

ks. Marcin Jakubiak

Liturgia jako  
dramat Miłości

Liturgiczna interpretacja  
teologii dramatu  
Hansa Ursa von Balthasara

117

© Wydawnictwo WAM, 2024

© ks. Marcin Jakubiak, 2024

*Książka na podstawie pracy doktorskiej napisanej na seminarium z teologii dogmatycznej na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie, pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Roberta J. Woźniaka.  
Recenzenci: ks. prof. dr. hab. Bogusław Migut,  
ks. dr. hab. prof. UwB Andrzej Proniewski.*

Opieka redakcyjna: Roman Książek  
Redakcja tekstu i opracowanie indeksu: Klaudia Bień  
Korekta: Katarzyna Ziola-Zemczak  
Projekt okładki: Studio Graficzne Punkt Widzenia  
Skład: Edycja

ISBN 978-83-277-4345-9

WYDAWNICTWO WAM  
ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków  
tel. 12 62 93 200  
e-mail: wam@wydawnictwowam.pl

DZIAŁ HANDLOWY  
tel. 12 62 93 254-255 • faks 12 62 93 496  
e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

KSIĘGARNIA WYSYŁKOWA  
tel. 12 62 93 260  
www.wydawnictwowam.pl

Publikację wydrukowano na papierze Artis White 70 g vol. 2.0  
Druk i oprawa: K&K • Kraków

# Spis treści

Wykaz skrótów	9
Wprowadzenie	11
Wstęp	15
I. BALTHASARA KONCEPCJA DRAMATU	25
1. Motyw teatru świata	27
1.1. Antyk	28
1.2. Chrześcijaństwo	32
1.3. Nowożytność	41
1.4. Wnioski	51
2. Kategorie dramatyczne	55
2.1. Triada produkcji: autor, aktor, reżyser	56
2.2. Triada realizacji: przedstawienie, publiczność, horyzont	61
3. Wprowadzenie do teologii dramatu	67
3.1. Konieczność teologii dramatu	68
3.2. Tematyka teologii dramatu	72
3.3. Scena boskiego dramatu	76
3.4. Aktorzy teodramatycznej sceny	80
a) <i>Izrael</i>	81
b) <i>Kościół</i>	83
c) <i>Maryja</i>	87
d) <i>Jednostka</i>	91
e) <i>Aniołowie i demony</i>	93

II.	W DRODZE DO TEOLOGICZNEJ TEORII CZYNU: DRAMAT TEOLOGICZNY	101
1.	Trynitologia	105
1.1.	Trójca immanentna a Trójca ekonomiczna	106
1.2.	Wewnątrztrynitarne relacje w boskim dramacie	109
	a) <i>Kenotyczna miłość Ojca</i>	111
	b) <i>Odpowiedź Syna</i>	114
	c) <i>Osobowa Miłość</i>	116
1.3.	Trójca historiozbawcza	117
	a) <i>Pierwsza kenoza – stworzenie świata</i>	117
	b) <i>Druga kenoza – przymierze Boga z ludźmi</i>	121
	c) <i>Trzecia kenoza – wcielenie i krzyż</i>	123
2.	Chrystologia	125
2.1.	Wcielenie	126
2.2.	Wydarzenia przedpaschalne	135
	a) <i>Ukryte życie Jezusa</i>	137
	b) <i>Chrzest w Jordanie</i>	138
	c) <i>Kuszenie na pustyni</i>	139
	d) <i>Przemienienie na górze Tabor</i>	141
2.3.	Posłannictwo i posłuszeństwo	142
2.4.	Krzyż	145
2.5.	Paschalne uwielbienie	157
2.6.	Relacja Syna z Ojcem jako Eucharystia	161
3.	Dramatyczna soteriologia	167
3.1.	Dramat zniewolenia	168
3.2.	<i>Pro nobis</i>	170
3.3.	Wyzwolenie	175
4.	Balthasara teoria czynu	181
III.	TEODRAMATYKA JAKO TEORIA LITURGICZNEGO CZYNU	191
1.	Definicja liturgii	193
2.	Liturgiczne teksty Balthasara	197
2.1.	Maksyma Wyznawcy <i>Kosmiczna liturgia</i>	198
	a) <i>Synteza kultów</i>	198

Spis treści

b) <i>Kult sprawowany przez Kościół</i>	199
c) <i>Liturgia jako włączenie w hipostatyczną jedność</i>	203
d) <i>Egzystencja jako akt liturgiczny</i>	206
e) <i>Dlaczego kosmiczna liturgia?</i>	207
2.2. Balthasara rozumienie liturgii	208
2.3. Porównanie ze współczesnymi autorami	216
3. Trynitologiczny i chrystologiczny fundament	227
4. Liturgia jako wydarzenie dramatyczne	231
5. Liturgia jako bosko-ludzki czyn	237
5.1. Ofiarowanie, dar i dawanie	241
5.2. Samoposwięcenie i samooddanie	244
5.3. Przyjmowanie i odpowiedź	248
5.4. Bycie w relacji i kenotyczna miłość	251
5.5. Samoobjawienie	256
5.6. Analogia liturgiczna w teologii trynitarnej	259
Zakończenie	263
Bibliografia	267
Indeks osobowy	279



# Wykaz skrótów

- CH I – H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. Tom 1. Kontemplacja postaci*, Kraków 2008.
- CH III 2/2 – H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna. Estetyka teologiczna. Tom 3/2. Teologia. Część 2 Nowy Testament*, Kraków 2010.
- DM – Jan Paweł II, Encyklika *Dives in misericordia*, 1980.
- KK – *Katechizm Kościoła Katolickiego*, 1997.
- KPK – *Kodeks Prawa Kanonicznego*, 1983.
- OWMR – *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Poznań 2006.
- SC – Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii *Sacrosanctum concilium*, 1963.
- TD I – H.U. von Balthasar, *Theodramatik I. Prolegomena*, Einsiedeln 2009.
- TD II/1 – H.U. von Balthasar, *Teodramatyka. Tom 2. Osoby dramatu. Część 1 Człowiek w Bogu*, Kraków 2003.
- TD II/2 – H.U. von Balthasar, *Teodramatyka. Tom 2. Osoby dramatu. Część 2 Osoby w Chrystusie*, Kraków 2009.
- TD III – H.U. von Balthasar, *Theodramatik III. Die Handlung*, Einsiedeln 1980.
- TD IV – H.U. von Balthasar, *Theodramatik IV. Das Endspiel*, Einsiedeln 1983.
- TL I – H.U. von Balthasar, *Teologika. Tom 1. Prawa świata*, Kraków 2004.
- TL II – H.U. von Balthasar, *Teologika. Tom 2. Prawda Boga*, Kraków 2004.
- TL III – H.U. von Balthasar, *Teologika. Tom 3. Duch Prawdy*, Kraków 2005.





# Wprowadzenie

## Teodramat Balthasara w perspektywie liturgicznej

Hans Urs von Balthasar kojarzy się większości osób chociażby pobieżnie zorientowanych w teologii z ogromem pozostawionego po sobie materiału i jednocześnie z wielowątkowością charakteryzującą ten materiał. Pomimo tego trudno uznać dorobek Szwajcara za kompletny, ukończony i obejmujący wszystkie zagadnienia. Jak każda ludzka myśl, pomimo swojej monumentalności, domaga się kontynuacji i uzupełnienia. W tym względzie ważnym aspektem trwałości teologii jest zdolność do bycia aplikowaną w takie przestrzenie, które nie zostały dotknięte przez źródłową refleksję badanego autora. Możliwość takiej aplikacji danego systemu myślowego nie świadczy o jego słabości, lecz o sile. Takie aplikacje, a w zasadzie ekstrapolacje, należą jednocześnie do najciekawszych wymiarów zwyczajnej pracy teologicznej. Teologia bowiem opiera się – zresztą jak każda inna wiedza i nauka – na barkach olbrzymów. Nasza relacja z nimi nie może ograniczać się na zalęknionym szacunku i podziwie wykluczającym krytyczność. Wręcz odwrotnie, olbrzymi zawsze reagują otwartością na podejście krytyczne względem samych siebie, a nawet się takiego podejścia domagają. Recepcja ich tekstów musi zakładać zdolność dostrzegania, identyfikacji tych miejsc w ich dziedzictwie, które domagają się dopełnienia, uzupełnienia, korekty czy też właśnie zastosowania do innych zagadnień niż te, z którymi kojarzyli je sami ich twórcy. Ostatecznie chodzi tu o coś zupełnie pozytywnego, o widzenie dalej.

Ksiądz Marcin Jakubiak podjął się właśnie takiej ekstrapolacji. Chodziło w niej o aplikację fragmentu teologii Balthasara do rozumienia działania liturgicznego. Wybór – w zasadzie oczywisty – padł na drugą część trylogii Balthasara, na jego *Teodramatykę*. Szwajcarski teolog przedstawia w niej autorską, oryginalną, także z powodu jej integralnego charakteru, teorię działania Boga i ludzkiej na nie odpowiedzi.

W centrum teologicznej teorii działania Balthasara umiejscowione są takie pojęcia, jak wolność, miłość, zbawienie, relacja. Odpowiedniość *Teodramatyki* do wprowadzenia jej w dialog z liturgią wynika przede wszystkim z tego powodu, że zarówno *Teodramatyka* Balthasara, jak i liturgia obracają się wokół osobowego działania. Czyn jest kluczowy dla obu rzeczywistości. Co więcej, w obydwu przestrzeniach chodzi o czyn, którego przedmiotem i treścią jest zbawienie człowieka. W tym względzie zastanawiać musi fakt, że sama liturgia nie tylko nie wchodzi w zakres teodramatycznych poszukiwań Szwajcara, ale praktycznie nie pojawia się nawet w ich horyzoncie.

Trudno odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak się stało. Przyczyny można upatrywać chociażby w jezuickiej genealogii myśli Balthasara – jak wiadomo, Ignacy nie chciał, żeby jego bracia zakonni poświęcali długie godziny na chórowe modlitwy liturgiczne. Być może pewną rolę odgrywa tu również zawężenie scholastyczne teologii do momentu spekulatywnego, którego Balthasar nie zauważył, a zatem również nie mógł go przekroczyć. W miejsce scholastycznych sylogizmów włożył on bardziej żywy i wartki opis fenomenologiczny doświadczenia łaski. Cały czas jednak nie zdawał sobie sprawy, że do przekroczenia mielizn scholastycznej abstrakcji potrzebny był moment liturgiczny, a nawet więcej: zdecydowane ujęcie teologii w perspektywie pierwszeństwa i źródłowości liturgii. Oczywiście Balthasar znał dobrze ruch liturgiczny. Nie docenił go jednak w swojej teologii poprzez większą inkorporację do niej zdobyczy wysiłku ludzi pokroju Guardiniego. Cóż, ostatecznie nie jest to wielki zarzut, wszak nikt nie może wyczerpać wszystkich aspektów objawionej tajemnicy. Te uwagi motywowane są jednocześnie czymś innym niż krytycyzm i myślenie życzeniowe. Dzieło Balthasara jest już zamknięte i ma właśnie taki kształt, jaki faktycznie spotykamy w jego licznych i genialnych pismach. Ich genialność polega jednak na tym, że otwierają one przed nami nowe perspektywy, że domagają się podejścia, kontynuacji. Że same zamknięte otwierają historię swojej recepcji. Ta zaś – jeśli sprostać ma geniuszowi autora – nie może ograniczyć się do miątkiego powtarzania i systematyzowania. Jeśli taki miałby być ostatecznie cel studiów historycznych, zadanie byłoby w rzeczy samej bezsensowne. Powtórzmy: miarą myśli jest historia jej krytycznego i kreatywnego oddziaływania. Miarą jej wielkości są zatem także wszystkie te miejsca, które zawierając w sobie wizjonerski potencjał, pozostają w niej niedopracowane bądź niezauważone, bądź niedocenione. Takim miejscem jest u Balthasara właśnie tajemnica liturgiczna.

Zadanie podjęte w niniejszej książce wymagało zarówno dobrej znajomości treści i struktury *Teodramatyki*, jak i odrobiny dystansu i umiejętności czytania między wierszami. Książd Jakubiak z konieczności musiał wyjść poza opasłe tomiska *Teodramatyki*. Najcenniejsze intuicje do jej interpretacji znalazł w Balthasarowej monografii poświęconej Maksymowi Wyznawcy. Swojej pracy Balthasar zdecydował się nadać wielce wymowny tytuł *Liturgia kosmiczna*. Na ile jest on wymowny, na tyle również może być mylący. Otóż Szwajcar nie poddaje badaniu w swojej monografii teologii liturgii Wyznawcy, lecz próbuje odnaleźć, zidentyfikować i odtworzyć zręby jego obrazu świata. Książka Balthasara nie jest zatem studium liturgii u Maksyma, ale udaną próbą zarysowania istoty jego widzenia rzeczywistości. I chociaż nie zawiera ona studiów liturgicznych, to pozwala na jakies wstępne i jednocześnie pogłębione zrozumienie, czym dla Balthasara może być działanie liturgiczne. Ostatecznie nie powinien nam umknąć fakt, że właśnie na określenie centralnego punktu obrazu świata u Maksyma Balthasar wielce wymownie wybiera pojęcie *l i t u r g i i*. O co zatem, zdaniem Balthasara, chodzi w systemie Maksyma? Mówiąc krótko i posługując się słowami Szwajcara, chodzi w nim o „włączenie kosmosu w osobową jedność Chrystusa”. Właśnie to włączenie nazywa Balthasar liturgią kosmiczną, czyli dziełem Trójcy w świecie, dziełem, które trwa i nieustannie dokonuje się w życiu i czynie Kościoła. Trudno nie ulec wrażeniu, że ta zasada, która przecież nie pochodzi z *Teodramatyki*, odpowiada z jednej strony jej najbardziej wewnętrznemu zamysłowi, z drugiej zaś otwiera drogę do jej liturgicznej aplikacji.

Mam wielką nadzieję, że publikacja tej pracy przyczyni się do ożywienia studiów balthasarowskich, a przede wszystkim dostarczy okazji do pogłębienia naszego uczestnictwa i rozumienia liturgii. W tym względzie lokuje się ona gdzieś na przedłużeniu intuicji Ratzingera o wadze liturgii. Wielkim zadaniem naszych czasów jest oddanie Chrystusowi centralnego miejsca w uniwersum naszej myśli, działania i życia. To zaś nie stanie się bez powrotu do liturgicznej modalności Jego skutecznej i ożywiającej obecności między nami i dla nas. To właśnie w liturgii Chrystus siebie objawia i podarowuje, upodabnia nas do siebie, otwierając zamknięte niegdyś wrota rajy. To właśnie w niej włącza nas w siebie, sprawiając, że w Nim możemy na powrót stać się nami samymi. Prawdziwie dramatyczna jest ta historia miłości Trójcy do nas. Już samo myślenie o niej przynosi radość i daje nadzieję.

Jako promotor prezentowanej pracy muszę wyznać, że w czasie jej powstawania, w trakcie badań i myślenia nad niniejszym studium

otrzymałem wiele światła, pocieszenia i nadziei. I myślę, że u każdego, kto poświęci swój cenny czas na jego lekturę, stanie się podobnie. Za to wszystko wypada już teraz podziękować Autorowi, który znajdując się u początku swojej własnej drogi duszpasterskiej i teologicznej, wciąż jeszcze nie wie, gdzie konkretnie zaprowadzi go owa dramatyczna miłość, którą z tak wielkim zapalem celebrował codziennie na ołtarzu. Niech przygoda, którą ta książka opowiada, wciąż trwa – zarówno w jej Autorze, jak i Czytelniku.

Ks. Robert J. Woźniak  
15.11.2024, wspomnienie św. Alberta Wielkiego,  
Biskupa i Doktora Kościoła

# Wstęp

Liturgia jako dramat Miłości jest świętą przestrzenią spotkania Boga z człowiekiem zdecydowanie wykraczającą poza swój zewnętrzny wymiar. Liturgiczna celebrowanie jest co prawda bardzo ważną, ale jednak tylko częścią liturgii. Chodzi w niej o coś znacznie więcej – o wzajemną wewnątrztrynitarną miłość Ojca, Syna i Ducha Świętego oraz o przebóstwiający zanurzenie nas w głębi jej dramatu. Nauka o liturgii powinna skupiać się przede wszystkim na Tym, który jest źródłem liturgicznego czynu, który w liturgii działa i który do swego działania zaprasza człowieka. Poznanie Boga i Jego czynu jest punktem wyjścia do rozumienia natury liturgii. Dopiero potem można zająć się historią obrzędów i modlitw, symboliką i znaczeniem teologicznym liturgii czy jej wymiarem duszpasterskim.

Liturgika bada i wyjaśnia fenomen służby Bożej w jego powstawaniu, historycznym rozwoju, przemianach, treści teologicznej, w obowiązujących formach i konsekwencjach duchowych i duszpasterskich. Przedmiotem liturgiki jest publicznokościelne sprawowanie liturgii. Liturgika bada teksty i działania liturgii, zgromadzenia liturgicznego, a więc ich ramy, miejsca, czasy<sup>1</sup>.

Wszystko to, czym zajmuje się liturgika, pozostaje wtórne wobec natury samej liturgii i jej istoty. Dlatego należy uznać prymat teologii liturgii nad liturgiką, nie umniejszając jednak w żaden sposób tej drugiej.

Głębokie zamiłowanie do liturgii spowodowało we mnie ogromne pragnienie poznawania jej istoty. To z kolei poprowadziło do przekonania, że należy skupić się na Tym, który w liturgii działa i którego

---

1 B. NADOLSKI, *Liturgika*, t. I: *Liturgika fundamentalna*, Poznań 1989, s. 74.

w niej celebруемy. Pasja, którą stała się dla mnie teologia liturgii, leży u podstaw naukowych badań podejmowanych w niniejszej książce, będącej owocem pracy powstałej na seminarium z teologii dogmatycznej na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Roberta J. Woźniaka. Na poruszane w niej zagadnienia liturgiczne staram się spojrzeć przez pryzmat teologii dramatu Hasa Ursa von Balthasara, który bez wątpienia należy do najważniejszych teologów XX wieku.

Życiorys szwajcarskiego teologa jest na tyle bogaty, że można byłoby obdarować nim przynajmniej kilka osób. Urodzony 12 sierpnia 1905 roku w Lucernie wychowywał się w rodzinie o silnych katolickich tradycjach. Już w dzieciństwie narodziła się jego pasja do muzyki, literatury i filozofii<sup>2</sup>. Wykształcenie zdobywał w szkołach benedyktyńskiej i jezuickiej, by po zdanej maturze studiować germanistykę na przemian w Zurychu, Wiedniu i Berlinie. W 1929 roku obronił doktorat, który poświęcił kwestiom eschatologicznym w niemieckiej literaturze. Etap studiów zaowocował w jego życiu zainteresowaniem, a nawet fascynacją teologią. Rekolekcje ignacjańskie, które odbył jeszcze przed obroną doktoratu z dziedziny germanistyki, okazały się przełomowym wydarzeniem w jego życiu. Ich skutkiem było odkrycie powołania i chęć zostania kapłanem<sup>3</sup>. Balthasar wstąpił do Towarzystwa Jezusowego i rozpoczął studia teologiczne w Lyonie. Dzięki zgłębianiu prawd objawionych poznał m.in. Henriego de Lubaca oraz Ericha Przywarę, którzy nie pozostali bez wpływu na kształtowanie jego myśli<sup>4</sup>. 26 lipca 1936 roku w kościele św. Michała w Monachium przyjął święcenia kapłańskie. Mszę prymicyjną odprawił w małej kaplicy w rodzinnej Lucernie. Po święceniach wrócił do Lyonu, by dokończyć studia teologiczne<sup>5</sup>. Następnie przez dwa lata pracował w redakcji jezuickiego czasopisma „*Stimmen der Zeit*” w Monachium. Po wybuchu II wojny światowej przełożeni zakonnicy podjęli decyzję, by Balthasar opuścił Niemcy. Otrzymał dwie propozycje: mógł objąć katedrę na Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie, jednak odrzucił tę opcję na rzecz drugiej, o wiele bliższej jego sercu – postanowił zostać

---

2 Zob. E. PIOTROWSKI, *Teodramat. Dramatyczna soteriologia Hansa Ursa von Balthasara*, Kraków 1999, s. 7.

3 Zob. E. PIOTROWSKI, *Hans Urs von Balthasar – szkic biograficzny*, „*Colloquia Theologica Adalbertina. Systematica*” 2000, t. 1, s. 8.

4 Zob. E. PIOTROWSKI, *Teodramat...*, s. 8.

5 Zob. E. GUERRIERO, *Hans Urs von Balthasar. Monografia*, Kraków 2004, s. 51.

duszpasterzem akademickim w Bazylei, która odtąd stała się jego domem<sup>6</sup>. To w tym starym nadreńskim mieście, położonym między Francją, Niemcami a Szwajcarią, poznał Adrienne von Speyr – mistyczkę i autorkę wielu teologicznych dzieł. Towarzyszył jej na drodze do Kościoła katolickiego, by potem zostać jej duchowym kierownikiem<sup>7</sup>. Początek ich przyjaźni okazał się równocześnie początkiem nowego kierunku w teologii Balthasara. Był on pod wielkim wrażeniem religijnych doświadczeń Speyr, które oceniał jako mistyczne. Jej teksty miały ogromny wpływ na twórczość samego Balthasara. On sam zaznacza, że nie wolno w żaden sposób oddzielać od siebie ich myśli, które tworzą wspólną syntezę: mistyczne inspiracje Speyr zostały przez Balthasara przedstawione w świetle teologicznej tradycji Kościoła<sup>8</sup>. Ich przyjaźń zaowocowała również założeniem instytutu świeckiego – Wspólnoty świętego Jana, za którą jednak nie chciał wziąć odpowiedzialności zakon jezuitów. Ostatecznie doprowadziło to do trudnego i bolesnego dla Balthasara kroku – zdecydował on o opuszczeniu Towarzystwa Jezusowego<sup>9</sup>. W ten sposób rozpoczął się okres bolesnej izolacji. Szwajcarski teolog nie doczekał się zaproszenia na obrady Soboru Watykańskiego II<sup>10</sup>, jednak w okresie posoborowym jego dzieła zaczęły być coraz bardziej doceniane. Świadczą o tym szczególnie dwa wyróżnienia, które Bazylejczyk otrzymał z rąk Jana Pawła II. W 1984 roku papież uczynił go laureatem Nagrody Pawła VI, zaś w 1988 roku mianował kardynałem. Balthasar nie dożył jednak konsystorza, na którym miał otrzymać godność kardynalską – zmarł dwa dni wcześniej, 26 czerwca 1988 roku. Spod jego pióra wyszło „85 książek, ponad 500 artykułów i przyczynków do prac zbiorowych, około 100 tłumaczeń oraz opracował [on] i wydał 60 tomów tekstów Adrienne von Speyr”<sup>11</sup>, co czyni go jednym z najpłodniejszych współczesnych teologów.

6 Zob. E. GUERRIERO, *Hans Urs von Balthasar...*, s. 100.

7 Zob. J. O'DONNELL, *Klucz do teologii Hansa Ursa von Balthasara*, Kraków 2005, s. 20.

8 Tamże, s. 25.

9 Tamże, s. 10.

10 Henri de Lubac widzi w tym nie tylko powód do zdziwienia, ale i do zawstydzenia. Mimo to wskazuje na ostateczne dobro, jakie z tej sytuacji wyniknęło dla Kościoła. Balthasar bowiem, zdaniem de Lubaca, „nie został wyrwany ze swego zadania, jakim była realizacja dzieła o niezwykłej doniosłości i głębi, dzieła, które w naszych czasach nie ma sobie równych w Kościele. Na dalszą bowiem metę z tego właśnie dzieła cały Kościół zaczął czerpać korzyści”. H. DE LUBAC, *Świadek Chrystusa w Kościele: Hans Urs von Balthasar*, „Międzynarodowy Przegląd Teologiczny *Communio*” 1988, t. VIII, nr 6(48), s. 8.

11 J. O'DONNELL, *Klucz do teologii...*, s. 12.

Inspiracją do niniejszych badań teologicznych jest nie tylko bogata biografia Balthasara, ale przede wszystkim jego twórczość, która w głęboki sposób dotyka najważniejszych prawd wiary katolickiej. Dzięki jego dziełom mogę lepiej poznawać Boga, jego istotę i działanie. W swoich tekstach niejednokrotnie łączy on pojęcia na pierwszy rzut oka ze sobą niepołączalne, tłumacząc w ten sposób różne teologiczne kwestie. Posługuje się paradoksami, które choć trochę odsłaniają to, co ludzkim umysłem trudno ogarnąć<sup>12</sup>. Szwajcarski teolog fascynuje swoim stylem i językiem<sup>13</sup>, a nawet tworzeniem nowych pojęć. Wyrazistość i oryginalność jego teologii od początku budziła nasz zachwyty, dlatego już na etapie pracy magisterskiej staraliśmy się zgłębiać twórczość Bazylejczyka, by zastosować ją w teologicznym ujęciu małżeństwa i rodziny<sup>14</sup>. Z kolei w tej książce podejmujemy próbę liturgicznej interpretacji pism Szwajcara.

Zasadniczą kwestią tej pracy jest związek pomiędzy teologią dramatu Balthasara a teologią liturgii. Czy uprawniona jest liturgiczna interpretacja teologii dramatu Balthasara? Naszą hipotezą jest twierdząca odpowiedź na tak postawione pytanie. Na podstawie przeprowadzonych przez nas badań będziemy chcieli nie tylko pokazać jej słuszność, lecz również podejmiemy próbę interpretacji liturgicznej teodramatycznej koncepcji Bazylejczyka. Rodzi to jednak kolejne pytania. Jakie korelacje występują między teologią boskiego dramatu a teologią liturgii? W jaki sposób można zastosować teodramatykę w teologicznych rozważaniach o liturgii? Co teodramatyczna koncepcja Bazylejczyka może wnieść do rozumienia liturgii? Dlaczego liturgia jest tak ściśle związana z boskim dramatem? Dlaczego teodramatyczna soteriologia Balthasara jest tak bardzo liturgiczna? Niniejsza praca jest próbą odpowiedzi na te pytania. W naszych dociekaniach postaramy się ukazać liturgiczne znaczenie teodramatu.

Wielu autorów podejmowało wcześniej temat twórczości Balthasara. Ich teksty odnoszą się do wielu kwestii teologicznych obecnych

---

12 Dokładnej analizy i omówienia zagadnienia paradoksów w tekstach Balthasara dokonał w swojej najnowszej publikacji Lech Wołowski. Zob. L. WOŁOWSKI, *Problematyka paradoksu w myśli Henri de Lubaca i Hansa Ursa von Balthasara*, Kraków 2023.

13 Zob. I. BOKWA, *Metoda teologii Hansa Ursa von Balthasara*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1996, t. 34, nr 2, s. 67nn.

14 Zob. M. JAKUBIAK, *Kenotyczna miłość Boga w ujęciu Hansa Ursa von Balthasara jako wzór dla miłości małżeńskiej*, UPJPII, Kraków 2017 (nieopublikowana praca magisterska).



w myśli Bazylejczyka, takich jak trynitologia, chrystologia, soteriologia, eschatologia, mariologia, a nawet duchowość. Dla przykładu, Ignacy Bokwa zajmował się metodą teologii Balthasara oraz kwestiami eschatologicznymi. Stanisław Budzik opracował Balthasarową teologię dramatu wraz z jej teodramatycznymi kategoriami. Ponadto poruszał także zagadnienia dotyczące eschatologii. Zajmujący się duchowością Krzysztof Grzywocz starał się nie tylko przenieść trynitologiczno-chrystologiczne rozważania Szwajcara na grunt życia duchowego, lecz także ukazać samego Balthasara jako teologa duchowości. Zdzisław Kijas pisał m.in. o metodzie stosowanej przez Bazylejczyka oraz o zagadnieniach z dziedziny antropologii. W tekstach Stanisława Mycka dotyczących szwajcarskiego teologa na pierwszy plan wysuwają się kwestie związane z teodramatem. Eligiusz Piotrowski jako jeden z pierwszych w Polsce podjął temat szeroko rozumianej teologii Bazylejczyka oraz tłumaczenia jego dzieł. W tekstach Piotrowskiego nie zabrakło więc tematów trynitologicznych, chrystologicznych czy soteriologicznych. Dokonał on dokładnej analizy teologii dramatu Balthasara. Z kolei duża liczba tekstów Marka Pyca dotyczących szwajcarskiego teologa przełożyła się na omówienie szerokiego spektrum poruszanych przez Bazylejczyka kwestii. W jego opracowaniach znajdziemy zagadnienia należące zarówno do trynitologii, chrystologii, staurologii, soteriologii, jak i teologii duchowości. Marek Urban tłumaczył niektóre teksty szwajcarskiego teologa. W swojej pracy skupił się on na podejmowanych przez Balthasara kwestiach filozoficznych oraz skonfrontował je z idealizmem niemieckim. Wreszcie Lech Wołowski porównywał twórczość szwajcarskiego teologa z myślą Józefa Tischnera, zaś w swojej najnowszej książce zajął się kwestią paradoksu, który niejednokrotnie występuje w tekstach Bazylejczyka. To zaledwie niektóre osoby spośród tylko polskich autorów badających dorobek naukowy szwajcarskiego teologa. Na szczególną uwagę zasługują również tacy znawcy dzieł Balthasara, jak Elio Guerriero – autor monografii Bazylejczyka – i Manfred Lochbrunner, który w całościowym ujęciu przedstawił życie i twórczość Szwajcara.

Liczni autorzy podjęli się opracowania teologicznego dorobku Balthasara. Mnóstwo tekstów nawiązuje do boskiego dramatu w ujęciu szwajcarskiego teologa. Wiele z nich przedstawia jego teodramatyczną koncepcję i różne jej aspekty.

Wśród badaczy zajmujących się twórczością Bazylejczyka są również osoby, które podjęły wątek jego myśli eucharystycznej. Liturgiczne zagadnienia w dziełach teologa z Bazylei są co prawda rozsiane

w różnych fragmentach wielu jego dzieł, jednak po ich zbadaniu można dostrzec w nich spójną całość. Dostrzegł to Jonathan Martin Ciraulo, który podjął się zebrania wątków dotyczących Eucharystii i sakramentów występujących w różnych dziełach Balthasara, by w ten sposób ukazać Bazylejczyka jako teologa eucharystycznego<sup>15</sup>.

Niektórzy badacze twórczości Balthasara starali się spojrzeć na życie człowieka przez pryzmat dogmatycznych rozważań szwajcarskiego teologa. On sam zauważał rozdział dogmatyki od duchowości. Zjawisko to traktował jako problem współczesnego Kościoła i próbował je przezwyciężyć<sup>16</sup>. Część badaczy jego teologii poszła tym samym tropem, dostrzegając trynitarny i eucharystyczny wymiar ludzkiej egzystencji. Na grunt teologii duchowości przenosili oni występujące u Balthasara eucharystyczne wątki.

Temat liturgicznych koncepcji Balthasara został już więc podjęty na różne sposoby, m.in. przez Ciraula<sup>17</sup>. Po co zatem niniejsze naukowe opracowanie korelacji między Balthasarową teologią boskiego dramatu a teologią liturgii? Nasza praca nie przedstawia w sposób całościowy eucharystycznej teologii Balthasara, lecz skupia się na boskim dramacie i pokazuje jego liturgiczny charakter. Kluczowym pojęciem zarówno w teodramacie, jak i liturgii jest *d z i a ł a n i e*. Napisana przez Bazylejczyka czterotomowa *Teodramatyka* jest niczym innym, jak opowieścią o Bożym działaniu względem siebie i wobec świata. Pojęcie działania jest dla Balthasara na tyle istotne, że stało się tytułem trzeciego, najważniejszego tomu *Teodramatyki*. Z kolei liturgia jest współcześnie rozumiana jako działanie Trójjedynego Boga i współdziałanie Kościoła. Na gruncie teologii liturgii termin działania także okazuje się kluczowy. Właśnie ta zależność pozwoli nam dokonać liturgicznej interpretacji teodramatu. Do tej pory nie podjęto podobnej próby. Istniejące opracowania teologii eucharystycznej Szwajcara nie są skupione wokół boskiego dramatu i nie ukazują one, co Balthasarowa teodramatyka ma do zaoferowania współczesnej teologii liturgii. A ma do zaoferowania wiele, co w niniejszej pracy postaramy się przedstawić.

---

15 Zob. J. CIRAULO, *The Eucharistic Form of God. Hans Urs von Balthasar's Sacramental Theology*, Notre Dame 2022.

16 Zob. P. PIELKA, *Odpowiedź w Maryi. Hans Urs von Balthasar wobec rozdziału dogmatyki i duchowości*, [w:] *Kościół i Maryja*, red. A. NAPIÓRKOWSKI, Kraków 2020, s. 328–344.

17 Warto zauważyć, iż dzieło Ciraula, wydane w 2022 roku, powstawało równoległe do niniejszej pracy.

By odpowiedzieć na postawione przez nas pytania, w pierwszej kolejności należy zaprezentować boski dramat w koncepcji szwajcarskiego teologa. Uczynimy to w pierwszym i drugim rozdziale pracy, które będą analizą Balthasarowej *Teodramatyki*. Dzięki tej metodzie możliwe będzie usystematyzowane przedstawienie najpierw teorii samego dramatu w ujęciu Bazylejczyka, zaś później dramatu teologicznego, który z kolei prowadził nas będzie do teorii czynu. Dzieła Balthasara postaramy się przeanalizować w sposób krytyczny. W ostatnim rozdziale pracy będziemy chcieli dokonać analizy i usystematyzowania tego, co szwajcarski teolog wprost pisał na temat liturgii. W syntetyczny sposób przedstawimy również współczesne rozumienie liturgii, by z kolei porównać je z liturgiczną koncepcją Bazylejczyka. Następnie w samym sercu tego opracowania dokonamy ważnego zabiegu: przedstawiony przez nas zarys Balthasarowej teorii czynu przeniesiemy na grunt teologii liturgii. Kategorie Bożego działania zastosujemy do czynu liturgicznego, by przekonać się, jak bardzo oba zagadnienia są ze sobą powiązane.

Podstawowe źródło stanowi dla nas czterotomowa *Teodramatyka* Balthasara. Koncepcji boskiego dramatu Bazylejczyka nie można rzetelnie analizować, pomijając pozostałe dzieła jego trylogii, stąd ważnymi źródłami będą także kolejne tomy *Chwały* oraz *Teologii*. Systematyczne ujęcie zarówno teologii dramatu, jak i koncepcji liturgii wymaga odwołania się do innych, licznych dzieł Szwajcara. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje *Kosmische Liturgie. Das Weltbild Maximus' des Bekenner*. Dzieło to ukazuje bowiem fundamenty myślenia Bazylejczyka o liturgii.

Teologia Balthasara została na wiele sposobów przedstawiona przez różnych autorów. W naszej analizie dzieł szwajcarskiego teologa opracowania jego twórczości z pewnością mogą okazać się pomocne, dlatego będziemy odwoływać się do takich (wspominanych już) autorów, jak: Ignacy Bokwa, Stanisław Budzik, Magdalena Cybulska, Krzysztof Grzywocz, Elio Guerriero, Zdzisław Kijas, Stanisław Mycek, John O'Donnell, Eligiusz Piotrowski, Marek Pyc, Marek Sobociński, Krzysztof Szwarz, Lech Wołowski i inni. Spojrzenie na teksty Balthasara z ich perspektywy będzie przydatne w zadaniu, które stawiamy sobie w tej pracy.

Z kolei syntetyczne ujęcie koncepcji liturgii będzie możliwe dzięki dokumentom Kościoła oraz dziełom współczesnych liturgistów i teologów liturgii. W pierwszej grupie znajdują się przede wszystkim *Konstytucja o liturgii świętej Sacrosanctum concilium* Soboru Watykańskiego II, *Katechizm Kościoła Katolickiego* oraz inne teksty

kościelne, mówiące o teologii liturgii, jej naturze i sposobie celebrowania. Do grupy drugiej zaliczymy dzieła m.in.: Jeana Corbona, Brunona Fortego, Dietricha von Hildebranda, Michaela Kunzlera, Bogusława Nadolskiego, Josepha Ratzingera czy Roberta Tafta. Wybór tych autorów uznajemy za miarodajny, ponieważ są oni najważniejszymi współczesnymi teologami zajmującymi się liturgią, zaś ich teksty prezentują jej współczesne rozumienie. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje Corbon. Jego teologiczne dociekania posiadają bowiem wiele punktów stycznych z teodramatycznymi rozważaniami Balthasara, stąd wybór tego autora wydaje się naturalny.

Próba dokonania liturgicznej interpretacji boskiego dramatu w koncepcji szwajcarskiego teologa musi być poprzedzona zapoznaniem się z samym teodramatem w jego ujęciu. Z kolei by tego dokonać, musimy najpierw dowiedzieć się, jak Balthasar rozumie dramat. W naturalny sposób dzieli to naszą pracę na trzy części. I tak pierwszy rozdział stanowi swego rodzaju wprowadzenie w teodramatyczną teologię Bazylejczyka. Poznamy w nim kategorie samego dramatu, które rozróżnia Szwajcar. Dowiemy się również, na czym polega konieczność teologii dramatu i jaka jest jej tematyka. Zostanie nam zaprezentowana teodramatyczna scena oraz pojawiający się na niej aktorzy. Gdy już zapoznamy się z powyższymi kwestiami, będziemy mogli przejść do analizy dramatu teologicznego.

W rozdziale drugim zapoznamy się kolejno z trynitologią, chrystologią i soteriologią Balthasara. Poznamy poglądy Bazylejczyka na temat wewnętrznego życia Trójjedynego Boga, Jego działania w historii zbawienia oraz korelacji między Trójcą immanentną a Trójcą ekonomiczną. Kwestie trynitologiczne zostaną nam przybliżone przez odkrywanie kolejnych *k e n o z*, które wyróżnia szwajcarski teolog. Po tej części drugiego rozdziału, która dotyczy trynitologii, bardzo płynnie przejdziemy do Balthasarowej chrystologii. Już na wstępie należy zaznaczyć, że cała teologia Bazylejczyka jest wyraźnie trynitarna. Stąd opisywane przez niego wydarzenie Jezusa Chrystusa należy nie tylko do zagadnień chrystologicznych, lecz ma również charakter trynitologiczny. W tym kluczu poznamy poszczególne wydarzenia zbawcze, w których zostają odsłonięte relacje Ojca, Syna i Ducha Świętego. Kulminacją boskiego dramatu jest misterium paschalne Chrystusa, a w nim godzina krzyża. Te zagadnienia w naturalny sposób doprowadzą nas do dramatycznej soteriologii Bazylejczyka. Wreszcie rozdział ten zakończymy zarysowaniem Balthasarowej teorii czynu, a w niej wyodrębnieniem kategorii Bożego działania.

Taką strukturę dwóch pierwszych rozdziałów pracy podpowiada budowa samej *Teodramatyki*. W dużym uproszczeniu można stwierdzić, że jej pierwsze dwa tomy stanowią swoisty wstęp do właściwego boskiego dramatu, który z kolei zostaje szerzej zaprezentowany w tomach trzecim i czwartym. W naszej pracy staramy się rzetelnie i przejrzyście przedstawić te kwestie. Prezentujemy je zatem w podobnej strukturze, co w samej *Teodramatyce*, jednak staramy się to czynić w sposób uporządkowany i usystematyzowany.

Zaprezentowanie teodramatycznej koncepcji Balthasara pozwoli nam przejść do próby jej liturgicznej interpretacji. I tak ostatni, trzeci rozdział będzie dotyczył kwestii związanych z liturgią. Poznamy, czym ona jest i jak jest współcześnie rozumiana. Dowiemy się, jak liturgię pojmuje sam Balthasar i co o niej pisał wprost. W kluczu jego teologii dramatu będziemy chcieli przedstawić liturgię jako wydarzenie dramatyczne. Kwestie liturgiczne będą skoncentrowane wokół pojęcia działania. Liturgia, jak często będziemy to podkreślać, jest bowiem działaniem Trójjedynego Boga i współdziałaniem Kościoła. Właśnie dlatego te kategorie czynu, które wyróżnimy w teodramatycznej koncepcji Bazylejczyka, będziemy chcieli zastosować na gruncie teologii liturgii. Ta część pracy będzie stanowić sedno naszej próby zinterpretowania teologii dramatu w sposób liturgiczny.

Taka trójrozdziałowa struktura pracy pozwoli w uporządkowany sposób zapoznać się z jej tematem oraz odpowiedzieć na pytania, które stawiamy. Okazuje się zatem, że zagadnień związanych z liturgią szukać należy przede wszystkim w trzeciej części pracy. W dwóch pierwszych rozdziałach o samej liturgii przeczytamy niewiele. Jest to jednak świadomy zabieg, który wynika z ciągłości rozumowania oraz logiki i porządku przyjętej koncepcji niniejszego opracowania. Nie można bowiem interpretować liturgicznie teologii dramatu, nie znając najpierw samej teologii dramatu. Jej samej z kolei nie da się poznać, nie mając do tego odpowiednich narzędzi w postaci dramatycznych instrumentarium, którymi posługuje się Bazylejczyk, oraz nie zapoznawszy się wpierw z jego koncepcją dramatu. Dlatego kręgosłupem naszych rozważań będzie schemat: wstęp do teologii dramatu → teologia dramatu → jej liturgiczna interpretacja, co znajduje odzwierciedlenie w trójrozdziałowej strukturze tej pracy.

Naukowe badania i pisanie tej książki nie byłoby możliwe, gdyby nie pomoc wielu osób, którym należy się moja wielka wdzięczność. Bardzo dziękuję Księdzu Profesorowi Robertowi J. Woźniakowi – opiekunowi naukowemu i promotorowi tej pracy – za ojcowskie wsparcie,

cierpliwość, przewodnictwo po ścieżkach teologicznych rozważań oraz rozbudzenie pasji do teologii. Dziękuję Rodzicom, Rodzinie, Przyjaciółom oraz wszystkim, którzy w okresie studiów licencjacko-doktoranckich wspierali mnie swoją modlitwą i radą, a kiedy trzeba także pocieszeniem. Dziękuję Kapłanom, z którymi przyszło mi w tym czasie współpracować i dzielić obowiązki, za ich zrozumienie, serdeczność, otwartość i pomoc. Nade wszystko słowa nieopisanej wdzięczności kieruję ku Temu, którego codziennie spotykam, wchodząc w świętą przestrzeń liturgii, który jest odwiecznym źródłem uświęcenia i przebóstwienia oraz ku któremu pragnę kierować swoje kroki – ku Trójjedynnej Miłości, która pierwsza mnie wybrała i pokochała.

# BALTHASARA KONCEPCJA DRAMATU

I

Teologię Hansa Ursa von Balthasara bez wątpienia należy uznać za oryginalną. Relację pomiędzy Bogiem oraz światem i znajdującym się w nim człowiekiem opisuje on za pomocą kategorii dramatycznych. Między niebem a ziemią rozgrywa się bosko-ludzki dramat, którego głównym aktorem jest sam Bóg. Na teodramatycznej scenie znajduje się jednak także miejsce dla człowieka, który nie jest biernym widzem, lecz aktywnym uczestnikiem boskiego dramatu.

Jeśli nauka o Bogu ma być teologią dramatu, potrzebuje odpowiedniego instrumentarium. W rozdziale tym, który stanowi swego rodzaju wstęp do teologii dramatu Balthasara: jego trynitologii, chrystologii, teorii działania oraz soteriologii (co będzie przedmiotem rozważań następnego rozdziału), odkryjemy, w jaki sposób szwajcarski teolog buduje owo narzędzie, którym posłużył się w swojej koncepcji. Bazylejczyk wychodzi od motywu teatru świata, analizuje historię tej metafory, by nie tylko dostrzec w niej elementy pozwalające na teologiczną interpretację egzystencji, ale również stworzyć potrzebne dla teologii dramatyczne instrumentarium. Przedstawiając kategorie dramatyczne, Balthasar wymienia i omawia triadę produkcji, do której należą autor, aktor i reżyser, oraz triadę realizacji, na którą składają się przedstawienie, publiczność i horyzont.

Po omówieniu powyższych zagadnień przedstawimy kwestie, które naszym zdaniem stanowią elementy wprowadzające w teologię dramatu Balthasara. Powiemy więc o jej konieczności i tematyce. Zarysowany zostanie opis teodramatycznej sceny oraz przedstawieni zostaną jej aktorzy.



# Motyw teatru świata

1

Koncepcja teatru świata nie jest bynajmniej autorskim pomysłem Balthasara, lecz pojawiła się na długo przed Chrystusem. Szwajcarski teolog opisuje historię tego motywu w pierwszej części swojej *Teodramatyki*, przywołując wielu autorów i dramatopisarzy. W wielu krajach, takich jak Egipt, Babilon, Chiny, Indonezja czy Japonia, znany jest teatr mityczny i kulturowy, jednak motyw teatru świata pochodzi z Europy Zachodniej. To tam rozprzestrzeniła się tradycja, która przekazuje obraz teatru świata oraz zmienia go, uzupełnia i wzbogaca. Dzieje się to na przestrzeni historii teatru:

tam, gdzie antyk już przebrzmiał, obraz podejmuje religia biblijna, by od wewnątrz wzbogacić go nowym wymiarem, wielkie teatralne stulecia chrześcijaństwa ogrywiają go na różne sposoby, przekazują idealizmowi a wreszcie teatrowi współczesnemu, który poprzez przekształcenia, często nie do rozpoznania, próbuje wydobyć zeń wszystkie jego możliwości<sup>1</sup>.

### 1.1. Antyk

Przedstawiając historię toposu teatru świata, Balthasar rozpoczyna od przywołania *Iliady* Homera. Bohaterowie, którzy są przedstawicielami ludzkości, toczą swoją walkę o zwycięstwo na oczach Zeusa i innych bogów. Władca niebios z kolei nie tylko przygląda się widowisku, ale zastanawia się, jak pokierować losami ludzi. Bogowie są tylko widzami – mimo to wielu z nich angażuje się w sprawę bohaterów i bierze – choć niebezpośredni – udział w walce. Motyw gry człowieka na oczach bogów jest obecny również w innych dziełach, pozostaje żywy w całym antyku. „Przez tragedię i Platona przechodzi on do diatryb stoików i cyników: dobry aktor, mędrzec, jest widowiskiem godnym boskiego widza”<sup>2</sup>. Balthasar zauważa, że tym obrazem posługują się Seneka Młodszy, Salustiusz i Epiktet. „W tragediach cierpiący człowiek zostaje uniesiony jak monstrancja i pokazany bogom, przyglądającym się mu w niedostrzegalny sposób. A człowiek uznaje konieczność tej gry przed wiecznym spojrzeniem i nie stara się jej uniknąć”<sup>3</sup>.

---

1 TD I, s. 121.

2 TD I, s. 122.

3 TD I, s. 123.

## I. Motyw teatru świata

Mamy więc do czynienia z człowiekiem odgrywającym swoją rolę przed tymi, którzy należą do świata bóstw. Pomiędzy obserwującymi bogami a działającymi przed nimi ludźmi istnieje dystans. W takim obrazie można zauważyć ryzyko, iż ziemskie wydarzenia zostaną sprowadzone do przedstawienia marionetek. Motywem tym nie posługuje się Homer, próżno szukać go również w wielkich tragediach<sup>4</sup>. Znajdujemy go jednak u Platona, który używając metafory marionetki, dokonuje syntezy:

życie jest grą przed Bogiem, o ile jako wychowanie przez sztukę włącza się w rytm boskości, ale rytm ten jest zarazem dany przez Boga: to on jest tym, który porusza; człowiek natomiast porusza się we właściwym rytmie wtedy, gdy pozwala Bogu poruszać sobą jako „boską marionetką”<sup>5</sup>.

W platońskiej koncepcji charakter ludzkiej egzystencji jest złudny i teatralny, człowiek stanowi jedynie zabawkę bogów. Całe ludzkie życie to święto, liturgia przed Bogiem<sup>6</sup>.

Nie tylko Platon posługuje się motywem marionetki, by przedstawić ludzkie życie w relacji do Boga. Obraz ten spotykamy również w pseudo-Arystotelesowskim dziele *O świecie*, gdzie Bóg jest określany jako moc, która panuje nad wszystkim ze szczytu świata. W tej koncepcji Bóg jest aktorem marionetkowym, pociągającym za sznurki i w ten sposób poruszającym całością losu człowieka. Taki Bóg jest daleki i bliski zarazem<sup>7</sup>.

Do tej pory mieliśmy do czynienia z obrazem człowieka jako marionetki, którą steruje Bóg. Dochodzimy jednak do pogłębienia tego motywu i wprowadzenia pojęcia roli oraz teatru życia. Człowiek to nie tylko marionetka, lecz także aktor, którego zadaniem jest jak najlepsze odegranie swojej roli wyznaczonej mu przez Boga. Balthasar wskazuje, że pojęcie roli i teatru życia znajdujemy u Biona z Borystenes, którego koncepcję przedstawia z kolei Teles: człowiek musi dobrze grać rolę, którą przydzieliła mu bogini losu. Rozdaje ona różne role – pierwszego albo drugiego aktora, żebraka albo króla. Bez względu na to, którą rolę otrzymał dany człowiek, powinien zagrać ją

---

4 TD I, s. 123.

5 TD I, s. 124.

6 Zob. TD I, s. 125.

7 Zob. TD I, s. 125.

najlepiej jak potrafi i nie usiłować wcielić się w inną. Gdyby jednak tak zrobił, czeka go klęska. Nie wiemy, kim jest owa bogini losu ani w jakim stosunku do siebie pozostają osoba i rola. Mimo to można zauważyć, że w metaforę aktora jest wpisany dystans pomiędzy człowiekiem a przydzieloną mu rolą. Ten dystans z jednej strony daje wolność, ale z drugiej domaga się porządnej gry. Dobry aktor odgrywa swoją rolę w sposób znakomity, zarówno w prologu, jak i w środku oraz zakończeniu sztuki. Podobnie człowiek powinien godnie postępować na każdym etapie swojego ziemskiego bytowania. Porównanie egzystencji człowieka do odgrywania roli przez aktora niesie ze sobą jeszcze jedną konsekwencję dla ludzkiego życia – brak przywiązania do niego. W odpowiednim momencie aktor schodzi ze sceny i już na nią nie wraca – podobnie człowiek nie może na siłę trzymać się życia, nie jest w stanie go przedłużyć, nie powinien się do niego przywiązywać. Tak jak porzuca się wytarty, zniszczony płaszcz, tak nie można dalej na siłę wlec swojego życia<sup>8</sup>.

Motyw ten, jak pokazuje Balthasar, zostaje podjęty i rozwinięty przez Epikteta. Grecki filozof zaznacza, że przedstawienie, w którym człowiek odgrywa swoją rolę, jest dziełem dramaturga, a to sprawia, że jest jemu podporządkowane. To od niego zależą długość widowiska oraz przydział poszczególnych ról. Każdy aktor, nie bacząc na to, czy przedstawienie jest długie czy krótkie, bez względu na to, czy gra rolę żebraka, chromego, zwykłego obywatela czy króla, ma jedno zadanie – odegrać pięknie swoją rolę. Warto zwrócić także uwagę na relacje, które łączą przynajmniej rolę z tymi, którzy je odgrywają:

Mimo iż w tym obrazie świata nie ma mowy o łasce, ani o pokorze, ani o poczuciu winy, w perspektywie nie pojawia się nieśmiertelność osobista ani nagroda lub kara po tamtej stronie, boskiego dawcę roli i grającego człowieka łączy więź dobroci i wdzięczności<sup>9</sup>.

W koncepcji Epikteta ideałem jest człowiek, który pod koniec swojego życia nie skarży się na swój los, nawet jeśli był to los nędzarza, lecz jest z niego zadowolony i wdzięczny za rolę, którą został obdarzony. Rozstaje się ze swoim życiem ochotczo i dziękuje za to, że został uznany za godnego, by być częścią boskiego dzieła.

---

8 Zob. TD I, s. 126.

9 TD I, s. 127.

## I. Motyw teatru świata

Z kolei Marek Aureliusz „zachowuje dystans wobec teatru jako takiego. To, co się w nim odgrywa, jest «zawsze tym samym» i właśnie przez to teatr jest obrazem życia. On sam nie chce być «ani aktorem, ani nierzadnicą»<sup>10</sup>. Ma on jednak świadomość, że ucieczka od świata jest niemożliwa: każdy – bez względu na to, czy tego chce czy nie – musi być uczestnikiem gry, powinien więc odgrywać swoją rolę z należytą powagą. Podobnie jak Epiktet, Cezar jest świadomy, że granica ludzkiego życia została ustalona, należy więc pogodzić się, a nawet zaprzyjaźnić z myślą o własnej śmierci. Jej moment nie zależy bowiem od człowieka i nie należy z nią w żaden sposób dyskutować<sup>11</sup>.

Osobne zagadnienie stanowi relacja roli i osoby. Balthasar podkreśla wyjątkowość koncepcji Platona, nazywa ją wręcz genialną. Bazylicczyk zauważa, że

[Platon] przypisuje pojedynczej duszy wieczną indywidualność i odróżnia ją od podejmowanej w każdym życiu roli, która zostaje jej wprawdzie przydzielona, ale nie narzucona, lecz wybrana w wolności. Dla Platona wolność ta przejawia się w ziemskiej egzystencji nie tyle *wobec* roli, ile *w* niej, w roli (umocnionej przez daimoniona, niezmiennej): mianowicie w sposobie, w jaki jest ona (ze swoją ograniczoną, ale jednak trwałą wolnością) prowadzona w stronę sprawiedliwości lub w odwrotnym kierunku<sup>12</sup>.

Cechą charakterystyczną dla twórców antyku jest dystans wobec cierpienia, rozgrywającego się w dramacie ludzkiego życia. Cierpienia człowieka, takie jak zabójstwa, mordy, wojny, kradzieże, a także płynące z oczu łzy i rozdzierające ludzkie serca lamentsy, to, według Platona, elementy toczącej się akcji na scenie, którą jest cała ziemia<sup>13</sup>.

Z kolei Plotyn uważa, że każda dusza, wraz ze swoją rolą, są częścią większego światowego planu. Włączenie w przedstawienie nie oznacza dla człowieka pomniejszenia jego godności, ale ustawienie na miejscu jemu należnym zgodnie z jego wartością. Tak jak autor dramatu wydaje polecenia aktorom oraz wykorzystuje ich cechy i zdolności, tak każdy człowiek otrzymuje odpowiednią dla siebie rolę<sup>14</sup>. Przedstawiając myśl Plotyna, Balthasar zauważa:

---

10 TD I, s. 128.

11 Zob. TD I, s. 129n.

12 TD I, s. 132.

13 Zob. TD I, s. 133.

14 Zob. TD I, s. 133n.

zatem podczas gdy w dramacie istnieje różnica między słowem poety i dobrym albo złym przedstawieniem przez aktorów, w dramacie świata pojawia się różnica między losem, przypisanym pojedynczej duszy przez stwórcę – poetę (*poietes*) a sposobem, w jaki dusza się z nim „zjednoczy i orientuje według spektaklu”. Jeśli gra dobrze, to jest w zgodzie z planem całościowym; jeśli gra źle, „to poeta zwalnia ją i wydaje na zasłużone pośmiewisko” (jak mówił już Bion), a „kara” owa jest – tak trzeba interpretować myśl Plotyna – wyrównaniem w obrębie planu całościowego, który w ten sposób nie traci swej jednolitości<sup>15</sup>.

Bazylejczyk zauważa charakterystyczny element myśli Plotyna, który wyróżnia go od późniejszych chrześcijańskich twórców, mianowicie: odrzucenie możliwości improwizacji w przedstawieniu. Aktorzy nie mogą mówić tekstu różnego od tego, który jest dziełem autora. Sugerowałoby to bowiem, że sztuka sama w sobie nie jest jeszcze gotowa, że ma pewne braki pozostawione przez poetę, które aktor musi uzupełnić. Jak zaznacza dalej Balthasar:

Plotyn mówi bardzo ostrożnie i przy hipotezie o boskiej improwizacji zostawia zarazem otwarte miejsce, w którym da się rozwinąć myśl o (właściwej poecie) wolności Boga, która obejmuje też wolności stworzone. Jednak wolność ma dla niego charakter zstępujący, ku materii; stoi naprzeciw boskiej jedności; wstępująca, jest nie do pomyslenia<sup>16</sup>.

## 1.2. Chrześcijaństwo

Chrześcijańskie pojmowanie toposu teatru świata jest całkowicie inne niż platońsko-metafizyczne. Jest związane z redukcją teatru do cyrku, do miejsca, które nie kojarzy się już z poważną grą, lecz co najwyżej z rozrywką, widowiskiem, oglądaniem. W tej koncepcji również występuje motyw przyglądającego się bóstwa, zaś produkujący przedstawienie (gladiator, atleta itd.) muszą jeszcze lepiej przygotować się do swojej roli. Takie elementy jak zachwyty, powaga, cierpienie, walka na

---

15 TD I, s. 134n.

16 TD I, s. 135.

## 1. Motyw teatru świata

śmierć i życie budują napięcie, które „jest bramą wejściową dla tego toposu w Biblii”<sup>17</sup>.

Prezentując motyw teatru świata i Boga przyglądającego się życiu człowieka, Balthasar wymienia kilka biblijnych przykładów:

mamy oto udręczonego Hioba pod nieprzeniknionym spojrzeniem Boga: czy syci się On mękami? Bóg patrzy na nieszczęście (7,16–20; 10,20; 14,3), tak jak gdzie indziej, jako wszechwidzący (Ps 139,16; Jr 32,19) na ukaranych Izraelitów „kieruje oczy swoje na nich, ale dla niedoli, a nie dla ich dobra” (Am 9,4). W zakończeniu Księgi Izajasza, przed bramami eschatologicznego miasta ma miejsce oglądanie strąconych na wieki w gehennę burzycieli przeciwko Bogu (Iz 66,24)<sup>18</sup>.

Z kolei w późnożydowskiej literaturze występuje motyw, w którym zbawieni cieszą się z męki potępionych – ich radość jest związana z triumfem Bożej sprawiedliwości, ale również z widowiskiem, które mogą oglądać. Ta sytuacja eschatologiczna stanowi odwrotność tego, co przeżywamy w ziemskiej rzeczywistości: „sprawiedliwego ekspozuje się w pojedynkę lub we wspólnocie przed oczami przyglądającej się publiczności, która zachwyca się tragedią, jakby to była komedia”<sup>19</sup>. Przykładem może tu być prześladowanie Żydów w Aleksandrii, które daje Filonowi sposobność posłużenia się metaforą teatralną „właśnie w tym napięciu między «komedią» a męczeństwem”, czyli „między okrzykami swawolnej publiczności teatralnej a fizycznym i psychicznym torturowaniem ofiar”<sup>20</sup>.

Z punktu widzenia literackiego motyw teatru w twórczości żydowskiej jest bliski temu samemu motywowi występującemu w pismach chrześcijańskich. Jednak patrząc na to zagadnienie przez pryzmat teologii, różnica wydaje się o wiele większa. „Teraz nie jest to już tylko niebezpieczne, śmiertelne wyeksponowanie «ze względu na Boga», lecz w naśladowaniu Jezusa Chrystusa – «z Bogiem»”<sup>21</sup>. Przykładowo, św. Paweł zestawia swoje cierpienie dla Chrystusa z duchowym

---

17 TD I, s. 136.

18 TD I, s. 136.

19 TD I, s. 137.

20 TD I, s. 137.

21 TD I, s. 137.

dobrem wspólnoty. Balthasar przywołuje słowa Pierwszego Listu do Koryntian.

Tak więc już jesteście nasyceni, już opływacie w bogactwa. Zaczęliście królować bez nas! Otóż tak! Nawet trzeba, żebyście królowali, byśmy mogli współkrólować z wami. (...) My głupi dla Chrystusa, wy mądrzy w Chrystusie, my niemocni, wy mocni; wy doznajecie szacunku, a my wzgardy (1 Kor 4,8–10).

Komentując słowa Apostoła Narodów, szwajcarski teolog nazywa je „palącym sarkazmem” i jednocześnie „obiektywnym opisem rzeczywistości kościelnej”: oto wspólnota godzi się, by jej ojciec ponosił dla niej cierpienie. To jednak należy do jego urzędu – cierpienie ma charakter zastępczy. „A jednak: jakie to niebezpieczne, siedzieć na widowni i pasywnie pozwalać się obdarowywać cierpiącemu” – konkluduje Bazylejczyk<sup>22</sup>. Szwajcarski teolog podaje również kolejny przykład, tym razem z Listu do Hebrajczyków.

Przypomnijcie sobie dawniejsze dni, kiedyście to po oświeceniu wytrzymali wielką nawałę cierpień, już to będąc wystawieni publicznie na szyderstwa i prześladowania, już to stawszy się uczestnikami tych, którzy takie udręki znosili. Albowiem współcierpieliście z uwięzionymi, z radością przyjęliście rabunek waszego mienia, wiedząc, że sami posiadacie majątność lepszą i trwającą (Hbr 10,32–34).

Odnosząc się do tego biblijnego fragmentu, Balthasar zauważa ciekawy szczegół: użyte tutaj wyrażenie „wystawieni publicznie na szyderstwa i prześladowania” (*theatrizomenoi*) pochodzi od rzadkiego greckiego czasownika *θεατριζω* (*theatrizō*), który oznacza „być wystawionym na śmiech (okrutnego) tłumu w geście pokazywania”<sup>23</sup>. Wspólnota jest nie tylko wystawiona na widowisko, lecz także dręczona szyderstwami, zniewagami i doświadcza cierpienia. Nie wiemy, czy sami adresaci zaliczają się do prześladowanych, czy też jednoczą się z nimi w ich bólu. Niezależnie od tego wszyscy są zaangażowani w tę sytuację poprzez cierpienie niektórych.

Balthasar zauważa, że przez długi czas pojęcie teatru świata nie było jasne w Kościele, bo teatr nie był w nim obecny. Kojarzył się on

---

22 TD I, s. 137.

23 TD I, s. 138.



## I. Motyw teatru świata

raczej z pogaństwem, dla Augustyna był nawet „jakby kontrkościółem”<sup>24</sup>. Mimo to czasami występowały w kręgach chrześcijańskich niektóre motywy antyczne: marność świata jest przedstawiana za pomocą motywu teatru marionetek, świat – motywu sceny, na której próżno szukać czegoś stałego, lub też boskiej gry. Klemens Aleksandryjski posługuje się motywem dramatu w odniesieniu do ludzkiego życia: uważa, że prawdziwego mędrca cechuje nienaganne odgrywanie swojej roli w dramacie życia, roli, która została mu wyznaczona przez Boga; wie zatem, co powinien czynić i jakie cierpienie go czeka.

Z kolei dla wspomnianego już Augustyna omawiany topos pozostaje obcy z powodu odrzucenia całej instytucji teatru. Kościół z nim walczy, zaś walka ta staje się dla Augustyna obrazem

walki obu zasad historii świata, państwa Bożego i państwa świata, w zapasach obu stopionych ze sobą, często niemal nierozróżnialnych zasad, może on dostrzegać zasadniczą treść dziejów świata: „dwa rodzaje miłości”, jeden otwarty na Boga i wspólnotę, drugi zamknięty w sobie jako „świecie”, dwie spierające się o ostateczny horyzont wykładnie bytu składają się u Augustyna na dramatyzm życia osobistego i wspólnotowego<sup>25</sup>.

Prezentując historię motywu teatru świata w chrześcijaństwie, Balthasar przechodzi od starożytności do czasów średniowiecza. Zauważa, że to żyjący wówczas humaniści są tymi, którzy łączą dramatyczny obraz historii i świata z antycznym motywem teatralnym. Jan z Salisburii, opierając się na słowach Hioba: „czyż nie do bojowania podobny byt człowieka?” (Hi 7,1), mówi o trzech scenach związanych z ludzkim życiem. W najniższej z nich znajduje się większość ludzi, którzy ze swego życia czynią komedię, do tego stopnia się w niej pogrążając, że nie mogą już wyjść ze swojej roli. Inną grupę stanowią nieliczni wybrani, którzy żyją według prawa Bożego i nie biorą udziału w komedii. Pomiędzy tymi dwiema scenami znajduje się „świat” ze swoją próżnością, której jest poddany wbrew swej woli, [świat,] na którego scenę wszyscy muszą wejść, a następnie z niej zejść, i który dlatego zarówno komedię, jak i bojowanie przemienia w tragedię<sup>26</sup>.

---

24 TD I, s. 139 z przyp.

25 TD I, s. 139 z przyp.

26 TD I, s. 142.

Sztuka jest dzielona na akty przez zmieniające się czasy. Całość może się co prawda wydawać widowiskiem ślepego losu, jednak w rzeczywistości za wszystkim stoi Bóg, który widzi i kieruje losami świata. „Do Niego dołączą wszyscy, którzy cnotliwie grają sztukę, wzbraniają się przed komedianctwem, lekceważą grę Fortuny i wreszcie wraz z Bogiem i aniołami z wyżyn nieba oglądają spektakl świata”<sup>27</sup>. Taką koncepcję Balthasar nazywa „kamieniem milowym” – zauważa, że w niej augustiański dramat świata i motyw teatru zostają na nowo powiązane.

Z tego punktu wszystko, co w średniowieczu zaczyna się jako chrześcijański spektakl i wkrótce rozrasta do teatru świata wielkich „misteriów”, może być tak samo pojmowane, jak i sama egzystencja, która, na tyle sposobów wyobcowana w późnym średniowieczu, może przesunąć się w perspektywę teatru<sup>28</sup>.

Marcin Luter twierdzi z kolei, że historia świata jest maską Boga, który ukrywa się za wszelkimi autorytetami, zaś nasze działanie jest tylko pozorem. Już w stworzeniu świata Bóg ukrywa się, by pozostawić ludziom wolność. W Chrystusie ukrycie to jest jeszcze bardziej wyraźne:

w swoim utajeniu Bóg przejmując obcość i sprzeczność grzesznika, Chrystus umiera i zstępuje do piekieł grzeszników, i to „ukrycie się w przeciwieństwie” usprawiedliwia całość zamaskowania się Boga: cała filozofia rozpoczyna się od teologicznego paradoksu<sup>29</sup>.

Kolejnym przywoływanym przez Balthasara myślicielem jest Erazm. W jego koncepcji całe życie człowieka to komedia, w której każdy odgrywa swoją rolę w innej masce, aż do momentu, kiedy reżyser nie zdejmie go ze sceny. Zdarza się również, że ów reżyser każe odgrywać jednemu człowiekowi różne role.

Prezentacja omawianego zagadnienia – motywu teatru świata – nie może się obyć bez przedstawienia koncepcji Pedra Calderóna. Działający w baroku hiszpański poeta i dramaturg nie tylko je podjął, lecz także twórczo rozwinął. Jedno ze swoich najświetniejszych dzieł zatytułował *Wielki teatr świata*. Jak zauważa Balthasar, Calderón omawiany

---

27 TD I, s. 142.

28 TD I, s. 143.

29 TD I, s. 144.

## 1. Motyw teatru świata

motyw „wydobywa z pospolitości i w swoim *Wielkim teatrze świata* daje mu teologiczną głębię i horyzont. Tak, jak w antyku, dramatyzm mieści się nie tyle w horyzontalnym przebiegu działania ludzkiego, co w jego wertykalnej strukturze głębi”<sup>30</sup>. W sztuce hiszpańskiego dramaturga nie występują co prawda osobne akty, jednak jest ona wyraźnie pięcioaktowa. Akty pierwszy i piąty oraz drugi i czwarty odpowiadają sobie nawzajem. Pierwszy, rozgrywany w niebie, stanowi wprowadzenie, w którym mamy do czynienia z decyzją Boga, by na świecie zorganizować spektakl. Boski Autor projektuje scenę i strukturę przedstawienia oraz rozwija sytuację historyczno-teologiczną inscenizacji – rozegra się ona w napięciu pomiędzy trzema prawami:

natury, pisma (Stary Testament) i zbawienia (Nowy Testament): w ten sposób czas biblijno-chrześcijański zyskał ukierunkowaną wewnątrznie strukturę, w przeciwieństwie do antycznego, będącego środowiskiem neutralnym, pozbawionym struktury, w który nie można wpisać nic trwałego<sup>31</sup>.

W akcie drugim Bóg rozdaje aktorom role, a świat wręcza im kostiumy i rekwizyty. Większość odgrywających poszczególne role jest za nie wdzięczna. Sprzeciw zgłaszają jednak wieśniak i biedak. Boski Autor zapowiada, że wszyscy aktorzy zostaną zrównani po przedstawieniu i ocenieni tylko na podstawie tego, czy dobrze zagrali swoje role. Akt trzeci to właściwe przedstawienie, do którego poczyniono przygotowania. Dzieje się ono przed oczami publiczności równocześnie w kuli ziemskiej, w której grają aktorzy, oraz w kuli niebieskiej, gdzie Bóg obserwuje spektakl. Pod koniec tego aktu aktorom zostaje oznajmiona ich śmierć, zaś boski Autor zapowiada kary i nagrody. W akcie czwartym, stanowiącym przeciwieństwo drugiego, aktorom odbiera się ich rekwizyty, które następnie zostaną przekazane kolejnym odgrywającym ich role. Akt piąty to sąd na tymi, którzy odgrywali swoje role na scenie świata. Po sądzie aktorów czeka niebo, piekło, limbus (otchłań) albo czyszciec. Na zakończenie przedstawienia

następuje chrystologiczna koda w mesjańskiej, eucharystycznej uczcie: w ten sposób pośrednio stematyzowany zostaje niewidoczny w spektaklu główny aktor, Bóg-Człowiek, tak jak od początku

---

30 TD I, s. 148.

31 TD I, s. 148.

(jako „prawo łaski” ze swymi „cudami” przewyższającymi pojęcie „świata”) był on ukrytym warunkiem wstępnym całej sztuki<sup>32</sup>.

Chrystusowa rola jest bardziej podkreślana w innych dziełach Calderóna. Syn Boży reprezentuje w nich Ojca, którego jest posłańcem.

W ten sposób przekształceniu ulega zabarwienie motywu roli: zamiast być tylko efemerycznym kostiumem, jak w antyku, otrzymuje – jako dodatek do aspektu przemijalności – eschatologiczny ciężar: również i odarci ze swych rekwizytów aktorzy zatrzymują swoje „role” jako „posłanie”: przeciwstawienie platońskiej „karmie”, ale bez idei ponownego wcielenia, raczej jako wieczny osobisty plon tego, co dokonali w czasie<sup>33</sup>.

U Calderóna zatem transcendentálny punkt wyjścia jest inny niż u Platona. Nie mamy do czynienia z założeniem, że poprzednie doświadczenia wpływają na wybór przyszłego wzorca życia, ani z koncepcją, w której niemające doświadczenia, przybyłe prosto z nieba, dusze rzucają się na najlepsze role. „Postaci Calderóna wychodzą z pramysli Bożej, w której «od zawsze pełnią służbę przed Nim»”<sup>34</sup>. Mimo to mają one coś z samodzielności. Sam moment stworzenia nie jest obecny w sztuce – Boże myśli jako postacie stoją od samego początku na scenie. Dlatego z ich strony może dochodzić do dialogów, a nawet udziału w gorzkich rozważaniach czynionych przez wieśniaka czy bycia adresatem pełnych żalu pytań, które stawia biedak. Odpowiedź, jakiej udziela Bóg, jest nam już znana z myśli Epikteta: decydujące znaczenie ma nie rola, którą się odgrywa, lecz sposób, w jaki się to czyni – nie c o, lecz j a k gra się przydzieloną rolę.

W tym płynnym przejściu między ideą Boga a pierwszym urzęczywstwieniem zostawia Calderón miejsce dla czegoś takiego jak pierwotna współobecność stworzenia oraz dla inteligibilnej decyzji wstępnej, którą podkreślają Platon i Plotyn, oczywiście nie przypisując jej takiej samej wagi. Ostateczna decyzja zapada jak najbardziej w trakcie życia, dziejącego się na scenie świata<sup>35</sup>.

---

32 TD I, s. 149.

33 TD I, s. 149.

34 TD I, s. 149.

35 TD I, s. 150.