

Elementi križa u *Misi* Leonarda Bernsteina

Antonia Čačić*, Davor Brdanović**

Sažetak

U kontekstu analize dramske radnje glazbeno-scenskoga djela Misa, kazališni komad za pjevače, svirače i plesače Leonarda Bernsteina, razmatranja razloga proturječnih tumačenja te propitivanja postojanja elemenata svetogrda i umjetničke vrijednosti toga djela — članak promišlja razumijevanje umjetnosti, kriterije tumačenja umjetničkoga djela, pitanje odnosa stvaranja i destrukcije, kao i dekadencije i kiča u umjetnosti. Putem različitih glazbenih stilova i provokativnoga dijaloga, koji uvelike prelazi okvire teksta katoličkoga bogoslužja, u raspletu dramske radnje Bernsteinova Misa dovodi protagoniste do katarze. Unatoč krizi povjerenja u svjetovne i vjerske autoritete i institucije te dubokoj moralnoj krizi američkoga društva 70-ih godina 20. stoljeća, koja je do danas dosegнула globalne razmjere, Bernstein ne gubi nadu i vjeru u mogućnost pročišćenja i pozitivne promjene svijesti pojedinca i društva.

Ključne riječi: bogoslužje; dekadencija; estetika; glazba; katarza; umjetnost

Uvod

Od prvobitnih zajednica, najstarijih civilizacija, pojave kršćanstva pa sve do danas, glazba je stalno prisutan društveni fenomen (Andreis, 1975, 9–23) te je »poput svih kulturoloških očitovanja čovjeka važna za njegov život« (Harnoncourt, 2008, 18). Njezina se je uloga od najranijih dana ostvarivala u kontekstu uvijek novih izazova društveno-povijesne dinamike, pa je, težeći suživotu s aktualnim vremenom, glazbena umjetnost, kao uostalom i umjetnost općenito, na odgovarajući način gradila i razvijala svoj jezik te nalazila mjesto u društvu.

Kako u svjetovnoj tako i u crkvenoj glazbi, ne nužno tim redosljedom, tijekom vremena dolazilo je do promjena. Te su promjene neizbježno bile u me-

* Antonia Čačić, doktorandica na Fakultetu filozofije i religijskih znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Adresa: Jordanovac 110, 10000 Zagreb, Hrvatska. Škola za umjetnost, dizajn, grafiku i odjeću Zabok. Adresa: Prilaz prof. Ivana Vrančića 5, 49210 Zabok, Hrvatska.
E-adresa: antonia.cacic@yahoo.com

** Doc. dr. sc. Davor Brdanović, profesor savjetnik, Glazbena škola u Varaždinu. Adresa: Kapucinski trg 8, 42000 Varaždin, Hrvatska. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8048-8840>.
E-adresa: davor.brdanovic@skole.hr

duodnosu već i zbog toga što su pjevanje i glazba još od prve Crkve imali bitno mjesto u liturgiji kao njezini sastavni dijelovi (Koprek, 2011, 86). Bogoslužno pjevanje u svojem odricanju od estetskoga užitka, s vremenom je preuzelo ulogu svojevrsne duhovne žrtve naspram materijalnih obrednih žrtvovanja starijih religija (Kovačić, 2012, 21).

»Velika briga Crkve oko njegovanja gregorijanskog stila i širenja te vrste pjevanja od 7. do 10. stoljeća ukazuje na vjerojatnost da se ta linija razvoja proteže unatrag do početaka kršćanstva, gdje su određene temeljne osobine gregorijanskog pjevanja (jednoglasje, suzdržanost melodije) i drugih oblika (himana, psalama). Važnost ovog pitanja povećava činjenica uloge gregorijanskog korala u razvoju zapadnoeuropske glazbe: iz korala se razvila polifonija, a iz polifonije dursko–molski tonalitetni sistem i funkcionalna harmonija koji predstavljaju (izuzevši avangardu 20. stoljeća) temeljni okvir glazbenog stvaralaštva sve do danas« (Kovačić, 2012, 23).

Uz snažno oduševljenje tadašnjom suvremenom glazbom, 19. stoljeće postavilo je nova pitanja i standarde uvidajući vrijednost umjetničke glazbe ranijih epoha te činjenicu da sve što je suvremeno u glazbi nije samim time i vrijedno (Supićić, 2006, 269–270). To je, tijekom 20. stoljeća, vodilo do daljnega kritičkoga propitivanja,¹ kako promjena tako i tradicije u glazbi, pa je pojmu progresa suprotstavljen pojam propadanja i dekadencije.

»Na primjer, u 19. stoljeću pojavljuju se ne samo mišljenja o dekadenciji crkvene glazbe nakon Palestrine, dekadenciji polifonije nakon Bacha, nego, u podneblju pozitivizma, i o dekadenciji same romantičke glazbe kojoj se predbacuju raspadanje formi ili čak patološki aspekti [...] i ponovno u 20. stoljeću, stajališta o definitivnoj osudenosti tonalne glazbe, štoviše svih tradicija prošlosti u suvremenim stvaralačkim usmjerenjima te, u najnovije doba, naprosto mišljenja o propasti ili kraju glazbe. To prepletanje najprotuslovnijih uvjerenja, često osnovanih na ekstremnim interpretacijama jednog dijela realnosti, nastavlja se do danas« (Supićić, 2006, 270).

Govoreći o svojevrsnom otuđenju glazbe od njezine publike koje se javlja u nekom vremenu, misleći pritom najviše na umjetničku glazbu 20. stoljeća, Hannoncourt (2008, 19) uočava kako za taj duhovni prijemor ne treba kriviti ni glazbu ni publiku. Tu se ne može govoriti ni o krizi glazbe, nego treba razumjeti da je glazba, kao i cjelokupna umjetnost, odraz duhovnoga stanja vremena. Promjena glazbe može se dogoditi tek nakon promjene njezine sadašnjosti. Uz to, svaku promjenu ili, kako ju naziva Supićić, progres u glazbi »valja jasno razlikovati od njezine vrijednosti« (Supićić, 2006, 274).

Veliki skladatelji, poput primjerice Palestrine, Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Verdija ili Faurea, prihvaćali su se pisanja glazbe duhovne tematike

1 Zbog prikladnosti za ovaj rad, u tekstu se koristi izraz *promjena* u glazbi. On podrazumijeva inovacije u glazbi koje su se događale tijekom povijesti te su široko poznate, s obzirom na kontekst u kojem se u nekom dijelu ovog teksta izraz nalazi, bilo da je riječ o društvenoj ulozi, tehniči komponiranja, instrumentariju, vještini i mogućnostima izvođenja ili tehnologiji produkcije i reprodukcije glazbe.

bilo po narudžbi bilo iz vlastitih unutrašnjih poriva. Na tom su području ostvarili niz remek–djela umjetničke glazbe. Iako inspirirana liturgijom, ona često iskoraču izvan njezinih okvira i namjere te kao samostalne skladbe postaju dio koncertne literature. I u toj se glazbi, naravno, tijekom vremena događaju različite promjene. Tako primjerice Verdi, raspravljajući o *Requiemu*, skladbi koju je skladao 1874. povodom godišnjice smrti talijanskoga književnika Alessandra Manzoni, zagovara prepoznavanje i uvažavanje tih promjena. Smatrajući Palestrinu zastarjelim, Verdi podržava moderno izražavanje duhovnih ideja u glazbi, izražavanje koje pored korištenja stila i karaktera prikladnoga duhovnim temama, poput gregorijanskoga pjevanja, treba biti i odraz vremena u kojem je nastalo (Tomić Ferić, 2017).

Interes ovog rada — *Misa: kazališni komad za pjevače, svirače i plesače*,² glazbeno scensko djelo američkoga skladatelja Leonarda Bernsteina, nastala je u ozračju burnih društvenih događanja druge polovice 20. stoljeća u SAD–u. Napisana na narudžbu Jacqueline Kennedy Onassis, praizvedena je 1971. prilikom otvaranja kulturnoga centra Kennedy u Washingtonu.

Dijelu kritike djelo se nije dopalo. Schonberg (1971, 51) je tako u *New York Timesu* napisao da *Misa* tek povremeno nudi nešto više od pomodnoga kiča i nazvao ju lažno ozbiljnim, jeftinim i vulgarnim pokušajem redefiniranja katoličke mise, a uz pohvale za vješto napisane melodije i uvjerljiv razvoj dramske radnje Heckman (1971, 1) zamjera djelu površnost te slabu orkestraciju i zborove. On pri tom smatra kako kompozitorski postupci koje je primijenio Bernstein, poput melodijske jednostavnosti, eklekticizama, kontrasta pojedinih dijelova, naglih izmjena stilova, stava i muzičkoga jezika — ne doprinose poruci zajedništva i ljudskosti koju misa teži prenijeti. »Čista električna bujnost dobrog crkvenoga zbora znatno je snažnija vjerska potvrda (i jednako složen glazbeni izraz) od bilo čega u Bernsteinovoj *Misi*« (Heckman, 1971, 10).³

Ipak, zbog spoja liturgijskih elemenata s različitim glazbenim stilovima, kao *jazz*, *rock*, *blues* ili *pop*, te povremenoga ironijskoga pristupa prakticiranju vjerskih sadržaja i, ponajviše, zbog svećenikova potencijalnoga svetogrđa — bacanja kaleža u trenutku kulminacije glazbeno–scenske radnje, djelo ne ostavlja ravnodušnim, posebice mlađu publiku (Vidić, 2018, 22). Ono je, nasuprot negativnim, dobilo i pozitivne ocjene. Dio kritike hvali Bernsteinovo vjerovanje u tonalitet, harmoniju i melodiju (Klein, 1971, 12) te u *Misi* prepoznaje humanistički dokument koji poziva na mir i bratstvo među ljudima. »Djelo je čisti Bernstein, drsko, sjajno, pretjerano, samozadovoljavajuće, sentimentalno, dirljivo, genijalno, bogato te izgovoreno bez imalo ustručavanja« (Klein, 1971, 1).

Hume pak smatra kako je *Misa* raskošni spoj kazališnih umjetnosti i ponajbolje Bernsteinovo djelo (Tommasini, 2018, 2), a Tommasini (2018, 2) piše kako

2 Osim imena autora (Leonard Bernstein) punomu naslovu djela, uz riječi *Misa, kazališni komad za pjevače, svirače i plesače* pripadaju i riječi *liturgijski tekstovi katoličke mise; dodatni tekstovi: Stephen Schwartz i Leonard Bernstein*. U značenju punoga naslova u nastavku rada prevladavajuće će se koristiti riječ *Misa*.

3 Citate koji su izvorno na engleskom jeziku na hrvatski su preveli autori rada.

skoro 50 godina nakon praizvedbe *Misu* voli jednako kao i kad je praizvedena. Premda je u trenutku praizvedbe bio prozivan zbog toga što je u svojem djelu izmiješao veoma različite ozbiljne i popularne glazbene stilove i tradicije, danas, kada je takav skladateljski postupak sasvim uobičajen, jasno je kako je Bernstein bio ispred svojega vremena.

Na primjeru Bernsteinove *Mise* u ovom članku razmatramo odnos umjetničkoga djela i vremena u kojem je ono nastalo, kriterije tumačenja umjetničkoga djela, razloge proturječnosti tih tumačenja, te pitanje destrukcije, dekadencije i kiča u umjetnosti. U razmatranju elemenata destrukcije tražimo odgovor na pitanje odnosa disharmoničnosti pojedinih dionica i, usprkos ili možda upravo zahvaljujući tomu, postizanja umjetničke uvjerljivosti toga djela kao cjeline. Uz to, namjera je propitati postojanje elemenata svetogrda i umjetničke vrijednosti *Mise*.

1. Tumačenje umjetničkoga djela

S vremena na vrijeme pojavi se autor čija djela postavljaju presedan s obzirom na to da svojom osobitošću pomiču granice dotad prevladavajućih ili čak poznatih umjetničkih mjerila. No, problem je, ili pak sreća, u tom što umjetnički kriterij nije — ili barem ne bi trebao biti — nešto što se izvana nameće, nego se on razvija paralelno s razvojem umjetničkoga stvaralaštva. Kada se pristupa djelima koja su na neki način rubna, odnosno koja su prešla granicu dotadašnjih iskustava, tada su i oni koji se umjetnošću bave samo neupućeni promatrači jer se suočavaju s nečim što je i za njih novo. Osim o semantičkom i estetskom, njihova se nedoumica može odnositi kako na tehničko pitanje samoga medija (primjerice na način skladanja, pisanja ili slikanja) tako i na umjetničko pitanje (kada nije sigurno ulazi li djelo u kategoriju umjetničkoga te, ako ulazi, mijenja li se time dotadašnje shvaćanje toga pojma).

Kako pristupiti djelu koje provocira estetska osjetila promatrača, a ne slijedi dotad poznate kriterije umjetničkoga? Pristupiti mu treba prije svega iskreno i radoznalo te pokušati promotriti sve aspekte i kontekst u koji je djelo smješteno. Karakteristika je umjetničkoga djela da se njegova istinitost pokazuje kao vrijednost te da je ono umjetničko po prisutnosti istinite biti koju nosi. Djelo je umjetničko ne samo svojim postojanjem, nego i mogućnošću da ga se takvim (umjetničkim) razumije (Golenić, 1988, 77–78). Problem može biti u tom što se ono na prvi pogled ne očituje uvijek kao istinito te u suočavanju s nečim o čemu ne postoje ranija iskustva. Potonje se uvijek javlja kod vrjednovanja umjetničkoga u umjetnosti, pogotovo kada je u pitanju suvremeno stvaralaštvo. »Čak i najveći klasici imali su uspone i padove, a historija ukusa — koja je sastavni deo istorije umetnosti — jeste neprekidan proces odbacivanja utvrđenih vrednosti i ponovnih otkrivanja zanemarenih« (Janson, 1987, 9).

Stoga djelo, o kojem je god žanru riječ, uvijek iznova traži da mu se pristupi kao kod prvoga susreta. Ono u tom smislu poziva na čistoću osjeta, misli i duha, a to konkretno znači spremnost na čestitost u prosuđivanju, otvorenost prema djelu, dopuštanje da ono prođe kroz osjetilno, misaono i duhovno u nama, nakon

čega slijedi odmak, promišljanje i otkrivanje (ili ponovno otkrivanje). »Sve više otkrivamo da nam ono nešto želi reći i pokušavamo razumjeti taj govor. Zato, bez pripravnosti onog gledatelja, slušatelja, primatelja da se otvori razumijevanju, ne govori nijedno umjetničko djelo. Pitanje je samo: Jesmo li spremni gledati, slušati i razumjeti?« (Dodlek, 2013, 54).

2. Umjetnički i estetski kriteriji

Objašnjavanje i dogadanje povezane su, ali ipak različite dimenzije stvarnosti. Kada se umjetničko djelo nastoji razmotriti kroz prizmu teorijskih zahtjeva, tada se čini sljedeće: nešto što je dinamično nastoji se prikazati u perspektivi završene cjeline. Uzimajući dio po dio iz života umjetničkoga djela, nastoji ga se predočiti kao skup zaleđenih “presjeka” i takvim opkoljavanjem dati cjeloviti uvid u fenomen njegova zbivanja. Međutim, djelo ni u jednom trenutku svojega postojanja nije u stanju mirovanja, ono je trajno pokrenuto dok ga teorija nastoji sustići i svladati.

Ponekad joj to i uspijeva kada se, naglašavanjem svojstava koja su prethodno ustanovljena teorijskim apstrahiranjem, u postupak kreće iz statičnih produkata teorije. Takvim postupkom polazeći iz produkta teorije umjetnost postaje konačno svladana i, ako se ništa ne promijeni, logično ide svojemu kraju. Danto (1997, 79) smatra kako bi »danas bilo potrebno uložiti posebnu vrstu napora da se umjetnost razlikuje od svoje vlastite filozofije« te dodaje: »Umjetnost praktički oprimjeruje Hegelovo učenje o povijesti u skladu s kojim je duhu suđeno da postane svjestan samoga sebe« (Danto, 1997, 80).

Teorija, dakle, nije uspjela sustići umjetnost, ali ju je uspjela privesti u vlastiti jezik, čime umjetnost, napajajući se iz statičnih teorijskih sekvenci, postaje i sama statična. Ta je statičnost konkretno vidljiva u slučajevima kada je dovoljno biti upoznat s konceptualnom i kontekstualnom pozadinom djela da bi ga bilo moguće u potpunosti “konzimirati”, pa je nestala potreba za slušanjem djela i općenito zadržavanjem u njegovoj blizini. Drugim riječima, djelo je razumljivo, ali ne očarava, njegovo proživljavanje ne ushićuje, ne izaziva ni trnce ni maštu ni izvantjelesno iskustvo.

U paleolitskoj umjetnosti postoji fenomen iskonskoga osjećaja za lijepo, doduše ne možda lijepo u smislu kako je to shvaćeno u klasičnoj umjetnosti stare Grčke i renesanse, čija je estetika bila više vezana uz proporciju i matematičke omjere. Grčka pak umjetnost tragičkoga doba prepuna je nelijepih, neugodnih trenutaka. U prikazivanju sakralnih tema, gotika je mračna, puna patnje kroz prizore oplakivanja Krista,⁴ a u arhitekturi se, upravo suprotno, kroz vitraje otvara svjetlu i boji. Od pisaca ruskoga realizma do njemačkoga ekspresionizma u slikarstvu također se zbiva pokušaj razumijevanja zla, patnje i križa.

4 Omiljena je tema gotike *Pietà*, koja se je javila u 12. stoljeću.

»Iako Platon smatra da bi bilo dobro izbjegavati portretiranje ružnoga u umjetnosti, antičkom razdoblju nije nedostajalo portretiranja likova koji su bili posvemašnja suprotnost grčkom idealu savršene ljepote (satiri, kentauri, Meduza, Kiklop, Sfinga). No, tek dolaskom kršćanstva prikazivanje ružnoga dobilo je svoju punu legitimnost. Tako Hegel ističe da stvaranjem kršćanskog senzibiliteta i umjetnosti koja je izražava, središnja mjesta postaju bol, patnja, smrt, mučenje i tjelesne deformacije koje jednako trpe i žrtve i krvnici. To je omogućeno upravo Augustinovim opravdavanjem zla i ružnoga, pa su onda i čudovišta lijepa, jer su bića i kao takva doprinose harmoniji cjeline. Daljnji doprinos prikazivanju ružnoga dalo je prikazivanje Kristova raspeća čime su ružno i patnja uvedeni u slavljenje božanskoga i na taj način otkupljeni jer su u službi pobožnih ciljeva« (Dodlek, 2016, 5).

Dodlek (2016, 7), razmatrajući uporabu ružnoga radi pojačavanja izraza i davanja doprinosa cjelini estetskoga doživljaja, piše:

»ružno odstupa od estetski dopadljivog da bi se pojačao izraz i da bi se doprlo do onog unutarnjeg i time daje svoj doprinos cjelini estetskog doživljaja. No, možemo li govoriti o potpunoj samostalnosti ružnoga? Čini se ipak da ne. Lijepo i ružno ostaju dva međusobno povezana krila onoga što zovemo cjelovitost. Možda je bolje govoriti o većoj samostalnosti ružnoga u odnosu na lijepo gdje ružno nije više samo negacija lijepog, već svojom složenošću i bogatstvom omogućuje cjelovitiji i dublji estetski doživljaj.«

Kada kažemo da je djelo harmonično, to znači da je u nekoj vrsti estetske ravnoteže. No ponekad se ono namjerno stavlja u disharmoniju, pri čemu je važna umjetnička uvjerljivost. Djelo može biti osmišljeno i u svrhu dopadljivosti, pa ako tako oblikovana dionica ili cijelo djelo ne zadovoljava kriterij istinitosti, tada zalazi u područje kiča, koji također može biti poduprt visoko estetiziranim dionicama. Premda kič prvenstveno teži senzaciji te stvaralaštvu koje pred publiku ne postavlja osobite intelektualne zahtjeve, ne traži od njih neko osobito znanje kao ni razvijen kritički ukus (Brđanović, 2013, 93–94) — dakle umjetničku površnost pretpostavlja umjetničkoj “istini” djela — on ponekad može biti i u funkciji neke istine u djelu te tako istovremeno i usprkos i zbog uporabe kiča djelo može biti umjetničko ako je kao cjelina istinito i ako posjeduje uvjerljivost umjetničkoga iskaza.

3. *Katarzičko svojstvo i elementi križa u Bernsteinovoj „Misi”*

U *Misi* Bernstein povezuje elemente liturgije, koncerta i kazališta. Osnova je kompozicije tijekom rimokatoličke mise, a između liturgijskih ubačeni su različiti elementi — kao svojevrsni tropi i meditacije — sastavljeni od mješavine raznih popularnih glazbenih stilova 20. stoljeća. Oni se pojavljuju kao monolozi ili dijalozi solista, orkestra, *rock*-benda, zborova ili svih zajedno. Dodatno, snimljeni su različiti zvučni efekti, koji se tijekom izvedbe emitiraju preko zvučnika. Osim liturgijskih tekstova, u djelu se nalaze Bernsteinovi tekstovi te tekstovi skladatelja Stephena Schwartza i kantautora Paula Simona (Vidić, 2018, 17–20).

Premda u liturgiji ne postoji, ili barem nije predviđena mogućnost repliciranja svećeniku, u *Misi* se odigrava dijalog svećenika i ostalih sudionika mise. Doduše, tu nije riječ o pravom dijalogu, s obzirom na to da se izvodači, replicirajući na svećenikove dionice, zapravo obraćaju publici. Djelo je moguće interpretirati kao prikaz križa suvremenoga čovjeka: Bog šuti, svijet je bučan i kaotičan, čovjek se osjeća prepušten sebi.

U osnovi *Mise* nalazi se čovjekovo traganje za Bogom i propitivanje granica vjere u osjećaju ostavljenosti. Prošla su dva tisućljeća od kad je Bog rekao da će ponovo doći. Takav čovjek, čak i kad bi htio natrag u Božju blizinu, više ne zna kako, o takvoj je udaljenosti riječ. Razočaran u institucije vidi rasulo posvuda. Svetinje su u čekanju izbljedile, duhovni svijet prolazi mimo njega, ne želi se ni pretvarati da razgovara s Bogom u mehaničkom izgovaranju molitve u kojem su riječi lišene značenja i smisla. Gdje je nestao trenutak svetosti pristupanja razgovoru s Bogom? U mehanici obreda, pretjeranom okretanju racionalizmima ili možda u svakodnevnoj buci? Izgleda kao da je duhovnost iščeznula iz cijele zapadnjačke kulture, pa to pomanjkanje duhovnoga *Misa* problematizira. Djelo je ujedno i rezignirano i ljutito obraćanje Bogu uslijed svjetovne ispraznosti koja dotiče čovjeka 20. stoljeća. Ključ je radnje katarza koju proživljava svećenik zajedno sa svim dionicima mise — izvodačima i publikom, a do nje dolazi nakon najdramatičnijega trenutka radnje — bacanja kaleža. Na to se bacanje može gledati kao na svetogrđe, no s druge strane ipak se čini da se u ime prisutnih time postavlja pitanje: “Bože moj, zašto si me ostavio?” Celebrant koji baca kalež simbolizira slabosti ljudske vjere. Sumnja u Boga njegov je križ i ima posebnu težinu — pa je i čin njegove krize težak i dramatičan — živčana malaksalost i bacanje kaleža. U tom konkretnom činu nije riječ o bacanju pravoga kaleža, što bi bez daljnega bilo svetogrđe, nego o simulaciji takve zbilje. Stoga je vrlo važno u interpretaciji naglasiti da nije došlo do transupstancijacije.⁵ Ipak, s obzirom na to da za neke vjernike može biti uvredljiva već i simulacija takvoga čina, važno je ustanoviti je li riječ o simulaciji zbog sablažnjavanja publike ili se želi izreći istina koju takva simulacija transcendirira. Dodlek (2016, 5) u prikazivanju zla u vezi s estetskim kaže sljedeće:

»S obzirom na prikazivanje zla estetsko je često shvaćeno kao autonomna sfera koja ne podliježe moralnim zahtjevima i ako se zlo redefinira u estetski objekt ono gubi svoje moralne kvalitete. Ako se radi o zlu poradi njega samoga, onda se radi o moralnom uzroku postupka i ono je neprihvatljivo. Ako je uzrok estetski više nije riječ o izboru moralnog zla zato što je moralno zlo, nego zato što je u službi umjetničkog prikazivanja. Prikazivanje ružnog u umjetnosti koja je ljudsko djelo ovisi o dispozicijama subjekta u kojem se nalazi. Te dispozicije ne tvore umjetnost, ali je uvjetuju.«

U činu svećenika publika može razaznati vlastiti očaj, no upravo taj čin može biti i presudni čimbenik ponovnoga okretanja Bogu. Na to i upućuje završetak

5 Transupstancijacija je pretvorba, prijelaz supstancije kruha u supstanciju Tijela Kristova i supstancije vina u supstanciju Krvi Kristove, što se zbiva kad svećenik izgovara Isusove riječi s Posljednje večere: “Ovo je moje tijelo... ovo je moja krv...”

Bernsteinova djela: nakon katarze, bez rasprave o onom što se je dogodilo, nastavlja se služiti misa.

Djelo može biti doživljeno kao uvreda zbog ironijskoga pristupa nekim dijelovima liturgije, premda ono ima i ponešto od dječje naivnosti u sebi — slobodu djeteta koje zaboravlja da je okrenulo Bogu leđa pa pita: “Zašto šutiš?” Elementi mogućega svetogrđa ne proizlaze tu iz distanciranoga stava ili osjećaja nadmoći, nego iz unutrašnjega sukoba. U odlomku naslovljenom *Ispovijed* prvi *rock* pjevač po pitanju iskrenoga ispovijedanja ukazuje na poteškoću da dode do istinitoga u sebi: »Što kažem, ne osjećam, Što osjećam, ne pokazujem, što pokazujem, nije pravo, što je pravo, Bože, ne znam, ne, ne, ne. Ne znam, ne« (Bernstein, 2018, 27).

U daljnjem razvoju radnje stvara se napetost između *rock* i *blues* pjevača te liturgijskih elemenata koje izvodi zbor. Tu su još neke rečenice koje se čini važnima za razmotriti. Prvi *rock* pjevač postavlja pitanje: ako Bog postoji, zašto se ne pokazuje direktno? Ljudi postepeno okreću leđa Bogu, a pjevač poput nevjernoga Tome kaže: »Ne znam ja.« »Ako si, Bože, tako divan, pokaži mi kako, kamo sad. Odmah, ne mogu čekati, prekasno može biti. Ne znam ja« (Bernstein, 2018, 30).

Solo sopran u stavku *Meditacija br. 1* progovara o razlici između vjerovanja i nevjerovanja te o čestom otpadanju od vjere koje sažima u riječima: »Ne znam točno kad se to zbililo.« »A sad, baš je čudno, nekako, iako se zapravo nije toliko toga promijenilo, fali mi Slava, ne pjevam Bogu hvala. Ne znam točno kad se to zbililo, ali nestade... hvala...« (Bernstein, 2018, 32).

U nastavku, bariton solo u dijelu pod nazivom *Vjerovanje* iskazuje ljutnju na Boga: »I postao si čovjekom. Ti, Bože, htjede postat čovjekom. Da bi zemlju malo posjetio. Nikad ti, gospodine, čovjek nisi bio. Zašto? Mogao si birati kad živjeti, kad umrijeti, pa bogom opet postati. Pa sadreni bog kao ti« (Bernstein, 2018, 40).

U tom dijelu prisutan je osjećaj neljubljenosti od strane Boga i napuštenosti koja se očituje i u stihovima mezzosoprana: »Rekao si da ćeš doći« i »Bože, zar ne znaš da kraj je svijeta«.

Kada celebrant padne pod teretom križa i baci kalež uz riječi: »Ah, kako se sve lako razbije«, svi prisutni zašute. Ta šutnja sadržava nešto na što, uz sve svoje nezadovoljstvo i gorčinu, nisu bili spremni, a to je potpuno okretanje leđa Bogu. U iznošenju optužbi bila je prisutna sigurnost da će svećenik uvijek biti tu i za njih držati “upaljeno svjetlo”, nešto čemu se mogu okrenuti u zadnji čas. Međutim, kad celebrant baci kalež, taj “osigurač” nestaje i sad su oni ti na koje pada odgovornost odnosa prema Bogu. U tom času prestaju samosažaljenje i ljutnja te se, kao da se ništa nije dogodilo, nastavlja s misom: nakon izvjesne tišine dijete kao simbol čistoće prvo započinje pjevanje hvale Bogu, zatim se priključuje bas solo, nakon njega sopran solo, pa ulični zbor i na koncu svi pjevaju »Mir s tobom«. Svećenik na kraju također pjeva hvalu i naposljetku svi zajedno pjevaju: »Svemoćni Oče, prikloni uho svoje: blagoslovi nas i sve ovdje okupljene. Anđela nam svog pošalji koji sve će nas braniti; i ispuni milošću sve koji tu prebivaju. Amen« (Bernstein, 2018, 55).

U kontrastiranju uvoda i zapleta sa zadnjim činom i završnim pjevanjem *La-uda, laude...*, Bernstein iznosi na vidjelo svu kompleksnost čovjekova odnosa s Bogom. Na čovjeka se, iz vjerničke perspektive, može gledati kao na nedostatnog već time što je stvorenje, što znači da je *esse* čovjeka ovisno o Božjem *creatio continua* u tri elementa: *sustentatio mundi, providentia Dei i concursus divinus* (Nemet, 2003, 89).⁶ Bez providnosti Boga kao svestvaratelja, uzdržavatelja i stvaratelja čovjeka ne bi bilo. Kako je on na neki način i biće ništavila jer ne postoji na apsolutan način i nema svojstva omnipotencije, ljudsko djelovanje je moguće iz punine (primjerice ljubavi), ali i iz praznine. Na kraju, biće koje ne postoji oduvijek — stvorenje — “pozvano” je iz praznine pa bitno nosi tu prazninu u svojoj duši. On nije Jahve (Onaj koji jest), nego na neki način i jest i nije (jer nije oduvijek). Njegovo djelovanje ka praznini očituje se kao destrukcija i težnja ništavilu.

Može li se taj trenutak aktivirati u umjetnosti? Naravno da može jer to i jest u srži katarzičkoga postupka, da se najprije dogodi zaokret prema ništavilu, a kad se dotakne i na neki način pojmi ili barem djelomično ocrta negativna alternativa, stvorenje jasnije vidi sebe i svoje mogućnosti. To je i umjetnička poruka koju publici nudi Bernsteinovo djelo.

Zaključak

Je li efekt šoka u *Misi* insceniran samo radi pukoga efekta? Je li autor stavljanjem glavnoga lika u ulogu posrnuloga svećenika koji sumnja u svoju vjeru te dodjeljivanjem uloge izgubljenoga i nepopravljivoga čovjeka ostalim protagonistima htio sablazniti javnost, posebice vjernike? Je li tu riječ prvenstveno o kiču? Ili je *Misi* kao umjetničkomu djelu namijenjena uloga pridobivanja i usmjeravanja pažnje publike i medija na aktualne i bitne društvene probleme te na poticanje promišljanja njihova rješenja? Rekli bismo — to posljednje.

Uopćeno govoreći, na efikasnost postupka šokiranja u umjetnosti ne može se računati dugoročno zbog brze ljudske prilagodbe na izvjesnu razinu podražaja. Stoga primatelj kod takvoga pristupa s vremenom postaje ravnodušan, a ponekad — i iznerviran. Takva umjetnost zaslužno dobiva etiketu površnosti. No pogrešno je neko djelo odbaciti samo zbog toga što u sebi sadrži element šoka ili kontroverze te ga je potrebno sagledati u njegovoj cjelovitosti.

Struktura je *Mise* kompleksna i pomiriti u cjelovitu kompoziciju sve elemente koje je Bernstein zamislio čini se iznimno zahtjevnim zadatkom. Zamisao o uglazbljivanju liturgije i povezivanju elemenata različitih religija i vjerovanja dugo je sazrijevala u Bernsteinu. Molba Jacqueline Onassis da napiše djelo posvećeno njezinu suprugu dala je dobru priliku i okvir za ostvarivanje te ideje u čijoj je realizaciji, umjetničkim pristupom prirodi i dramatici same mise, stvoreno snažno kazališno–scensko događanje (Vidić, 2018, 20).

6 *Creatio continua* je trajno stvaranje, *sustentatio mundi* je uzdržavanje svijeta, *providentia Dei* je Božja providnost, *concurus divinus* je božansko su–djelovanje (Nemet, 2003, 89).

Mogući prigovor da je djelo rađeno po narudžbi i da je stoga prilagođeno prigodi i naručitelju nije presudan u analizi autorovih umjetničkih postupaka i pristupa obradi teme djela. U *Misi* se umjetnički kreiranom radnjom ogoljuje kriza vjere i sumnja kroz koju autor, problematizirajući granice vjere, tu vjeru duboko promišlja. Na kraju, takvoj se tendenciji ipak suprotstavlja jedno od glavnih obilježja kršćanstva — nada: nakon svih pitanja i sumnji protagonisti *Mise*, a protagonisti postaju i promatrači, odnosno publika — nastavljaju s liturgijom. Djelo se ne može okarakterizirati ni ateističkim ni djelom koje promovira ateizam, a u njemu prisutni elementi ateističkoga razmišljanja imaju službu upozorenja o putu kojim smo krenuli. *Misa* tu s umjetničkom uvjerljivošću pronađe u težinu krize kršćanske vjere u 20. stoljeću.

Poznata se misao Karla Rahnera da će kršćanin 21. stoljeća »biti mistik ili ga neće biti« (Domazet, 2014, 6) čini utemeljena na prepoznavanju duha vremena. Kršćanin sadašnjosti i budućnosti morat će proći temeljitu preobrazbu duha jer nad njegovom sadašnjom egzistencijom, a to problematizira i Bernstein, visi pitanje: »Ali kad Sin Čovječji dođe, hoće li naći vjere na zemlji« (Lk 18,1–8).

Tijekom godina Bernsteinova je *Misa* stekla status vrhunskoga umjetničkoga djela koje propitkuje političko i duhovno vrijeme u kojem je nastala. Njezino, nekad neuobičajeno miješanje glazbenih stilova — danas to više nije (Tommasini, 2018, 2). S vremenom su i negativni stavovi Crkve prema *Misi* ublaženi, pa je svoju punu umjetničku potvrdu ona dobila kada je na traženje pape Ivana Pavla II. izvedena 2000. u Vatikanu (Leonard Bernstein Office, 2020). *Misa* je danas relevantno i traženo koncertno djelo koje puni dvorane širom svijeta, a suvremeni protagonisti, stvarni i zamišljeni, suočavaju se sa svojim elementom križa kako najbolje znaju.

Literatura

- Andreis, Josip (1975). *Povijest glazbe 1*. Zagreb: Liber.
- Bernstein, Leonard (2018). *Misa*, kazališni komad za pjevače svirače i plesače; liturgijski tekstovi katoličke mise; dodatni tekstovi: Stephen Schwartz i Leonard Bernstein. Prevela Maja Oršić Magdić. U: Jelena Vuković (ur.), *Programska knjižica* (str. 23–55). Zagreb: KD Vatroslava Lisinskog.
- Biblija. *Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*. Imprimatur: Hrvatska biskupska konferencija, 10. listopada 2008. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2015.
- Brđanović, Davor (2013). Glazba u 21. stoljeću — između dokolice i kiča. *Nova prisutnost*, 11(1), 89–100.
- Danto, Arthur Coleman (1997). *Preobražaj svakidašnjeg*. Zagreb: KruZak.
- Dodlek, Ivan (2013). Hermeneutički identitet umjetničkog djela. *Nova prisutnost*, 11(1), 37–55.
- Dodlek, Ivan (2016). Zlo kod Augustina i estetika ružnoga. URL: <https://www.scribd.com/doc/294718679/Dodlek-Zlo-Kod-Augustina-i-Estetika-Ruznoga> (11.07.2019.)
- Domazet, Anđelko (2004). Karl Rahner: Bog u svijetu. *Služba Božja*, 45(2), 3–7.
- Golenić, Josip (1988). Osnove glazbene estetike. U: *Crkvena glazba: Priručnik za bogoslovna učilišta* (str. 67–91). Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda.
- Harnoncourt, Nikolaus (2008). *Glazba kao govor zvuka*. Zagreb: Algoritam.

- Heckman, Don (1971). Leonard Bernstein's Mass — Two Views: Its Reach Exceeds its Grasp: Bernstein's Reach. *The New York Times* (21. studenoga 1971.). URL: <https://www.nytimes.com/1971/11/21/archives/-its-reach-exceeds-its-grasp-berNSTEINs-reach.html> (26.03.2020.)
- Janson, W. Horst (1987). *Istorija umetnosti*. Beograd: Prosveta.
- Klein, Howard (1971). Leonard Bernstein's Mass — Two Views: A cornucopia of genius. *The New York Times* (21. studenoga 1971.). URL: <https://www.nytimes.com/1971/11/21/archives/-a-cornucopia-of-genius-cornucopia-of-genius.html> (26.03.2020.)
- Koprek, Katarina (2011). Sveta, duhovna i liturgijska glazba. *Lada: časopis za promicanje religioznog odgoja i vrjednota kršćanske kulture*, 6(19), 86–89.
- Kovačić, Anto (2012). Glazba u ranom kršćanstvu. *Služba Božja*, 52(1), 21–50.
- Leonard Bernstein Office (2020). Mass. New York: The Leonard Bernstein Office, Inc. URL: <https://leonardberNSTEIN.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers> (17.08.2020.).
- Nemet, Ladislav (2003). *Teologija stvaranja*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Schonberg, Harold (1971). Bernstein's New Work Reflects His Background on Broadway. *The New York Times* (9. rujna 1971.). URL: <https://www.nytimes.com/1971/09/09/archives/berNSTEINs-new-work-reflects-his-background-on-broadway.html> (18.04.2020.)
- Supićić, Ivan (2006). *Eстетika europske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga.
- Tomić Ferić, Ivana (2017). Verdijev Requiem — duhovnost prožeta neposrednošću, emotivnošću i dramatičnošću. U: *Hrvatsko narodno kazalište Split*. URL: <https://www.hnk-split.hr/predstave/detalj/artmid/906/articleid/10052/giuseppe-verdi-requiem> (12.05.2020.)
- Tommasini, Anthony (2018). Is Mass Leonard Bernstein's Best Work, or His Worst? *The New York Times* (13. srpanj 2018.). URL: <https://www.nytimes.com/2018/07/13/arts/music/mass-berNSTEIN-mostly-mozart.html> (28.03.2020.).

Vidić, Ana (2018). Popratni stručni tekst uz izvedbu *Mise*. U: Jelena Vuković (ur.), *Programska knjižica* (str. 2–21). Zagreb: KD Vatroslava Lisinskog.

Elements of the Cross in Leonard Bernstein's »Mass«

Antonia Čačić*, Davor Brđanović**

Summary

This paper analyses a musical theatre piece by Leonard Bernstein titled, »Mass: A Theatre Piece for Singers, Players, and Dancers«. Aside from an analysis of the dramatic content of the »Mass«, the paper discusses some general aesthetic and artistic criteria, the reasons for contradictory interpretations of the piece, the presence of sacrilegious features, the justification of the presence of elements that ironize some features of religious life, the artistic value of the piece, criteria for evaluating art and the use of elements with shock value. Through various musical styles and a provocative dialogue that goes beyond the framework of Catholic liturgy, »Mass« leads the protagonists to a catharsis in the dramatic unfolding of the action. With the help of cathartic elements, called »elements of the cross«, there develops a composition-al about–turn in the direction of nothingness, such that the possibilities of human choice are more clearly delineated. The intent of the work, evident in the synthesis, was to show that Bernstein's artistic treatment of potentially sacrilegious and ironic elements is justified as artistic expression, i.e., the truth was transcended by means of these features and through artistic expression. By combining atheistic views with artistic persuasiveness, Bernstein pointed to the crisis of faith in the USA in the 1970's. Despite this crisis, he loses neither hope nor faith in the possibility of purification and a positive change in the individual's consciousness and that of society.

Key words: *liturgy; decadence; aesthetics; music; catharsis; art*

* Antonia Čačić, Ph.D., Student at the Faculty of Philosophy and Religious Studies, University of Zagreb. Address: Jordanovac, 110, 10000 Zagreb, Croatia. School for Art, Design, Graphics and Clothes Zabok. Address: Prilaz prof. Ivana Vrančića 5, 49210 Zabok, Croatia.
E-mail: antonia.cacic@yahoo.com

** Davor Brđanović, Ph.D., Assistant Professor, Academic Advisor at the Varaždin School of Music. Address: Kapucinski trg 8, 42000 Varaždin, Croatia. E-mail: davor.brđanovic@skole.hr