

BERNSTEIN'S MASS

Chcąc w kilku słowach przedstawić utwór — wypadałoby posłużyć się językiem paradoksów, zaczynając od określenia *Mszy* mianem postmodernistycznej. Ten utwór nie stara się rozwiązać niczych wątpliwości, nie rości sobie pretensji do ukazania słuszności czegokolwiek, nie ma ambicji udzielania odpowiedzi. Pozostawia słuchacza zdanego wyłącznie na siebie, intryguje wielością podjętych tematów i inspiruje do wielu refleksji. Dzieło przede wszystkim dokumentuje współczesne sobie zjawiska. Będąc sprawozdaniem — odpowiada adornoowskiemu ideałowi: „Autentyczną byłaby może tylko taka sztuka, która zrezygnowałaby z samej myśli o autentyczności — o tym by być taką a nie inną” (Adorno 1974).

Poniższy tekst przedstawia analizę dokonaną na podstawie nagrania dźwiękowego *Mszy* oraz jej interpretację. Z konieczności ogranicza się do zarysu formy dzieła, przedstawienia jego najważniejszych motywów i ich funkcji w kształtowaniu całości. Próbuje odpowiedzieć na pytanie, czemu służą wprowadzone przez Bernsteina środki muzyczne. Celem nie jest wyczerpujący opis utworu, ale jego prezentacja jako kompozycji rzadko opisywanej i mało znanej.

MASS'S STRUCTURE

ORDINARIUM MISSAE

Części stałe tej *Mszy* zdają się wyłącznie pretekstem dla tytułu dzieła. Utwór jest *musicalem*, przedstawieniem posługującym się formą mszy. Udział części stałych w całości jest znikomy i wyrwany z kontekstu:

Kyrie

Rozpoczyna je sopran — w wykonaniu którego kojarzy się ono z arią, akompaniament przywodzi na myśl piosenkę dziecięcą. Partia basu wpisująłby się raczej w klimat Dnia Sądu. Sopran z altem brzmią, jakby naśladowały chór żeńskiego zgromadzenia zakonnego — z dzwonekami wzywającymi na modlitwę. Pojawiający się jako ostatni tenor z barytonem (śpiewający *maestoso*) przynoszą odrobinę majestatu, powagi modlitewnego błagania. Ten fragment — łączący w sobie wiele różnorodnych pomysłów, sugerujący wszelkie możliwe

przesłania i odczucia, tak jak w tej *Mszy* — mógłby pojawić się w każdym kontekście, z dowolnym tekstem, i prawdopodobnie w każdej innej sytuacji byłby też mniej rażący.

Kyrie w dziele Bernsteina/Schwartzta nie pojawia się w tradycyjnie przypisanym mu miejscu obrządku mszalnego. To też wyjaśnia i usprawiedliwia, a co więcej — nobilituje taki jego kształt. Jest ono pierwszą częścią całej kompozycji, wydaje się pełnić funkcję modlitwy, jaką odmawia każdy wierny po wejściu do kościoła, stąd różnorodność i indywidualizacja poszczególnych partii głosów solowych. Uczynienie niewypowiedzianych modlitw słyszalnymi może być próbą stworzenia panoramy sytuacji, ukazania „perspektywy globalnej”, stworzenia całościowego zarysu momentu przygotowania do mszy. Z drugiej strony — funkcjonalnie już odbiega to od „standardu”, gdyż dla chrześcijanina przygotowanie do mszy oznacza skupienie się na doniosłości i wadze Zbawienia, w których ukryta jest nadzieja rozwiązania problemów codzienności. Soliści Bernsteina chaotycznie, bezmyślnie, jakby przerażeni błagają o zmiłowanie — życiowe powodzenie, które staje się tu wartością nadrzędną. Sytuacja byłaby już prawie jasna... gdyby nie to, że na Bernsteinowskiej scenie jest pusto, a *Kyrie* emitowane jest z taśmy.

Gloria

...wyrwane z kontekstu wydaje się częścią innej kompozycji. Wykonywane przez chór i umieszczony w fosie dla orkiestry zespół instrumentalny — tchnie beztrząsą, pewnością siebie graniczącą z obojętnością wobec tekstu. Zwraca uwagę opracowanie słów: *gratias agimus Tibi propter magnam gloriam Tuam* (dzięki Ci składamy, bo wielka jest chwała Twoja) — z charakterystycznymi akcentami rytmicznymi na ostatnich sylabach kolejnych słów, bawiące się muzyką, znów zupełnie niezwiązaną z tekstem i możliwą do wykorzystania w każdej sytuacji. Część ta nie ma w sobie nic z artyzmu. Znajduje się w *ordinarium* — więc ją odśpiewano.

Credo

Średniowiecznym obyczajem — solista intonuje pojawienie się *Credo* (XX-wiecznym obyczajem posługując się funkcjonalnym odpowiednikiem łaciny — angielskim), w klimacie postmodernistycznym — wyznanie wiary kontynuuje taśma.

Gdy przyjrzeć się kolejnym odcinkom *Credo*, okazuje się, że nie różnią się one zaledwie od siebie. Wszędzie ten sam poprawnie deklamujący słowa chór. Tekst jednostajnemu rytmowi nie przeszkadza. Istotne i godne podkreślenia są tu dwa zjawiska: pierwszym jest wprowadzanie motywów mających znaczenie dla integralności całej konstrukcji. W zakończeniach poszczególnych odcinków *Credo* pojawiają się komórki muzyczne będące rodzajem tematu wyrażającego pewną myśl, a jednocześnie stającego się podstawą dla następującego po tym fragmencie tropu. I tak pierwszy odcinek *Credo* kończy skok kwarty w dół, odtąd związany ze słowami *et homo factus est* i będący punktem wyjścia dla tropu *Non Credo*, z kolei słowa *Non erit finis* nierozzerwalnie łączą się ze skokiem kwinty w górę (wzajemne dopełnianie do okta-

wy i przeciwstawienie sobie tych motywów nie jest chyba przypadkowe) i wprowadzają nas do tropu *World Without End*. Drugim zauważalnym zabiegiem jest różnicowanie kolejnych odcinków *Credo*, konstruowanie apogeum przez przyspieszanie tempa, poszerzanie obsady instrumentalnej — podobnie jak zalecane w *Kyrie* — budowanie kulminacji maksymalnym zamieszaniem (Bernstein/Schwartz, *Mass*, s. 23).

Sanctus

Tym razem na anglojęzyczne zawołanie Celebransa:

Holy! Holy! Holy is the Lord God of Hosts!

Heaven and earth are full of Thy glory!

(brzmiącego jak popularne *Ho! Ho! Ho!* świętego Mikołaja) odpowiada chór chłopięcy, śpiewający tę część po łacinie, prezentujący wykonanie możliwe do wprowadzenia podczas rzeczywistej liturgii mszalnej. Część ta zaskakuje wytrzymałą do końca powagą, tradycyjnym kształtem — co więcej: pogłębioną refleksją Celebransa, który najpierw wyśpiewuje radość odczuwanej przez niego wewnętrznej harmonii swej istoty (*Me with soul/ Mi sol/ Means a song is beginning/ Is beginning to grow*), następnie tekst angielski porzuca na rzecz hebrajskiego tłumaczenia *Sanctus* (!). Jeśli w jakimkolwiek miejscu tej *Mszy* można mówić o śladach muzycznego arcyzmu to przede wszystkim będą one zauważalne w wykonywanym przez chór *Kadosz*.

„...ujrzałem Pana zasiadającego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafiny stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał.

I wołał jeden do drugiego:

Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów.

Cała ziemia pełna jest Jego chwały.

Od głosu tego, który wołał, zadrgały futryny drzwi, a świątynia napełniła się dymem”.

(Iz 6, 1-4, tłum. za Biblią Tysiąclecia)

Niewątpliwie inspirowany nie tylko tekstem mszalnego kanonu, ale i przywołaną wizją Izajasza (warto w tym kontekście pamiętać, że Bernstein był potomkiem rosyjskiej linii rabinackiej) — kompozytor z nastroju tajemniczości, skupienia, wyciszenia (!), konsonansowych, pełnobrzmiących akordów przechodzi do plastycznego odwzorowania sceny biblijnej, kiedy na słowach *Singing Holy... glory* wprowadza dialogowanie głosów męskich i żeńskich, imitujących prawdopodobnie dialogowanie serafinów, dzięki naprzemiennemu wykorzystaniu przez nie dwóch prostych fraz — wznoszącej się linii melodycznej w jednej grupie przy towarzy-

szeniu poruszającej się skokami i używającej dłuższych wartości drugiej grupy, i odwrotnie. Podkreślenie rytmiki przy słowach *Baruch haba beSzem Adonai, beSzem Adonai!* przywodzi też na myśl tradycję muzyczną Żydów sefardyjskich.

Agnus Dei

Uporczywy rytm akompaniamentu, monotonność rytmiki recytowanego tekstu, stopniowo zwiększająca się obsada, przesuwanie w trakcie akcenty muzyczne, wreszcie — zamknięcie orkiestry na forte chóru, nie pozostawia wątpliwości, że zebrani nie proszą o pokój, a żądają go od swego Stwórcy.

Chcąc scharakteryzować wymowę tej części, można się pokusić o zestawienie jej z łagodnym, pokornym, przywodzącym na myśl *Pieśń nad Pieśniami* — *Agnus Dei* z *Requiem dla mojego przyjaciela* Preisnera z jednej strony i ekspresjonistycznym potraktowaniem słów *Ludu mój ludu* w *Pasji* Pendereckiego z drugiej. Z tym pierwszym łączyłaby Bernsteina bezpośredniość przekazu, choć skrajnie odmienne nastawienie emocjonalne i nastrój muzyki. Pendercki bliższy jest mu w sferze buntu, krzyku i pretensji wnoszonych wobec Boga... choć Bernstein przerasta go w bezczelności — nie używając wszelkich dostępnych mu środków dla wyrażenia swej „prośby” i nie kształtując jej tak, jakby miała być kierowana do Istoty Najwyższej. W swoim *Agnus Dei* posługuje się idiomem muzyki popularnej, sięga po coś najprostszego, „pierwszego z brzegu” i żąda pokoju, z góry uznając go za coś sobie należnego. Etap krzyku i żądań przeradza się w negocjacje — Celebrans oferuje wiernym Ciało i Krew Zbawiciela, cała scena nie bez przyczyny przywodzi na myśl reklamę czy promocję w supermarkecie: Celebrans woła: *Hostiam puram! Hostiam sanctam! Hostiam immaculatam...* — a zebrani niezmiennie żądają pokoju.

Eufoniczne i dysonansowe brzmienia chóru w dalszej części stoją na pograniczu tradycyjnych, skłaniających do medytacji kościelnych śpiewów chóralnych — długo-wytrzymywane akordy mieszają się tu jednak z niekonsonansowymi połączeniami harmonicznymi w chórze i orkiestrze. Zamknięcie tego odcinka po raz kolejny przynosi chaos i zamieszanie. Z pewnością siebie i stanowczości chór przeszedł w stan zagubienia, chwiejności... bezradności. By po chwili powrócić do swych — w tym kontekście lepiej zrozumiałych — żądań.

Trzeci poziom emocjonalny, a jednocześnie odcinek muzyczny, oparty na idiomie bluesa, tradycyjnie w dziele Bernsteina wiąże się z (przynajmniej pozorną) obojętnością i lekceważeniem, próbą oderwania się od spraw przerastających „wiernych”. Banalne opracowanie muzyczne współgra z bezmyślną zabawą słowami:

Dona nobis, nobis pacem,

Pacem dona, dona nobis,

Nobis pacem, pacem dona,

Dona nobis, nobis pacem,

Pacem dona, dona nobis...

PROPRIUM MISSAE

Problem ze sprecyzowaniem, co należy do proprium missae w dziele Bernsteina zaczyna się już przy próbie wstępnej segregacji materiału i określenia, co jest czym... Na pewno nie ułatwia zadania znajomość „klasycznego schematu” (Kowalska 2001):

ordinarium missae	proprium missae
	<i>Introit</i>
<i>Kyrie eleison</i>	
<i>Gloria</i>	
	<i>Graduale</i>
	<i>Alleluia</i>
<i>Credo</i>	
	<i>Offertorium</i>
<i>Sanctus i Benedictus</i>	
<i>Agnus Dei</i>	
	<i>Communio</i>
<i>Ite missa est</i>	

Pozostaje uwzględnienie wskazówek kompozytora i dokonanie rozróżnienia na ich podstawie.

Introitus

Scenę nagle zalewają ludzie, światła i muzyka (Bernstein/Schwartz, s. 25). Chór uliczny wraz z maszerującym zespołem śpiewają i grają refren: *Kyrie eleison, Christe eleison*. Po raz kolejny ma się wrażenie, że tekst muzyce nie przeszkadza. Kojarzy się ona tym razem z oprawą amerykańskich parad ulicznych, w skład orkiestry wchodzi instrumenty dęte i perkusyjne, całość ma raczej uprzyjemniać czas niż prezentować jakieś wyższe cele artystyczne bądź służyć religijnym.

Po słowach *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* pojawia się antyfona którą zwyczajowo po znaku krzyża odśpiewuje się w mszy łacińskiej — *Introibo ad altare Dei* (Ps 43, 4) Również tu twórcy dzieła wprowadzają grę słów, powtarzanie różnych odcinków tekstu, pojedynczych wyrażen. Z zabiegiem tym współgra nie mniej przekorna rytmika:



Opracowanie muzyczne kolejnego odcinka (bazującego zresztą na znanym już wzorcu) również nijak się ma do pokornego wyznania i błagania psalmisty (Ps 51, 9 — słowa często używane w kontekście żalu i pokuty).

Zadziwiający (niekoniecznie porywający) sposób prezentacji słów *Ostende nobis, Domine, misericordiam Tuam* (Ps 85, 8) — kojarzy się raczej z prośbą córeczki próbującej przypodobać się rodzicowi stojącemu właśnie w kolejce w cukierni. Prośba oczywiście jest prośbą wyłącznie podczas pierwszej prezentacji oczekiwać. Pewna zaczepność i założone nieuwzględnianie sprzeciwu wobec nalegań wyczuwalne są w sposobie śpiewu altów. Bezład całej sytuacji dopełnia śpiew sopranu, przedstawiającego wizję proroka Ezechiela (Ez 47, 2 b). Dla większego urozmaicenia nagle na scenie pojawia się chór chłopięcy, powtarzający słowa (tym razem po angielsku):

Tutaj przystępuję do ołtarza Bożego (...)

Do Boga, który czyni mnie młodym

Do Boga, który czyni mnie szczęśliwym

Do Boga który czyni mnie szczęśliwym, bym był młody

Co interesujące — w dziele Bernsteina ta grupa zawsze wprowadza porządek, wykonuje swoje partie w sposób, który możliwy byłby do wykorzystania podczas rzeczywistej liturgii. W przypadku omawianego tu fragmentu w partii chłopięcego chóru pojawiają się imitacje (w didaskaliach pojawia się adnotacja: *Canonic repeat by Boy's Choir*), przywołujące na myśl techniki kompozytorskie renesansu, przez długi czas będące bazą dla kompozytorów muzyki kościelnej, fugowanie trwale związane z tradycją muzyki liturgicznej chrześcijan. Zdaje się jednak, że i ta tradycja szybko zostaje przekształcona w absurd, kiedy w kolejnym odcinku imitacje nakładają się na siebie, prowadząc do bezmyślnego, chaotycznego powtarzania powtórzenia: *Dominus vobiscum — et cum spiritu tuo*.

II Introitus

Słowa wypowiedane podczas czynienia znaku krzyża przez Celebransa powtarza... taśma zza sceny. Podczas emitowanego śpiewu *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, Amen* na scenie pojawiają się akolici, a w ławkach zajmują miejsca członkowie chóru. Kolejną ingerencją Bernsteina/Schwartz w ustalony porządek obrzędu jest umieszczenie przed Spowiedzią modlitwy za zebranych, która w liturgii pojawia się po niej. Sama modlitwa — *Almighty Father* — wykonywana przez chór, zdaje się być częścią refleksyjną, znów odbiegającą charakterem od poprzedzającej ją. W kontekście całości zastanawiająca jest następująca prawidłowość: kiedy pojawia się Celebrans, zebrani stają się normalną, poprawnie modlącą się wspólnotą. Jakby on był wzorem do bezmyślnego naśladowania, prezentującym drogę tradycji, konwenansu, nierzucającego się w oczy sposobu na życie.

To co Bernstein/ Schwartz nazywa Epifanią, kojarzy się z momentem Przeistoczenia (termin Objawienie nie jest w tym kontekście zupełnie pozbawiony sensu). Z czterech głośników emitowane jest nagranie oboju solo; jego partia w odbiorze audytywnym nie wykazuje żadnej logiki. Jej brak właściwie łączy ją z całością dzieła. W trakcie tego krótkiego fragmentu dwu-

krotnie słycać uderzenie perkusyjnych, jakby naśladowujące dźwięk dzwonek obsługiwanych przez ministrantów. O ile pierwsze uderzenie jest brzmieniem pełnym, długim, dostojnym, o tyle drugie zdradza poczucie bezsensu, pośpiech — jest głuche i szybko zanika... jakby powaga, wielkość chwili była pozorna i udawana. Konformistyczna.

Graduale i Alleluia

Części zatytułowane przez autorów mszy jako *Hymn i Psalm* oraz *Responsorium: Alleluia* pojawiają się podczas części nazwanej *Oddanie przed Mszą (Devotions)*. Ich sąsiedztwo i treść są przesłankami sugerującymi odpowiedniość obu w stosunku do *Graduale* i *Alleluia*. *Hymn* i *Psalm* „*Prosta Pieśń*” w wykonaniu Celebransa jest pomnikiem współczesnego kaznodziejstwa. Z jednej strony: utwór pozujący na wielce uduchowiony, brzmiący kojąco i znajomo, przyjemnie, w odróżnieniu od wielu innych części mszy. Z drugiej: w dziele Bernsteina/Schwartzta to, co brzmi konwencjonalnie, często jest najdalsze od ideału. Wyuczone i banalne.

Celebrans tworzy w swojej pieśni wizję sielanki, bezkolizyjnego chrześcijaństwa. Ciekawe w sferze tekstowej jest wykorzystanie szeregu fragmentów psalmów:

Będę śpiewał Panu pieśń nową (Ps 144, 9)

Będę śpiewał Mu chwałę jak długo żyję

Do końca mych dni (Ps 146, 2)

Błogosławiony jest człowiek, który kocha Pana,

Błogosławiony jest człowiek, który chwali Go. (Ps 1)

I chodzi Jego drogami (Ps 128, 1)

Podniosę moje oczy

Ku wzgórzom, skąd przyjdzie moja pomoc (Ps 121, 1)

Podniosę mój głos ku Panu (Ps 142, 2)

Bóg jest moim cieniem,

Jest cieniem przy mojej prawicy (Ps 121, 5)

I słońce nie porazi mnie w ciągu dnia

I księżyc w nocy (Ps 121, 6)

Błogosławiony jest człowiek, który kocha Pana —

I chodzi Jego drogami (Ps 128, 1)

Przez wszystkie dni (Ps 146, 2).

Zbitka wyrażeń biblijnych, parafraza tekstów *Pisma Świętego* — zazwyczaj służąca lepszemu wyjaśnieniu ich znaczenia... w dłuższej perspektywie, stająca się polem dla pustej retoryki czy prezentacji subiektywnej wizji świata kaznodziei — niezwykle trafnie współgra tu z muzyką. Przesłanie niejednoznacznego tekstu, choć równie niejednoznacznie opisane muzyką, rodzić może w słuchaczu podejrzenie intencjonalnej ironii twórców mszy, dopełnione dalszym rozwojem akcji, a przed nim: kilkoma dysonansowymi akordami gitary w zakończeniu, jakby

nietrafionymi, nie pasującymi do całości... ale tak uduchowionymi kontekstem całości, że nie mniej od pozostałych „świętymi” i niepodważalnymi...

Alleluia to kolejna część Mszy, gdzie brzmienie tekstu stoi ponad jego treścią, a radosne *du bing, du bang, du bong etc.* znaczenie ma nie mniejsze niż pojawiające się w międzyczasie *Alleluia*. To ostatnie zresztą brzmi jak śpiew chóru, którego dyrygent nagle odnalazł zapis repertuaru koncertowego i w popłochu próbuje tak poprowadzić zespół, żeby go zaczął od razu realizować. Gdyby spróbować sobie wyobrazić rozwój akcji mszalnej obrazowanej przez Bernsteina — można by przypuszczać, że błądzący myślami w nieokreślonej przestrzeni wierni, na moment ocknęli się i uświadomili sobie, że są w kościele, i jeśli nie wewnętrzna potrzeba, to przyzwyczajenie czy tradycyjne skojarzenie mówi, że wypadaloby przerwać przyjemne marzenia i spróbować się modlić.

Offertorium

Treść tego śpiewu stanowią trzy wersety Psalmu 130: 6-8. Zaobserwować w nim możemy nawiązanie do tradycji śpiewu antyfonalnego — śpiewane najpierw przez chór chłopięcy wersy powtarzane są w całości przez drugi chór w wersecie szóstym. Wersy wersetu siódmego są przez chór chłopięcy tylko inicjowane, dokańcza je drugi chór. W wersecie ósmym podział zanika.

Rzeczą interesującą w tym fragmencie jest sprowokowany przez słowa *Gloria Patri* powrót muzycznego opracowania z *In nomine Patris* tutaj sukcesywnemu przyspieszaniu ulega tempo jego wykonania. Jeszcze ciekawsza jest adnotacja pozostawiona przez twórców dzieła: „Prymitywny i fetyszystyczny taniec wokół obiektów sakralnych, przerwany w szczytowym punkcie pojawieniem się Celebransa w bogatych szatach i złotej kapie. Wszyscy milkną” (Bernstein/Schwartz, s. 63). Scena żywo przypominająca taniec antycznych Izraelitów wokół złotego cielca. A poza odniesieniami biblijnymi — obok wielokrotnie sygnalizowanego chaosu, doskonale podkreślająca „zagubienie wiernych” i w zasadzie obojętność na to, co dzieje się wokół. Prymitywna religijność, magia, fetyszyzm, chrześcijaństwo... wszystko to jest równoważnościowe, a właściwie — tak samo pozbawione wartości. Drugą ciekawą uwagą jest zmiana zachowania zebranych w momencie pojawienia się Celebransa. Kwestia autorytetu religijnego szerzej opisana jest przez twórców dzieła w tropie *How easily the things get broken*.

Communio

Część tę rozpoczyna motyw *Epifanii*, tym razem wykonywany przez flet i bez uderzeń perkusyjnych. Śpiew inicjuje chłopiec, nawiązujący do *Prostej Pieśni* Celebransa. Tym razem jednak *Pieśń* nie jest *Prosta*, a *Sekretna*. W warstwie muzycznej — melika nawiązuje do tradycji żydowskiej, poruszając się po interwałach charakterystycznych dla melodii powstałych w obrębie tej kultury. W dalszym przebiegu powraca motyw *Simple Song* (między śpiewem chłopca i basu a wejściem sopranu z tenorem). Co ciekawe — ich partia pełna jest imitacji,

konsonansów, posiada charakter refleksyjny, i chociażby z uwagi na różnicowanie melodyczne wskazujące na obecność pewnego przekazu przy jednoczesnym braku tekstu, odpowiadający tytułowi nastroj tajemniczości (*Secret Song*). Ku zaskoczeniu słuchacza — stopniowo wszyscy dołączają do śpiewu, który tym razem pozbawiony jest ironicznych aluzji i ukrytych intencji. Wszyscy przerywają w momencie, kiedy na scenie pojawia się ubrany tym razem „po cywilnemu” Celebrans. Dalszy przebieg pieśni inicjuje jeden z członków chłopięcego chóru, Celebrans dołącza jakby dopiero ucząc się melodii, którą wykonywał już w *Prostej Pieśni*.

Wszyscy kończą modlitwą *Almighty Father*, śpiewaną spokojnie, jakby w zamyśleniu... Cała ta scena końcowa zupełnie nie pasuje do tego, co dotychczas było obecne w dziele. Żeby jednak zrozumieć, co o tym zadecydowało, trzeba wyjść poza tradycję i przeanalizować części NIEPRZEWIDZIANE we wzorcowym układzie mszalnej kompozycji.

TROPES, MEDITATIONS AND THE OTHERS...

Confiteor — Confession

Spowiedź powszechna rozpoczyna się dysonansowymi akordami, klastrami chóru, chaotycznymi uderzeniami perkusyjnych. Chór wpisując się w tradycję muzyki chorałowej, recytuje na jednym dźwięku długie ustępy tekstu, charakterem zbliżone do litanii. Charakter tej części zmienia się diametralnie w momencie pojawienia się słów — *mea culpa*. Już tradycyjnie — w najbardziej ważkich momentach *Mszy* pojawia się muzyka skrajnie odległa od tego, czego można by się tam spodziewać. Chór pstryka palcami i świetnie się bawi, wyznając własną „winę”. Kolejny odcinek jest powrotem początkowego litanijnego wyliczania świętych — co istotne z punktu widzenia tekstu, Bernstein/Schwartz poszerzają liczbę tych, do których kierowane jest wyznanie win. Całość zamyka powrót wstępnego motywu *Confiteor*.

O ile sam opis części obecnych podczas każdego nabożeństwa mszalnego może wydać się czymś nużącym, a całe dzieło w ich kontekście — jakimś nieporozumieniem, wynikiem zbyt dużej ilości wolnego czasu i braku natchnienia jego twórców, o tyle już wstawki rodzaju *mea culpa* pozwalają przypuszczać, że istnieje jednak uzasadnienie takiego stanu rzeczy.

Trop *Nie wiem*

Wstawki tego typu znajdujemy już chociażby w tropie *I don't know*, rozpoczynającym się śpiewem chóru: *Confiteor*. To wyznanie wydaje się bardziej naturalne, bliższe je wykonującemu — wokaliście rockowemu.

Gdybym mógł, wyznałbym
Dobrze i głośno, mile i powoli,
Zdjąłbym ten ciężar z mego serca.
Tak, ale jak, Panie — nie wiem...

W gruncie rzeczy przejmujące i zawsze aktualne pytania i dylematy pojawiają się właśnie w tropach. One stanowią podskórne życie tego dzieła. Nie zachwycają oprawą muzyczną, nie porywają bogactwem pomysłów... wręcz przeciwnie. Uznanie ich jednak za coś bezwartościowego wydaje mi się krzywdzącym uproszczeniem. Pozostając w duchu musicali takich jak *Jesus Christ Superstar*, przywołując na myśl obraz społeczeństwa bliskiego temu ukazanemu w *Metrze*, Bernstein i Schwartz tworzą teraz mszę — taką, jaką może być ona w oczach przeciętnego, reprezentatywnego obywatela Ameryki lat 70-tych ubiegłego stulecia. Przy pomocy tego, co dla niego charakterystyczne — idiomu rocka i bluesa (nie bez przyczyny określanych jako muzyka POPULARNA) tworzą jego skromną wypowiedź muzyczną. W tej skromności i zubożeniu ukrywa się jednak wartość nadrzędna — szczerłość śpiewającego. To co klasyczne, zgodne z konwencją, nieraz już okazało się wymuszone, wyuczone i nieprawdziwe. Mimo pozorowanego „bezcieszczenia świętości obrzędu”, spłycenia go, błędem byłoby też uznanie dzieła za stojące w opozycji do duchowości chrześcijańskiej. Killkrotnie pojawiające się w normalnym obrzędzie momenty milczenia pozwalają zebrany indywidualnie zwrócić się do Boga i bez żadnej cenzury poprawności czy oceniania wzniosłości prośby — wypowiedzieć to, co ich naprawdę nurtuje. Słabą znajomością Biblii wykazałby się ten, kto zarzuciłby dziełu przesadę przez to, że oceniłby kłótnię z Bogiem za rzecz niedopuszczalną.

O czym mówię, tego nie czuję,
Tego co czuję, nie okazuję,
To co okazuję, nie jest prawdziwe,
Co jest prawdziwe, Panie — nie wiem...

W jednej ze swoich książek filozof i psychiatra Antoni Kępiński, stając w opozycji do zdziwienia „większości”, snuje refleksję, iż nie jest rzeczą dziwną, że człowiek ulega załamaniom psychicznym, że nie potrafi poskładać w sobie całego świata, dużo dziwniejsze według niego jest to, że człowiek radzi sobie z funkcjonowaniem w wielowątkowej i skomplikowanej rzeczywistości. Soliści Bernsteina powracają do najbardziej podstawowych pytań, stanowiących zazwyczaj punkt wyjścia dla ludzkiej religijności. I to może być jedna z przyczyn stawiania ich w trakcie *Mszy*. Drugą — prawdopodobnie bardziej irytującą dla „zaawansowanych wyznawców”, może być bezmyślność, która powoduje, że podważający sensowność katolicyzmu nie zadają sobie trudu poznania go, ale powtarzają powierzchowne i obiegowe opinie. Soliści Bernsteina stoją na pograniczu obu tych grup. Nie ulega wątpliwości ich zaangażowanie w wykonywane partie. Na przykład, kiedy wokalista rockowy śpiewa:

Nie wiem, dlaczego za każdym razem,
Kiedy znajdę nową miłość — kończę niszcząc ją.
Nie wiem, dlaczego jestem
Tak kapryśny, gdy cieszę się czymś —

Dlaczego zasypiam znów
Zobowiązując się do wypełnienia głębokich postanowień,
A kiedy potem przychodzi dzień,
Nagle znów się rozpływają —
Nie wiem...

jego partia staje się wzburzona — wyrażając szczere niezrozumienie i złość na siebie, niemożliwość zapanowania już tylko nad sobą. Całość zamyka instrumentalna wersja motywu *Confiteor*.

Trop *Łatwo*

Kolejny trop — *Łatwo (Easy)* — ukazuje możliwy rozwój sytuacji. Po wzburzeniu przychodzi czas obojętności, bezradności. Charakterystyczne dla całej kompozycji jest wykorzystanie rocka w momentach walki, zaangażowania, wówczas gdy śpiewający ma jeszcze nadzieję na uzyskanie odpowiedzi. Kiedy ta ostatnia zanika, pojawia się partia utrzymana w idiomie bluesa... z obojętnością i rozpaczliwą bezradnością opowiadająca o absurdach współczesności.

Cóż, przyszedłem do świętego człowieka i wyznałem...
Spójrz, mogę uderzać w moją pierś
Najdoskonalej.
I mogę powiedzieć niemal wszystko, co zapewni mi błogosławieństwo
Na prośbę.
Łatwo jest pozostać tak chłodnym jak jesienny deszcz.
Zaczynasz od wymiatania standardów do dobrze znanego ścieku.
Potem zamieniasz swoją gorliwość
Na nerwy ze stali.
To tak proste i nie czujesz bólu...

Ta rozbijająca szczerą wypowiedź nie jest ani głupia, ani płytka. Jej zakończenie wskazywałoby na poprzedzającą owo wyznanie próbę życia zaangażowanego. O realizmie spostrzeżeń Bernsteina/Schwartz'a świadczyć dodatkowo może opis tej samej rzeczywistości sporządzony przez Thomasa Mertona: Sporo jednak ludzi, przy całej swej szczerości, wpadło w swych poszukiwaniach w błąd twierdzenia, że wiara teologiczna jest nie do przyjęcia. Nie możemy zgodzić się z ich błędem, ale przynajmniej dodamy, że pracowali ciężko, aby go osiągnąć (Merton 1983, s. 56).

Pomijając całą kwestię oceny słuszności różnych przedstawionych powyżej twierdzeń, jeszcze jednym ciekawym wątkiem, paralelnym dla twórców dzieła muzycznego i dla Mertona jest

obraz duchowego ubóstwa współczesności. Merton pisze: „Podczas gdy zaledwie kilku ludzi utrzymuje, że wiara teologiczna jest nie do przyjęcia, miliony innych ludzi odrzucają pojęcie wiary nie przez akt rozumnego osądu, lecz przez akt ślepej wiary. Oto dowód na skrajne ubóstwo intelektu naszej cywilizacji: odrzucenie wiary oparte jest na wierze” (Merton 1983, s. 56). U Bernsteina owo ubóstwo manifestuje się aż prymitywną oprawą muzyczną dzieła. Poza powierzchownymi imitacjami pewnych zjawisk historycznych w muzyce — współczesność wypowiada się niemal wyłącznie językiem rocka lub bluesa: odpowiedników żądania, zniecierpliwienia bądź zupełnej obojętności i lekceważenia. Na dzieło Bernsteina/Schwartzta można by nawet nie chcieć zwrócić uwagi... gdyby nie „dziwna” znajomość i bliskość tematu, jego aktualność.

Łatwo jest krytykować i nabijać się ze mnie,
 Ale ciężko zaprzeczyć, że przyjemnie przetrwałem,
 I że coś mogłoby dać
 Więcej pozytywów.
 Mówię wprost — życie jest łatwiejsze, kiedy jesteś na wpół żywy.

W zestawieniu z psalmowymi wezwaniami do miłości, zaangażowania, wykazania się w życiu inicjatywą, fragment ten brzmi przerażająco destruktywnie.

Następnie pojawia się litanijna „wyliczanka” z *Confiteor*. Punkt kulminacyjny stanowi wyznanie — w aspekcie słownym i muzycznym łączące ten trop z poprzednim — wykonywane przez wszystkich sześcioro solistów (*O czym mówię, tego nie czuję...*). Na koniec dołącza raz jeszcze rockman, śpiewając:

Chodź, Panie, jeśli jesteś tak wielki,
 Pokaż mi jak, dokąd iść,
 Pokaż mi teraz, nie mogę czekać,
 Może jest za późno,
 Panie,
 Nie wiem...

Jedynym rozsądnym zakończeniem tego rozbitego wewnętrznie fragmentu jest faktycznie wprowadzone tu wezwanie Celebransa: *Módlmy się*.

Medytacja I

Po zapoznaniu się z treścią i charakterem tropów — nikogo już nie dziwi fakt umieszczenia *Medytacji* tuż po ich największym zagęszczeniu. Tak się dzieje w przypadku *Medytacji I* i podobnie będzie z pozostałymi. Dwie pierwsze *Medytacje* są fragmentami czysto instrumental-

nymi, lirycznymi, refleksyjnymi. Każda z nich powiązana jest również silnie z całością. Ich motywy powracają w dalszych częściach utworu. I tak w przypadku *Medytacji I*, jej fragment zostanie powtórzony w tropie *Jak łatwo sprawy się załamują...* oraz w *Medytacji III — De profundis*.

Gloria Tibi

Tradycyjne *Gloria in excelsis Deo* poprzedza krótki fragment, oparty na okrojonej wersji tekstu tego ostatniego. Różnicą w stosunku do tradycji, jak łatwo się domyślić, jest nie tylko tekst, ale i opracowanie muzyczne. Taneczna, ekspresywna rytmika, dominacja dętych blaszanych i perkusyjnych — nadaje wielu częściom tej *Mszy* specyficzne brzmienie. W kontekście tego fragmentu nie da się jednak mówić o podejrzeniu ironii czy szyderstwa, głębokim przesłaniu czy lekceważeniu. Wskazówką jest już obsada śpiewających — Celebrans i chór chłopięcy. Poprawnie kształcący dzieci ksiądz parafialny, otwarty na nowe trendy muzyczne i „posoborowe przemiany oprawy liturgicznej”, zaangażowani i gorliwie wypełniający swe zadanie chłopcy. Słuchając tego fragmentu ma się przed oczami znany obrazek — stojącą w okolicy ołtarza scholę dziecięcą z prowadzącym ją młodym, energicznym księdzem. Prowadzenie przejawia się w śpiewie responsorialnym — Celebrans inicjuje kolejne wersety, dzieci zaś je powtarzają, pojawia się *crescendo*, kulminacja — wybuch nagromadzonej energii i radości wspólnego śpiewu. Następnie fragment instrumentalny: znów dążący do pointy, którą kończy wołanie Celebransa: *Gloria Tibi!* i stopniowe wyciszenie.

Trop *Połowa ludzkości*

Zupełnie inny charakter posiada trop podążający za kończącym *Gloria in excelsis Deo: Amen!* Tekst do niego napisał Paul Simon — jako prezent świąteczny dla Bernsteina. Jego nastrój i przesłanie jest skrajnie różne od tego, które towarzyszy zwyczajowemu śpiewowi *Gloria*. Chór bez ogródek wykrzykuje:

Połowa ludzi jest naćpana,

Druga połowa czeka na kolejną zmianę.

Połowa ludzi utonęła,

Druga połowa płynie w złą stronę.

Charakter muzyki nie zdradza wielkiego przejęcia tym stanem rzeczy. Całość zdaje się typowo współczesną próbą przełożenia tradycyjnego języka religijności na język współczesności (działanie analogiczne do tworzenia muzyki rockowej zaopatrzonej w tekst religijny, religijnego hip-hopu itp.). Po przedstawieniu drastycznego stanu rzeczy chór nawiązuje do tekstu *Chwała na wysokości*:

Zwą to chwalebnyim życiem!
Zwą to chwalebnyim życiem!
I dziecino, dokąd cię to zaprowadzi,
Ciebie i tobie podobnyh — (...)
Ciebie i twoją młodzież, i twój umysł? (...)
Donikąd, donikąd, donikąd.

Typowe dla Bernsteina jest powtarzanie w tropach tekstów części stałych, tekstów biblijnych — ale nie w celu ich ortodoksyjnego rozwinięcia, a wyjaśnienia ich znaczenia w najmniej spodziewany sposób. Zgodnie z „etyką popularną”.

Ciekawe w tym fragmencie jest wykorzystanie kolejnego dobrze znanego współczesności zjawiska: uatrakcyjniania przesłania religijnego przez przekładanie go na najlepiej zrozumiałą danej grupie język — slang, muzykę popularną itp. Co równie dla tego zjawiska charakterystyczne: to przełożenie często dokonuje się równie bezmyślnie, jak płytkie jest opracowanie muzyczne tego fragmentu. Połączenie muzyki rozrywkowej z patetycznym pytaniem o przyszłość młodzieży narodu, w dodatku z załączonym mało wyszukanyim zwrotem kojarzącyim się raczej z życiem ulicy (dziecina) — jest co najmniej sztuczne i odpychające.

A jakby tego było mało — w międzyczasie chór prosi: *miserere nobis, suscipe deprecationem nostram* (zmiłuj się nad nami, przyjmij nasz modlitwy) Co znaczą te słowa w całym stworzonym zamieszaniu?... Można je interpretować jako jedyny przejaw zdrowego rozsądku na tle chaosu i braku jednoznacznych punktów odniesienia, oparcia dla własnego postępowania, sartréowskiego niezrozumienia fenomenu istnienia. Na bazie postmodernizmu są one absurdem, dlatego też: albo tak jak wszystko w tym dziele — nie znaczą nic, albo nadają „temu wszystkiemu” sens, nawet nie tyle jednoznacznie wskazując na Boga jako Wyzwolicielea z chaosu, co na sensowność pragnienia tego wyzwolenia, sensowność „chcienia” w ogóle.

Trop *Dziękuję Ci*

Słuchając tej części ma się wrażenie, że uderzający początkowo chaos dzieła Bernsteina/Schwartz, jego drażniąca i sprzeczna z przyzwyczajeniem krzykliwość, wcale nie jest najgorszym, co może być. Trop „*Dziękuję Ci*” brzmi jakby był wykonywany w stanie letargu, transu, przynajmniej depresji... Statyczne opracowanie muzyczne, liryczny, melancholijny nastrój, pesymistyczny i pozbawiony radości czy optymistycznych perspektyw na przyszłość tekst...

Kiedyś dni były tak jasne,
I noce, kiedy wszystkie świerszcze cykały, wydawały się tak poprawne,
I śpiewałam *Gloria*,
Wtedy śpiewałam *Gratias Deo*.

Znałam chwalebne uczucie
Wdzięczności Tobie i...
Dziękuję Ci/ dziękowania Ci.
[Of thank you... and thank you...] (...)
I teraz, to dziwne
Jakoś, chociaż nic tak naprawdę się nie zmieniło,
Tęsknię za *Gloria*,
Nie śpiewam *Gratias Deo*.
Nie potrafię dokładnie powiedzieć, kiedy to się stało,
Ale ono odeszło...
[To] dziękuję Ci...

Wyjaśnienia tego fragmentu, przyczyn niezdecydowania i irracjonalności postawy soprano, dostarczyć może Merton, który pisze: „Ludzie nazywający siebie cywilizowanymi nie polują na lisy, aby złapać lisa. Podobnie nie studiują oni filozofii, aby poznać prawdę. Nie, są skazani na fizyczny lub duchowy ruch, ponieważ bezruch jest dla nich nieznośny. Jak mówi Pascal: ‘Szukamy spokoju zwalczając jakieś przeszkody; kiedy je przezwyciężymy, spokój staje się nie do zniesienia. Albo się myśli o tych niedolach, które się cierpi, albo o tych, które grożą’” (Merton 1983, s. 51).

III Medytacja

Otwiera ją fragment, który rozpocznie trop *The things get broken*. Pojawiają się tam fragmenty finału IX *Symfonii* Beethovena, jak na ironię temat *Ody do radości*. Medytacja jest nie mniej chaotyczna i niepoddająca się jednoznacznej interpretacji niż przeważająca część dzieła. Połączenia harmoniczne zdradzają silne napięcie, punkty kulminacyjne niczego nie rozwiązują, a są tylko nagromadzeniem dysonansów, „złagodzenie” dokonuje się w sposób nagły i drastyczny — natychmiastowym przejściem do fragmentu o skrajnie różnym nastroju. Równie nagłe są skoki dynamiczne, zmiany trybów. Medytacja nie jest medytacją w chrześcijańskim tego słowa rozumieniu. Nie jest spokojną refleksją, nie bierze w niej udziału rozum; jest tylko polem, na którym zderzają się z sobą wszelkie nagromadzone w człowieku emocje, z którymi „medytujący” nie jest w stanie sobie poradzić — ani ich zrozumieć, ani opanować. W zasadzie, w tym sensie, prawdziwość tych doznań w światopogląd chrześcijański się wpisuje. Nie stosuje jednak chrześcijańskiej „metody” — dialogu z Bogiem dla poznania i zrozumienia siebie.

List „Słowo Pana”

Muzyka w tej części nie odgrywa roli kluczowej. Najbardziej zastanawiające jest zestawienie fragmentów listów św. Pawła z listami, które oddają sytuację naszej epoki. Celebrans odczytuje

fragment będący parafrazą słów, jakie pojawiają się w Liście do Galatów (Ga 2, 2) i 2 Liście do Tymoteusza (2 Tm 2, 8-9), po nich młody człowiek prezentuje tekst oparty na 1 Liście św. Jana (1 J 3, 13-15), następnie odczytany jest list innego młodego człowieka — pisany do rodziców: „Drodzy, Mamo i Tato... Nic nie zmieni mojego zdania. Nie bądźcie zaniepokojeni i nie martwcie się o mnie. Spróbujcie zrozumieć: teraz jestem mężczyzną”.

Zaskakujące jest zestawienie tekstów obecnych w kanonie pism chrześcijańskich z pożegnaniem nieodpowiedzialnego nastolatka, który przedwcześnie poczuł się dorosły i ucieczką z domu postanowił rozpocząć samodzielne życie. Przechodząc nad tym do porządku dziennego, Celebrans patetycznie i — od strony muzycznej raczej prymitywnie, ze śmiesznie prostym akompaniamentem, ale wielkim zaangażowaniem i przekonaniem — wyśpiewuje pochwałę odwagi (postmodernistycznie — nieważne jak się przejawiającej i jak rozumianej):

Możecie zamrozić śmiałego człowieka,
 Idźcie i zamknijcie waszego odważnego człowieka,
 I wleczcie go za sobą,
 Możecie zdusić wszystkie przygody
 Przez wiek lub dłużej,
 Zdławić nadzieję zanim się narodzi,
 Przyglądać się [jej] i suszyć jak dynię.
 Ale nie możecie więzić Słowa Boga.

Chór posłusznie powtarza ostatni wers Celebransa, co przypomina znane z liturgii mszalnej odpowiedzi zebranych po czytaniach. Karykaturalnie patetyczne, poważne, pełne zachwytu i „naturalnie zrozumiałe”...

Partia Celebransa rozwija się — pojawia się rodzaj kazania oparty na fragmentach Ewangelii i listów, kolejno: Ewangelia św. Jana (J 1), List do Rzymian (Rz 11, 18) i List do Hebrajczyków (Hbr 1, 3; 4, 12). Mowa zawiera szereg chwytów retorycznych, które w typowym kazaniu łatwo jest odnaleźć. I jak w wielu kazaniach — forma przerasta treść. Siłą rzeczy rodzi się w tym miejscu pytanie o wartość *Mszy* Bernsteina/Schwartz jako dzieła jednostronnego, którego autentyczności podważyć nie można, ale i nie można go nazwać obiektywnym, uwzględniającym wszystkie zjawiska w Kościele XX wieku. Jego niewątpliwym atutem, i tym, co w połączeniu z użytymi środkami wyrazu stawia go na pograniczu arcydzieła i tandety — jest uwzględnienie zjawisk charakterystycznych wyłącznie dla naszej epoki: muzyki popularnej i języka/slangu, które nie istniały wcześniej. Tradycja powierzona jest w nim XX-wiecznemu przekazowi i interpretacji. Znów: niekoniecznie wszechobowiązującej.

Kolejny list czytany jest przez starszego człowieka (po raz kolejny Bernstein nawiązuje do posoborowej tendencji szerszego angażowania świeckich w liturgię). Opiera się on na 1 Liście

do Koryntian (1 Kor 4, 10-13) i Liście do Rzymian (Rz 12, 14). Po nim — dziewczyna czyta list napisany do rodziny:

„Drodzy krewni:

Jim wyglądał bardzo dobrze podczas mojej pierwszej wizyty. Ze swoją gładko ogoloną głową wyglądał na około 19 lat. Powiedział, że jedzenie więzienne jest bardzo dobre, jak w kafeterii. Przez pierwszych kilka dni nie mógł mieć żadnych książek poza własną Biblią i brewiarzem. Siedzieliśmy i rozmawialiśmy o naszym małżeństwie, i jak przez to wszystko przejdziemy. Kiedy go przytuliłam — pachniał tak dobrze, zapachem czystego, zwykłego mydła, pachniał jak siostra zakonna bądź jak dziecko, kiedy kładziesz je do łóżka”.

W kontekście zjawisk przedstawionych dotychczas — rodzi się kilka spostrzeżeń. Pierwsze dotyczy zestawienia teksów kanonicznych z listami zdającymi się pochodzić z zupełnie innej rzeczywistości. Zderzenia tego, co może funkcjonować w świadomości katolika jako *sacrum* z „grzesznym”, bo nieodpowiedzialnym czy zbrodniczym *profanum*. Drugie — to zrównanie ważności tych wszystkich historii. Celebrans niczego nie krytykuje, a spokojnie przechodzi do „głoszenia”. Jakby z obu opowiadań można było wyciągnąć równoważne, pozytywne wnioski. Ostatecznie — można by potraktować ten zabieg jako próbę ukazania perspektywy „oryginalnych”, starożytnych adresatów listów św. Pawła, którzy widzieli ludzi łamiących zasady swojego społeczeństwa w imię niezrozumiałych, wzniosłych ideałów, czy więźniów, aresztowanych z konkretnej przyczyny, którzy zabierają z sobą do cel modlitewniki, *Pisma Święte*. Taki obraz może szokować — domagać się od słuchacza *Mszy* szukania różnic między „obrazkami”, próby przekonania siebie i innych, że istnieją powody, dla których Paweł i jemu podobni nie byli zbrodniarzami, ale szlachetnymi ludźmi, męczennikami za Prawdę. Wreszcie złośliwie można by się doszukać i aluzji do współczesnej „duchowości chrześcijańskiej”, szczególnie w liście młodej kobiety odnaleźć rodzaj absurdu, paradoksu... Żona uwięzionego pisze o wizycie u męża z wielką czułością, bez buntu, bez żalu, godząc się na zaistniałą sytuację, szukając „wzniosłego” rozwiązania, nie dostrzegając winy męża (o której też nic nie wiemy), ale chcąc szlachetnie mu towarzyszyć... z tak zwaną miłością. W dodatku, jak na człowieka „kościelnego absurdu” przystało — zapach męża kojarzy jej się z zapachem siostry zakonnej czy czymkolwiek, co będzie synonimem czystości i niewinności...

Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o cesze symptomatycznej dla dzieła Bernsteina, stworzonego przez niego obrazu duchowości katolickiej. Każde rozwiązanie proponowane przez Celebransa czy wyśpiewywane przez chór, tchnie bezmyślnością. Tym, co drażniące jest w całej tej poprawności, a może i słuszności wielu twierdzeń, jest ich zamknięcie na problemy przedstawiane w tropach. Celebrans oznajmia jak być powinno — i koniec. Są symbole, są ideały, są święte teksty... ale brak jest współodczuwania. Tego, co „powinno” stanowić esencję miłości (może szczególnie wówczas, gdy towarzyszy jej kontekst chrześcijański).

Ostatnia partia tej części wykonywana jest przez Celebransa. Jest najbardziej wzniosłą i stanowi punkt kulminacyjny omawianego odcinka. Skonstruowana jest jako parafraza tekstów:

Ewangelii św. Łukasza (Łk 11, 46), św. Jana (J 18, 36), Łukasza (18, 9-14), następnie: Księgi Barucha (Ba 4, 1), 1 Listu św. Piotra (1 P 1, 5), Księgi Izajasza (Iz 40, 8), Przysłów (Prz 12, 19), Psalmów 119; 89; 144 i 152.

Kazanie ewangeliczne *Bóg powiedział*

Jak łatwo przewidzieć, takiemu nagromadzeniu tekstów biblijnych musi towarzyszyć stosowna interpretacja. Opracowanie muzyczne pozbawione jest patosu i wzniosłości czy liryzmu, a pełne energii i żywiołowości. Całość opiera się na opisie stworzenia świata z Księgi Rodzaju. Niewinne dialogowanie między solistą (Kaznodzieją) i chórem, wymieniającymi kolejne rzeczy stwarzane przez Boga:

K: Bóg powiedział: Niech będzie światło.

I było światło.

Ch: Bóg powiedział: Niech będzie noc.

I była noc.

K: Bóg powiedział: Niech będzie dzień.

I był dzień...

Ch: ...dzień by podązał za nocą.

K: I to było dobre, bracie

Wszyscy: I to było dobre, bracie

szybko zaopatrzone zostaje w bardziej zrozumiałe zwroty. Charakterystyczne oryginalne *to w meod* podsumowujące każdy etap stwarzania, symptomatycznie zastąpione zostaje angielskim *goddam good*.

Prawdziwa zabawa zaczyna się jednak nieco później, kiedy przy zachowaniu stałego układu tekstu i niezmiennego opracowania muzycznego, zmienia się przesłanie treści. Zachowany jest nawet układ logiczny, dociekanie przyczyn i celów istnienia. Śpiewający budują łańcuch pokarmowy, jak w krzywym zwierciadle ukazujący wyższość człowieka nad innymi istotami stworzonymi oraz karykaturalnie opisują, nie mniej już ironiczne: *Jesus loves you!*:

Ch: Stworzył komary...

K:...komary dla żywienia szprotek...

Ch:...szprotki jako pożywienie szczurów

K: I wszystko dla nas wielkich, grubych kotów.

Po dojściu do przekonania, że *panton chrematon metron anthropos* (człowiek miarą wszechrzeczy) pojawia się rozważanie na temat jednego z Ośmiu błogosławieństw:

Bóg powiedział, że dobrze jest być biednym.

Dobry człowiek nie może być bezpieczny,
Więc jeśli coś ci ukradniemy,
To tylko po to, by pomóc ci pozostać czystym.
W: I to było dobre!
Ch: I to było dobre!

uwspółcześniony przekład Księgi Rodzaju (Rdz 2, 15):

Powiedział Bóg, zaopiekuj się moim zoo.
Uczyliem wszystkie te stworzenia dla ciebie,
Więc nie będzie miał nic przeciwko, jeśli
Zgładzimy gatunek lub dwa.

aluzja do Psalmu 108 (Ps 108, 4):

Bóg powiedział, żeby przekazać Jego przykazania
Narodom z odległych krajów,
Mogliby nas tam nie chcieć.
Człowiek jest poza zasięgiem naszych rąk.

oraz przypuszczalnie historii Izaaka i jego dwóch żon (Rdz 29, 30-35), a w dalszej perspektywie, posłuszeństwa zadeklarowanych chrześcijan wobec zakazu stosowania antykoncepcji:

Bóg zalecił wstrzymanie się od seksu,
Jeśli nie przynosi rezultatów.
I tak zaludniłszy świat
Dorośliśmy zdolnymi do rozmnażania się.

w końcu — do rady pojawiającej się chociażby w Ewangelii św. Mateusza (Mt 5, 5):

Bóg powiedział, że dobrze jest być łagodnym,
Więc jesteśmy — raz w tygodniu;
Może nie znaczy to zbyt wiele,
Ale och, jest przeraźliwie szykowne!

W podsumowaniu dotychczasową ironię zastępują fakty:

Bóg uczynił nas przełożonymi,
Bóg dał nam krzyż,

My zamieniliśmy go na miecz,
Żeby rozprzestrzeniać Słowo Pana.
Używamy Jego świętych wyroków,
Do robienia tego, co nam się podoba.

Zdawałoby się, wrywający z uśpienia rachunek sumienia, będzie punktem zwrotnym w rozwoju tego odcinka. Zmusi postawionych oko w oko z absurdalną rzeczywistością do jej zmiany. Tymczasem forma tekstu i muzyki nie zanika, wręcz przeciwnie — tutaj osiąga kulminację, jakby całość zupełnie logicznie prowadziła do stwierdzenia:

Ch: Yeah!

K: I to było dobre!

Ch: Yeah!

W: I to było dobre, yeah! And it was goddam good!

Po tych słowach dopiero następuje punkt zwrotny. I tylko dlatego, że na scenie pojawia się Celebrans, a wszyscy pod presją autorytetu, w dynamice piano powracają do oryginalnego tekstu z Księgi Rodzaju.

Trop *Non Credo*

Motywy muzycznym charakterystycznym dla tego tropu jest skok kwarty w dół, pojawiający się na słowach *et homo factus est* jeszcze w tradycyjnym tekście wyznania wiary — tu powtórzonym na wstępie tropu. Miarowy akompaniament, oparty na dwóch powtarzanych trzykrotnie wysokościach dźwięku (motyw kwarty) zdaje się wyrażać zdecydowanie i przekonanie śpiewającego co do słuszności wypowiedzianych słów. Wprowadzanie dodatkowych instrumentów służy podkreśleniu złości i niezrozumienia solisty dla zastanego porządku świata.

I stałeś się człowiekiem,
Ty, Boże, wybrałeś bycie człowiekiem,
By spłacić ziemi mały społeczny dług.

Melodyka tego odcinka zdecydowanie podkreśla wyrażenie, będące w efekcie pretensją wobec Boga — wybór bycia człowiekiem. Podczas gdy całość ma charakter melorecytacji, linia melodyczna nie odbiega zaledwie od swojego centrum — w miejscu oskarżenia o niepełne człowieczeństwo Boga pojawia się skok, a wraz z nim wzrost dynamiki. Uspokojenie przynosi ironiczny werset kolejny, po którym oskarżenie pada wprost:

Powiem Ci, sir, nigdy
Nie byłeś człowiekiem.
Dlaczego?

W tym punkcie kulminacyjnym, wybuchu nagromadzonych emocji, pojawiają się gitary elektryczne, pełniące przede wszystkim funkcję rytmiczną, akcentujące słabe części taktu dla podtrzymania napięcia. Przy ich towarzyszeniu solista wyjaśnia:

Miałeś wybór,
Kiedy żyć,
Kiedy
Umrzeć
I kiedy
Z powrotem stać się bogiem

Słowo „bóg” ponownie zostaje zaakcentowane, wyróżnione, i jak na ironię za stwierdzeniem o ponownym przejściu w boskie bytowanie podąża, jakby nieobecny dotąd chór — śpiewając: *I stał się człowiekiem.*

Cały trop jest polemiką wokół dogmatu o dwóch naturach Chrystusa, stawiającą pytanie o autentyczność człowieczeństwa Boga-człowieka, które pozbawione było lęku o przyszłość, nieobarczone koniecznością wiary, brzemieniem niewiedzy... Z dogmatem zderza się filozofia Schopenhauera, Sartre'a — dowodzących esencjalnej porażki istnienia. Wyznacznikiem człowieczeństwa staje się lęk, bez którego jest ono niemożliwe. Bunt wobec nieuczciwości takiego położenia człowieka, od którego wymaga się wiary, jakiej nigdy nie musiał mieć sam Bóg, podsumowany jest typowo konsumpcyjnym stwierdzeniem:

Nie wiem dlaczego
Powinienem żyć.
Jeśli tylko po, by umrzeć,
Cóż, nie kupuję tego!

Rozterki, bunt, wahania i wątpliwości przez cały czas podkreśla wahadłowy motyw akompaniamentu i powtarzane przez chór possibly yes, probably no, również oparte na dwóch opadających kwartach. Trop kończy niejasne stwierdzenie, stopniowo wyciszane, aż w końcu zagłuszone w najmniej odpowiednim momencie przez taśmę z tekstem *Credo*:

Nigdy nie powiem: *credo*.
Jak ktokolwiek może mówić *credo*?
Chcę powiedzieć *cr...*

Zabieg ten można interpretować jako przytłoczenie człowieka ogromem tradycji, w której już nie ma miejsca na własną refleksję i wątpliwości, i w której ów człowiek nie potrafi się odnaleźć. Może symbolizować nieczułość powiązaną ze strachem, przez co wątpliwości — na

wszelki wypadek, gdyby miały okazać się niemożliwe do rozwiania — są szybko zagłuszane przez „stróżów ortodoksji”.

Trop *Szybko*

Pierwsze takty tego tropu przywodzą na myśl inny ciekawy utwór Bernsteina — *I hate music*. I w tej części nie brak silnych kontrastów emocjonalnych. Wstęp brzmi nieco histerycznie, pełen jest pretensji, zarzutów, żądań:

Powiedziałeś, że znów przyjdiesz,
Kiedy?
Kiedy sprawy będą się miały naprawdę nieprzyjemnie.
Więc uczyniłeś nas wszystkich cierpiącymi,
Podczas gdy wszystko staje się coraz bardziej dokuczliwe,
Coraz bardziej trudne,
Zatem, jest już wystarczająco trudno!

Kolejny odcinek — dla odmiany przymilny, delikatny, obłąkańczo czuły... i tradycyjnie ironiczny:

Więc kiedy Twój kolejny występ na scenie?
Jestem gotów,
Szybko.
Byłem w kościele dla oczyszczenia i jestem czysty,
I wytrwały.
Szybko.

Wytrwałość „szybko” się załamuje, opis przygotowań do przeprowadzki do Królestwa Niebieskiego brzmi jak opowiadanie dziecka:

Czekając — mam spakowane walizki,
Flagi powiewają,
Buty wypolerowane,
Skrzydła przyszyte...

W razie zaistnienia braków w CV, istnieje możliwość zaliczenia kilku dodatkowych kursów:

Och, nie martw się —
Mogę nawet nauczyć się gry na harfie

Szybciej

Pospiesz się i przychodź znów.

Naiwność tego tekstu idzie w parze z oprawą muzyczną, którą schematycznie można przedstawić jako ABAB, z paniką, chaosem, buntem i żądaniem części A oraz liryzmem i czułością B.

Trop *Świat bez końca*

Trop ten otwiera charakterystyczny motyw przejęty z *Credo*, odtąd nierozzerwalnie związany ze słowami *non erit finis*: skok kwinty w górę. Całość przypomina skargę przerażonego dziecka. Charakterystyczne akcentowanie w partii głosu solowego oraz w akompaniamencie instrumentalnym, połączone z delikatnością sopranu oraz dynamiką *piano* — tworzą wrażenie sztuczności, nienaturalności i podbudowują poczucie zagrożenia: $\underline{1}$ 2 3 $\underline{1}$ 2 $\underline{1}$ 2. Wahania nastroju, zestawienie skrajnych emocji, obrazowanie przerażenia i szkic lekkiej patologii (choć w wersji mniej wymagającej niż działo się to u Schönberga) — wszystko to podsumowuje śpiewany *piano* fragment, wyraz zawodu czasową odległością końca dziejów, z każdym werse-tem opartym na tej samej opadającej linii melodycznej:

Nikogo, kto prorokowałby katastrofę,

Nikogo, kto pomógłby jej przyjść szybciej,

Nikogo, kto przyspieszyłby upadek,

Nikogo, kto brudziłby wiatr,

Nikogo, kto natłuszczałby morze,

Nikogo, kto robiłby cokolwiek,

Nikogo, kto robiłby cokolwiek,

Nikogo, kto w ogóle cokolwiek by robił...

Wejście taśmy nikomu już nie przeszkadza. Na końcówkę *Credo* nakładają się motywy trzech ostatnich tropów, próbujących je przekrzyczeć, jakby udowadniając, że powtarzane wyznanie wiary, wyobrażenie idealnego świata nijak się ma do rzeczywistych problemów. Nałożenie dwóch obcych sobie światów, w dodatku zupełnie na siebie zamkniętych, owocuje psychodeliczną mieszanką energicznie recytowanego wyznania wiary, urywanych fraz tropów:

Wybrałeś... Powstałeś... Człowiek!... Człowiek!... Wybrałeś!... Powstałeś!...

Pospiesz się i przychodź znów... Torby spakowane, skrzydła przyszyte,
Szybko!... Szybko!...

Świat bez końca, koniec świata!

Koniec świata, Panie, nie obchodzi Cię to?

Panie, nie obchodzi Cię to?

z coraz bardziej chaotycznym i narzucającym się hałasem perkusyjnych. *Amen* jest zupełnie wyrwane z kontekstu i zdaje się przynależeć już do części następnej...

Trop *Wierzę w Boga*

Trop zaczyna radosne wyznanie: *Wierzę w Boga* — szybko przyćmione następującymi po nim wątpliwościami:

Ale czy Bóg wierzy we mnie?
Wierzyłbym w jakiegokolwiek boga,
Gdyby jakikolwiek istniał.
To pakt. Potwierdź go. Nie ma odwrotu.

Ironia i beztroska solisty jest w gruncie rzeczy wyzywająca. Jakby miała być sposobem sprowokowania reakcji, uzyskania pewności istnienia Boga, a nie opierania życia na lepiej czy gorzej uargumentowanych przypuszczeniach. W kolejnej części pojawia się wyraźna aluzja do chrześcijańskiej Tajemnicy Trójcy Świętej:

Wierzę w Jednego Boga,
Choć właściwie, wierzę w trzech.
Wierzyłbym i w dwudziestu,
Jeśli oni wierzyliby we mnie.
To pakt. Potwierdź go. Nie ma odwrotu.

Bernstein i Schwartz przedstawiają sytuację, w której „wierzącemu” najzupełniej obojętne są tajniki wyznawanej przez niego religii; przynależność do tej czy innej grupy nie jest pochodną osobistych przekonań, ale wynika z możliwości zaspokojenia przez tę grupę różnych potrzeb. Irracjonalność, absurd czy pozaracjonalność będąca przedmiotem wiary, dogmaty, których potwierdzenie wykracza poza możliwości rozumu, ale też nie stoi z nim w sprzeczności — nie mają podlegać ocenie krytycznej, refleksji... najważniejsze są cele użyteczne i w gruncie rzeczy — pozareligijne. Okazuje się, że wyjście od postawy poszukiwania, zwykłego zapytania o istnienie Boga, o prawdziwość przeczucia istnienia dobra i zła oraz związanej z nimi odpowiedzialności — nie prowadzi śpiewającego donikąd, najwyżej do absurdu czy rozpaczki. Muzycznie — można by uznać ten odcinek za XX-wieczną rozrywkową pieśń prze-komponowaną, rozwijającą się dynamicznie w pytaniach:

Kto stworzył moje życie?
I sprawił, że istnieję?
Kto zgodził się na tę okropną
Odpowiedzialność?

Jest tam ktoś?
Jeśli jest — to kto?
Czy słuchasz tej piosenki,
Którą śpiewam specjalnie dla Ciebie?

Opracowanie muzyczne wskazuje na jedną bardzo ważną i ciekawą cechę myślenia śpiewającego. Pieśń nie rozwija się do momentu postawienia pytania o obecność Boga i nie zostawia tego pytania w zawieszeniu, czekając na odpowiedź. Czy z braku nadziei, czy ze strachu przez nieznośną prawdą — pytający odpowiedzi nie chce usłyszeć. Zamiast tego opracowanie muzyczne rozwija się dalej w absurdalnych stwierdzeniach:

Wierzę mojemu śpiewaniu,
Wierzysz mu również?
Wierzę każdej nucie, którą śpiewam,
Czy jednak się przedrze?

Ciekawy zabieg słowno-muzyczny pojawia się w dalszej części, gdzie Bernstein każdą wymienianą tonację wprowadza do partytury. W miejscu pojawienia się dźwięków w tekście — pojawiają się też one w linii melodycznej solisty:

Wierzę w *fis*, wierzę w *g*.
Czy to jednak ma dla Ciebie znaczenie,
Czy powinienem zmienić tonację?
Lubisz *as*? Wierzysz w *c*?

Odpowiedzią na pytanie o zatroskanie Boga rzekomo stworzonym przez Niego człowiekiem ma być śpiew chóru: *crucifixus etiam pro nobis*. Pytający wcale jednak nie oczekuje odpowiedzi. Swobodnie kontynuuje:

Wierzysz w cokolwiek, co jest ze mną związane? (...)
Uwierzę w cukier i przyprawę,
Uwierzę w to, co nie jest miłe,
Uwierzę w ciebie, i w ciebie, i w ciebie,
I kto...
Kto uwierzy we mnie?

Istotnym problemem zinstytucjonalizowanej religii XX wieku, na jaki wskazuje Bernstein/Schwartz, jest brak otwarcia, brak pierwotnej wrażliwości. Soliści śpiewają w zupełnym oderwaniu od tekstów mszalnych. Teksty mszalne służą zagłuszeniu wątpliwości i zatuszowaniu

trudnych pytań. Odpowiedzi pojawiające się w kanonie nie przemawiają do solistów, którzy stawiają pytania nieprzystosowane do wzniosłości oficjalnych modlitw, a jednocześnie — wcale nie oczekują rozwiania swoich wątpliwości, wręcz zagłuszają tego rodzaju próby. W *Mszy* współistnieją dwa odrębne światy — są teksty tradycyjne i przemyślenia zebranych, które wzajemnie się wymijają. Kluczową rolę w tym kontekście odegrać powinien Celebrans, jako żywa postać, w której zasięgu możliwości leży dialog i reagowanie na bieżące wydarzenia. Tymczasem jest on nieobecny, kiedy rozwija się akcja tropów. Nie przejmuje się ironią chórów. Konwencjonalnie wyraża „swoje przeżycia” religijne, nie będąc dla nikogo przekonującym apostołem, a najwyżej narzuconym wyrazicielem tradycji. Jego bezradność wyraża się w kilkakrotnie pojawiających się wezwaniach do modlitwy, wieńczących cykl tropów. Obecność takich momentów w dziele Bernsteina/Schwartzta sama w sobie jest zastanawiająca. Z jednej strony — wpisane są one w liturgię mszalną, argumentem przemawiającym za ich wprowadzeniem może być też nawiązanie do formy dramatu liturgicznego. Z drugiej jednak — jak potraktować wezwanie do modlitwy w dziele świeckim, nieużytkowym?...

Medytacja III

Część ta jest jedną z ciekawszych w dziele Bernsteina/Schwartzta. Opiera się na łacińskim tekście Psalmu 130 (*Z głębokości wołam do Ciebie Panie*). Wstępem dla mrocznego wejścia chóru — swoją drogą nawiązującego do powszechnie stosowanych w baroku figur retorycznych: wznoszenie głosu do Boga z głębokości odmalowane zostaje wstępującą linią melodyczną — jest najpierw prośba, potem krzyk Celebransa: *Módlmy się*, wzmocniony uderzeniem talerzy i tremolem kotłów. Do śpiewających unisono basów dołączają w kanonie tenory, z tym samym motywem inicjalnym wchodzą głosy żeńskie — a całość brzmieniowo przeradza się w rodzaj bachicznego obrzędu. W dalszym przebiegu tej części śpiew odwołujący się przede wszystkim do barokowej tradycji muzyki religijnej, przeplatany jest niekontrolowanymi wybuchami chóru. Pojawia się też wstawka instrumentalna, gdzie dęte blaszane powtarzają partie głosów solowych.

Wyznanie zaufania Bogu przez chór, który zdaje się próbować zakrzyknąć brak tego zaufania czy krzykiem sobie je narzucić, jest raczej mało przekonujące. Wskazuje na kolejny problem i zgrzyt między orto-duchowością a paraliżującym przerażeniem przed nią się wzbrańającym.

Ojciec Nasz

Modlitwę wykonuje sam Celebrans, akompaniując sobie jednym palcem na fortepianie (Za: http://www.leonardbernstein.com/mass_publications.htm). Podczas tej części nikt poza nim nie przebywa na scenie, śpiew utrzymany w dynamice *piano* daleki jest od stanowczych i krzepiących mów, które słyszeliśmy z ust Celebransa do tej pory. Tekst wypowiedziany w języku angielskim, solowe wykonanie, skromny i niepopisowy akompaniament — wszystkie

wymienione czynniki składają się na atmosferę intymności, szczerości, ukazują Celebransa prywatnie. Okazuje się, że postawa prezentowana przed zgromadzeniem nie jest całą prawdą o nim. O ile trudno zrozumieć przemilczenie problemów, które nurtują tropujących, to jednak *Modlitwa Pańska* ukazuje nowe oblicze autorytetu. Prywatnie jest on słabym i bezradnym człowiekiem, który nie poucza, i nie buntuje się, ale prosi.

Rzeczą, na którą być może warto też zwrócić uwagę, jest to, że Celebrans nadal nie ośmiela się przemówić własnymi słowami. Melodia zdaje się naśladować chorał gregoriański — pozbawiona urozmaiconej rytmiki, swobodnie snująca się, nie wykraczająca poza dość wąski ambitus, trzymająca się kilku charakterystycznych zwrotów melodycznych, z *Amen* zakończonym ruchem sekundowym w górę.

Trop *Idę dalej*

Przemyślenia Celebransa, uparcie trzymającego się swoich przekonań, deklarującego wierność mimo wszystko — wykazują jednak zainteresowanie sprawami, z jakimi przychodzą na Mszę inni ludzie. Poczucie zagrożenia, niepokoju, niepewność i nadzieja odzwierciedlone są w tropie, który jest pierwszym momentem, kiedy poznajemy osobiste refleksje tej postaci.

Kiedy uderzają pioruny,
Złoty Wiek jest martwy.
I sny, do których przyłgnęliśmy aż po dzień śmierci,
By pozostać młodymi,
Opuściły nas spragnionych i zamiast tego starych...
Kiedy moja odwaga rozpada się,
Kiedy czuję się zmieszany i słaby,
Kiedy mój duch chwieje się na niszczących ołtarzach,
I moje iluzje giną...

Fragmentowi temu towarzyszy statyczny, długonutowy akompaniament dętych drewnianych, całość utrzymana jest w lirycznym, refleksyjnym nastroju. Nieco pełniejsze brzmienie pojawia się w trakcie śpiewania refrenu, któremu towarzyszą też odmienne uczucia:

Pójdę zatem dalej.
Pójdę znów.
Pójdę, by powiedzieć:
Będę świętował inny dzień...
Pójdę dalej...

Całość można potraktować jako aluzję do pewnych nurtów duchowości chrześcijańskiej — pozostawionych jednak bez pełnego wyjaśnienia. Dla chrześcijanina jasne jest, że nie musi rozumieć wszystkiego, nawet więcej: nie może. Czynienie jednak z etyki chrześcijańskiej rodzaju oczekiwania na magiczne znaki jest daleko idącą przesadą. Podobnie jak hiperracjonalizacja, kiedy wszystko co się realnie wydarza — nie ma znaczenia w obliczu abstrakcji idealnej drogi do Zbawienia. W zakończeniu tego tropu — jako podsumowanie i urzeczywistnienie zawartych w nim postanowień, powraca motyw *Lauda, Lauda, Laudei*.

Post — Agnus Dei

Ostatni odcinek tekstowo związany jeszcze z *Agnus Dei*, jest w zasadzie już zapowiedzią fragmentu, przez twórców wcielonego w ramy *Agnus Dei*, jednak z formalnego punktu widzenia będący raczej odpowiednikiem tropu — komentarza, tekstu pozamszalnego wykonywanego przez solistów, oddającego ich osobiste przemyślenia.

Nie padamy na kolana,
 Nie modlimy się,
 Nie prosimy Cię o łaskę,
 Mówimy tylko:
 Daj nam teraz pokój, i pokój na oczekiwanie,
 I Boże, daj nam jakiś powód, żeby nam się chciało.
Dona nobis, dona nobis...

Żądania wyrażone w lekceważącym tonie, tradycyjnie w tym utworze powiązanych z idiomem bluesa, są rozwinięciem pomysłów tekstowo-muzycznych Baranka. Komentarz do tej części *Mszy* niejako czerpie z niej inwencję... przedstawiając intencje mszalnej modlitwy w krzywym zwierciadle.

Daj nam pokój, którego nie zniszczymy,
 Daj nam coś albo sami zaczniemy brać! (...)
 Daj nam teraz pokój, nie prosimy na przyszłość (...)
 Mamy dość Twojej niebiańskiej ciszy,
 Zaczniemy działać gwałtownie,
 Jeśli nie możemy mieć świata, którego pragniemy,
 Panie, ten który mamy — postawimy w ogniu!

W tekście pojawiają się i fragmenty wskazujące, że zamiarem autorów nie jest stworzenie płytkiego obrazu bezmyślnego buntu, ale wskazanie na zupełnie inną sytuację — postępowania zgodnie z tradycją, według „recepty”, i nieskuteczność zabiegu:

Kłócimy się, mamy wątpliwości, tyle pytań,
Daj nam odpowiedzi, nie psalmy i sugestie (...)
Nie zapominaj, że kiedyś to Tobie zdarzyło się nas stworzyć! (...)
Pracowałeś sześć dni i odpoczywałeś w niedzielę,
My możemy zburzyć cały ten bałagan w jeden dzień.

Ostatecznie tekst jest nie tyle wyrazem ograniczonych żądań, co rozpaczy człowieka, który czegoś potrzebuje, czegoś chce — choć nie wie czego... szuka — choć też nie wie czego... boi się — i prosi Boga, jako tego, który wedle tradycji odpowiedzialny jest za ratowanie z takich sytuacji, o pomoc. Na tradycję nakładają się wątki filozofii XX wieku, stojące z nią w sprzeczności. Człowiek, czyniąc siebie kryterium oceny wiarygodności, a jednocześnie siebie nie rozumiejąc, i być może w kontekście doświadczeń ludzkości XX wieku bojąc się i sobie zaufać, postawiony jest w sytuacji bez wyjścia, odrzuca wszystko, co umożliwiłoby wyciągnięcie pozytywnych wniosków.

W warstwie muzycznej — na powtarzany chaotycznie tekst *Agnus Dei* nakłada się krzyk solistów uporczywie ponawiających swoje żądania. W wykonaniu Łotewskiego Chóru Narodowego istotnym elementem staje się ruch sceniczny, przypominający taniec zombie, z mechanicznie wykonywanymi ruchami wszystkich zebranych na scenie (Ryga, 25-26.08.2007; www.youtube.com/watch?v=bwnpbtQZ-4w&feature=related). Dalszy rozwój akcji przynosi jednoczesne wykonywanie partii solowych poszczególnych instrumentów, zupełnie z sobą nie powiązanych, po raz kolejny kulminacja osiągnana jest budowaniem chaosu, w którym nikt nikogo nie słucha, a interes partykularny bierze górę nad ładem całości. Interes wspólny w ogóle przestaje być wartością, a cele jednostek są w swojej wartości zrównane.

Wstawka *Jak łatwo sprawy się załamują*

Rozpoczęty upuszczeniem chleba i wina, które w czasie rzeczywistej liturgii mszalnej byłyby — zgodnie z wiarą katolików — przemienione w Ciało i Krew Jezusa, fragment dzieła Bernsteina/Schwartz'a jest najtrudniejszą i najbardziej niejednoznacznie interpretacyjnie częścią *Mszy*. Z muzycznego punktu widzenia jest kulminacją i podsumowaniem całości, zebraniem najważniejszych motywów, jakie się pojawiły w trakcie spektaklu. Treściowo wyróżnia się w nim wątek upadku autorytetu.

Celebrans przyglądając się rozlanemu winu dochodzi do przekonania, że ono nigdy nie było tym, w co wierzył:

Spójrz, czy to nie — dziwne...
Czerwone wino — nie jest czerwone... wcale...
Jest raczej — brązowe... brązowo-niebieskie...

W jego głosie słyhać fascynację, zaciekawienie, ekscytację. Słowa te wykonuje *piano* i *staccato* z akompaniamentem ksylofonu. W sumie stwarzają one obraz zaczajonego Celebransa — oczekującego dalszego rozwoju akcji. Bardzo szybko jego głos zmienia się, powraca do „chorałowej śpiewności”, kiedy zwraca się do zebranych:

Nigdy tego nie zauważyłem.

Na co się tak gapicie?

Nigdy wcześniej nie widzieliście wypadku?

W ten sposób Bernstein zdaje się demaskować dotychczasową sztuczność Celebransa. W obronie prawdziwości doktryny posługuje się chorałem, kiedy coś wymyka się konwencji, zdarza się rzecz nieprzewidziana, chorał zanika. Gdyby szukać głębiej: użycie chorału w ostatnim zwrocie do zebranych w ogóle podważa jego wiarygodność. Okazuje się, że pewna konwencja przemawiania: retoryka, styl mowy, teksty, symbolizowane przez chorał — są tylko wyuczone. Funkcjonują jako dodatek nadający liturgii splendoru, sztucznie wywołujący podziw i respekt... niekoniecznie niezasłużenie. Sam początek wstawki Celebransa przynosi załamanie i wrażenie chaosu: dotychczasowy obrońca wiary, autorytet — sam ją traci, w dodatku jakby zdezorientowany, nie wiedząc, jaką wersję wydarzeń przedstawić wiernym, w panice powraca do pozorów uczoności i wulgarność oprawia stylistyką chorałową.

Pierwszym momentem w tym odcinku, gdzie muzyka współgra ze słowem jest stwierdzenie: *Jak łatwo sprawy się załamują*. Celebrans próbuje poskładać świat, który rozbił się na jego oczach. Analizuje:

Szkło — i brązowe wino —

Gęsty — jak krew...

Bogaty — jak miód i krew...

W jego umyśle pojawiają się kolejne paralele, kolejne skojarzenia z wątkami biblijnymi... wszystko pozostaje jednak chaotyczne i w ogóle ze sobą niepowiązane. Celebrans powraca do ożywionej recytacji w *piano*:

Hej — nie wydaje ci się to zabawne?

To znaczy, wydaje się, że to krew...

Pytanie brzmi jak psotna myśl dziecka. Odpowiedź — jak strofowanie go przez autorytet, w kontekście zaistniałej sytuacji: próba ratowania dotychczasowego obrazu rzeczywistości, gdzie chorał ma już przekonać i samego Celebransa, na wszelki wypadek potwierdzić to, czego go nauczono, w co wierzył:

Znaczy, to jest krew... Jego...

To była...

W końcu ze złością, z towarzyszeniem kolejnych, pojedynczych uderzeń różnych instrumentów perkusyjnych ponawia pytanie:

Na co się gapicie?

Nigdy wcześniej nie widzieliście wypadku?

Po czym po raz pierwszy posługując się idiomem muzyki rozrywkowej, energicznie i z zapałem, chwilami wyzywająco — długo i przyciskając dźwięk, kiedy mowa o ekscytacji — śpiewa:

Chodźcie, chodźcie, przyznajcie to,

Wyznajcie, że to było zabawne —

Czyż nie?

Wiecie, że było ekscytujące

Widzieć, co zrobiłem.

Podejdźcie, wiecie, że to kochacie,

Umieracie z tęsknoty za kolejnym razem.

Czy nie było fantastyczne

Widzieć jak wszystko się rozbija

Tu na podłodze!

Nagle Celebrans staje w jednym szeregu z zebranymi, zaczyna rozumieć ich problemy i wątpliwości, poniekąd rozwiązuje napięcie między tradycją, której będąc stróżem jednocześnie zaprzecza. Z patosem, posługując się szeroką linią melodyczną, śpiewając pełnym dźwiękiem, przyznaje rację tym, którzy wątpili w słuszność prezentowanej doktryny. Posuwa się do parodii siebie samego:

Jak najwcześniej, jak najbardziej uroczyście,

Sztywno jak kolumna:

Lauda, Lauda, Laudei...

przycaczając melodię *Prostej Pieśni* na słowach *Lauda, Lauda, Laudei*. Jego partia przeskakuje z jednego nastroju w kolejny. Waha się między zaprzeczeniem tradycji a zabezpieczającym jej potwierdzeniem. Woła z przekonaniem, że się mylił, a jednocześnie to co zaszło, nadal nie daje mu spokoju i natarczywie powraca w śpiewie:

To musiało być ekscytujące,

To musiało być silne.

Za wszelką cenę chce pozyskać akceptację grupy, którą dotychczas uczył tego, czemu właśnie zaprzecza:

Chodźcie, chodźcie i przyłączcie się do mnie,

Przyłączcie się do zabawy:

[defilując wokół ołtarza:]

Roztrzaskać i ochlapać,

Dzban i talerz,

Co nas to obchodzi?

Nie będzie nas tam!

Jakie to ma znaczenie?...

Jego zachowanie przypomina dziecięcą zabawę, pełną zapału, różnych emocji następujących bardzo szybko po sobie. Paradując wokół ołtarza Celebrans przytacza melodię *Gloria Tibi*, zaś chwilę potem, na pytaniu:

Ojcze nasz, który jesteś w Niebie,

Nie widziałeś nigdy wcześniej wypadku?

powraca melodia *Ojcze Nasz* oraz pojawiające się już wcześniej muzyczne opracowanie pytania o wypadek. Po nim zespół instrumentalny przywołuje motyw *Świata bez końca*.

Kolejny fragment sprawia wrażenie łapczywego chwytania wszystkiego, czym można zapelnąć ciszę, zapchać dziurę powstałą po odrzuceniu tego, co było sensem życia:

Posłuchajcie... czy to nie — dziwne...

Możemy — być — tak cicho...

Tak cisi i — odrętwieli...

Jak łatwo rzeczy milkną.

Następny odcinek przynosi chwilowe ukojenie. Liryczną, kantylenową melodię, delikatny akompaniament smyczków. Następnie przeobraża się w kołysankę. W warstwie tekstowej można odnaleźć rozczarowanie tym, że wraz z zanikiem sensu życia — nie znika ono samo.

Cisza — jakby nadchodziła burza...

Powietrze — gęste, mdłe i ciepłe...

Gdybym mógł nie dotykać ziemi,

Nie wydawałbym dźwięku...

Raz dwa trzy...

Bezdźwięcznie...
Krok... krok...
Szszz... szszz...
Miętko — jak kot potrafi się skradać...
Prawie — jakby nie tu...
Ostrożnie... cicho... szszz...

Nagle wybucha *forte* instrumentalne, przywołujące melodię znaną z opracowania słów zachęty Celebransa do jednoznacznego potwierdzenia podekscytowania zebranych wypadkiem przy ołtarzu. Po niej pojawia się melodia kojarząca się z wesołym miasteczkiem czy cyrkiem, a Celebrans śpiewa:

Dlaczego czekacie?
Chodźcie ze mną,
Przestańcie czekać.
Co takiego jest we mnie,
Że mieliście dla mnie respekt?
I co wy wszyscy
Oczekiwaliście zobaczyć?
[zrzuca ubrania i rzuca je w tłum]
Spójrzcie, tu nic nie ma,
Tylko ja pod tym,
Nie ma niczego do przegapienia!
Założcie to i zobaczycie,
Każdy z was może być
Takim jak ja!

Zdenerwowanie Celebransa jest tylko wstępem do tego, co wydarzy się za chwilę. Powraca melodia znana z opracowania słów *Chodźcie, chodźcie, przyznajcie* — tym razem również wyrażająca pretensję:

Ciągle czekacie?
Ciągle czekacie na mnie,
Tylko na mnie, [*me alone* — powraca również motyw muzyczny]
Żeby śpiewać wam w niebie?
Cóż, jesteście zdani na siebie.

Tym razem Celebrans demaskuje zebranych i ich przywiązanie do zewnętrznej formy nabożeństwa, rodzaj magicznego a nie religijnego myślenia, kiedy znikają ozdobne szaty, dostojny chorał i tajemnicza mowa kapłana-szamana... trudno się odnaleźć we w gruncie rzeczy tym samym świecie. Ironia Celebransa idzie jeszcze dalej: wykorzystując melodię użytą wcześniej do oskarżania Boga (*Świat bez końca*), on teraz oskarża zebranych, w równie osaczający sposób:

Dalej, powiedzcie to,
Co się stało
Ze wszystkimi waszymi zdolnościami wokalnymi?
Śpiewajcie, módlcie się.
Gdzie jest wasza mowa trawa,
Której słuchałem godzinami?
Modlitwy i nadęte miny,
Ryczane i krzyżane litanie,
Śpiewane listy,
Wasze pełne życia msze
Na waszych kolanach...
Idźcie jęczeć,
Tęsknić, wyć, zawodzić,
Stękać sprośności!
Dlaczego przestaliście się modlić?
Zaprzestaliście waszego kyriowania?
Gdzie jest wasz płacz i skrucha?
Gdzie są wasze kłamstwa i bluźnierstwa?
Gdzie jest wasza agonia?
Gdzie jest wasza bolączka?
Gdzie jest wasza parodia
Boga...

W tym miejscu II część *Świata bez końca* płynnie przechodzi w motyw Kazania Bóg *powiedział*, ten z kolei płynnie zmienia się w recytację ze *Spowiedzi Powszechnej*, stąd automatyczne przejście do tropu *Dziękuję Ci — Wierzę w Boga — Pospiesz się — Łatwo — De Profundis* — aluzji do *Sanctus*, tropu *Nie wiem*, tekstu *Agnus Dei*, śpiewu Celebransa wewnątrz *Sanctus*.

Wiele z tych przejść wiąże się z grą słowem, w dodatku zdarza się, że skojarzenia wychodzą poza ramy jednego języka, jak np. w kolejnych przejściach po *De Profundis*:

De Profundis clamavi,
Clamavi ad Te,
Domine, ad Dominum,
Ad Dom...
...A-donai — I don't know —
I don't no-bis...
Miserere nobis...
Mi-se... mi...
Mi alone is only me...
But mi with so...
Me with s... mi...

Niemożność utożsamienia się z jakąkolwiek duchową rzeczywistością pozostawia Celebransa zdanego na siebie. Dalsze rozważania oparte są na melodyce, którą Bernstein zastosował już w *Medytacji I*:

Och, nagle czuję każdy krok, jaki kiedykolwiek wykonałem,
I nagle moje nogi są jak z ołowiu,
I nagle widzę wszystkie ręce, jakie kiedykolwiek uścisnąłem,
I moje ramiona są martwe.
Czuję każdy psalm, jaki kiedykolwiek śpiewałem,
Zamieniający się w piołun na moim języku.
I zastanawiam się,
Och, zastanawiam się,
Czy kiedykolwiek naprawdę byłem młody?
To dziwne, jak całe moje ciało drży,
Jak cała ta masa
Szkła na podłodze.
Jak dobrze byłoby mojej głowie odpocząć,
I mnie się położyć,
Nisko w winie,

Które nigdy nie było naprawdę czerwone.

Ale raczej — brązowe...

I nie pozwolić — kolejnym słowom —

Być wymówionymi...

Fragment ten muzycznie podzielić można na cztery odcinki: po melancholijnym, wręcz depresyjnym fragmencie, którego muzyka pokrywa się z *Medytacją I*, kolejny jest muzyczną wizją upragnionego odpoczynku, smyczki grają szeroko, a nastrój całości — dzięki harmonice — jest bardziej optymistyczny, linia melodyczna podąża w górę, jakby symbolizując nadzieję. Kolejny odcinek jest powtórzeniem pierwszych taktów wstawki, zakończenie zaś stanowi kluczowy refren ze słowami: Jak łatwo sprawy się załamują.

Sekretna Pieśń

Wbrew ironii tego dzieła, choć może właśnie przez nią..., utwór nie kończy się jednoznacznym wyparciem się wiary. Flet przytacza melodię, którą podczas *Epifanii* grał klarnet. O jakie objawienie chodzi tym razem?...

Chłopiec z chóru śpiewa jedyne zdanie, jakie pojawi się w ostatniej części dzieła:

Śpiewaj Bogu sekretną pieśń

Lauda, Laude...

Dalszy ciąg wyśpiewywania chwały zdecydowanie nawiązuje do muzyki Bliskiego Wschodu, wyczuwa się w nim klimat muzyki żydowskiej, nurtu stojącego na pograniczu kultury bliskowschodniej i europejskiej. Za chłopcem *Chwałę* wyśpiewuje bas. Następnie kanon tworzą sopran i tenor — a do nich dołączają stopniowo pozostali. Śpiew przerywa pojawienie się Celebransa — w stroju świeckim. Wszyscy szepczą słowa: *Pax tecum* w jego kierunku a chłopiec rozpoczyna śpiew *Lauda*. Celebrans zdaje się uczyć go od początku. Nie ma w nim pewności, która słyszalna była w *Prostej Pieśni*. Całość kończy modlitwa wszystkich występujących:

Wszchemogący Boże, nakłoń ucha:

Błogosław nas i tu zgromadzonych —

Ześlij nam swoje anioły —

Które nas obronią;

I napełnij łaską

Wszystkich którzy zgromadzili się w tym miejscu. Amen.

Końcowe — *Msza jest skończona. Idźcie w pokoju* — wypowiada taśma.

SHUND OR ART? (*szund* — kicz)⁷

Ocena dzieła Bernsteina/Schwartza nie jest zadaniem łatwym... Trudno też powiedzieć, co miałyby podlegać ocenie — niejednoznaczne przesłanie, trafność spostrzeżeń socjologicznych, walory duchowe (o ile w ogóle można o nich mówić), stosunek do tradycji i sposób przełożenia jej na język współczesny (co do uczciwości takiego przekazu można by mieć szereg zastrzeżeń)?... Dodatkowym utrudnieniem jest brak partytury i możliwości obejrzenia spektaklu. Niemniej — korzystając wyłącznie z nagrania dźwiękowego, powiedzieć można bardzo dużo.

Pierwszym zagadnieniem, które zwraca na siebie uwagę są nawiązania do tradycji. Począwszy od nadania dziełu tytułu *Msza*. Tego, co mógłby on sugerować — mniej lub bardziej użytecznego opracowania części mszalnych, utrzymanych w duchu katolicyzmu — w dziele Bernsteina nie odnajdujemy. Wśród wątków muzycznych pojawiają się nawiązania do muzyki kolejnych epok. I tak średniowiecze reprezentowane jest obecnością tekstów łacińskich, wykonywanych na wzór chorału, recytacji, litanii. Initia powierzone zostały osobie spełniającej funkcję analogiczną do średniowiecznego kantora (gdyby się uprzeć, można przypisać tę praktykę starożytności i muzyce antycznego Izraela). Bernstein posługuje się też typową dla średniowiecza praktyką tropowania. Całość, jako spektakl, może być nawiązaniem do średniowiecznego dramatu liturgicznego, szczególnie gdy wziąć pod uwagę obecność: modlitw „okolicznościowych” (które w tradycyjnych muzycznych opracowaniach mszy nie występują), w dodatku recytowanych zazwyczaj przez Celebransa; tańca (pojawiającego się chociażby w *Agnus Dei*) czy ruchu (z tą różnicą, że nie-aktorzy poruszać się nie muszą).

Z praktyki renesansowej najlepiej zauważalne są imitacje inicjalne, pojawiające się w wielu częściach dzieła formy kanoniczne. Między innymi *De profundis* odwołuje się do barokowej retoryki. Z nawiązań do muzyki pogranicza klasycyzmu i romantyzmu pojawia się cytat z IX *Symfonii* Ludwiga van Beethovena. Forma romantyczna przyczyniła się niewątpliwie do stworzenia motywów przewodnich dzieła, powtórzonych we wstawce Celebransa *How easily the things get broken*. Z zabiegów typowych dla muzyki XX wieku spotykamy nagromadzenie dysonansów, eufoniczne brzmienia chóru, stylistykę muzyki popularnej (przede wszystkim rocka i bluesa), całość określić można jako gatunek typowy dla XX wieku: musical.

Wszystkie wymienione koncepcje historyczne poddane są jednak u Bernsteina znaczącej modyfikacji. Nawet kiedy zdarza im się wystąpić w czystej postaci — bardzo szybko podąża za nią forma karykaturalna. Interpretując stosunek Bernsteina do tradycji, możemy mówić albo o romantycznej ekspresji, gdzie wszystko podporządkowane byłoby naczelnemu przesłaniu, albo (szczególnie gdy to przesłanie nie jest jednoznaczne) o XX-wiecznym surkonwencjonalizmie: postmodernistycznej, pozbawionej wartościowania i przesłania grze konwencją. I tak teksty łacińskie występują obok angielskich. Łacina z jednej strony jest nośnikiem tradycji, z drugiej, nie występuje w roli podrzędnej czy nadrzędnej w stosunku do pozostałych części, co uniemożliwia gloryfikację „dziedzictwa duchowego”, ale czyni go elementem jednym

z wielu w zastanej rzeczywistości, w żadnym wypadku uprzywilejowanym. Chorał, recytacja, litanie nikną w gąszczu różnorodności, kantor często pozostaje niezauważalny, nie ma jednoznacznej pozycji, wobec wielości wykonawców nie spełnia wyróżniającej się funkcji, dla człowieka niezaznajomionego z historią muzyki jest po prostu jedną z postaci w tłumie... w dodatku odarcie go z autorytetu poświadczają odpowiedzi taśmy na jego wezwania (*Credo*). Trop nie ma być rozwinięciem myśli części stałych, modlitwą, ale staje się oskarżeniem. Z jednej strony odzwierciedla myśl niewpisaną w kanon, rodzącą się spontanicznie w czasie liturgii, z drugiej: nie takiej myśli się spodziewamy... (Kwestia wartościowania w tym momencie jest nieistotna.) Taniec — jest niepodobny do tego, jaki funkcjonował w średniowiecznej praktyce. Gesty średniowiecza, obecne na ikonach bizantyjskich, służyły wielbieniu Boga, ściśle związane były z sytuacją liturgiczną, w *Mszy* taniec zombie jest raczej wyrazem alienacji... Pytanie o możliwość poszukiwania Boga przez prowokowanie Go do odpowiedzi łamaniem ustalonych konwencji pozostaje otwarte.... Najbardziej kłopotliwą sprawą pozostają teksty modlitw, wezwania *Módlmy się!* — których kontekst i cel jest niejasny. Jako bezmyślna parodia — pozostałyby bezmyślną parodią; jako tekst mechanicznie powtarzany podczas każdej mszy — jego pojawienie się ma taki sam sens jak obecność tropujących na niedzielnej liturgii, jest raczej poszukiwaniem sensu niż jego poświadczeniem; jako przewyżające wszystko poza nim wezwanie — nadawałoby sens całości. Interpretacja pozostaje jednak tylko interpretacją. W końcu, śpiew antyfonalny: funkcjonuje dla podkreślenia roli Celebransa jako pedagoga, jedynego, który wie, co powiedzieć. Podobnie jak ze wzorcami średniowiecznymi, rzecz się ma z naśladowaniem technik kompozytorskich renesansu. Imitacje, miejscami pojawiające się w absurdalnym zagęszczeniu, symbolizować mogą śmieszność nieświadomionej gorliwości. Analogicznych zabiegów dopatrzeć można się przy okazji technik wywodzących się z kolejnych epok.

Osobnym zagadnieniem jest kwestia formy, która podporządkowana jest rozwojowi akcji z jednej strony, z drugiej znów świadczy o odgórnym uporządkowaniu. Dowodem istnienia prekompozycyjnej logiki jest przypisanie poszczególnym wykonawcom określonych ról. Celebrans jest postacią dynamiczną i symbolem autorytetu, chór chłopięcy jako jedyny nie porzuca tradycji i ortodoksji, chór wykonuje modlitwy (*Almighty Father* czy *De Profundis*) z towarzyszeniem znajdującej się w fosie orkiestry, chór uliczny — tropy, akompaniuje mu zespół dęty. Soliści pojawiają się przede wszystkim w tropach, wokaliści rockowi i bluesowi — wyłącznie tam. Obecność motywów przewodnich wskazuje na przemyślaną konstrukcję formalną. W motywie *Et homo factus est* i *Non erit finis* zauważalne wzajemnie dopełnianie do oktawy może być realizacją skrajnie uproszczonej w tym wypadku idei zwierciadlanego odbicia (szczególnie, że pierwszy z tych tropów pojawia się w pierwszej, a drugi w ostatniej — i jednocześnie trzeciej części *Credo*). Zebranie najważniejszych motywów w śpiewie Celebransa jest kolejnym świadectwem budowania całości, a nie chaotycznych, zupełnie z sobą niepowiązanych cząstek. Dodatkowym atutem jest takie powiązanie muzyki z tekstem, które

znany już motywom nadaje zupełnie nowe znaczenie: skojarzenie pojawiające się wraz z użytą już wcześniej muzyką nakłada się na nową treść — w sumie tworząc pełen przekaz. Bernstein nie stara się jednak uzyskać szerokiej palety emocjonalnej, ale nagminnie wprowadza wydzwięk ironiczny.

Ostatnim zagadnieniem, którego nie da się pominąć omawiając *Mszę*, jest aspekt duchowości. Dzieło nie jest obraźliwe. Mimo obcej chrześcijaństwu treści tropów — ostatecznie wezwaniu do modlitwy nie towarzyszy żadna ironia. Jest to jeden z najbardziej zastanawiających wątków tej kompozycji, który w połączeniu z końcową *Secret Song* składałby się w obraz pozytywnego przesłania, ostatecznego poświadczenia obecności Boga przez zebranych.

Odpowiedzią na pytanie o to, z czego wynika taki kształt całości, może być żydowskie pochodzenie Bernsteina. Możemy dopatrzeć się poniekąd ironicznego, wynikającego z subiektywnych zamierzeń kompozytora, poniekąd „zewnątrznego” spojrzenia na dogmaty chrześcijaństwa, czego wyjaśnienia szukać z kolei można w przekonaniu zaliczonym przez rabina Byrona L. Sherwina do cech teologii judaizmu: „Dogmatyka nie stanowi zasadniczego przedmiotu zainteresowań teologii żydowskiej. Mamy zasady wiary, które służą bardziej jako parametry aniżeli jako dogmaty. W wyznaczonych przez nie granicach istnieje wiele opcji teologicznych. (...) [Kolejna] cecha teologii żydowskiej to przeświadczenie, że należy żyć w przy mierzu z Bogiem, współpracując z Nim. Naszym zadaniem nie jest zrozumienie Boga, lecz świadczenie o Jego obecności w świecie (Byron L. Sherwin, s. 80 i 86). Chrześcijańska Trójca Święta (*I believe in God*) jawi się w tym kontekście... niezrozumiale. Dość istotne wydaje się również to, że fragmenty noszące w sobie ślad żydowskiej kultury muzycznej — są w tym dziele jedynymi pozbawionymi ironii, wykazującymi walory „duchowe”, szczerymi i podejmującymi się ukazania modlitwy w świetle tajemnicy i piękna, jej autentyczności.

Oczywiście na pierwszy plan wybija się nurt postmodernistyczny *Mszy* — krzyk, bunt, żądania. Wprowadzenie muzyki rozrywkowej wydawać się może niegodne powagi formy. Mam przyjaciela — protestanta, który opisuje tę *Mszę* jako „największy sarkazm, jaki geniusz mógł przenieść na pole muzyki”. (...) Dla odmiany widzę to dzieło jako wielkie muzyczne i duchowe poszukiwanie, pełne preraźliwego błagania. To dlatego, że stawia pytania, które sami zadajemy na pewnym poziomie. Wiąże się z ludzką kondycją. Z mojego punktu widzenia to najlepsze, co sztuka i muzyka mogą zrobić (Cary Boyce; <http://www.overgrownpath.com/2005/07/critical-mass.html>).

Być może odpychające przez brak jednoznacznego sformułowania pozytywnych intencji twórców — dzieło Bernsteina/Schwartza nie przedstawia jednak zupełnie kłamliwej wizji rzeczywistości. Jedynie niepełną. W odbiorze współczesnych słuchaczy wywołuje szereg emocji. Od krytyki i sceptycyzmu: „Myślę, że Msza Bernsteina/Schwartza jest chybiona w sentymentalnym potraktowaniu amerykańskiej religijności i duchowości. (Nie sądzę, żeby dzieło pisane dziś, u progu XXI w., mogło być uważane za mistrzowskie w dziedzinie sztuki i duchowości (czy teatru muzycznego)) (Garth Trinkl; *Ibidem*), po przemyślane uznanie: „Co do *Mszy* Bernsteina: skłaniam się ku zakwalifikowaniu jej do grona nierozpoznanych arcydzieł. Może

potrzebujemy sięgnąć czasów postmodernizmu, żeby dostrzec prawdziwą miarę osiągnięć w *Mszy* Bernsteina i kilku jego innych dziełach. (...) *Msza* posiada punkt widzenia i dotyczy kilku ważnych problemów dotyczących dziś naszego społeczeństwa. Style muzyki popularnej użyte są jako tematy retoryczne (...) Co więcej, [dzieło] sięga kulminacji zachowując sensowny kierunek ekspansji formy. *Msza* zdecydowanie warta jest świeżej, ponownej oceny z obecnej analitycznej i muzykologicznej perspektywy” (Carmen Helena Téllez; *Ibidem*).

Porzucając próbę rozstrzygnięcia sporu o kiczowatość i możliwość zakwalifikowania w poczet arcydzieł utworu Bernsteina/Schwartz — przyznać należy, że niewątpliwie skłania do refleksji, przywołuje na myśl szereg skojarzeń, wiele znanych obrazów rzeczywistości. Do jego odbioru nie potrzeba gruntownego wykształcenia muzycznego (które niewątpliwie pozwala widzieć więcej, ale i bez niego, przez wykorzystanie muzyki popularnej, utwór pozostaje zrozumiały dla uważnego słuchacza), dzięki czemu opisując swoją epokę nie przestaje być dla niej zrozumiałym. Wydaje mi się, że to jest podstawowa kategoria, wedle której wypadałoby to dzieło oceniać — jako reportaż, dokument swojego czasu. I w tym kontekście, zdaje się, można mówić o ważnych dokonaniach. Jak wygląda ten utwór w kontekście twórczości Bernsteina?... Można odnieść wrażenie, że — po pierwsze: kompozytora stać na stworzenie dzieła o większych walorach artystycznych, po drugie: w zestawieniu z musicalami — *West Side Story*, *Kandydem* — *Msza* nieznacznie poszerza paletę osiągnięć Bernsteina-kompozytora, i ze względu na sam temat, jego niekonwencjonalne, pomysłowe, i jako „rachunek sumienia” zaskakująco trafne ujęcie, zdecydowanie nad nimi góruje. Pozostawiając odbiorcę z uczuciem niedosytu... marzeniem o pełniejszym wglądzie w rzeczywistość...

BIBLIOGRAFIA

- T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
Biblia Tysiąclecia, Wyd. Pallotinum, Poznań 2003.
M. Bułat, *Krakowski Teatr Żydowski. Między szundem a sztuką*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
T. Merton, *Szukanie Boga*, Wyd. Karmelitów Bosych, Kraków 1983.

STRONY INTERNETOWE:

- http://www.leonardbernstein.com/mass_publications.htm
<http://www.OvergrownPath.com/2005/07/critical-mass.html>

NAGRANIA:

- L. Bernstein, *Mass*, Sony Music Entertainment Inc. 1971.
www.youtube.com/watch?v=bwnpbtQZ-4w&feature=related