

Ks. Eligiusz PIOTROWSKI

TEATR W TEOLOGICZNEJ WIZJI HANSA URSA VON BALTHASARA

Bóg pozwolił na to, by Sługa Jahwe stał się „kozłem ofiarnym”, na którego zrzucone zostały winy wszystkich. Na Jezusa zostały włożone w sposób tajemniczy, lecz nie mniej rzeczywisty grzechy ludzi, a nie tylko kara za nie. Przez Niego biegnie oś dramatu dziejącego się pomiędzy Bogiem a człowiekiem.

Centralne dzieło Hansa Ursa von Balthasara, jednego z najwybitniejszych teologów dwudziestego wieku, nosi znamienity tytuł: *Theodramatik*¹. Tytuł ten wskazuje na istotną strukturę poznawczą wykorzystaną przez szwajcarskiego teologa do zaprezentowania wizji dziejów zbawienia – wskazuje na rzeczywistość teatru z całą jego dramaturgiczną i stąd dramatyczną strukturą.

TEATR I RELIGIA

Na początku wskaźmy na oczywiste pokrewieństwa teatru (dramatu) i religii. W świecie teatru odnajdujemy autora, scenę, aktorów i reżysera; w religii autorem i reżyserem jest Bóg, sceną – świat, aktorami – wszyscy ludzie. Po między teatrem a religią występują podobieństwa nie tylko formalne, lecz także treściowe. Początki kultury, nie tylko kultury europejskiej, wiązały opis ludzkiej rzeczywistości z teatrem i przedstawieniem tworzonym na potrzeby teatru. Najgłębsze, najbardziej dramatyczne ludzkie doświadczenia przedstawiane na scenie miały służyć zrozumieniu i rozjaśnieniu egzystencji człowieka. Starożytny, średniowieczny, a także współczesny dramat starał się objąć całą rzeczywistość, sprawy Boskie i ludzkie. One wszystkie są źródłem teatru, są źródłem dramaturgicznej twórczości. W koncepcji Balthasara nie chodziło o przejście

¹ Zob. H. U. von Balthasar, *Theodramatik*, t. 1, *Prolegomena*, Johannesverlag, Einsiedeln 1973; t. 2, *Die Personen des Spiels*, cz. 1, *Der Mensch in Gott*, cz. 2, *Die Personen in Christus*, Johannesverlag, Einsiedeln 1978; t. 3, *Die Handlung*, Johannesverlag, Einsiedeln 1980; t. 4, *Das Endspiel*, Johannesverlag, Einsiedeln 1983. W języku polskim wydano dotychczas: H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 1, *Prolegomena*, tłum. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona OP, Wydawnictwo M, Kraków 2005; t. 2, *Osoby dramatu*, cz. 1, *Człowiek w Bogu*, tłum. W. Szymona OP, Wydawnictwo M, Kraków 2006 (w kolejnych przypisach odsyłam do tego właśnie wydania). Jeżeli nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów dzieł obcojęzycznych – E. P.

od teatru do teologii, ale o wykorzystanie instrumentów, struktur, a nade wszystko samej idei dramatu dla lepszej prezentacji tego, co działo się i dzieje pomiędzy Bogiem a człowiekiem. W powszechnej opinii teatr jest szczytem i kulminacją całej sztuki, zwłaszcza w perspektywie systemów wartości przyjmowanych przez społeczeństwa i narody.

Bohaterowie starożytnych przedstawień teatralnych w dramatycznym napięciu prezentują na scenie boską prawdę o świecie, o bogach i o relacjach bogów z ludźmi. Aktorzy występujący na scenie odsłaniają prawdę o widzu i o jego codziennym doświadczeniu. Za pomocą dramatycznej prezentacji analizowana jest ludzka egzystencja, dokonuje się jej rozjaśnienie poznawcze i emocjonalne². Dramatyczne przedstawienie jest zaproszeniem do współ-przeżycia tego, co dzieje się na scenie, służąc nie rozrywce, lecz powadze życia. Od widza wymaga się pełnego zaangażowania w sztukę, gdyż tylko zaangażowanie sprawia, że sceniczna prezentacja wydaje w nim owoce.

Dramatyczna prezentacja i uobecnienie Objawienia jest w nie mniejszym stopniu niż teatr zaproszeniem do wejścia w przedstawianą rzeczywistość, do poddania się akcji dziejącej się w teodramatycznym centrum świata. Przedstawienie tworzy pewną całość, jako całość oddziałuje najsukuteczniej. Starożytni twórcy często nie publikowali swoich dramatów, niektóre wystawiane były tylko jeden raz. Czy nie odnajdujemy tutaj wyraźnej analogii do podkreślanej w ujęciu teologicznym niepowtarzalności wydarzeń życiowych i zbawczych? Los bohatera sztuki staje się na moment centrum świata, czymś więcej niż przykładowym opisem tego, co powszechnie znane³.

Dramat, jako ważny wymiar kultury, jest sposobem nie tylko mówienia o społeczeństwie jako całości, lecz również próbą jego przemiany. Starożytna scena stawiała się „teatrem świata”, w którym splatały się losy bogów, ludzi, mityczne wierzenia i doświadczenia sytuacji granicznych. Widz miał nadzieję, że poprzez udział w dramatycznym przedsięwzięciu otrzyma objawienie, które rozjaśni mroki jego egzystencji⁴. Działo się to w „akcji prezentującej samo życie, w której pytanie i odpowiedź stają się jednym”⁵. W starożytnym „teatrze świata” bogowie, choć najczęściej są tylko zaangażowanymi widzami, biorą niekiedy udział w wydarzeniach rozgrywających się wśród ludzi. Rzeczywistość teatralna rodzi się z trwałego przekonania antyku, że gra życia toczy się na oczach bogów⁶. Ci znajdują radość w oglądaniu bohatera, który zmaga się z przeciwnościami w ekstremalnie trudnej sytuacji życiowej. W teatrze starożytnym nie traktowano aktorów jak marionetek, lecz dostrzegano powagę ich

² Por. tenże, *Prolegomena*, s. 79, 238.

³ Por. tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 84n.

⁴ Por. tenże, *Prolegomena*, s. 242.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 121n.

gry, która zarówno swoje źródło, jak i kontynuację miała w zwyczajnej (choć przez to niezwykłej) codzienności⁷.

Starożytni twórcy wskazują na zasadniczą różnicę perspektyw – to, co z perspektywy boga jest wyrazem odwiecznego ładu i porządku, z perspektywy człowieka wydawać się może, przynajmniej w konkretnym czasie, katastrofą. Udział w boskim porządku czyni z człowieka „boską marionetkę”⁸, nadaje sens ludzkiej egzystencji i otwiera człowieka na nieskończoność.

AUTOR – AKTORZY – REŻYSER

U początku każdego dramatycznego przedstawienia stoi jego autor, komunikujący się przez swoje dzieło z publicznością⁹. On jest „Bogiem Ojcem dla swoich postaci”¹⁰. Takie sformułowanie przenosi nas ku Balthasarowej metaforze i teatralnej autorefleksji. „Postać to ktoś, kogo przywołuję, kto jest ode mnie zależny, ponieważ go wywołałem, i kto mówi «ja», a nie jest nim. Któż nie dostrzega, że takie stwarzanie ma charakter demiurgiczny?”¹¹. Prymat autora w sztuce teatralnej jest więc oczywisty, a jego obecność ewidentna, co w żaden sposób nie kłóci się z jego transcendencją wobec dzieła. Wielu autorów wskazuje na autonomiczność stworzonych przez siebie postaci, które „kaza” autorowi rozpisywać swoje role i dialogi¹². Autor tworzy dla swoich postaci przestrzeń wolności, choć nie zawsze pochwała ich życie i działanie. Kocha je jednak i kocha ich samodzielność. Gotową sztukę musi przekazać reżyserowi, by ten doprowadził do jej scenicznej prezentacji. Okazuje się wówczas, że tekst jest tylko schematycznym zarysem tego, co ma się wydarzyć na scenie, która staje się samodzielnym światem, a sam autor sztuki w teatrze pojawia się jako „gość”. Mimo to nie ulega wątpliwości, że mistrzem teatru jest autor.

Oczywiście reżyser musi działać w napięciu pomiędzy koniecznością wierności autorowi a swoim własnym sposobem przekazania idei sztuki teatralnej. Wobec wielości aktorów on jest narzędziem harmonizującym i jednoczącym. To w reżyserze musi powstać całościowa wizja łącząca manuskrypt autora

⁷ Por. tamże, s. 123.

⁸ Por. Platon, *Prawa*, ks. I, 644d-645a; w: tenże, *Państwo. Prawa*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1999, s. 358; von Balthasar, *Prolegomena*, s. 124.

⁹ Por. von Balthasar, *Prolegomena*, s. 258.

¹⁰ J. Green, *Journal*, t. 1, Plon, Paris 1938, s. 27. Por. też: von Balthasar, *Prolegomena*, s. 249.

¹¹ G. Marcel, *Influence du Théâtre*, „Revue des Jeunes”, 5 March 1935, s. 355. Por. też: von Balthasar, *Prolegomena*, s. 251.

¹² Por. A. Schopenhauer, *Zur Ästhetik der Dichtkunst. Werke*, München 1905, t. 2, s. 1205. Por. też: von Balthasar, *Prolegomena*, s. 252; B. Shaw, posłowie do *Zurück zu Methusalem*, w: *Vorreden zu den Stücken*, t. 2, tłum. S. Trebitsch, Artemis-Verlag, Zürich-Frankfurt 1947, s. 573; J. Green, *Journal*, t. 6, Plon, Paris 1955, s. 44.

i artystyczne talenty aktorów, a reżyser jest ich sługą. Źle by się stało, gdyby reżyser uważał siebie za dyrygenta, a aktorów za instrumenty, którymi można się dowolnie posłużyć. Przeciwnie, musi on obudzić w aktorze przeróżne twórcze moce, nawet te przed samym aktorem ukryte. Musi także sięgnąć głębi dramatu, będąc z jednej strony wierny tekstowi, z drugiej zaś nieustannie go przekraczając. Dobry reżyser jest medium, jest „atmosferą” całości. Miejscem jego pracy są próby, gdzie często rozgrywa się walka pomiędzy nim a aktorami, walka o jedność całości; natomiast gdy przedstawienie jest gotowe, reżyser usuwa się w cień.

Przed aktorem stoi natomiast ogromne wyzwanie, „nadzadanie”¹³, ponieważ ma on nie tylko przedstawić graną przez siebie postać, ale cały horyzont znaczeń i sensów stworzonych w duchu autora. Tak więc rola wydarza się w przestrzeni wolności, dzięki czemu jest wciąż i na nowo interpretowana, odsłaniając swój ponadczasowy charakter. Dramat stworzony przez autora ma charakter możliwości, którą aktor zmienia w aktualność, dając roli realność uobecnienia – swoją realność. Aktor nie może zrobić nic więcej, jak tylko pozwolić, aby ożyły idee autora; reżyser nie może animować żadnego innego widowiska scenicznego niż to przewidziane przez autora¹⁴. Pomiedzy autorem a aktorem istnieje organiczna więź, obaj są „skazani” na siebie i poprzez swoje talenty służą idei scenicznego dzieła.

Teatralna realizacja dramatu dokonuje się w przestrzeni wolności, którą autor, często wbrew sobie, musi zagwarantować aktorowi. Ten z kolei musi zadanie nałożone nań przez autora zrealizować w sposób twórczy (nie odtwórczy czy mechaniczny), zachowując równowagę pomiędzy rozumem a emocjami, co jest niełatwym zadaniem. Aktor oddaje roli wszystkie swoje duchowe siły, swój intelekt i swoje uczucia po to, by wiarygodnie ucieleśnić rolę i usprawiedliwić jej prawdę¹⁵. Jest wobec roli dyspozycyjny; posiadając siebie, oddaje się roli, a perfekcję osiąga wówczas, kiedy mimo spętania jej „łańcuchami” może swobodnie się poruszać¹⁶. Dramaturgiczne przedstawienie wydarza się w napięciu pomiędzy wiernością autorowi sztuki i sztuce samej a własnym artyzmem, w napięciu pomiędzy indywiduum a rolą¹⁷. Aktorski paradoks pojawia się wówczas, kiedy doskonała technika gry aktora przenika się z doskonałą inspiracją wnoszoną przez rolę. „Dzieje się cud, kiedy aktor zapomina o w pełni opanowanej technice i jest tym, kogo gra. Cud zdarza się

¹³ Por. K. S. Stanislawskij, *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges*, tłum. A. Meyenburg, Scientia, Zürich-Wien 1940, s. 374; von Balthasar, *Prolegomena*, s. 259.

¹⁴ Por. Ch. Dullin, *Wstęp*, w: H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Plon, Paris 1943, s. IV; von Balthasar, *Prolegomena*, s. 262.

¹⁵ Por. Stanislawskij, dz. cyt., s. 155, 158; von Balthasar, *Prolegomena*, s. 267.

¹⁶ Por. von Balthasar, *Prolegomena*, s. 269.

¹⁷ Por. A. Kutscher, *Grundriß der Theaterwissenschaft*, cz. 2, *Stilkunde des Theaters*, Klein, Berlin 1936, s. 94; von Balthasar, *Prolegomena*, s. 269.

rzadko”¹⁸, a podstawowym warunkiem jego zaistnienia jest dojrzała osobowość aktora. Oddając siebie roli, aktor odsłania się, i choć gra pod osłoną „maski” (w szerokim rozumieniu), demaskuje, obnaża samego siebie. Obnażenie to staje się ofiarą składaną aktorskiemu powołaniu.

Cały trud teatralnych przygotowań skierowany jest na przedstawienie. To w nim sztuka zaczyna istnieć w czasie, „mówiąc” tu i teraz, w konkretnym miejscu i do konkretnej publiczności, wyniesiona ponad przestrzeń i czas. Pierwszym jej celem jest stworzenie naturalnej jedności pomiędzy publicznością a dramatem i aktorami. Publiczność jest dla teatru nieodzowna, gdyż ze względu na nią trudzą się twórcy. Jej obecność na przedstawieniu nie może być rozumiana pasywnie, gdyż rzeczywisty sukces sztuki zależy od aktywnego oczekiwania publiczności. Aktor ma publiczności objawić „innego”, a nie swój talent. To, co wydarza się pomiędzy aktorem a publicznością, wykracza poza ich wzajemność, zawsze pozostaje otwarte na „to trzecie”¹⁹.

Teatralny dramat rozgrywa się w konkretnym horyzoncie, ku któremu autor kieruje publiczność i dokąd w duchu powinna ona podążać. Dramat stanowi próbę wglądu w sens i istotę ludzkiego bytu, co w dramaturgicznej akcji przebija się jak słońce zza horyzontu. Doprowadzenie widza do pytania o sens istnienia jest najgłębszą intencją autora. Horyzont antycznego teatru nie dawał jednak człowiekowi ukojenia, gdyż ścierała się tam quasi-osobowa „opatrność” (bóstwa patronalne) i nieosobowe, rządzące wszystkim „przeznaczenie”. Faktyczna zmiana perspektywy pojawiła się wraz z nastaniem chrześcijańskiego horyzontu świata.

CHRZEŚCIJAŃSKA REINTERPRETACJA TEATRU I DRAMATU

Miejscem dramatu dziejącego się wobec Boga jest scena świata, która zaistniała w całej pełni wówczas, kiedy Słowo stało się ciałem, tworząc pełnię odniesień i możliwości aktów pomiędzy Bogiem a człowiekiem. Już Stary Testament wykorzystuje dramaturgiczną prezentację dla przedstawienia treści objawionych. Historia Hioba, na przykład, ma charakter wydarzeń dziejących się na oczach Boga. Apokryficzna Księga Henocha odwołuje się do sceny-areny, na której Syn Człowieczy osądzi moce świata i wyda je na ukaranie. Czwarta Księga Machabejska (por. 17, 14-15), także apokryficzna, mówi natomiast o widowni podziwiającej bohaterstwo braci i ich matki. Balthasar uważa, że dramatyczny charakter egzystencji rozważać trzeba w świetle Objawienia biblijnego²⁰.

¹⁸ E. Brock-Sulzer, *Theater*, Kösel, München 1954, s. 210. Por. von Balthasar, *Prolegomena*, s. 273.

¹⁹ Por. von Balthasar, *Prolegomena*, s. 281-289.

²⁰ Por. tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 9.

Rzeczywistość teatru, choć nie wprost, jest również obecna w sposób teologiczny na kartach Nowego Testamentu. W Pierwszym Liście do Koryntian czytamy: „Staliśmy się [...] widowiskiem dla świata, aniołów i ludzi” (4, 9). I choć Nowy Testament odsłania wyraźnie wertykalną i trynitarną „teo-dramatykę”, to pierwsze wieki chrześcijaństwa zdają się nie doceniać antycznej kategorii „teatru świata”²¹. Warto – jako wyjątek – przywołać w tym miejscu pogląd Klemensa Aleksandryjskiego, który stwierdził, że prawdziwy mędrzec „w dramacie życia nieskazitelnie odgrywa swoją rolę, której przeprowadzenie zlecił mu Bóg; wie przecież, co ma uczynić i wycierpieć”²².

Wyraźnego związania tragiczno-dramatycznej rzeczywistości świata i historii z teatrem antycznym dokonali humaniści. Jan z Salisbury nawiązał w *Polycraticusie* do starożytnego dramatu, pisząc o grze na światowej scenie. Nie rządzi nią ślepy los, lecz wszytkowiedzący Bóg, nagradzający za cnotliwą grę. Taka parabola teatru doprowadziła rychło do szybkiego rozwoju teatralnych chrześcijańskich misterii²³. Na wielkiej scenie świata rozgrywa się za inicjowany przez Boga dramat, dramat pomiędzy Bogiem a człowiekiem²⁴. Tak objawia się prawda o Bogu. „W odniesieniu do dramatyki znaczy to, że odsłonięcie się «serca Boga», akt ukazujący nam w rzeczywistości, kim On jest, nastąpi dopiero w rozwoju Jego historii z ludźmi”²⁵, nastąpi ze względu na nas, „pro nobis”²⁶. W średniowieczu parabola teatru swoją realizację miała w teatrze chrześcijańskim.

Wiek szesnasty i siedemnasty przyniosły pogłębioną refleksję nad rzeczywistością teatru. Wielki „teatr świata” stworzył William Shakespeare, choć formalnie nie miał takiego zamiaru. W sztukach Shakespeare’a widać wyraźnie (meta)teatralną metaforę. W *Jak wam się podoba* napisał on: „Cały świat to scena. A ludzie na nim to tylko aktorzy. Każdy z nich wchodzi na scenę i znika, A kiedy na niej jest, gra różne role w siedmioaktowym dramacie żywota”²⁷. W *Kupcu weneckim* natomiast: „Świat biorę za to, czym świat jest. Gratiano – / Sceną, na której każdy gra swą rolę / Ja gram tragiczną”²⁸.

Wśród wielu twórców warto wspomnieć Francisca de Quevedo, który nawiązał do wielkiej tradycji antycznej, nadając parabolii teatru nową głębię i peł-

²¹ Por. tenże, *Das Endspiel*, s. 41, 49.

²² Por. Klemens Aleksandryjski, *Stromata* VII 11, 65, w: *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller*, t. 3, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1970, s. 47, w. 7-9; von Balthasar, *Prolegomena*, s. 141.

²³ Por. von Balthasar, *Prolegomena*, s. 143.

²⁴ Por. tenże, *Die Personen in Christus*, s. 449; tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 47.

²⁵ Tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 12.

²⁶ Por. tenże, *Die Personen in Christus*, s. 224.

²⁷ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, tłum. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1993, s. 60.

²⁸ W. Shakespeare, *Kupiec wenecki*, tłum. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1992, s. 148.

nię. W roku 1635 napisał on swego rodzaju teodramatyczny manifest – *Epicteto y Phocílides en español con consonantes* [Epiktet i Fokilides rymowanie po hiszpańsku]: „Życie jest komedią, świat teatrem, ludzie aktorami. Bóg jest autorem. Do Niego należy rozdać role, do ludzi jednak – dobrze je zagrać”²⁹.

Pamiętaj, że nasz żywot jest komedią tylko,
a teatrem tej farsy świat jawi się cały;
że świat ten dekoracje zmienia z każdą chwilką,
my zaś wszyscy jesteśmy na nim aktorami.
Nie zapomnij też nigdy, iż Ten, co cię stworzył,
tę komedię zawią i świetną ułożył.
Komu rolę niewielką w tej sztuce wyznaczył,
ten może się jedynie dobrą grą odznaczyć;
komu pierwszoplanowa przypadła w udziale,
temu nic nie zostaje, jak grać ją wspaniale.
Jeśli Autor ci kazał, byś zagrał biedaka,
chromego, niewolnika, króla lub żebraka,
graj rolę, jaką raczył dla ciebie zachować,
wykaż swoje mistrzostwo w uczynkach i słowach,
bo to wszystko, co możesz – kwestia powodzenia
spoczywa bowiem w rękach Twórcy przedstawienia³⁰.

Teologiczny dramat, ważny dla historii teatru i jego teologicznego wymiaru, stworzył Pedro Calderón de la Barca. Jego teologiczne sztuki *Wielki Teatr Świata*, *Wielki jarmark świata* i *Życie jest snem* (powstałe około 1635 roku) posiadają szczególną głębię, posłannictwo dane przez Boga ukazują grającym na scenie świata³¹. Dla Balthasara właśnie ten moment personalizacji przez rolę (posłannictwo-powołanie) stanowi fundament antropologii teologicznej.

Idea „teatru świata” powraca za sprawą żyjącego na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku Hugona von Hofmannsthal’a i jego spotkania z twórczością Calderón’a. Tradycyjne problemy i aporie (związane z relacją „ja” do świata, granicą pomiędzy grą a powagą rzeczywistości) Hofmannsthal stara się rozwiązać, sięgając do chrześcijaństwa i chrystologicznych pryncypiów³². Koncepcja teatru świata Luigi’ego Pirandella przedstawiona została w dramatycznej refleksji nad teatrem w sztuce *Sześć postaci scenicznych w po-*

²⁹ Cyt. za: von Balthasar, *Prolegomena*, s. 147. Por. też: A. Valbuena Prat, *Wstęp*, w: P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, t. 1, Espasa-Calpe, Madrid 1972, s. XLVIN.

³⁰ F. de Quevedo, *Epicteto y Phocílides en español con consonantes*, w: Valbuena Prat, dz. cyt., s. XLVIN. Cyt. za: L. Biały, *Wstęp*, w: P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*. Wybór, tłum. i oprac. L. Biały, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1997, s. XCII. Por. też: von Balthasar, *Prolegomena*, s. 147.

³¹ Por. von Balthasar, *Prolegomena*, s. 149n.

³² Por. tenże, *Prolegomena*, s. 197-213.

szukiwaniu autora³³. „Kiedy postać sceniczna urodzi się, zdobywa od razu taką niezależność, nawet od samego autora, że każdy może ją sobie wyobrazić także w wielu innych sytuacjach, w jakich autor nie zamierzał jej postawić”³⁴.

BOSKI TEATR

Na tak zarysowanym dramaturgiczno-teatralnym i jednocześnie teologicznym tle Balthasar sytuuje swoją wizję teodramatu. Wydarza się on na scenie stworzonej specjalnie do tej gry. Nie można jej opisać z zewnątrz, ponieważ takiego „zewnątrz” wobec tej sceny po prostu nie ma. „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię” (Rdz 1, 1) – to opis stworzenia sceny obejmującej całą rzeczywistość świata. Teksty starotestamentalne (na przykład psalmy: 113, 148, 139) ukazują zależność pomiędzy immanencją a transcendencją Boga: transcendencja jawi się jako warunek immanencji³⁵. Natomiast „przeciwstawienie niebo – ziemia stanowi warunek wszelkiej teodramatyki ze strony zarówno Boga, jak i człowieka; a w im większym stopniu ta przestrzeń napięcia ukazuje na tle kosmologicznym swe religijne i zgodne z objawieniem zaplecze, w tym większym stopniu stanowi ona [...] już moment samego dramatu”³⁶.

Przestrzeń i czas przynależą do siebie i stanowią swoistą scenografię „teodramatu” dziejącego się na scenie świata i jak cały światowy dramat mają źródło w trójjedynym bycie Boga. Teraźniejszość w Bogu jest rzeczywistością dynamiczną. Czas ziemski nie jest oddzielony od wieczności przepaścią, ponieważ wieczność nadaje sens czasowi stworzonemu; między nimi istnieje głęboka odpowiedniość, gdyż czas otrzymuje udział w wieczności, a wieczność w czasie. Przestrzeń natomiast ma swoje źródło w trynitarnym obdarowaniu wolnością: Ojciec rodzi Syna nie „w sobie”, lecz „na zewnątrz”, dzięki czemu powstaje dystans konieczny w każdej miłości. Obdarowany otrzymuje siebie w wolności prawdziwej, przez co pojawia się konieczny w takiej sytuacji dystans. Skrajnym przejawem historiozbawczego dystansu będzie samotność Jezusa na krzyżu³⁷.

Cały świat stworzony znajduje się w fazie stawania się tym, czym jest on w odwiecznych planach Boga. Można powiedzieć, że świat uwikłany jest w pewien sposób w dramat dziejący się w Bogu, dzięki czemu odkrywa prawdę

³³ Por. L. Pirandello, *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, w: tenże, *Dramaty*, tłum. L. Chrzanowski i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960; von Balthasar, *Prolegomena*, s. 227.

³⁴ Von Balthasar, *Człowiek w Bogu*, s. 104n. (por. też: s. 27). Por. tenże, *Prolegomena*, s. 228.

³⁵ Por. tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 163n.

³⁶ Tamże, s. 167.

³⁷ Por. tenże, *Das Endspiel*, s. 109n.

swego istnienia – prawdę o tym, że istnieje „inne”, ku któremu Bóg jako miłość „musi” się kierować. Okazuje się, że jedność i dystans w Bogu nie są przeciwieństwami³⁸. Stworzenie, choć różne od Boga, nie zostało przez Stwórcę opuszczone. Sytuacji tej nie zmienił nawet grzech, po którym stworzenie stało się poniekąd obce Stwórcy; już w akcie stworzenia zawarta została obietnica powrotu świata do Stwórcy.

Trzeba cały czas pamiętać, że „dramat opisany w Biblii jest inicjatywą Boga, dlatego pomiędzy koncepcjami bytu ludzkiego a Nim nie istnieje żadne ciągle przejście, ale skok”³⁹. Samego Boga możemy próbować poznać jedynie wtedy, kiedy rozważamy dziejący się dramat. Istotą boskiego dramatu jest to, że Bóg czyni ludzki byt własnym bytem, aż po jego najgłębsze otchłanie, by je przewyciężyć. Od samego początku Bóg jest „w” dramacie, nie poza (ponad) nim: „W tej sztuce nie ma widzów, którzy – chętnie czy niechętnie – nie musieliby, w ten czy inny sposób, stać się jej współuczestnikami”⁴⁰. Tak więc z jednej strony trzeba przyjąć nałożoną przez Boga rolę, z drugiej zaś – walczyć i wytrwać do końca (por. 2 Kor 10, 4; 2 Tm 4, 7). Jest to walka tocząca się nie ponad głowami ludzi, lecz w ich wnętrzach. Zgodnie z chrześcijańskim Objawieniem nie ma takiego miejsca, o którym można byłoby orzec, że znajduje się poza boskim dramatem⁴¹.

Dramat rozgrywający się na scenie świata ma – zgodnie z przekazem Pisma Świętego – niepowtarzalny charakter i to Bóg (w Jezusie Chrystusie i w Duchu Świętym) kieruje jego przebiegiem. Pluralizm ujęć biblijnych przemawia nie przeciw takiemu ujmowaniu dramatu świata, lecz za nim⁴². Projekt tego dramatu powstał w Bogu i jest tożsamy z odwiecznym planem Bożym (por. Ef 1, 3-23). Ukoronowaniem owego planu jest wybranie człowieka przez Ojca w Chrystusie, który przeleje swoją krew za ludzi: „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne” (J 3, 16). Stąd też w centrum dramatu stoi Bóg, „który nawet własnego Syna nie oszczędził, ale Go za nas wszystkich wydał” (Rz 8, 32). Syn, pozostający centrum dramatu, posłuszny Ojcu aż do śmierci, wywyższony ponad wszystko (por. Flp 2, 9-11), „w dramacie obejmującym wszystkie wymiary świata i historii, staje się normą każdego jednego, realnie istniejącego i możliwego dramatu, na płaszczyźnie zarówno osobistej, jak i w życiu publicznym”⁴³. Centralne miejsce Syna w dramacie zbawczym pociąga za sobą konsekwencje dla teologii i dla życia wiary.

³⁸ Por. tamże, s. 71n.

³⁹ Tenże, *Die Personen in Christus*, s. 47.

⁴⁰ Tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 53.

⁴¹ Por. tamże, s. 56.

⁴² Por. tamże, s. 71.

⁴³ Tamże, s. 77.

WOLNOŚĆ CZŁOWIEKA WOBEC WOLNOŚCI BOGA

W dramaturgiczno-teologicznych rozważaniach Hans Urs von Balthasar podejmuje problem relacji wolności ludzkiej, czyli wolności podarowanej człowiekowi, do wolności Boga. „Odpowiedź będzie zależała od tego, czym i kim jest rozdzielający rolę i wolności Bóg”⁴⁴, a udzielić jej może jedynie właściwie pojęta teologia. Wolność, która staje się udziałem człowieka, jest autonomiczna i tak dalece niezależna, że nawet Bóg nie jest w stanie jej pokonać czy unicestwić. Już w filozofii stoickiej pojawiają się elementy zadziwiająco bliskie chrześcijaństwu, jak na przykład te: dobre i mądre korzystanie z wolności polega na tym, aby być posłusznym woli Boga i wypełniać jego polecenia; sam Bóg w pewien sposób oddaje się człowiekowi, ucząc go tego, czego sam chce; Bóg stoików jest wszechwiedzący i troszczy się o każdego człowieka⁴⁵. Mimo pewnych analogii do chrześcijaństwa różnice dzielące religię stoików i religię chrześcijan są więcej niż znaczne; dla naszych rozważań ważne jest jednak to, co w obu religiach odnosi się do roli granej przez człowieka na scenie świata. Aktor-człowiek winien ukochać swoją rolę, zanim ją pozna, a jeśli samą grę traktuje poważnie, to każda rola będzie dla niego dobra do zagrania⁴⁶.

Problem wolności człowieka analizować trzeba w kontekście jej relacji z nieskończoną wolnością Boga. Ta ostatnia jest źródłem wolności skończonej, a obie wielkości pozostają wobec siebie w opozycji. „Jednym z centralnych twierdzeń Biblii i teologii jest właśnie istnienie takiej opozycji i jej przejawianie się w wielorakich formach”⁴⁷. To właśnie biblijna rzeczywistość stawia filozofii naturalnej jasne granice, których rozum przekroczyć nie jest w stanie. Ujęcie biblijnego rozumienia wolności wymaga uwzględnienia wymiaru trynitarnego, obecnego w słowach Jezusa: „Nie moja wola, lecz Twoja niech się stanie” (Łk 22, 42). „Chrystologiczne przeciwstawienie dwu woli stało się przejawem dwóch wymiarów, których istnienia filozofia nie mogła nawet przeczuwać: przeciwstawienia Boga i upadłej w wyniku grzechu woli, a następnie przeciwstawienia, które – wewnątrz samej istoty Boga i nieskończoności – ukazuje różnorodność Boskich sposobów istnienia”⁴⁸.

Świadectwo Biblii zawiera paradoks polegający na tym, że Bóg może być absolutnie wolny, nie zawłaszczając jednocześnie wolności człowieka. Mimo że każdy aktor-człowiek gra na swój rachunek, Bóg i tak ponosi pewną pierwotną odpowiedzialność. Wszak z Jego woli „człowiek skazany [został] na swoją wolność, która jest dla niego przekleństwem, ale i łaską; człowiek, który ze swej

⁴⁴ Tenże, *Prolegomena*, s. 470.

⁴⁵ Por. tamże, s. 470n.

⁴⁶ Por. tamże, s. 473n.

⁴⁷ Tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 179.

⁴⁸ Tamże, s. 180.

istoty może się stać tym, kim być może, ale nie poza Bożą wolnością, lecz tylko w jej ramach i z jej pomocą⁴⁹. Każdy człowiek, rodząc się na scenie świata, zostaje „zbudzony” do bycia człowiekiem i do wolności poprzez spotkanie z „drugim” i z jego wolnością. Prawda ludzkiej wolności odsłania się w świetle przyniesionym przez Chrystusa, „zasady” zaś współistnienia obu wolności, ludzkiej i Bożej, odczytać można z Objawienia, odsłaniającego się w akcji teodramatu. „Wolność osoby ludzkiej nabiera pełnych wymiarów dopiero wtedy, gdy się zmierzy z osobową wolnością Boga zatroskanego o wolność człowieka”⁵⁰.

Nieskończona wolność objawiła najpełniej swoje możliwości wówczas, kiedy Bóg „grzechem uczynił Tego, który nie znał grzechu” (2 Kor 5, 21), i obarczył Go przekleństwem⁵¹. W ten sposób została stworzona nowa przestrzeń dla wolności skończonej. „Blask Wolności Nieskończonej bynajmniej nie przysłania krajobrazu wolności skończonej; przeciwnie, ona ją rozjaśnia i umożliwia obustronną relację [...]. Wolność Nieskończona staje się dostępna dla skończonej, a dzięki temu ta ostatnia po raz pierwszy otrzymuje możliwość pełnej realizacji”⁵². Jednocześnie pamiętać należy, że istnienie świata zależy całkowicie od „samowoli” Boga, Boga, którego wolność „nie jest szczegółowym aktem mającym źródło w Jego naturze, lecz utożsamia się z aktualnością Jego istnienia”⁵³. Dlatego też absolutną wolność pojmuje się jako bezgraniczne oddanie, którym wolność zostaje określona. „Stworzenie wolności skończonej przez Wolność Nieskończoną stanowi punkt wyjścia całej teodramatyki”⁵⁴. Wolność skończona zostaje postawiona przed wyborem: być w Bogu i w Jego Nieskończonej Wolności czy też wybrać siebie. Paradoksem jest, że wolność ograniczona, wybierając Boga, wybiera własne spełnienie, którego poza Bogiem nie znajdzie. W ten sposób wolność i możliwość jej realizacji są darem, są łaską, w której obecny jest sam Dawca⁵⁵.

Dotychczasowe rozważania muszą być traktowane jako próba nakreślenia historiozbawczej sceny na podstawie toczących się wydarzeń. Nie ma takiego momentu, w którym trwałyby przygotowania (za takie uchodzić może Boże planowanie, ale o tym mamy mniej niż mroczne pojęcie) sceny, aktorów, przestrzeni gry. Wszystko dokonuje się w trakcie. Tak jak nie ma przestrzeni, która byłaby poza sceną, tak również nie ma czasu, który by nie był czasem gry. Dla dziejącej się na scenie świata akcji najistotniejsze jest to (Balthasar stawia tutaj mocny akcent), że „wraz z objawieniem się Chrystusa z człowie-

⁴⁹ Tamże, s. 184.

⁵⁰ Tamże, s. 187.

⁵¹ Por. tamże, s. 232.

⁵² Tamże, s. 238.

⁵³ Tamże, s. 244.

⁵⁴ Tamże, s. 258.

⁵⁵ Por. tamże, s. 298n.

kiem stało się coś, co wciąż trwa; on już nie będzie taki sam, jakim był przed Chrystusem”⁵⁶.

POTRZEBA ZBAWIENIA

Pragnienie zbawienia jest fundamentalnym doświadczeniem ludzi wszystkich kultur, które starają się na to doświadczenie odpowiedzieć. Człowiek żyjący nadzieją zbawienia nie jest w stanie zaplanować wydarzenia zbawczego, a pierwszą granicą, o którą się rozbija, jest śmierć. Pojęcie roli, po które chętnie sięgają psychologowie i socjologowie, wydaje się doskonale służyć ukazywaniu dualizmu istniejącego w człowieku: z jednej strony to, jakim się prezentuje, z drugiej zaś to, kim jest.

Znalezienie odpowiedzi na nurtujące człowieka pytanie „kim jestem?” możliwe jest tylko w ramach dramatu, którego każda osoba ludzka jest aktorem. Stąd też „pytanie o [...] «istotę» możemy postawić człowiekowi tylko w procesie jego dramatycznej egzystencji. Istnieje jedna tylko antropologia: dramatyczna”⁵⁷. Człowiek doświadcza w sobie „przymusu” wolności, poszukując norm jej realizowania, i odkrywa, że jedynym mądrym rozwiązaniem jest zwrócenie się ku wolności nieskończonej. Przebieg dramatu toczącego się na scenie świata jest dla człowieka całkowitym zaskoczeniem⁵⁸. „Człowieka nie da się określić przez jakieś zewnętrzne odniesienie; może on, a nawet musi sam siebie określić. [...] Nie może opuścić akcji dramatu, w której już bierze udział, po to, by się zastanowić, jaką ma grać rolę. Nie pytany – został w tę akcję włączony i rzeczywiście odgrywa swoją rolę – tylko jaką?”⁵⁹. I nim zorientuje się, że gra, już jest aktorem wśród napięć, które go dotyczą. „Jest ciałem i duchem, mężczyzną i kobietą, jednostką i społecznością”⁶⁰. Napięcie istnienia przewyciężone zostaje dopiero dzięki chrześcijańskiej wizji godności ludzkiej osoby.

Grzech na scenie „teatru świata” jest swoistym klimatem, w którym wszyscy bez wyjątku żyjemy. Człowiek przez Boga stworzony odwraca się od Stwórcy i poprzez nadużycie wolności sprowadza na siebie po ludzku tragiczną sytuację. Potrzebuje zbawienia i bez interwencji samego Boga jego stan pozostałby beznadziejny. Stary Testament jest wyraźnym świadectwem pragnienia ludzkości, by wyzwolić się z niewoli grzechu. Inicjatywa znajduje się po stronie Boga, który zaprasza człowieka do zawarcia Przymierza. Wówczas akcja teodramatu przyspiesza. Zrujnowane przez grzech podobieństwo człowieka do

⁵⁶ Tenże, *Die Personen in Christus*, s. 23.

⁵⁷ Tenże, *Człowiek w Bogu*, s. 322.

⁵⁸ Por. tamże, s. 322n.

⁵⁹ Tamże, s. 342.

⁶⁰ Tamże.

Boga mogło stać się ostateczną tragedią, lecz zapobiegła temu konsekwentna miłość Boga.

Problemem, z którym na scenie świata zmagają się wszyscy aktorzy, jest śmierć z jej nieodwracalnym tragizmem. Grzech zakłócił naturalny porządek natury i sprawił, że pojawiła się śmierć, która nie była przewidziana dla człowieka – śmierć, której istotą jest umieranie z dala od Boga. Jako doświadczenie śmierć jest zawsze kwestią przyszłości, jest poniekąd „przed człowiekiem”. Można patrzeć na śmierć bliźnich, można ją zadać innym (także sobie), lecz nie jest się w stanie przekazać tego doświadczenia. Stąd też w tle każdego dramatu obecna jest śmierć, często stając się jego głównym tematem. Ona wyznacza każdemu ostateczną granicę życia, choć kiedy człowiek przyjmuje ją bądź wybiera ze względu na większą wartość, śmierć może być wyrazem największej wolności. Wówczas śmierć wbrew pierwotnej pasywności staje się radykalną aktywnością. Samo analizowanie śmierci nie przynosi jej zrozumienia, gdyż „w rzeczywistości umiera cały człowiek jako cielesno-duchowa jedność”⁶¹. Światowa dramaturgia, szukając rozwiązania zagadki śmierci, sięgała po motyw miłości rozrywającej okowy śmierci. Spełnieniem tych intuicji stało się wydarzenie Jezusa Chrystusa⁶².

Na scenie świata aktorom towarzyszy również cierpienie – w którym Balthasar stara się dostrzec także sposób działania Boga – dające człowiekowi okazję do czynienia miłości i wyrównujące braki powstałe w harmonii świata. Ono włącza się w powagę wydarzeń dziejących się na scenie. Zrozumienie „logiki” Boga możliwe jest jednak w Jezusie Chrystusie, w którym „głupstwo krzyża” przewyższa wszelkie cierpienie świata. Boska odpowiedź jest odpowiedzią obecności, nie zrozumienia⁶³. „Skończoność, czas i śmierć nie zostają zanegowane, lecz w niepojęty sposób przewartościowane”⁶⁴. Na scenie teodramatu Biblia sytuje również antyludzkie i antyboskie moce, przypominające o osobowym charakterze zła istniejącego poza człowiekiem. Ono, choć pokonane przez Chrystusa, atakuje z coraz większą agresywnością. Zmaganie się człowieka ze złem dotyka wolności skończonej, która, by być wolną, musi uznać swoje źródło w wolności nieskończonej. Bez tego popada w wewnętrzną sprzeczność i staje się wolnością zniewoloną, bez szans na wyzwolenie⁶⁵.

⁶¹ Von Balthasar, *Die Handlung*, s. 119.

⁶² Por. tenże, *Prolegomena*, s. 374.

⁶³ Por. tenże, *Die Handlung*, s. 176-180.

⁶⁴ Tamże, s. 186.

⁶⁵ Por. tamże, s. 343n.

DRAMATYZM W BOGU

Balthasar podjął fundamentalną tezę Karla Rahnera, który twierdził, że „Trójca historiozbawcza (niem. die ökonomische Trinität) jest Trójcą immanentną i odwrotnie”⁶⁶. Konsekwencją takiego stwierdzenia jest kolejna teza – w Trójcy immanentnej znajduje się konieczny fundament wolnego samoudzielania się Boga⁶⁷. Perspektywa dziejących się na scenie świata wydarzeń pozwala zobaczyć całość rzeczywistości. „Akcja «teodramatu» daje możliwość nieustannego i coraz głębszego wglądu w przepastne tajemnice Boga [...] w sensie coraz głębszego «wglądnięcia duchem razem ze świętymi» w przestrzeń określoną przez «miłość Chrystusa, przewyższającą wszelką wiedzę, by zostać napelnionym całą pełnią Boga» (Ef 3, 18n.)”⁶⁸. Tocząca się na scenie świata gra odsłania przed ludźmi, grającymi na tej samej scenie, fundamentalne prawdy o Bogu. „Dokonujące się w Jezusie Chrystusie objawienie Boga jest przede wszystkim objawieniem trynitarnym; Jezus nie mówi o Bogu w ogólności, lecz pokazuje nam Ojca i obdarowuje nas Duchem Świętym [...] w dziejącej się historii Jezusa objawia się «byt» i «istota» Boga jako wieczne wydarzenie”⁶⁹. Do rzeczywistości Boga jako takiego (immanentnego) docieramy poprzez jego działanie historiozbawcze (na zewnątrz Trójcy)⁷⁰. Nie znamy innej Trójcy niż tę objawioną w historii⁷¹. W teologii trynitarnej trzeba pamiętać, że Osoby Trójcy, nawet jeśli mówi się o nich oddzielnie, nie występują nigdy pojedynczo⁷².

Syn, rodzony odwiecznie przez Ojca, jest pierwszą kenozą w Trójcy. Bóg Ojciec „pozbywa się” Bóstwa (tylko tak może je darować) i przekazuje je Synowi, całe i bez reszty. Dzięki temu Syn posiada Bóstwo w sposób współistotny, co odsłania jednocześnie moment (nieczasowy) oddzielenia Boga od Niego samego. Udzielanie się Boga jest wydarzeniem miłości absolutnej, której istotnym darem jest nie coś poza miłością, lecz ona sama. Ojciec rezygnuje z bycia Bogiem tylko dla siebie, na co Syn odpowiada podobną rezygnacją, stając się wiecznym dziękczynieniem składanym Ojcu. Ojciec, oddając siebie Synowi, objawia Boską istotę jako samo-oddanie, natomiast Synowskie dziękczynienie stwarza możliwość skierowania Boga ku światu przez posłanie nań Syna. Zrodzenie Syna dokonuje otwarcia każdego potencjalnego dramatu roz-

⁶⁶ K. Rahner, *Der dreifaltige Gott als transzendentaler Urgrund der Heilsgeschichte*, w: *Mysterium Salutis. Grundriss heilsgeschichtlicher Dogmatik*, red. J. Feiner, M. Löhrer, t. 2, Benziger, Einsiedeln-Zürich-Wien 1967, s. 327n. Por. też: von Balthasar, *Die Handlung*, s. 298.

⁶⁷ Por. Rahner, dz. cyt., s. 384; von Balthasar, *Die Handlung*, s. 298. Por. też: von Balthasar, *Die Personen in Christus*, s. 466.

⁶⁸ Von Balthasar, *Die Personen in Christus*, s. 471.

⁶⁹ Tenze, *Das Endspiel*, s. 59.

⁷⁰ Por. tenze, *Die Personen in Christus*, s. 274

⁷¹ Por. tamże, s. 171.

⁷² Por. tamże, s. 463.

grywającego się pomiędzy Bogiem a światem. Świat nie jest dla Boga koniecznością i Bóg nie potrzebuje go, by przekonać się o wdzięczności Syna, nie potrzebuje, by znaleźć jakiekolwiek samopotwierdzenie. Bóg byłby Bogiem także bez świata⁷³. Z własnej woli i z sobie znanych powodów stworzył jednak świat i wolność, która może nie uznać Boskiego źródła i w sobie samej widzieć absolutny początek.

Duch Święty jest „My” Ojca i Syna. Pieczętuje On sobą Ich samorezygnację, obecną w równej mierze w Ojcu i w Synu. Istnienie Ducha w Trójcy także ma charakter kenotyczny, gdyż Duch nie chce być w najmniejszym stopniu dla siebie – chce być tylko i wyłącznie objawieniem i obdarowaniem miłością pomiędzy Ojcem i Synem. Kenotyczna jest również postawa Ducha w świecie. On nie prowadzi „swego” dzieła, lecz – jak teatralny reżyser – służy dziełu Syna, afirmuje w pełni sposób swego istnienia, swoje pochodzenie od Ojca i Syna. Jezus był posłuszny nie Prawu, lecz Duchowi, który jednoczył Go z Ojcem. Dla wierzących ten sam Duch staje się Duchem wolności i posłuszeństwa zarazem⁷⁴.

Ludzka wolność, która jest wolnością rzeczywistą, nie została przez Boga nigdy pomniejszona czy zakwestionowana, nawet w sytuacji perwersji, którą jest grzech. W nim odsłania się Boży paradoks, gdyż niemoc staje się objawieniem wszechmocy. Wszechmoc i niemoc Boga są ze sobą identyczne. Dlatego Jan Ewangelista może utożsamiać niemoc krzyża z wszechmocą zmartwychwstania (por. np. J 12, 32)⁷⁵. Wszechmoc to moc oddania wszystkiego. Synowskie dziękczynienie umożliwia posłanie „na zewnątrz” Trójcy. Wszystkie te „wydarzenia” mają miejsce w wieczności, stąd też są w równej mierze współwieczne⁷⁶. Dramat w Trójcy trwa wiecznie, gdyż Ojciec nigdy nie był bez Syna, a Syn i Ojciec nigdy nie istnieli bez Ducha. Dzięki temu, że Syn wraz z Ojcem jest źródłem Ducha, jako wcielony posiada Ducha w całej pełni i może się poddać Jego prowadzeniu (por. J 3, 34)⁷⁷. „Syn żyje w Duchu Świętym, którego otrzymuje, i w widzeniu Ojca, z którym Syn, modląc się, rozmawia, i którego wolę pełni”⁷⁸.

⁷³ Por. tenże, *Die Handlung*, s. 300n.

⁷⁴ Por. tenże, *Die Personen in Christus*, s. 171n.; tenże, *Die Handlung*, s. 301n.

⁷⁵ W oryginale: „Worin die Unmacht des Kreuzes und die Allmacht der Auferstehung zusammengesehen wird”. Von Balthasar, *Die Handlung*, s. 308. Por. też: tenże, *Das Endspiel*, s. 361.

⁷⁶ Por. tenże, *Die Handlung*, s. 303.

⁷⁷ Por. tamże, s. 300n.

⁷⁸ Tenże, *Das Endspiel*, s. 106.

WCIELENIE – ZAPOWIEDŹ FINAŁU

Wydarzenie Wcielenia jest – mówiąc obrazowo – rozdzieleniem Syna od Ojca, a całe synowsko-boskie dziedzictwo zostaje u Ojca. Jednocześnie Syn będący w świecie w swojej ludzkiej naturze nie opuszcza swego wiecznego życia, gdyż w ten sposób istnieje: pochodząc nieustannie od Ojca. Wcielenie to z jednej strony posłuszeństwo Syna wobec Ojca, z drugiej zaś realizacja Bożego planu, który jest również planem Syna⁷⁹. Chrystus nie może być wynikiem filozoficznej czy teologicznej spekulacji, gdyż „prawdziwy Chrystus jest po ludzku niewymyślny”⁸⁰. Stąd konkluzja Balthasara: „Nieprzypadkowo [...] pojawienie się [Chrystusa] na scenie podzieliło liczenie czasu na dwie części: czas przed Nim i czas po Nim. Temu symptomowi odpowiada owa wewnętrzna przemiana, której rezultat obrazują trzy okresy antropologii – wraz z pojawieniem się Chrystusa z człowiekiem stało się coś, co dalej trwa; nie będzie on już mógł być taki sam, jak był przed Chrystusem”⁸¹. Chrystus właśnie, jak nikt inny, zmienił historię świata. Skuteczność tej zmiany widoczna jest wówczas, kiedy słowom i wezwaniu Jezusa udzielona zostaje przez człowieka adekwatna odpowiedź wyrażona przez bezwarunkowe naśladowanie. Tak czynili i czynią święci, choć owocność ich działań bywała i bywa ukryta przed oczami świata.

Jezus rozumie siebie przez pryzmat „posłania”, przez pryzmat „roli” na scenie świata; jak nikt inny, utożsamia się ze swoim posłannictwem, co więcej, pozwala by to ono Go określało. W Jezusie mamy do czynienia z tożsamością osoby i posłannictwa, z jednością stawania się i bycia od zawsze takim, a nie innym. Dlatego On jest ostateczną miarą wszystkich jednostkowych posłannictw, On nadaje im sens i jest tego świadomy. Własne posłannictwo Jezusa (jak każde inne) nie jest jednak w żaden sposób zdeterminowane w sposobie wypełnienia. To posłannictwo objawia prawdę odwiecznego Boga. Jezus-człowiek kroczy po drogach, których nie zna i znać nie pragnie, oddany bez reszty Ojcu. Świadomość Jezusa do końca jest wypełniona realizacją posłannictwa, ono kształtuje Go jako osobę⁸².

Posłannictwo Jezusa nie tylko pozwala na odkrycie, kim jest Bóg, ale także na przededefiniowanie pojęcia osoby. „Tam, gdzie Bóg objawia duchowemu podmiotowi, kim on jest dla Niego, wiecznie trwałego i prawdziwego Boga, i kiedy jednocześnie mówi mu, jaki jest cel jego egzystencji [...] – wtedy można o takim duchowym podmiocie powiedzieć, że jest osobą”⁸³. Jezus, ze względu na tożsamość osoby i posłannictwa, pozostaje niedoścignionym wzorem, a ponadto

⁷⁹ Por. tamże, s. 223n.

⁸⁰ Tenże, *Die Personen in Christus*, s. 38. W oryginale: „So etwas läßt sich einfach nicht erfinden”.

⁸¹ Tamże, s. 23.

⁸² Por. tamże, s. 157n.

⁸³ Tamże, s. 190.

związek z Nim i udział w Jego uniwersalnym posłannictwie oznacza personalizację. Objawienie w Jezusie trójjedynego Boga i przydzielenie ról konkretnym ludziom należy do jednego procesu, dzięki czemu obdarowani personalizującymi rolami mają udział w objawianiu się Boga.

KRZYŻ – WIELKI FINAŁ

Przekaz całego Nowego Testamentu jest jednoznaczny – wyraźnym motywem zaistnienia świata była wola samoudzielenia się Boga stworzeniu⁸⁴. W stosownym momencie gry, określanym jako „pełnia czasu” (Ga 4, 4), na scenie teatru świata pojawił się Jezus, nowy Aktor, stając się centralną postacią dramatu. „On wziął na siebie nasze szaleństwo i nasze grzechy. W naszym imieniu gra naszą rolę”. Tak „bierze On mnie w siebie ze wszystkim, co mnie stanowi, aby w sobie zniszczyć moje zło, tak jak ogień topi воск [...] i uczynić mnie uczestnikiem swoich dóbr”⁸⁵. Tu ma miejsce „mistyczny realizm” cudownej wymiany (łac. *admirabile commercium*). Bóg pozwolił na to, by Sługa Jahwe stał się „koźłem ofiarnym”, na którego zrzucane zostały winy wszystkich (por. Iz 53, 6-10). Na Jezusa zostały włożone w sposób tajemniczy, lecz nie mniej rzeczywisty grzechy ludzi, a nie tylko kara za nie. Przez Niego biegnie oś dramatu dziejącego się pomiędzy Bogiem a człowiekiem. Bóg zwraca się przeciw grzechowi, a Jego gniew jest wyrazem łaski. „Trynitarny charakter objawienia miłości w Jezusie Chrystusie pozwala nam traktować jedność pomiędzy miłością a gniewem jako konieczną”⁸⁶. Bóg wylewa swój gniew na Syna, który za ludzi ten gniew przyjmuje na siebie; w tym wydarzeniu Bóg staje naprzeciw siebie, czy też więcej – przeciw sobie samemu⁸⁷. Syn nosi w sobie grzeszników z całą beznadziejnością ich oporu wobec Bożej miłości i cały sprzeciw Bożej łaski wobec takiej postawy. Połączenie to prowadzi Syna w najciemniejsze regiony możliwych relacji, z kulminacją w ciemnościach krzyża.

Nie ma żadnych wątpliwości, że centralnym miejscem teodramatu jest wydarzenie Jezusowego krzyża. W opuszczeniu Jezusa odsłania się dystans istniejący pomiędzy Synem a Ojcem, Duch zaś, który ich jednoczy, paradoksalnie objawia się w tym dystansie, stanowiącym ostatecznie doskonały dowód jedności. W absolutnie niewyobrażalnym opuszczeniu krzyża Jezus wziął na siebie ludzki grzech i jego gorzkie owoce. W absolutnym posłuszeństwie przeszedł do końca drogę, na której spotyka się z największym nawet grzesznikiem, gdy ten, odwracając się od Boga, idzie i tak w kierunku Syna. Bez względu na nie-

⁸⁴ Por. tenże, *Die Handlung*, s. 347.

⁸⁵ Grzegorz z Nazjanzu, *Oratio 30* (*Patrologia Graeca*, t. 36, kol. 108C-109C). Por. też: von Balthasar, *Die Handlung*, s. 230.

⁸⁶ Von Balthasar, *Die Handlung*, s. 317.

⁸⁷ Por. tamże, s. 325.

uzasadniony sprzeciw wobec miłości Boga u kresu zła, którego kwintesencją jest piekło, stoi krzyż.

W posłuszeństwie Syn przyjmuje na siebie (czy raczej w sobie) opuszczenie przekraczające wszelkie możliwe do pomyślenia granice, ogarniające i pokonujące każdą możliwą samotność grzesznika. Takie posłuszeństwo domaga się całkowitego zaangażowania wszystkich władz, aż po granice ludzkich możliwości czy wręcz poza nie⁸⁸. Doświadczenie najstraszliwszej nocy na krzyżu jest przed Bogiem najdoskonalszym objawieniem Syna i w ten sposób, paradoksalnie, największą wspaniałością. W doświadczeniu tym odsłania się zgoda Syna i Jego pragnienie, by dokonało się na Nim i w Nim wszystko, co przynależy do Jego posłannictwa, co w prorockiej wizji jawi się jako prowadzenie owcy na rzeź (por. Jr 11, 19; Iz 53, 7). Będąc człowiekiem, przeszedł z wszystkimi cierpiącymi przed Nim i po Nim wszelkie potencjalne opuszczenia. Pokonanie cierpienia możliwe jest z perspektywy wiecznej chwały, która nieskończenie przewyższa teraźniejsze cierpienia (por. Rz 8, 18). Przewyciężenie cierpienia dokonuje się w absolutnym zjednoczeniu z posłannictwem Jezusa, co wydarza się zawsze w kontekście wieczności.

ZMARTWYCHWSTANIE I WIECZNOŚĆ

Wskrzeszenie Jezusa dowodzi, że Bóg zaangażował się w zbawcze wydarzenie, a przebaczenie i krzyż pozostają w ścisłym związku. „Postać Jezusa, który jest centralnym Aktorem teodramatu, jest uchwytana nie inaczej jak tylko w ten sposób, że rezygnując z uchwycenia, pozwoli się jej ukryć w nieuchwytnym misterium Trójcy”⁸⁹. Tajemnica Boga jest kluczem do „otwierania” wydarzeń zbawczych, ponieważ „śmierć Syna sama w sobie jest tak pełną realizacją zbawczej miłości Boga, że zmartwychwstanie w ukryty sposób jest w niej obecne”⁹⁰. Ono objawia, kim ostatecznie jest Jezus, potwierdzając słusność wysuwanych przez Niego roszczeń. Za sprawą zmartwychwstania ludzka natura wkroczyła w wymiary, które wcześniej były dla niej niedostępne – zostało stworzone niebo. Cieleśność Zmartwychwstałego, nieograniczona czasem i przestrzenią, rozsadza wszelkie czasoprzestrzenne ograniczenia⁹¹. Nowa ziemia i nowe niebo nie są nowym światem, lecz przemianą ku Bogu, w Boga. Tożsamość ciała zmartwychwstałego z ciałem ziemskim nie odnosi się do fizycznej identyczności, lecz w doskonały sposób wyraża znaczenie całej ludzkiej doczesności w perspektywie jej ostatecznego spełnienia.

⁸⁸ Por. tamże, s. 399.

⁸⁹ T e n ż e, *Das Endspiel*, s. 450.

⁹⁰ Tamże, s. 300.

⁹¹ Por. tamże, s. 346.

Poprzez wniebowstąpienie Jezusa odsłonięty został nowy wymiar, mający swoje źródło w sposobie istnienia Jego zmartwychwstałego ciała. W Eucharystii staje się ono udziałem wierzących, co jest w sposób oczywisty rozsadzeniem przestrzennych i czasowych ograniczeń. Brak tych ograniczeń pozwala Jezusowi docierać do każdego człowieka pośrodku jego egzystencji⁹². Cierpienie zaś z perspektywy zmartwychwstania nie może być obiektem uwielbienia, lecz jedynie okazją do otwarcia się człowieka na fundamentalne wartości Bożego Królestwa. Stąd też pomimo braku prostej kontynuacji pomiędzy życiem ziemskim a wiecznym pamiętać trzeba o tym, że „w niebie nasze ziemskie życie nie będzie li tylko wspomnieniem, lecz prawdziwą obecnością w nowym świetle”⁹³.

Co zmieniło się w postrzeganiu „teatru świata” z perspektywy ludzkiej egzystencji po zmartwychwstaniu? W miejsce rozpacz pojawiła się otucha, w miejsce przejmującego zimna – ogień, w miejsce sprawiedliwości – miłosierdzie, w miejsce piekła – czyściec. A wszystko to za cenę rozpacz beznadziejności doświadczonej przez Syna, dla której nie ma żadnej analogii⁹⁴. Jeśli piekło zostało definitywnie pokonane, to stało się miejscem tego wszystkiego, czego Bóg nie chce, co osądza i odrzuca. Przede wszystkim są to ludzkie grzechy, odpuszczone i oddzielone od człowieka. Piekło stało się zatem świadectwem odpuszczenia grzechów i w zaskakującym paradoksie znakiem obdarowania łaską⁹⁵. Nie do pomyślenia jest radość Boga z powodu definitywnego pogrążenia grzesznika czy też brak miłości Boga, skutkujący wiecznym potępieniem⁹⁶. „Piekło, jako absolutne odrzucenie miłości, istnieje nie inaczej jak tylko z jednej jedynej strony, mianowicie tej, która na wieczność zamyka się w sobie. Od strony Boga zaś nie do pomyślenia jest, by brał On udział w tej grotesce”⁹⁷. Wszyscy zostali ogarnięci łaską Boga, dobrzy i zli; na tym właśnie polega doskonałość łaski⁹⁸.

*

Teodramatyczną wizję świata Hans Urs von Balthasar kończy wizją wręcz apokatastatyczną. Doczesność zostaje pochłonięta przez wieczność, zwycięstwo Syna jest pełne, a wszyscy i wszystko, co zaistniało ze względu na człowieka, a więc również i ze względu na Syna, znajduje swoje miejsce w Króle-

⁹² Por. tamże, s. 348n.

⁹³ Tamże, s. 458.

⁹⁴ Por. tamże, s. 173.

⁹⁵ Por. tamże, s. 287.

⁹⁶ Por. tamże, s. 251n.

⁹⁷ Tamże, s. 252.

⁹⁸ Por. tamże, s. 252; zob. też: W. Hryniewicz, *Nadzieja zbawienia dla wszystkich*, Verbum, Warszawa 1989.

stwie Boga⁹⁹. Pokonany zostaje wszelki dystans grzechu i Bóg jest wszystkim we wszystkich (por. 1 Kor 15, 28). „Co Bóg ma ze świata? Dodatkowy podarunek, jaki Ojciec czyni Synowi i Syn jednocześnie Ojcu, zaś Duch Święty Im obu. Podarunek dlatego, że świat poprzez rozmaite działania każdej z trzech Osób zyskuje udział w Boskiej, najintymniejszej życiowej wymianie. Otrzymując «to, co Boskie» od Boga, wraz z darem swego stworzonego istnienia, świat staje się Bożym podarunkiem”¹⁰⁰.

Warto wracać do Balthasarowej wizji niosącej nadzieję wszystkim, bez wyjątku.

⁹⁹ Poglądy von Balthasara na temat wiecznych losów człowieka różnią się zdecydowanie od sformułowań *Katechizmu Kościoła katolickiego* i (ostatnich) wypowiedzi papieża Benedykta XVI. „Nauczanie Kościoła stwierdza istnienie piekła i jego wieczność. Dusze tych, którzy umierają w stanie grzechu śmiertelnego, bezpośrednio po śmierci idą do piekła, gdzie cierpią męki, «ogień wieczny»” (*Katechizm Kościoła katolickiego*, nr 1035).

W książce von Balthasara *Was dürfen wir hoffen?* (Johannesverlag, Einsiedeln 1989, s. 4; wyd. pol. H. U. von Balthasar, *Czy wolno mieć nadzieję?*, w: tenże, *Czy wolno mieć nadzieję, że wszyscy będą zbawieni?*, tłum. S. Budzik, Biblos, Tarnów 1998) znajduje się adnotacja „Przeczytane przez Prefekta Kongregacji Nauki Wiary”, to znaczy przez kard. Josepha Ratzingera. Nic nie wiadomo o tym, by Prefekt zgłaszał wówczas wątpliwości. W Balthasara *Kleiner Diskurs über die Hölle* (Schwabenverlag, Ostfildern 1987, s. 10; wyd. pol. H. U. von Balthasar, *Krótki dyskurs o piekle*, w: tenże, *Czy wolno mieć nadzieję, że wszyscy będą zbawieni?*, s. 155) kardynał Ratzinger zostaje wymieniony wśród teologów podzielających nadzieję na zbawienie wszystkich.

W marcu 2007 roku Benedykt XVI przypomniał: „Piekło, o którym mało mówi się w naszych czasach, istnieje i trwa wiecznie dla tych, którzy zamykają serce na [...] miłość [Jezusa]”. Benedykt XVI, *Wspólnota parafialna miejscem, w którym przyjmuje się drugiego* (Homilia wygłoszona podczas Mszy św. w parafii św. Felicyty, Rzym, 25 III 2007), „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 28(2007) nr 5, s. 49.

¹⁰⁰ Von Balthasar, *Das Endspiel*, s. 476.