁰ Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kuczkowska, (Warszawa: PWN 1998).

¹¹ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 220.

w centrum swej epistemologii, poszerzając go jednak o oryginalną koncepcję etyczną, ogniskującą się w fenomenie twarzy.

To w twarzy objawia się Inny, który „pozostaje nieskończenie transcendentny, nieskończenie obcy”¹². Twarz jest tu przestrzenią otwarcia relacji: „twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy”¹³ – nie jest więc relacją podmiot–przedmiot, lecz relacją etyczną. Jej etyczność polega na ekspresji, zaproszeniu do dialogu i wezwaniu do odpowiedzi – oraz odpowiedzialności. „Nieskończoność ukazuje się jako twarz w etycznym oporze, który paraliżuje moją władzę, w twardym i absolutnym oporze, który powstaje z głębi bezbronnych oczu w całej ich nagości i nędzy”¹⁴. Owa nieskończoność jest tym, co powstrzymuje podmiot przed negacją – zabójstwem, unicestwieniem. Jest więc twarz widzialnością, która jednocześnie nieustannie każe oglądającemu ją podmiotowi poza tę widzialność wykraczać.

W kontekście wizualności *Lagime di San Pietro* – zarówno w samej warstwie tekstowej, jak i scenicznej realizacji Sellarsa – bodaj najistotniejszym elementem teorii Levinasa jest zobowiązanie, jakie pozostawia wobec podmiotu (zwanego przez filozofa Toż-samym) twarz – zobowiązanie do rozmowy. „Przed mową, jaką otwiera epifania twarzy, nie mogę wykręcić się”¹⁵, bo odpowiedzialność jest wszakże domaganiem się odpowiedzi, otwarciem się na ekspresję Innego. Twarz jest zaś jej warunkiem, jako ta, która „ustanawia początek”¹⁶. Filozof stara się również wykroczyć poza tyranię racjonalizmu, podkreślając wagę podmiotu („sobości” – *ipséité*), który w relacji językowej nie tylko wznosi się ponad nieme „ja myślę”, lecz także pozostaje czymś osobnym, nieunicestwionym w nadrzędnym dyskursie. Ta pierwotna racjonalność przejawia się właśnie w relacji twarzą w twarz, jak pisze filozof, „rozbłyскуje”. Jest więc myśl Levinasa unikalnym powiązaniem zewnętrżności z możliwościami rozumu, jest apoteozą człowieczeństwa rozumianego nie tyle przez pryzmat Kartezjańskiego bezcielesnego „ja” myślącego, ile widzianego zawsze w relacji, która wywiązuje się w obliczu napotkania Innego w horyzoncie zjawisk. Ostatecznie zaś oknem dla rozumu okazują się uświęcone już w renesansie oczy:

[...] jeżeli uniwersalność panuje jako obecność człowieczeństwa w oczach, które na mnie patrzą, jeżeli wreszcie to spojrzenie wzywa mnie do odpowiedzialności i poświęca (*consacre*) moją wolność, powalając jej stać się odpowiedzialność i darem z siebie – jeżeli tak jest, to wznoszenie się do rozumu nie niszczy pluralizmu relacji społecznych. Przeciwnie, jest jego warunkiem¹⁷.

¹² Levinas, *Całość i nieskończoność*, 277.

¹³ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 232.

¹⁴ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 234–235.

¹⁵ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 236.

¹⁶ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 237.

¹⁷ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 247.

Jest więc spojrzenie ustanowieniem racjonalnej płaszczyzny porozumienia, jest też źródłem relacji etycznej, której nie da się do niczego zredukować. „W oczach drugiego człowieka patrzy na mnie trzeci – język jest sprawiedliwością”¹⁸ – relacja między Toż-samym a Innym jest więc z konieczności wpisana w porządek społeczny. W wezwaniu do odpowiedzialności zawarty jest aspekt ponadjednostkowy, w oczach Innego obecna jest wszakże cała ludzkość¹⁹.

Znaczenie, jakie Levinas przypisuje spojrzeniu, koresponduje z rolą, jaką odgrywa ono w poemacie Tansilla, dodatkowo wyeksponowaną w spektaklu Sellarsa. To właśnie siła jednego spojrzenia wyznacza dramaturgię *Lagrima*, a jego konsekwencje obejmują nie tylko parę Piotr–Chrystus, lecz także opisują właściwe dla każdej relacji międzyludzkiej poczucie odpowiedzialności. W tym sensie rozpisanie dialogu tych dwóch postaci na siedem głosów oraz potrojenie ich obsady w inscenizacji sprawia, że obecność „całej ludzkości w oczach, które na mnie patrzą” nie jest filozoficznym frazesem, lecz pozwala uchwycić to, co wspólne dla każdego dialogu – ryzyko popełnienia błędu oraz konieczność zmierzenia się z jego konsekwencjami w obliczu odpowiedzialności wobec Innego – i Innych. Odpowiadając na spojrzenie Innego, muszę uznać jego człowieczeństwo, które domaga się sprawiedliwości i szacunku. Pogwałcając je zaś, zadając cios objawionej w twarzy Nieskończoności, zadaję kłam także swojemu człowieczeństwu, stwarzając w nim wyrwę, która będzie poczuciem winy.

Bezbronność, nędza i wezwanie do odpowiedzi, o których pisze Levinas, są tym, co w spojrzeniu Chrystusa widzi Piotr. Zranione spojrzenie staje się rozkazem – pociąga do odpowiedzialności. Objawiająca się w nim Nieskończoność jest tym, co ustanawia etyczność tej relacji – relacji, dodajmy, lustrzanej. Być może dla tego właśnie spojrzenia Bóg przyszedł pod postacią człowieka, by inny człowiek mógł stanąć z nim twarzą w twarz. „Nie walczę z bogiem bez twarzy, lecz odpowiadam na ekspresję, na objawienie”²⁰ – pisze filozof, opisując absolutną inność Innego, który jest wprawdzie do mnie podobny, ale swą innością – odrębnością – stawia mi jednak opór. Uczłowieczony Bóg w opisanej przez Tansilla relacji staje się więc równorzędnym podmiotem relacji etycznej. Ta równorzędnność jest tym bardziej dojmująca, że w chwili znaczącej wymiany spojrzeń Piotr nie pojmuje jeszcze boskości Chrystusa, domagająca się odpowiedzi ekspresja jego twarzy jest więc ekspresją rozgrywaną się w ludzkim wymiarze dialogu. Piotr, widząc poniżonego i wzgardzonego (także przez siebie) Mistrza, dostrzega w nim przede wszystkim człowieka u progu śmierci, wobec którego zawinił i któremu swej winy nie zdoła już zadośćuczynić.

¹⁸ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 252.

¹⁹ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 253.

²⁰ Levinas, *Całość i nieskończoność*, 232.

Podkreślenie wagi spojrzenia, które w tekście opisane jest przez Tansilla za pomocą licznych metafor (np. strzał godzących prosto w serce) można interpretować nie tylko jako wyraz uznania prymatu zmysłu wzroku nad innymi zmysłami, lecz także – a może przede wszystkim – jako głębszą refleksję nad etycznymi konsekwencjami tego na wskroś ludzkiego sposobu komunikacji.

IMITAZIONE DELLE PAROLE I JEJ ODBICIE W RUCHU

Wydaje się, że Sellars stosuje właśnie opisany wyżej trop interpretacyjny, stawiając nacisk na wyeksponowanie wszelkich momentów, w których mowa jest o oczach, spojrzeniu i łzach. To, co dla niektórych recenzentów jawiło się jako tautologia²¹, po głębszym namyśle może odsłonić kolejne warstwy interpretacyjne tekstu – ekspresja śpiewających twarzy i ich wzajemnych interakcji pozwala w tym samym czasie doświadczać bodźców słuchowych i wzrokowych, które wzajemnie się wzmacniają. Tym bardziej, że reżyser chętnie podkreśla intymność wymiany spojrzeń poprzez ustawienie śpiewaków w pary (najczęściej damsko-męskie), wykorzystanie gestu przytulenia czy wyciągnięcia do siebie rąk w geście przebaczenia.

W strofie *Ogni occhio del Signor* (7) muzycznie mamy do czynienia ze specyficznym potraktowaniem słowa *colpo* (wina) – Robert G. Luoma zwraca uwagę, że Lasso popełnia tu „błąd w rzemiośle” kontrapunktycznym, pozwalając w kadencji na ruch głosów w oktawach równoległych. Ten rodzaj nieposłuszeństwa wobec ówczesnych reguł kompozytorskich pojawia się w *Lagrime* w opracowaniu słów związanych z bólem, winą i gorzkimi łzami²².

Fizyczna bliskość między śpiewakami pojawia się także w części *Cosi talhor* (6) porównującej wymowność Chrystusowego spojrzenia do mocy, z jaką kochanek potrafi wyrazić uczucie bez użycia słów. Członkowie zespołu dobierają się w pary, przytulają się, klękają, a gdy w tekście pojawia się fragment o przemawianiu za pomocą oczu, wymieniają głębokie spojrzenia.

Wymowność oczu, zdaniem Luomy, jest zilustrowana poprzez wielokrotne powtórzenie fugowanych imitacji na słowach *favellar si puote*, dających wrażenie zagęszczenia („gadatliwości”, jak opisuje ją Luoma) tkanki muzycznej²³.

²¹ Andrew Clements, „Lagrime di San Pietro review – Sellars adds little to Lassus’s austere beautiful madrigals”, *The Guardian*, 24.05.2019, <https://www.theguardian.com/music/2019/may/24/lagrime-di-san-pietro-review-peter-sellars-los-angeles-master-chorale>.

²² Robert G. Luoma, *Music, Modes and Words in Orlando di Lasso’s Last Works* (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1989), 41.

²³ Luoma, *Music, Modes and Words*, 115.

W *Lagrima* pojawiają się jednak dużo bardziej dosłowne efekty ilustracyjne, zarówno w samej fakturze polifonicznej, jak i inscenizacji Sellarsa. Gdy mowa o trzykrotnym zaparciu się Piotra (*Tre volte haveva*, 3), trzy głosy podążają za sobą w gęstej imitacji, powtarzając frazę trzykrotnie²⁴. Kiedy zaś tekst madrygału opisuje efekt lustra, którym są oczy Chrystusa dla grzechu Piotra, *canto secondo* jest imitowany przez *alto primo* oktavę niżej, dzięki czemu staje się jego dokładnym odbiciem (*Giovane donna il suo bel volto in specchio*, 5)²⁵. Także łuki wysyłające strzały przeszywające serce Piotra w głosach: *canto secondo*, *tenor secondo* i *bassus* zostały zilustrowane poprzez trzydziętkowe motywy (*Ma gli archi*, 2)²⁶. Ta część jest też najbardziej dosłownie przedstawiona w warstwie ruchowej inscenizacji Sellarsa: śpiewacy układają ręce w geście napinania łuku.

Wymowna wizualnie jest również część *Come falda di neve* (10). Śpiewacy z grupy wyższych głosów stoją, gestem ilustrując ruch opadających płatków śniegu, zaś przedstawiciele głosów niższych siedzą z podkurczonymi nogami, wykonując ruch obejmowania własnego ciała w ochronie przed zimnem. Kontrast między wiosną a zimą podkreślony jest przez zmianę barwy oświetlenia z zimnego niebieskiego na ciepły żółty. Topniejący śnieg zobrazony jest przyjęciem przez cały zespół pozycji horyzontalnej, zaś strach, który mrozi serce Piotra, gwałtownym podnoszeniem się kolejnych śpiewaków, którzy z przerażeniem chwytają się za własne gardła, a następnie za nadgarstki, by ostatecznie zasłonić się tak splecionymi ramionami przed „niemą prawdą”.

Bogactwo metaforyki znajduje swoje odzwierciedlenie także w muzyce: pory roku skonstrastowane są za pomocą dwóch odmiennych *modi* (miksolidyjska: zima, frygijska: wiosna), w *bassusie* pojawia się figura zwana *katabasis* – zejście na najniższy dźwięk (E), gdy mowa o głębokiej dolinie, a druzgocący wzrok Chrystusa podkreślony jest przez kolejny kontrapunktyczny „błąd” – kwinty równoległe między *bassusem*²⁷. Kontynuacją tematyki madrygału 10 jest madrygał 11 (*E non fu il pianto suo*), w którym pojawia się motyw niespokojnych nocy Piotra, w trakcie których budziło go trzykrotne pianie koguta przypominające o dawnym przewinieniu. Trzykrotność znów ma tu odzwierciedlenie w powtórzonej trzy razy w różnych głosach frazie *udendo il gallo à dir*, zaś noc i ciemność to znów opadanie melodii w najniższe rejestry.

Sellars także w tym ogniwie postawił na proste obrazy: członkowie zespołu przewracają się z boku na bok, ukazując niespokojny sen. Wraz z pojawieniem się

²⁴ Luoma, *Music, Modes and Words*, 104.

²⁵ Luoma, *Music, Modes and Words*, 110.

²⁶ Luoma, *Music, Modes and Words*, 100.

²⁷ Luoma, *Music, Modes and Words*, 129.

opisu piania koguta podnoszą się kolejne grupy głosów, dzięki czemu zobrazowane jest nie tylko przekazane w treści madrygału przebudzenie, lecz także jak na dłoni uwidacznia się precyzyjna struktura polifonicznej imitacji.

Rozpisaną na szereg metafor i symboli historię relacji między uczłowieczonym Bogiem a człowiekiem zamyka motet w języku łacińskim – *Vide homo* – rodzaj konkluzji o znaczeniu zarówno muzycznym, jak i teologicznym. Lasso umieszcza na końcu cyklu ogniwo, w którym Chrystus przemawia wreszcie jako pierwszoosobowy podmiot liryczny, co podkreśla bezpośrednią, osobistą wymowę całego utworu, który poprzez sugestywne obrazy może oddziaływać na wyobraźnię słuchacza. Może też – poprzez słowo skierowane jakby wprost do niego – stawać się przyczynkiem do rachunku sumienia czy impulsem do prywatnej medytacji w duchu ignacjańskim, o czym pisze Fisher.

Tę bezpośredniość Sellars zilustrował konfrontacją między stającymi twarzą w twarz parami śpiewaków. O ile niemal przez cały czas trwania spektaklu członkowie zespołu występują przodem do widza, o tyle tutaj zostają ustawieni w dwóch prostopadłych do brzegu sceny szeregach, które stopniowo zbliżają się siebie. Dzięki przeniesieniu punktu ciężkości z relacji między Chrystusem a Piotrem na tę dotyczącą dwojga ludzi finałowy motet staje się przypieczętowaniem zuniwersalizowanej interpretacji *Lagrime*, która podkreśla ogólnoludzki charakter ciężaru winy, poczucia zawodu, jaki sprawiło się bliskiej osobie i potrzeby pojednania.

Część ta, tj. motet, jest też nieco odmienna jeśli chodzi o wykorzystane środki kompozytorskie – w przeciwieństwie do pozostałych części madrygałowych mamy wszakże do czynienia z motetem. Luoma określa efekt osiągnięty przez Lassusa jako muzyczne *chiaroscuro*²⁸. Mamy zatem w *Vide homo* liczniejsze melizmaty, intensywne kontrasty między głosami niskimi a wysokimi, a także występujące w dużym natężeniu słowa dotyczące Chrystusowego cierpienia, które w fakturze motetu podkreślone zostały między innymi paralelizmami i dysonansami.

Gest zaproszenia do pojednania przypada na ostatni, rozwiązujący wszystkie wcześniejsze harmoniczne perturbacje akord. Wydaje się, że Sellars odnajduje w tym akordzie nadzieję na to, że zaufanie można odbudować, a poczucie winy ukoić w przebaczeniu. Ten świetlisty akord niósł też być może odrobinę pocieszenia zatrośkanemu o swe ziemskie i pozaziemskie losy Lassusowi.

²⁸ Luoma, *Music, Modes and Words*, 174.

WNIOSKI

Zarówno analiza środków scenicznych zastosowanych w inscenizacji *Lagrime* Petera Sellarsa w kontekście struktury i wymowy utworu, jak i zestawienie tekstu kompozycji z renesansowymi teoriami o prymacie wzroku, pozwalają wysnuć wniosek, iż opisywana adaptacja sceniczna może nieść istotne wartości dodane dla współczesnego widza. Koncepcja Sellarsa wpisuje się w szerszy trend opatrywania muzyki (także niescenicznej) wizualnym „komentarzem”, sposób jej realizacji świadczy jednak nie tyle o chęci podążania za modnymi zjawiskami, ile autorskiej wizji i potrzebie „kulturowego przekładu” dzieł powstałych w odległych w czasie epokach. Dystans czasowy dzielący współczesnego melomana od renesansowego słuchacza utworów Lassusa jest na tyle duży, że wiele jakości estetycznych oraz znaczeniowych może być obecnie nieczytelnych. Jeśli swego rodzaju „wizualizacja” polifonicznej struktury kolejnych madrygałów i motetu oraz obrazowe wzmocnienie wyrazistych, nawiązujących do motywu spojrzenia metafor pozwala na lepsze zrozumienie zarówno treści, jak i formy *Lagrime*, możemy mówić o przykładzie skutecznej adaptacji muzyki dawnej do współczesnego kontekstu kulturowego. Ponadto, wyeksponowana w artykule możliwość interpretacji inscenizacji Sellarsa przez pryzmat filozofii Emmanuela Levinasa jest dowodem na to, że dzieła silnie związane z charakterystycznym dla swojej epoki pojmowaniem religijności i konkretną interpretacją chrześcijańskiej moralności, mają w sobie również pierwiastek uniwersalny o charakterze etycznym, który poddaje się translacji nawet w postsektularnej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Bogucki, Marcin. *Teatr operowy Petera Sellarsa*. Poznań: PTPN, 2012.
- Clements, Andrew. „Lagrime di San Pietro Review – Sellars Adds Little to Lassus’s Austerely Beautiful Madrigals”. *The Guardian*, 24.05.2019. <https://www.theguardian.com/music/2019/may/24/lagrime-di-san-pietro-review-peter-sellars-los-angeles-master-chorale>.
- Digital Concert Hall. „Bach’ «St Matthew Passion» with Simon Rattle and Peter Sellars”. <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/318>.
- Director Peter Sellars on *Lagrime*. YouTube video, 13:18. Opublikowane przez Los Angeles Master Chorale 31.01.2020. <https://youtu.be/GM4oOvuElaA>.
- Fisher, Alexander J. „«Per Mia Particolare Devotione»: Orlando di Lasso’s *Lagrime di San Pietro* and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich”. *Journal of the Royal Musical Association* 132, nr 2 (2007): 167–220. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkm006>.
- Goehr, Lydia. *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni. Esej z filozofii muzyki*. Przeł. Zbigniew Białas. Kraków: PWM, 2022.
- lamcmarketing. *Lagrime di San Pietro Electronic Press Kit*. issue, 6.01.2023. https://issuu.com/lamcmarketing/docs/lamc_1920lagrime_tour_epk_v03_150dpi.

-
- Levinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. Małgorzata Kuczkowska. Warszawa: PWN, 1998.
- Luoma, Robert G. *Music, Modes, and Words in Orlando di Lasso's Last Works*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1989.
- McClary, Susan. *The passions of Peter Sellars: staging the music*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.
- Tommasini, Anthony, „An Intimate «St. Matthew Passion» Has a Shattering Effect”. *New York Times*, 29.03.2019. <https://www.nytimes.com/2019/03/29/arts/music/bach-st-matthew-passion-review.html>.