

KS. ELIGIUSZ PIOTROWSKI

TEODRAMAT

**Dramatyczna soteriologia
Hansa Ursa von Balthasara**

Wydawnictwo WAM • Księża Jezuici
Kraków 1999

„Myśl Teologiczna”

Seria pod redakcją ks. Arkadiusza Barona i ks. Henryka Pietrasa SJ

1. L. Padovese, *Wprowadzenie do teologii patrystycznej*, 1994
2. S. Bastianel, L. Di Pinto, *Biblijne podstawy etyki*, 1994
3. J. Wicks, *Wprowadzenie do metody teologicznej*, 1995
4. M. Szentmártoni SJ, *Psychologia pastoralna*, 1995
5. J. Kulisz SJ, *Wprowadzenie do teologii fundamentalnej*, 1995
6. I. de la Potterie SJ, *Modlitwa Jezusa*, 1996
7. K. Demmer, *Wprowadzenie do teologii moralnej*, 1996
8. G. Ghirlanda, *Wprowadzenie do prawa kościelnego*, 1996
9. J. Sudbrack, *Mistyka*, 1996
10. Ch. A. Bernard, *Wprowadzenie do teologii duchowości*, 1996
11. H. Waldenfels SJ, *Odkrywać Boga dzisiaj*, 1997
12. P. Gilbert, *Wprowadzenie do teologii Średniowiecza*, 1997
13. J. O'Donnell, *Wprowadzenie do teologii dogmatycznej*, 1997
14. J. A. Fitzmyer SJ, *Pismo duszą teologii*, 1997
15. H. de Lubac SJ, *Medytacje o Kościele*, 1997
16. L. F. Ladaria, *Wprowadzenie do antropologii teologicznej*, 1997
17. R. Otowicz, *Etyka życia*, 1998
18. P. Rosato, *Wprowadzenie do posoborowej teologii sakramentów*, 1998
19. J. Bolewski SJ, *Początek w Bogu*, 1998
20. M. O'Keefe OSB, *Etyka a duchowość*, 1998
21. St. Głaz, *Doświadczenie religijne*, 1998
22. T. Jelonek, *Wprowadzenie do listów świętego Pawła*, 1998
23. W. G. Jeanrond, *Hermeneutyka teologiczna*, 1999
24. Ks. E. Piotrowski, *Teodramat*, 1999

Papieski Fakultet Teologiczny
we Wrocławiu
(rozprawa doktorska)

© Wydawnictwo WAM, 1999
ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków

Redakcja
Michał Romanek

Projekt okładki
Andrzej Sochacki

ISBN 83-7097-500-3

WSTĘP

Autorem tekstów, które stanowią materiał przedstawionych poniżej badań, jest Hans Urs von Balthasar, myśliciel teologicznej awangardy XX wieku. Jego życiowa aktywność wystarczyłaby na kilka wyśmienitych życiorysów.

Urodził się 12 sierpnia 1905 roku w Lucernie, w rodzinie o znakomitych, katolickich tradycjach. Znaczną część swego dzieciństwa spędził w pensjonacie swojej babki w Felsbergu. Było to miejsce otwarte na świat, gdzie mówiono trzema językami – niemieckim, francuskim i angielskim. Dzięki temu poznawał on nie tylko języki, ale i ludzi. Trzech z jego przodków ze strony matki było ewangelikami, co w wydatny sposób ułatwiało mu kontakt intelektualny z Kościołami protestanckimi. Jego dzieciństwo wypełniała muzyka, doskonale grał na pianinie; posiadał absolutny słuch, nauczył się na pamięć wszystkich dzieł Mozarta. Jednak muzyka, w życiowych rozstrzygnięciach, „przegrała” z literaturą i filozofią. Po maturze zdanej w Zurychu studiował przez dziewięć semestrów germanistykę, na przemian w Wiedniu, Berlinie i Zurychu. Studia zakończył w 1929 roku doktoratem, broniąc rozprawy *Geschichte des eschatologischen Problems in der deutschen Literatur*¹. Czas uniwersyteckiej edukacji był dla młodego von Balthasara także początkiem fascynacji teologią; w Wiedniu spotkał się z myślą Plotyna na wykładach Hansa Eiblsa, w Berlinie słuchał wykładów Eduarda Sprangera i Romano Guardiniego. Wielki wpływ wywarł na niego uczeń Freuda (i jego późniejszy oponent) Rudolf Allers, który przeszedł drogę od psychoanalizy do fascynacji średniowieczną filozofią i teologią.

¹ Dysertacja ta została później rozwinięta i opublikowana jako *Apokalypse der deutschen Seele*, Salzburg 1937.

Wiara von Balthasara, która swoje korzenie miała w rodzinnym domu, a przede wszystkim w wierze matki, nigdy nie poddała się zwątpieniom. To właśnie wiara zdecydowała o tematyce rozprawy doktorskiej, w której dokonał analizy nowożytnej literatury niemieckiej w jej odniesieniu do rzeczy ostatecznych, do rozstrzygającego i wiecznego losu człowieka. W wierze zdecydował także o swojej życiowej drodze. Jeszcze przed obroną doktoratu, latem 1927 roku, wziął udział w rekolekcjach ignacjańskich. One okazały się rozstrzygającym momentem jego życia; w czasie ich trwania odkrył swoje powołanie. Sposobem na jego realizację miało być kapłaństwo, choć sam, w ponad trzydzieści lat od tej decyzji, powiedział, że jeśli wówczas znana by mu była forma życia w instytucie świeckim, wtedy także w światowym zawodzie mógłby znaleźć rozwiązanie swego problemu, oddając się Bogu całkowicie do dyspozycji².

Droga do jezuitów była mu drogą najbliższą. W czasie seminaryjnych studiów w Pullach spotkał swoich przyjaciół: Pierre'a Lyonnetta, François Varillona, Jeana Daniélou. Jego największym problemem okresu seminarium była sama teologia, gdyż nie mógł zgodzić się z jej beznadziejnością, z tym, co ludzie uczynili ze wspaniałości Bożego Objawienia. Był gotów zburzyć tę „pokraczną konstrukcję”, godząc się na własną śmierć pod jej gruzami. Człowiekiem, który okazał zrozumienie dla jego niepokojów, był Erich Przywara. Nie był on nigdy jego formalnym nauczycielem, nie mieszkał nawet w Pullach, lecz w Monachium. Spotykali się jedynie na wakacjach, ale to wystarczało, by von Balthasar poszedł za jego wskazaniem i konfrontował Augustyna i Tomasza z Heglem, Schelerem czy Heideggerem. Drugą ważną postacią w (teologicznym) życiu von Balthasara był Henri de Lubac. Pod jego wpływem rozpoczął gruntowne studium Ojców Kościoła, co zaowocowało tłumaczeniami ich dzieł i opracowaniami ich teologii. We Francji spotkał się z literaturą Péguy'ego, Bernanosa, a przede wszystkim zafascynował się twórczością Paula Claudela. Święcenia kapłańskie przyjął 26 lipca 1936 roku, a prymicje odprawił w prywatnej kaplicy w Lucernie, sam wygłaszając okolicznościowe kazanie. Po zakończeniu studiów (w 1937 roku) przez dwa lata pracował w redakcji „*Stimmen der Zeit*” (z E. Przywarą). Potem, mając do wyboru profesurę na Gregorianie i duszpasterstwo studentów w Bazylei, wybrał to drugie. Był to rok 1939.

Sytuacja szwajcarskich jezuitów w omawianym okresie była nad wyraz krytyczna, ponieważ byli oni przez władze zaledwie tolerowani, a instytu-

² Por. *Por qué me hice Sacerdote* 32.

cyjonalna obecność była wręcz niemożliwa; nie mogli nawet prowadzić zakonnych parafii i szkół. W takim kontekście zaznaczyła się bardzo mocna i znacząca pozycja „domów akademickich” (Akademikerhäuser), związanych z duszpasterstwem studentów, które w latach czterdziestych było przede wszystkim katolicką pracą kulturalną. Okres wojny oznaczał dla Szwajcarii odwrót od hitlerowskich Niemiec, co w życiu katolików zmanifestowało się wyraźnym zwrotem ku katolicyzmowi francuskiemu. W takich czasach von Balthasar rozpoczął swoją pracę jako wydawca i tłumacz. Zajął się wydawaniem „Europäische Reihe” z serii „Sammlung Klosterberg”, sam przygotowując wydanie dziesięciu tomów (Goethe Novalis, Nietzsche, Brentano, Borchardt). Utrzymywał żywe, przyjacielskie stosunki z artystami (Stocker, Schilling, Baur), którzy przyczynili się do kulturalnej odnowy szwajcarskiego katolicyzmu. Wygłaszał olbrzymią liczbę prelekcji i wykładów, prowadził różnorodne spotkania z grupami studenckimi. Założył „Studentische Schulungsgemeinschaft”, organizację zajmującą się gruntowną formacją światopoglądową. W dziele tym wspomagali go jego przyjaciele, którzy prowadzili kursy i dni skupienia. Wśród nich znaleźli się H. Rahner, M. Müller, O. Karrer, A. Dempf, G. Siewerth, A. Deissler, J. Bernhart, M. Buber, K. Rahner, A. Portmann, Y. Congar, W. Dirks, E. Biser, H. de Lubac. Sam von Balthasar prowadził wiele rekolekcji dla studentów, a później – co było zupełną nowością – dla studentek. Były to bardzo często pełne rekolekcje ignacjańskie, kończące się podejmowaniem życiowych rozstrzygnięć, których von Balthasar był najserdeczniejszym świadkiem.

Kolejną dziedziną jego działalności w Bazylei był niezwykle dialog z protestantyzmem. Miasto to było szwajcarską twierdzą protestantyzmu, a na jego Teologicznym Fakultecie wykładał Karl Barth. Spotkanie von Balthasara z Barthem ułatwiła miłość, jaką obaj darzyli Mozarta. Zawiązała się między nimi prawdziwa przyjaźń, owocująca wzajemnym ubogacaniem teologicznych poszukiwań. Von Balthasar nie ukrywał nigdy olbrzymiego wpływu Bartha na swoją teologiczną twórczość³.

Mówiąc o Hansie Ursie von Balthasarze, nie sposób pominąć osoby Adrienne von Speyr, kobiety, która miała na niego największy wpływ, zarówno na bieg jego życia, jak i na jego teologiczną aktywność. Urodziła się w 1902 roku, w starej bazylejskiej rodzinie protestanckiej. Była lekarką z wykształcenia i powołania, dwukrotnie wychodziła za mąż i dwukrotnie owdowiała. Von Balthasar przygotowywał ją do chrztu, który przyjęła

³ Por. *Kleiner Lageplan zu meinen Büchern* 7. Por. także A. NOSSOL, *Szczegółowe ujęcie tajemnicy Jezusa Chrystusa Karola Bartha*, w: tenże, *Teologia bliższa życiu* 45-169.

1 listopada 1940 roku, a który był sporą sensacją w Bazylei. Od samego początku ich znajomości, pomiędzy von Speyr i von Balthasarem zawiązała się doznanna przyjaźń. Dnia 15 kwietnia 1945 roku założyli wspólnie żeńską gałąź⁴ „Wspólnoty św. Jana” („Johannesgemeinschaft”). Von Balthasar zaczął też zajmować się wydawaniem pism Adrienne von Speyr, co od samego początku napotkało opór kościelnej cenzury. By móc prowadzić intensywną działalność wydawniczą, założył w 1947 roku Johannesverlag, które bardzo szybko stało się edytorem szerokiego spektrum literatury – od teologii przez filozofię, kulturę, po politykę. Bez tego wydawnictwa, w którym był wydawcą, tłumaczem i autorem, jego własna twórczość nie zaistniałaby w takim wymiarze, jak to miało miejsce.

Dla von Balthasara koniec lat czterdziestych był trudnym okresem, w którym odeszli z tego świata bliscy mu ludzie – najpierw ojciec, później matka chrzestna, a w końcu młody przyjaciel, dwudziestosześcioletni Robert Rast. Także jego relacje z władzami Towarzystwa Jezusowego nie były w tym czasie najlepsze, gdyż zakon nie chciał wziąć odpowiedzialności za „Johannesgemeinschaft”. Na domiar złego jego przyjaciół dosięgały podejrzenia o nieortodoksyjność – de Lubac i Bouillard otrzymali zakaz nauczania. Nie mogąc dojść do porozumienia z generałem jezuitów, J. B. Janssem, von Balthasar zaczął szukać biskupa, który zechciałby go przyjąć; po bolesnym czasie oczekiwania, 11 lutego 1950 roku wystąpił z Towarzystwa Jezusowego. „Dla mnie Towarzystwo było najukochańszą, najbardziej zrozumiałą ojczyzną; myśl, że w życiu trzeba będzie po raz drugi «opuścić wszystko», by pójść za Panem, nie przysłała mi nigdy do głowy i spadła na mnie jak piorun”⁵ – napisał wspominając tamten okres.

Adrienne von Speyr była, jak się wydaje (a o czym von Balthasar jest całkowicie przekonany), obdarzona szczególną misją w Kościele i – co jest sprawą naturalną – potrzebowała księdza przyjmującego jej wizje z teologiczną kompetencją i dziecięcą ufnością. Takim okazał się von Balthasar, a dla jego teologicznej twórczości zadanie to miało być najpotężniejszym zaczynem. Po wystąpieniu z zakonu znalazł się dosłownie „na ulicy”. Musiał znaleźć sobie mieszkanie, i to poza Bazyleą; dopiero później biskup diecezji Chur pozwolił mu na odprawianie mszy, a w końcu na słuchanie spowiedzi, co umożliwiło mu jednocześnie głoszenie rekolekcji. Jednak dopiero na swoje pięćdziesiąte urodziny, pod wpływem nacisku świeckich przyjaciół, został inkardynowany do diecezji

⁴ Męskiej niestety nie udało się założyć. W 1983 roku powstała gałąź kapłańska, której von Balthasar do końca życia okazywał największe zatroskanie.

⁵ *Erster Blick* 38.

Chur. Wtedy mógł powrócić do Bazylei i zamieszkać wraz z Adrienne i jej mężem, prof. Kaegi. By zdobyć pieniądze na prowadzenie wydawnictwa, podejmował (już od lutego 1950 roku) „wykładowe podróże” do Niemiec, ciesząc się ogromnym powodzeniem. Równolegle prowadził także rekolekcje. Odmówił przyjęcia uniwersyteckich katedr w Monachium i Tybindze, gdyż nie chciał ograniczać swego postannictwa.

Dwie książeczki z tamtego okresu są świadectwem wyznaczonego przezeń kierunku teologicznych dociekań – *Der Laie und der Ordensstand* (1948) i *Schleifung der Bastionen* (1952). Chodziło w nich o Kościół w świecie, o zakwaszenie świata ewangelicznym zaczynem od środka, o odsłonięcie wspaniałości Boga, która w doczesności jest zawsze obecna. To zadanie muszą nieść świeccy stojący w środku świata; muszą oni stać się „solą ziemi” i „zaczynem”. W takiej perspektywie von Balthasar widzi zadania instytutów świeckich. Ma jednak świadomość tego, że „im głębiej sięgać ma aktywność, tym głębsza musi być poprzedzająca ją i towarzysząca jej kontemplacja”⁶. Stąd też pochodzi główne zobowiązanie członków „Schulungsgemeinschaft” (wspólnoty formacyjnej) do codziennego prowadzenia medytacji. W 1948 roku ukazał się artykuł *Theologie und Heiligkeit*, w którym znalazło się przysłowiowe już określenie „teologia siedząca” (*sitzende Theologie*) i „teologia klęcząca” (*kniende Theologie*). Sam von Balthasar został wprowadzony przez Boga w głębsze doświadczenie chrześcijańskiego krzyża. Adrienne von Speyr absorbowwała coraz bardziej jego czas i siły, gdyż on sam przepisywał dyktowane przez nią manuskrypty, poświęcając na to także swoje wakacje. Jej choroba posuwała się coraz dalej; do wcześniejszej niewydolności serca dołączyły inne cierpienia, co w konsekwencji doprowadziło do tego, że od 1954 roku nie wychodziła z domu.

Bardzo aktywna działalność edytorska, związana z twórczością Adrienne von Speyr, a także realizacja własnych planów teologicznych i duszpasterskich nadwreżyła zdrowie von Balthasara. Jesienią 1957 roku okazało się, że znajduje się on w stanie fizycznego wyczerpania, a na początku lata 1958 roku, wskutek ostrego zapalenia płuc, von Balthasar otarł się o śmierć; od tamtego czasu nie odzyskał już pełnej sprawności. Nie przestał jednak pracować, podejmując tłumaczenia Calderona i rozpoczynając pracę nad swoją wielką trylogią, której pierwszy tom (*Ästhetik*) ukazał się w 1961 roku. W czasie trwania Soboru Watykańskiego II, na który nie został zaproszony, kontynuował rozpoczęte prace, które przynio-

⁶ *Kleiner Lageplan zu meinen Büchern* 20.

sły mu popularność i uznanie. Otrzymał liczne doktoraty honoris causa. Jeszcze przed ukończeniem pisania *Ästhetik*, 17 września 1967 roku, zmarła od trzech lat niewidoma Adrienne von Speyr. Dla von Balthasara rozpoczął się dwudziestoletni okres ciężkiej pracy związanej ze staraniami o uznanie przez Kościół jej misji. Jest to o tyle ważne i ciekawe, że on sam mówi: „nie można rozdzielić jej i mojego dzieła, ani psychologicznie, ani też filologicznie; to dwie połówki jednej całości”⁷. Starał się, jak mógł, całą sławę i szacunek, jakie spływały na niego, przenieść na Adrienne von Speyr. Tak rozumiał także swój kardynałat i tylko dlatego przyjął tę godność.

W takim kontekście należy wspomnieć o szczególnym i decydującym wpływie Adrienne von Speyr na treść interesującej nas w sposób szczególnie *Theodramatik*, a przede wszystkim na czwarty i ostatni zarazem tom, noszący tytuł *Das Endspiel*. Przeogromna liczba cytatów z jej dzieł obecna w tym tomie jest najlepszym tego dowodem. Sam von Balthasar mówi: „Cytaty te świadczą jedynie o fundamentalnej zgodności jej i moich poglądów odnośnie do rozważanych tu [tj. w TD IV] wielu eschatologicznych zagadnień”. O prezentowanych tam koncepcjach mówi on wprost: „nasza teologia”⁸. Jej wielkanocne doświadczenia prowadzą do przewodniej myśli „teodramatu”, ustawicznego napięcia pomiędzy nieskończoną wolnością Boga a ograniczoną wolnością człowieka.

Wróćmy do całości pisarstwa Hansa Ursa von Balthasara. Należy on bez wątplenia do najpłodniejszych autorów naszych czasów. Napisał 85 książek, ponad 500 artykułów i przyczynków do prac zbiorowych, około 100 tłumaczeń oraz opracował i wydał 60 tomów tekstów Adrienne von Speyr. Pierwsze jego dzieła, niezależne od wpływów Adrienne von Speyr, poświęcone były Ojcom Kościoła: monografie o Orygenesie, Grzegorzu z Nyssy i Maksymie Wyznawcy i mniejsze opracowania tekstów Augustyna i Tomasza. Zajmował się także uniwersytecką teologią i filozofią i dlatego powstały *Wahrheit* (1947) i *Karl Barth* (1951). Jednak przełomowym dziełem było *Das Herz der Welt* (1945), na którym widać już wyraźne znamię wizji von Speyr. Następne publikacje związane są mocno z jej posłannictwem wobec Kościoła. *Der Laie und der Ordensstand* (1948), *Schleifung der Bastionen* (1952), *Therese von Lisieux. Geschichte einer Sendung* (1950) i *Elisabeth von Dijon und ihre geistliche*

⁷ *Rechenschaft* 1965 35.

⁸ TD IV, 11: „Die Zitate bezeugen lediglich die fundamentale Übereinstimmung ihrer und meiner Ansichten bezüglich vieler hier behandelter eschatologischer Themen. Unsere Theologie...”

Sendung (1952) przygotowują koncepcję teologii posłannictwa. Do tego jeszcze dodać należy opracowanie nauki o charyzmatach w *Summie teologicznej* Tomasza z Akwinu (1954), natomiast prace nad *Theologie der Geschichte* (1950) znalazły swój doskonały finał w *Theodramatik*. Liczne pomniejsze prace zostały zebrane i wydane w roku 1960 w *Skizzen zur Theologie, Verbum Caro* i *Sponsa Verbi*.

Wspomniano już wyżej, że po chorobie w 1958 roku von Balthasar zajął się realizacją monumentalnej trylogii, na którą złożyły się *Herrlichkeit*, *Theodramatik* i *Theologik*. To bez wątpienia jest jego teologiczne *opus vitae*. Dzieło *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik* (lata 1961-1969; cztery tomy, siedem woluminów; zaplanowany ósmy wolumin poświęcony ekumenii nie został napisany) sięga swymi korzeniami daleko w przeszłość, w jego fascynację Mozartem. W *Wahrheit*, co jest bardzo znamienne, dał wyraźnie pierwszeństwo pięknu przed prawdą. Warto tu wspomnieć znaczący epizod: von Balthasar nigdy nie mógł przebaczyć Kierkegaardowi, poznanemu u Guardiniego w Berlinie, że ten wraz z krytyką opery *Don Giovanni* potępił całą sferę estetyczną jako nieetyczną i antyreligijną. Po ukazaniu się pierwszego tomu *Herrlichkeit*, napisał małą książeczkę *Glaubhaft ist nur die Liebe* (*Wiarygodna jest tylko miłość*), która z jednej strony rysowała projekt całej trylogii (a nie tylko *Herrlichkeit*, jak sądzą niektórzy), a z drugiej strony pragnęła być pozytywną przeciwwagą wobec wybitnie krytycznego charakteru *Schleifung der Bastionen*⁹. W tym samym czasie pojawiła się *Theologie der drei Tage* (1969), która będąc okazym pismem (konieczność zastąpienia jednego z autorów przy opracowywaniu *Mysterium Salutis*) prezentuje teologiczne rozwinięcie wielkopiątkowych i wielkosobotnich doświadczeń Adrienne von Speyr.

Theodramatik (lata 1973-1983, cztery tomy, pięć woluminów), którą pragniemy się zająć, ma swoje odległe źródło w serii wykładów o dramatyzmie chrześcijańskim, głoszonych na przełomie lat 1946/1947. Do tematu *Theatrum Dei* von Balthasar zabrał się z wielkim zapałem. Swego rodzaju literackim przygotowaniem do tego była choroba (w 1973 roku), która sprawiła, że leżąc w łóżku przeczytał olbrzymią liczbę dramatów; to dało całej koncepcji dramaturgiczne bogactwo. *Theodramatik* prezentuje tematy ważne dla jego życia, teologię posłannictwa (TD II/2) i eschatologię, której przemyślanie towarzyszyło mu przez całe życie (TD III i TD IV).

Trylogię kończy *Theologik* (1985) – do której von Balthasar miał najmniej zapału – rozwijająca tematy podjęte już wcześniej w *Wahrheit*.

⁹ Por. *Wiarygodna* 14n.

Na prośbę przyjaciół napisał *Epilog* (1987), podsumowujący całą monumentalną „sumę teologiczną”. Dzieło zostało dopełnione, a w testamencie nakazał zniszczenie wszystkich swoich notatek. Nie oznacza to wcale, że napisał wszystko, co napisać pragnął. Wiele planów pozostało w sferze zamiarów i marzeń; na przykład nie udało mu się napisać planowanej monografii na temat posłuszeństwa.

Pozostawił po sobie wielką spuściznę teologiczną. Ogrom jego pracy i niewątpliwy geniusz był doceniany już za jego życia, choć może trochę za późno. Wśród licznych wyróżnień wymienić należy przynajmniej dwa¹⁰. Pierwsze to Międzynarodowa Nagroda Pawła VI, którą odebrał z rąk papieża Jana Pawła II w roku 1984. Tenże papież mianował go kardynałem w czerwcu 1988 roku – to wyróżnienie drugie; do ceremonii wręczenia kardynalskiego kapelusza nie doszło, gdyż von Balthasar zmarł 26 czerwca 1988 roku.

W Polsce Hans Urs von Balthasar, jeden z najwybitniejszych teologów naszego stulecia, jest prawie w ogóle nieznanym. Wydano, co prawda, nieco pojedynczych publikacji¹¹, ale nie przełożono żadnego z jego teologicznie znaczących dzieł. Nie chodzi tylko o trylogię (przetłumaczoną bardzo prędko na kilka europejskich języków), ale także o dzieła, które przybliżyłyby jego teologiczne koncepcje. Niniejsza praca pragnie być przyczynkiem do zaznajomienia polskiego czytelnika z przeogromnym bogactwem myśli teologa z Bazylei. Aby jego soteriologiczna myśl, którą pragniemy zaprezentować, była zrozumiała, konieczne jest znalezienie zasadniczego kontekstu twórczości Hansa Ursa von Balthasara. Wydaje się słusznym, by oddać w tym miejscu głos właśnie jemu i zobaczyć, w jaki sposób widział on, u schyłku życia, zagadnienia, które będą przedmiotem naszych badań:

Gdy *ukazuje się* byt, wówczas ma miejsce epifania: w tym jest jego piękno, które nas uszczęśliwia. Objawiając się, daje nam siebie; to, co daje, jest dobre.

¹⁰ Wyróżnieniem, które sprawiło mu wielką radość, było przyznanie w Insbrucku „Wolfgang-Amadeus-Mozart-Preis” w 1987 r. Był to swego rodzaju powrót do Mozarta, który uczył go wrażliwości na piękno.

¹¹ Autorowi niniejszej pracy znanych jest trzynaście przetłumaczonych na język polski książek: *Modlitwa i kontemplacja*, Kraków 1965; *Kim jest chrześcijanin*, Paris 1971; *Duch chrześcijański*, Paris 1977; *W pełni wiary*, Kraków 1990; *Światło Słowa. Szkice na temat czytań niedzielnych*, Poznań 1995; *Teologia dziejów*, Kraków 1996; *Chrześcijanin i lęk*, Kraków 1997; *Credo*, Kraków 1997; *Wiarygodna jest tylko miłość*, Kraków 1997; *Czy Jezus nas zna? Czy my znamy Jezusa?* Kraków 1998; *Czy wolno mieć nadzieję, że wszyscy będą zbawieni?* Tarnów 1998; *Catholica. Wierzę w Kościół powszechny*, Poznań 1998; *Prawda jest symfoniczna*, Poznań 1998. Przetłumaczono też niektóre z wielu artykułów von Balthasara.

Dając siebie, *wypowiada się*, odsłania siebie samego: byt jest prawdziwy (w sobie i w drugim, któremu się objawia). (...) Bóg się objawia; (...) ten Bóg zawiera z nami przymierze. Głównym problemem jest tu pytanie: jak absolutna wolność Boga spotyka się z relatywną, ale rzeczywistą wolnością człowieka? Czy nie dojdzie tu do jakiejś śmiertelnej walki pomiędzy nimi, kiedy jeden wobec drugiego będzie bronił tego, co wybrał, a co uważa za dobre? Jaki przebieg będzie miało to starcie i jaki będzie jego finał? (...)

Ani Stary Testament, ani tym bardziej islam (który w istocie swej przynależy do kręgu religii Izraela) nie są w stanie udzielić wystarczającej odpowiedzi na pytanie, dlaczego Jahwe, Allah stworzył świat, którego jako Bóg nie potrzebuje? W obu religiach stwierdzony jest jedynie fakt, nie ma natomiast uzasadnienia.

Chrześcijańska odpowiedź zawiera się w dwóch podstawowych dogmatach, o Trójcy Świętej i o Wcieleniu. W dogmacie trynitarnym Bóg jest jeden, dobry, prawdziwy i piękny, ponieważ w istocie swej jest On miłością, i to miłością, która zakłada Jednego, Innego i ich wzajemną jedność. I jeśli w Bogu znajduje się Inny, Słowo, Syn, wtedy inność stworzenia nie jest „produktem ubocznym”, nie jest unізieniem, lecz nie będąc Bogiem, jest Jego obrazem.

A ponieważ Syn jest odwieczną Ikoną Ojca, może On bez najmniejszej sprzeczności ten obraz, jakim jest świat, wziąć w siebie, oczyścić, nie niszczyć go (jak w fałszywej mistyce), i wprowadzić w *communio* boskiego życia¹².

Cele naszych teologicznych poszukiwań wynikają wprost z tytułu pracy. Idzie więc najpierw o możliwość zdobycia poprzez teatrologiczne analizy „narzędzi”, pozwalających na „dramatyczne” wypowiedzi teologiczne. W tym miejscu koniecznym wydaje się wyjaśnienie pojęć: „dramat”, „dramatyczny”, „dramatyzm”. W języku potocznym określenia „dramat”, „dramatyczny” używane są bardzo często do opisu sytuacji tragicznych, bez wyjścia. W prezentowanej rozprawie „dramatyczny” to tyle, co odnoszący się do dramatu jako prezentacji teatralnej; „dramatyzm” zaś to zespół cech charakterystycznych dla dramatu jako rodzaju literackiego, a więc napięta akcja, wynikająca z relacji i wydarzeń mających miejsce na scenie, oraz dialog.

Nie wolno także przeoczyć niebezpieczeństw czyhających ze strony „teologii procesu”, która traktuje świat jako konieczny fragment Boga. Jednak jeżeli chce się dzisiaj uprawiać teologię, trzeba podejmować ryzyko poszukiwania nowych sposobów wyrażania prawd zawartych w *Credo*, co wcale nie musi oznaczać automatycznego odrzucenia starych sformułowań obecnych w dziejach teologii; a wszystko to w tym celu, by – pamiętając,

¹² *Versuch eines Durchblicks durch mein Denken* 289-293.

że Bóg jest większy od ludzkich sformułowań – zdobywać coraz doskonalsze rozumienie prawdy o Bogu i człowieku. Chcemy zbadać, na ile „dramatyczny” wykład soteriologii jest korzystniejszy od wykładu „epickiego”. Z konieczności mówić będziemy o chrystologii, gdyż „nie dano ludziom pod niebem innego *imienia*, w którym moglibyśmy być *zbawieni*” (Dz 4, 12).

W naszych rozważaniach istotną rolę odgrywać będzie cała perspektywa soteriologiczno-dramatyczna. Kiedy człowiek przychodzi na świat, nie zdaje sobie sprawy z tego, że stał się aktorem na „wielkiej scenie świata”. Kiedy dochodzi do określonego poziomu postrzegania i rozumienia rzeczywistości, zaczyna sobie uświadamiać tę prawdę, że jest aktorem w grze, do której się nie prosił. Doświadczenie uczy, że zdecydowana większość ludzi z tego udziału nie chce rezygnować przed czasem, choć pewnie wielu buntuje się, chcąc grać inne role, w innym miejscu i czasie. Wszyscy jednak są świadomi tego, że mogą zagrać tylko raz i tylko jedną rolę. Jak ją odkryć, by się nie pomylić? Czy warto szukać? Czy jest „klucz” do rozwiązania tej zagadki? Kultura europejska, już w swoich początkach sięgających wczesnej kultury antycznej, widziała możliwość rozjaśnienia ludzkiej egzystencji w teatrze, który miał na wskroś religijny charakter. Zagadka ludzkiego życia widziana w dramatycznym działaniu, choć nie przestawała być tajemnicą, wydawała się bliższa rozwiązaniu i łatwiejsza do wspańałościwego przyjęcia. Wszyscy obecni na scenie, świadomi faktu, że aktorzy jako tacy nie wyczerpują prawdy o „wielkim teatrze świata”, przekonani są – w większym lub mniejszym stopniu – że właściwym horyzontem jest perspektywa teologiczna, choć w najrozmaitszych kontekstach kulturowych może być ona różnie pojmowana.

Prezentowana praca pragnie stać się próbą zrozumienia tego „teatru Boga” i rozwiązania zagadki roli, tudzież sposobu jej zagrania. Hans Urs von Balthasar, wykorzystując kategorie teatralnego dramatu, stara się wprowadzić czytelnika swojej *Theodramatik* w samo centrum dramatu świata, a wtedy okazuje się, że człowiek jest w nim od samego początku; życie bardzo przypomina teatr, choć to teatr naśladuje życie. Pozostając na scenie, człowiek nie bardzo rozumie, co na niej robi (niektórzy pewnie przez całe życie nie postawią sobie pytania o sens swojej egzystencji), odkrywa w sobie wielkie pęknięcia i bolesne braki; chcąc żyć w zgodzie z otoczeniem, stwierdza, że to także nie jest proste. Zaczyna szukać zbawienia, choć może nie zawsze tak właśnie określa tę swoją najgłębszą potrzebę. Sytuacja ta jest powszechnym doświadczeniem zdecydowanej większości (by nie powiedzieć: wszystkich) kultur i religii.

Będziemy starali się przeanalizować możliwie najdokładniej koncepcję *Theodramatik* pod kątem „dramatyczności” prawd objawionych, poczynając od Boga, poprzez człowieka, na wieczności skończywszy. Poruszanie się w niezwykle bogactwie przemyśleń von Balthasara jest już w punkcie wyjścia zadaniem bardzo trudnym, gdyż obejmuje ono rozmaite dziedziny humanistycznej wiedzy, próbując godzić najrozmaitsze prądy najróżniejszych autorów; to potęguje bardzo mocno rozważany „dramatyzm” zbawczego wydarzenia. Owocem przeprowadzonych analiz będzie, jak się spodziewamy, swego rodzaju synteza, której jądrem winno być zaprezentowanie związku Boga i świata jako wiecznie dziejącego się wydarzenia, najpełniejszego życia, niepojętego dynamizmu, jako pasjonującego „teodramatu”, w którym stawką jest szczęśliwa bądź nieszczęśliwa wieczność człowieka. Wtedy z całą ostrością objawi się relacja nieskończonej wolności Boga do ograniczonej wolności człowieka. Analizując poglądy von Balthasara, będziemy cały czas pamiętać o dogmatycznej tradycji Kościoła, a formalny tego wyraz znajdzie się w rozdziale podsumowującym, w którym pokusimy się o dokonanie analizy porównawczej niektórych twierdzeń zawartych w *Theodramatik* z wypowiedziami Magisterium Kościoła. Czy „teodramat” ma swoje zakończenie? To także jest pytanie, które musi zostać postawione na początku planowanych badań.

Kierunek poszukiwań wyznacza kilka istotnych faktów. Najpierw konieczny i niekwestionowalny chrystocentryzm całej chrześcijańskiej teologii. Dalej, refleksja antropologiczna, gdyż ona pozwala zrozumieć, kim jest człowiek pozostający w dialogu z Bogiem. Tu trzeba nastawić się na dwa nurty: pierwszy – to człowiek zastanawiający się nad sobą, a drugi – to wsłuchanie się w Boga, który mówi o człowieku. W końcu trzeba postawić pytanie o zbawienie. Soteriologia wydaje się motorem każdej teologicznej refleksji, gdyż nieustannie przypomina człowiekowi, że bez Boga skazany jest on na pogrążenie swojej egzystencji w nieprzeniknionych ciemnościach. Teologia, ta najszerzej rozumiana, rozwija się tam, gdzie człowiek spodziewa się czegoś od bóstwa (Boga). Tam zaś, gdzie jest pozostawiony samemu sobie, gdzie skazany jest na bezsilne próby samozbawienia, teologii praktycznie nie ma. Zdecydowana większość współczesnych chrześcijan przychodzi na świat w chrześcijańskich (mniej lub bardziej) rodzinach. Ich spotkanie z Bogiem zaczyna się w pół drogi, na której korzystają już z owoców zbawienia. Natomiast dla całości, dla pełni chrześcijańskiego doświadczenia, pożyteczne (można by zaryzykować powiedzenie – konieczne) wydaje się zebranie w sobie tęsknot i pragnień setek ludzkich pokoleń szukających Boga, najczęściej po omacku. Hans Urs von Balthasar, prowadząc czytelnika po ogromnych przestrzeniach

bosko-ludzkiej rzeczywistości, każe mu przejść także po ścieżkach bolesnych poszukiwań wielu ludzkich pokoleń. Chcemy wstąpić na te drogi, by nasze opisywanie „teodramatu” było jak najpełniejsze.

Cel i metoda pracy – zaprezentowane powyżej – warunkują jej układ. Całość podzielona została na siedem rozdziałów. Pierwszy będzie analizą dramatu jako rodzaju literackiego pod kątem zdobycia „narzędzi” do uprawiania „dramatycznej” soteriologii i chrystologii. Mówiąc o zbawieniu, trzeba zacząć od sytuacji człowieka, dla którego zbawienie jest niezbędne, nawet wówczas, gdy sobie tego nie uświadamia – o tym traktować będzie rozdział drugi. W rozdziale trzecim spróbujemy za pomocą „dramaturgicznych” pojęć mówić o Bogu jako takim i o Jego związku z „wielkim teatrem świata”. Rozdział czwarty odsłonić ma dramatyczną realizację zbawienia dokonanego przez Boga w Jezusie Chrystusie, który jest głównym aktorem na scenie świata. Następnie – w rozdziale piątym – przyjrzymy się innym aktorom, biorącym udział w „teodramacie”, a więc Izraelowi, Maryi, uczniom, a w końcu każdemu, kto na prezentowanej scenie się pojawia. Finał „teodramatu” prezentuje rozdział szósty, w którym będziemy starali się odkryć sens całego „boskiego przedsięwzięcia”, zaś rozdział siódmy będzie krytyczną oceną zarówno sposobu dramatycznej prezentacji soteriologii, a z konieczności także i chrystologii, jak również dramatycznej interpretacji prawd chrześcijańskiej wiary w ich relacji do tradycyjnych sposobów wyrażania Bożego Objawienia. Całość przeprowadzonych badań zostanie podsumowana i zebrana w zakończeniu.

Bibliografia zbudowana została z pięciu części. Pierwsza z nich obejmuje *Theodramatik*, czyli dzieło Hansa Ursa von Balthasara, będące głównym obiektem naszych teologicznych badań. Druga część to inne, cytowane w pracy, pisma von Balthasara, mające służyć lepszemu zrozumieniu „teodramatycznej” soteriologii. Trzecia to cytowane przez nas dzieła Adrienne von Speyr, których obecność w *Theodramatik* – po poznaniu życiorysu von Balthasara – wydaje się sprawą oczywistą. Czwarta to wybrane opracowania Balthasarowskiej teologii; choć nie cytowane w pracy, ale ich obecność powinna wskazać na naukowe zainteresowanie myślą wielkiego bazylejczyka. Piąta przedstawia literaturę pomocniczą, która, z jednej strony, pozwala zorientować się w powstawaniu Balthasarowskiej koncepcji, a z drugiej, umożliwia krytyczną analizę *Theodramatik*.

I

**DRAMAT JAKO KATEGORIA PREZENTACJI
RZECZYWISTOŚCI TEOLOGICZNEJ**

Dramat należy do najstarszych sposobów dzielenia się ludzkimi przemyśleniami, dzielenia, które powinno nie tylko informować, ale także, a może przede wszystkim, uczyć i wychowywać, wprowadzając w konkretną hierarchię wartości. Zastosowanie kategorii dramatu do rozważań teologicznych może budzić zdziwienie spowodowane przyzwyczajeniem do takiego a nie innego (najczęściej epickiego) sposobu uprawiania teologii. Czy jednak nie należałoby uznać czy też przyjąć do wiadomości, iż dramat starożytny, średniowieczny, a także nowożytny to swego rodzaju traktaty teologiczne opisujące bosko-ludzką (a więc całą!) rzeczywistość? Kompleksowe wykorzystanie wszystkich kategorii teatru – struktury produkcji i przedstawienia – można i trzeba przyjąć jako alternatywny sposób uprawiania teologii wobec wyraźnej dominacji „teologii epickiej”¹. Nie chodzi tu wcale o bezpośrednie przejście od teatru do teologii², ale tylko o zdobycie instrumentarium, którym można posłużyć się do fundamentalnej transpozycji teologicznej. Pomimo tego wstępnego ograniczenia obraz teatru jest korzystnym punktem wyjścia prezentacji „teodramatu”, opisanego dramatu Boga i człowieka³.

¹ TD I, 9.

² W historii relacji teologii do teatru znajdują się momenty bardzo antagonistyczne, por. TD I, 88nn.

³ Por. TD I, 11n, 85, 112. Bardzo wielu nie zgadza się na szukanie jakiegokolwiek analogii pomiędzy tym, co teatralne, a tym, co chrześcijańskie: np. Rudolf Kaßner (TD I, 47nn). Zob. także TD II/1, 392.

1. DRAMAT W HISTORII REFLEKSJI NAD LUDZKĄ EGZYSTENCJĄ

Friedrich Hegel wyraził powszechny pogląd, znamieny dla prezentowanej koncepcji, że dramat jest bez wątpienia szczytem całej sztuki⁴. Duch narodu przedstawia się przeważnie w eposie, jego subiektywność obecna jest w liryce, natomiast dramat jest wydoskonalającą i przewyższającą syntezą obu⁵. Bohaterowie greckiego dramatu tworzą wraz z chórem dramatyczne napięcie na dwóch krańcach wszystko obejmującej prawdy. Prawda jest boska i jako taką przedstawiają ją bohaterowie dramatu, bez względu na to, czy są winni, czy też niewinni. Aktor, występując za maską, nie ukazuje niczego innego jak tylko to, kim widz jest w codzienności swojej egzystencji⁶. Bohater dramatu starożytnego, król, syn bogów czy tytan, to objawienie boskiego świata. Podobnie jest u Szekspira⁷. Jednak dramatyzm leży nie w prezentowanej akcji, lecz w analizie samej egzystencji, dokonywanej za pomocą dramatu⁸. To z kolei służy rozjaśnieniu problemów egzystencjalnych; można mówić o egzystencji w świetle reflektorów. Nie można jednak w żaden sposób zapominać o tym, że to ludzka egzystencja pozwala istnieć teatrowi i że ona jest źródłem, z którego teatr wytryska⁹.

Każdy, kto idzie do teatru, wybiera się tam w tym celu, by współprzeżyć wydarzenia dziejące się na scenie. Musi pozwolić, by to, czego jest świadkiem, oddziaływało na niego. W sposób bezwzględny wymaga się od widza aktywnej i napiętej uwagi, by mógł przyjąć wszystko, co zostanie zaprezentowane. Nie jest dobrze, idąc do teatru, znać wcześniej treść. Pozornie może to ułatwić zrozumienie poszczególnych elementów przedstawienia, ale bardzo źle wpływa na całe wydarzenie, osłabiając zainteresowanie, wrywając poszczególne fragmenty sztuki z koniecznego kontekstu dramatycznego. Już starożytni twórcy z tego właśnie powodu nie publikowali swoich sztuk; także dzisiaj niektórzy autorzy czy reżyserzy są zdania, iż nie należy drukować sztuk teatralnych. Oczywiście, z drugiej strony, teatr zakłada pewną dojrzałość widza, który winien orientować się w kontekście własnego życia. Sama prezentacja na scenie, piętrząc

⁴ Von Balthasar nie jest heglistą, co mu niektórzy niesłusznie zarzucają. Por. M. GOGACZ, *Ostrzegam przed New Age i heglizmem* 6. E. PIOTROWSKI, *Ostrzegam przed New Age i...* 11. Por. także TD I, 261n; TD II/2, 225; TD III, 302.

⁵ Por. G. W. F. HEGEL, *Wykłady o estetyce* III, 269n, 388n, 568 (TD I, 51).

⁶ Por. TD I, 53.

⁷ Por. tamże, 70.

⁸ Por. tamże, 79, 238.

⁹ Por. tamże, 239.

napięcie, sprawia, że widz, podążając za akcją, wychwytuje wzajemne uzupełnianie się i przenikanie poszczególnych elementów. Cały proces, który ma coś z potrząsania kalejdoskopem, po wielu epizodach, da końcowy rezultat. Widz zostaje wciągnięty w akcję, w konkretny los, który w danym momencie staje się w pewien sposób centrum świata, a nie tylko przypadkowym przykładem czegoś, co się zna już od dawna¹⁰.

Teatr, a z nim i w nim dramat, stanowi ważny aspekt ludzkiej kultury, rozumianej jako proces całościowego rozwoju jednostki, a w konsekwencji całego społeczeństwa. Rzeczywistość „teatru świata” (*Welttheater*¹¹) nie jest wcale rzeczywistością wyłącznie europejską. Poza Grekami teatr o charakterze kultycznym znany jest w Egipcie, Babilonii, Chinach, Indonezji i Japonii¹². Nie we wszystkich kulturach teatr występuje w swoim pełnym kształcie, jak to ma miejsce na Zachodzie czy Dalekim Wschodzie (od Indii po Japonię). Niektóre kultury poprzestały na pewnych tylko elementach teatru, ograniczając się do strojów i prymitywnego grania, ekstatycznego, gestykulacyjnego tańca, dramatycznej prezentacji ballady, mitu czy też boskiego bądź bohaterskiego eposu. Synteza obu momentów, samowyzwolenia indywiduum z własnej ograniczoności poprzez maskę i taniec oraz prezentacja epicko-dramatycznego i mitycznego opowiadania, leży u podstaw teatralności. Kultyczny dramat noworoczny¹³ Babilonu jest religijnym wydarzeniem, w którym główną postacią jest król. W nim spotykają się oba elementy: reprezentacja narodu (Wielkie-Ja) i reprezentacja bogów, których on, król, jest synem i wybrańcem. Tak więc kultyczne pochodzenie teatru jest niewątpliwe. Widoczne jest tu dialogiczne pragnienie człowieka, który stawia pytania bóstwu i w uobecnionym teatralnie wydarzeniu otrzymuje odpowiedź. W widzu rozbudzona zostaje nadzieja na otrzymanie niewielkiego choć objawienia, które rozjaśni tajemnicę jego ludzkiej egzystencji¹⁴. I nie chodzi tu o rodzaj pouczenia o sensie życia z zewnątrz, przez epos, bajkę czy też filozofię, ale o „działanie prezentujące samo życie, w którym to działaniu zbiega się pytanie i odpowiedź”¹⁵.

Teatr Zachodu w sposób szczególny pielęgnuje tradycję teatru związanego ze światopoglądem, z widzeniem i pojmowaniem świata w jego naj-

¹⁰ Por. TD II/1, 82n.

¹¹ Por. TD I, 121nn.

¹² Por. tamże, 121.

¹³ Por. tamże, 240.

¹⁴ Por. tamże.

¹⁵ Tamże.

głębszych strukturach. Pierwowzorem „teatru świata” jest wybrzeże Troi, gdzie bohaterowie, przedstawiciele ludzkości, walczą o zwycięstwo pod okiem Zeusa i całego boskiego świata. Zeus, przypatrując się temu, co się dzieje, rozważa, jak pokierować losami śmiertelnych. Bogowie są wprawdzie z reguły widzami, ale bardzo zaangażowanymi; wielu bierze udział w walce. Wszyscy w górze, a zwłaszcza Zeus, śledzą sercem losy bohaterów; z jednej strony boska wyższość, z drugiej jednak miłosierne zaangażowanie. Rzeczywistość życia-gry na oczach bogów jest żywa w całym antyku¹⁶. Seneka, komentując zachowanie się Katona w nieszczęściu, stwierdza: „Takie widowisko jest godne, aby na nie spojrział Bóg (...). Naprawdę, nie widzę na ziemi nic piękniejszego, na co mógłby patrzeć sam Jowisz”¹⁷. Podobne poglądy wyrażają Sallust i Epiktet. Chodzi o trudną sytuację bohatera, kiedy bogowie mają wielką ochotę oglądać go w walce z wielkimi przeciwnościami losu, zwłaszcza wtedy, gdy on sam staje się przyczyną dramatycznej sytuacji. Epiktet stwierdza: „Zwłaszcza prawdziwy filozof, szczególnie w nieszczęściu, jest przedstawieniem, z którego cieszą się ludzie i bogowie”¹⁸.

To, co dotyczy „teatru świata”, odnosi się oczywiście do antycznej tragedii, granej wobec bogów: Zeus, który choć z daleka, spogląda jednak na cierpiącego Prometeusza, Atena śmiejąca się nad okrutnie upokorzonym Achajem, a bohaterowie muszą pięknie i odważnie, wbrew całemu światu, nieść nałożone na nich etyczne wymagania¹⁹. Cierpiący człowiek zostaje podniesiony w górę jak monstrancja i pokazany widzającym niewyraźnie bogom. On sam przyznaje tej toczącej się wobec wiecznego wejrzenia grze nieuchronność i w żaden sposób nie szuka wyjścia z trudnej sytuacji. Marek Aureliusz stwierdza, że tragedie mają służyć jako pomniki tego, co się dzieje i co istotnie musi się stać, i że nie należy się żalić wobec wydarzeń, które podobały się wystawiane na scenie, a teraz mają miejsce na scenie jeszcze większej²⁰. Widać tu wyraźnie znamię filozofii stoickiej i prawdę o bardzo mocnym powiązaniu teatru i życia, teorii teatru z filozofią. Dystans pomiędzy przyglądającymi się bogami i występującymi przed nimi ludźmi pomyślany jest jako odstęp pomiędzy bytem i pozorem, choć może pojawiać się obawa o to, by ziemskie wydarzenia nie były

¹⁶ Por. tamże, 121n.

¹⁷ SENEKA, *O Opatrzności* II, 9 (TD I, 122).

¹⁸ EPIKTET, *Dissertationes* II, 19; por. także III, 22, 59 (TD I, 122).

¹⁹ Por. TD I, 123.

²⁰ Por. MAREK AURELIUSZ, *Rozmyślenia* XI, 6 (TD I, 123).

traktowane jako gra marionetek. Jednak ani Homer, ani wielkie tragedie nie stosują obrazu gry marionetek do tego, co się dzieje na ziemi²¹.

Heraklit wskazuje na bardzo ważną różnicę perspektyw. Pewne wydarzenia, które od strony Boga są wspaniałym porządkiem świata, z perspektywy człowieka mogą wydawać się czymś najgorszym. Platon próbuje w te sprzeczności wprowadzić pewną harmonię, przykładając teologiczno-etyczną miarę do ludzkiego państwa. To, co boskie, jest jedynie dobre, niezmienne i nie przybiera różnorodnych, myślących masek, jak ludzie w mitycznym dramacie. Człowiek powinien naśladować jedynie „tylko dobre”, ale nie tak, jak w sztuce, która przedstawia światowe wydarzenia jako pomieszanie dobra i zła. Jest to niebezpieczne *mimesis*. Wszystko, co „etyczne”, jest *mimesis* pierwszego stopnia, naśladowaniem samego boga. Platon daje w tej materii wspaniałą syntezę, mówiąc, że życie jest grą przed bogiem, jakby muzycznym wychowywaniem w życiowy rytm boga; rytm, który jednocześnie jest przez boga podarowany. W sposób specyficzny bóg występuje jako „poruszający”; człowiek zanurza się w tym jedynie prawdziwym porządku tylko wówczas, gdy sam pozwala sobą powodować jak „boską marionetką”²². Ta możliwość jest tym, co w człowieku jest najlepsze. Bóg swoją powagą nadaje znaczenie ludzkiej egzystencji²³. Tak więc nie wojny i spory stoją najbliżej boskości, lecz „gra i upodobnienie”, sytuujące nas w tym, co boskie. Całe życie to wielkie święto, to liturgia przed bogiem. Rozwój teatru poszedł w dwóch kierunkach. Z jednej strony mamy zawłaszczenie motywu roli, z drugiej zaś późnoantyczną degenerację teatru w cyrk. Powaga gry w wymiarze wertykalnym ustępuje miejsca rozrywkowemu przyglądaniu się, aczkolwiek bardzo szybko powraca myśl o bogach przyglądających się temu, co dzieje się na arenie, a czego świadkami są ludzie. Występy atletów, gladiatorów powodują powstawanie napięcia: zabawa i powaga, czasami walka na śmierć i życie, czasami męka.

2. KATEGORIE DRAMATU

Zajmiemy się teraz „instrumentarium”, które pozwoli nam na możliwie najdoskonalszą prezentację Objawienia w jego najistotniejszym, a więc

²¹ Por. TD I, 123. Porównanie ludzi do marionetek znane jest w *Bhagawadgicie* (XVIII 61).

²² Por. PLATON, *Prawa* I, 644D-645A (TD I, 124).

²³ Por. tamże, VII, 803C-804B (TD I, 124).

najdramatyczniejszym wymiarze. I nie o sensację tu idzie, ale o życie, i to „życie w obfitości” (J 10, 10). Podział na triady produkcji i realizacji ma posłużyć przejrzyistości problematyki.

2.1. „Produkcja” dramatu: autor, aktor, reżyser

Produkcja teatralna – jeżeli to jest w ogóle dobre określenie – skierowana jest na publiczność, ale ostatecznie zainteresowanie publiczności nie służy samej sztuce, lecz czemuś, co sztuka ma nadzieję zapoczątkować. Twórca dramatu stoi u źródła całego procesu produkcyjnego i warunkuje go od samego początku – dotyczy to zarówno autora, jak i reżysera i aktora – komunikując się w ten sposób z publicznością²⁴. „Autor jest Bogiem Ojcem dla swoich postaci”²⁵. To określenie Juliena Greena doskonale charakteryzuje autora, poetę dramatycznego, ukazując jego inność w stosunku do autora epickiego. „Ten, którego powołuję, jest ode mnie niezależny, ponieważ go «wywołałem do istnienia» i mówi «ja», a nie jest ja. Któż nie dostrzeże, że takie działanie ma charakter demiurgiczny?”²⁶ To z kolei refleksja Marcela o autorze, który znajduje się tam, gdzie rozgrywa się napięcie pomiędzy wolnościami poszczególnych postaci, i zbiera w jedno to, co pozornie jest nie do pogodzenia. „Ten prymat jedności autora ma charakter ontologiczny”²⁷ i choć czasem bywał zaciemniony poprzez udaną improwizację doskonałego zespołu aktorskiego, w żaden sposób nie może być kwestionowany; domaga się go potrzeba sensu całego przedsięwzięcia²⁸. Poeta jest twórcą swoich postaci (choć Bułhakow ukazuje, jak postacie jego dramatów istniały przed nim²⁹). Ogranicza go – jeśli jest to jakieś ograniczenie – znajomość realiów, która musi być materiałem tworzenia. Cała sztuka jest najpierw w autorze. Jego praca polega na tym, by prezentując harmonię fragmentów, przygotował widza do harmonii całości i pozwolił mu podziwiać tę ostatnią w wielości tych pierwszych³⁰. Jest on „prawdziwym realistą” natury, ale natury jako całości, a nie jej chwilowych zachcianek, i zarazem „prawdziwym

²⁴ Por. TD I, 258.

²⁵ J. GREEN, *Journal*, (wyd. z 1938) 27 (TD I, 248).

²⁶ G. MARCEL, *Influence du Théâtre* 355 (TD I, 250).

²⁷ TD I, 248.

²⁸ Modne dzisiaj reinterpretacje, szczególnie starożytnego dramatu, zmieniając sens, który pochodził od autora, tworzą całkiem inną, najczęściej gorszą sztukę. Por. TD I, 149.

²⁹ Por. M. BUŁHAKOW, *Czarny śnieg*, rozdz. 7 (TD I, 253).

³⁰ Por. F. SCHILLER, *Über das gegenwärtige deutsche Theater* V, 815 (TD I, 249).

idealista”³¹. Wydaje się, że te wymagania stawiane przez Schillera autorowi przekraczają ludzkie możliwości. Autor jako twórca dramatu musi być jednocześnie w dramacie i ponad nim.

Schopenhauer domaga się od dramaturgicznego autora, by ten przemieniał się całkowicie w każdą przedstawianą osobę i przez każdą mówił, jak bruchomówca, z jednakową prawdą i naturalnością, tak jak Szekspir czy Goethe. Autorzy drugiej kategorii przemieniają przedstawiane postacie w siebie, np. Byron³²; trzeba uznać to za bardzo wielkie ograniczenie. Bernard Shaw mówi o swoim dramatopisarstwie: „Kiedy piszę jakąś sztukę, nie wymyślam nigdy akcji: pozwalam sztuce samej pisać się i formować, i czynię tak zawsze, nawet wówczas, kiedy do ostatniego momentu nie potrafię przewidzieć, jaki będzie jej koniec”³³. François de Curel wyraża się podobnie: autor „pozwala osobom, które stworzył, mówić w sobie”. Jako autor „jestem dla swego stworzenia jak Opatrzność”³⁴. W swoim dzienniku Julien Green zapisał: „Odkrywam postaci w miarę, jak mówią, niekiedy jednak mówią za wiele”³⁵. Autor tworzy dla swoich postaci przestrzeń wolności, w której żyją i działają, i to w sposób, który on sam nie zawsze pochwała i aprobuje; one nie zawsze rozumieją zamiysł twórcy³⁶. Pomimo to nie przestaje on „być Bogiem Ojcem dla swoich postaci”, musi je kochać i musi kochać także ich samodzielność.

Autor, nie mając innego wyjścia, przekazuje swoje dzieło w ręce reżysera i aktora (bądź aktorów) do dalszego przepracowania, a w rezultacie zaprezentowania na scenie. To, co powstało w duchu autora, działa dalej, ale w sposób pełen tajemniczości i subtelnosci, nie tyranizując ani reżysera, ani aktora, tworząc jedynie (raczej aż) twórczą przestrzeń³⁷. Rola, którą otrzymuje aktor, nie jest dla niego zwykłym zadaniem, ale zadaniem naczelnym – według określenia Stanisławskiego³⁸; aktor ma pokazać nie tylko postać stworzoną przez autora, lecz także cały horyzont sensu obejmujący prezentowaną rolę, który to horyzont autor ma czy miał w zamyśle. Widać więc wyraźnie, że rola, którą podejmuje aktor, mimo

³¹ Por. tamże, 779 (TD I, 249).

³² A. SCHOPENHAUER, *Zur Ästhetik der Dichtkunst* 1205 (TD I, 251).

³³ B. SHAW, posłowie do *Zurück zu Methusalem* 573 (TD I, 253).

³⁴ F. DE CUREL, *Réflexions sur le paradoxe de Diderot* 122, 133 (TD I, 255).

³⁵ J. GREEN, *Dziennik* VI, 496 (TD I, 255).

³⁶ „Nous sommes des personnages... qui ne comprennent pas toujours ce que veut l'auteur”. J. GREEN, *Journal* (wyd. z 1961) 755 (TD I, 256).

³⁷ Por. TD I, 258.

³⁸ K. STANISŁAWSKI, *Praca aktora nad sobą* 320n; w tekście niem. *Überanfgabe* – „nad zadanie”, zadanie ponad siły (TD I, 258).

iż jest dana i określona, nie jest w żadnej mierze ograniczona, lecz wręcz przeciwnie, ma charakter otwarty i właśnie to decyduje o jej ponadczasowości i ważności. W ten sposób jest ona ciągle na nowo interpretowana, a dzięki twórczej mocy aktora wdziera się w swoje (nad-) zadanie. „Autor nie powiedział wszystkiego o życiu swoich postaci; aktor poszukuje w ramach logiki akcji tego, co jeszcze w roli nie zostało odkryte”³⁹. W tym momencie staje się zrozumiałe, że niektóre role powstały z myślą o konkretnych odtwórcach, ponieważ autor wiedział, iż ten właśnie konkretny aktor wypełni swoje (nad-) zadanie w sposób przez niego zamierzony. Aktor aktualizuje dramat, który będąc napisanym, wymyślonym, pozostaje jedynie potencją. On daje realność dramatycznej idei, choć nie jest to realność codzienności, lecz uobecnienia. Dzieje się to tylko i wyłącznie dzięki jego własnej realności.

Wobec konkretnej, całościowej realności przedstawienia dzieło autora wydaje się bladym, schematycznym przedprogiem; sztuką jest przedstawienie, tekst jest jedynie podkładem; autor jest jedynie gościem w teatrze, który jest samodzielnym światem⁴⁰. Mimo to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że „(...) mistrzem teatru jest autor. Aktor nie może uczynić niczego, co nie mieściłoby się w koncepcji autora; reżyser nie może animować innej gry niż ta, która została przewidziana przez autora”⁴¹. Zależność aktora od autora nie ma charakteru poddańczego. Nie można się zgodzić z twierdzeniami, które czynią aktora sługą dramatycznego twórcy⁴², ani z twierdzeniami przeciwnymi, które czynią z autora zwykłego pismaka sztuk dla potrzeb aktora. Trzeba więc stwierdzić, że obaj – autor i aktor – są na siebie skazani i obaj „służą po prostu (...) poprzez swoje rozmaite talenty i różnorodną duchową strukturę idei dramatycznego dzieła”⁴³. Uobecnienie, realizacja sztuki nie jest w żadnym razie mechaniczną czynnością, ale twórczym aktem. Z tego powodu poeta, w sposób jednoznaczny i konieczny, stworzył aktorowi, współtwórcy sztuki, przestrzeń wolności. Wizje autora i aktora nie są nigdy identyczne – o czym może świadczyć wielość zrealizowanych koncepcji jednego przedstawienia – ale obie pozostają i muszą pozostawać w relacji wewnętrznej analogii, dzięki czemu aktor może, w twórczy sposób, realizować

³⁹ A. BONNICHON, *La Psychologie du Comédien* 148 (TD I, 259).

⁴⁰ Por. T. MANN, *Rede und Antwort* 40 (TD I, 261).

⁴¹ CH. DULLIN, przedmowa do: H. GOUHIER, *L'Essence du Théâtre* IV (TD I, 261).

⁴² Por. np. G. W. F. HEGEL, dz. cyt., III, 613 (TD I, 261n).

⁴³ H. WICKHALDER, *Gründzüge zu einer Psychologie des Theaters* 64; por. także H. DINGLER, *Dramaturgie als Wissenschaft* I, 242, 272n (TD I, 262).

wizję poety. Co więcej, musi on to, co zostało mu dane i zadane przez autora, uzupełnić i pogłębić⁴⁴. Aktor, ucieleśniając sztukę, czyni to nie dla autora ani też nie dla samego siebie, ale dla publiczności, od której nie jest niezależny. Bez niej nie ma teatru, wobec niej aktor staje się kimś znaczącym jak Hamlet czy Antygona, dając do dyspozycji postaci swoją realną egzystencję.

Osobny problem to alternatywa postawiona wyraźnie przez Diderota: wczucie się w rolę czy też jej przemyślane, techniczne opanowanie?⁴⁵ Sam Diderot opowiada się za drugą koncepcją, pragnąc uwolnić francuską scenę od przesadnej uczuciowości, która zaciemnia jasność prezentowanej myśli. W rezultacie chodzi o wyważenie pomiędzy emocjami i rozumem. Aktor nawet w największych porywach i uniesieniach nie może tracić kontroli nad grą. Rozróżnienie pomiędzy twórczym działaniem rozumu i serca nie rozwiązuje problemu, ponieważ aktor pracuje „na ludzkim materiale”, a więc na pewnej całości złożonej z cielesnego, duchowego i umysłowego „ja”. Tak więc wraz z nim stają do dyspozycji roli jego wszystkie siły duchowe łącznie z uczuciowością. To odróżnia jego sztukę od wszystkich innych, które pracują z materiałem „nie-ludzkim”; aktor jest zarazem orkiestrą i dyrygentem⁴⁶. Dyspozycyjność wszystkich ludzkich zdolności, możliwości ciała i koncentracja uwagi służą przewyciężeniu rozbicia codziennością i połowicznego zaangażowania się, aż po totalną aktywizację aktorskiej wyobraźni. A to wszystko po to, by wiarygodnie ucieleśnić realność roli, by usprawiedliwić jej prawdę⁴⁷.

Dyspozycyjność aktora wobec roli może być przeżywana, od strony psychologicznej, w różnorodny sposób. Jedni (pasywnie) mówią o zamieszkaniu przez rolę (w aktorze), inni odwrotnie (aktywnie) – o zamieszkaniu aktora w roli. Natomiast wszyscy są zgodni, że nie można w żaden sposób mówić o rozdwojeniu świadomości. Aktor kieruje darem z siebie dla roli z określonego punktu samoposiadania. Cała trudność polega na tym, by „osiągnąć stan, w którym można swobodnie się poruszać, pomimo łańcuchów”⁴⁸. Trzeba także powiedzieć o konieczności pewnego wypośrodkowania pomiędzy identyfikacją z rolą a dystansem wobec niej, ponieważ aktor musi, jeszcze bardziej niż graną postacią,

⁴⁴ Por. TD I, 259.

⁴⁵ D. DIDEROT, *Paradoks o aktorze* (TD I, 264).

⁴⁶ Por. A. BONNICHON, dz. cyt., 226 (TD I, 266).

⁴⁷ Por. K. STANISŁAWSKI, dz. cyt., *passim* (TD I, 267).

⁴⁸ Wypowiedź aktora Paula Mouneta cytowana w: MME DUSSANE, *Le Comédien sans paradoxe* 15 (TD I, 268).

przejąć się sprawą, ideą zamyśloną przez autora. Można więc mówić o wierności aktora wobec autora, choć nie wolno tracić z oczu napięcia, które objawia się jako nieustanna walka pomiędzy wiernością poecie i jego dziełu a wiernością wobec własnego artyzmu i sztuki. „Prawdziwa walka pomiędzy indywiduum i rolą”⁴⁹ jest jądrem sztuki aktorskiej. Jako sztuka aktorstwo podlega powszechnemu jej paradoksowi: w ekstremalnym przypadku najdoskonalsza technika rozplywa się w doskonałej inspiracji. Jest to sytuacja idealna, która pozwala uchwycić istotę problemu. „Zdarza się, że jakiś aktor zupełnie zapomina o opanowanej przez siebie technice i jest tym, kogo gra. Taki cud jest rzadkością”⁵⁰, możliwą jedynie wówczas, gdy aktor jest w pełni dojrzałą osobowością. Ona jest rozstrzygającym momentem autentyczności sztuki aktorskiej. Niedojrzały człowiek nie może dojrzałe grać, nieautentyczny człowiek nie może grać prawdziwie. „Pierwszym i ostatecznym kryterium dla aktora jest kryterium człowieka, którym jest aktor”⁵¹. Daje on całą swoją osobowość do dyspozycji roli i poprzez minę, gesty, ton, zachowanie, działanie odślania wewnętrzne wydarzenia w horyzoncie przedstawienia. Tak więc sztuka aktorska to nie maskowanie, ale demaskowanie! To jeden z aspektów prawdziwości aktora na tle innych ludzi. Grana rola ukazuje nie tylko zamyśloną przez autora ideę, ale przedstawia także aktora. Jest swego rodzaju zawodowym ekshibicjonizmem, co w różnych czasach i na różnych szerokościach geograficznych wyrzucało aktorstwo poza społeczny nawias, stawiając je na równi z prostytutką⁵². To ofiara składana, z reguły bardzo świadomie, za wierność powołaniu. Stąd już bardzo blisko do kategorii religijnych.

W relacji pomiędzy aktorem a autorem pojawia się konieczność obecności kogoś, kto staje się dla nich nawzajem pośrednikiem. Jego zadaniem jest wzięcie w ręce całego przedstawienia, prezentacji sztuki, by wśród wielości aktorów stać się narzędziem jednoczącym i harmonizującym. Zdarzało się i zdarza, że tę rolę przejmuje sam autor bądź jeden z grających aktorów. Normalnie jednak tą osobą jest reżyser. Zadanie, jakiego się podejmuje, mianowicie aktualizacji tego, co zawiera manuskrypt (bardzo często nie wydrukowany), domaga się powstania w nim

⁴⁹ A. KUTSCHER, *Grundriß der Theaterwissenschaft* 94 (TD I, 269).

⁵⁰ E. BROCK-SULZER, *Theater* 210 (TD I, 273).

⁵¹ E. REICHE, *Siebzehn Kapitel von Schauspielern und von Theater* 6n (TD I, 270).

⁵² Tak było m.in. w starożytnym Rzymie, w Chinach, w Wietnamie i Indiach. Tak było w czasach oświecenia, zob. np. pisma nieprzejednanego wroga teatru – Rousseau. Por. TD I, 271.

całościowej wizji, w której musi znaleźć się zarówno dramat, z całą twórczą inspiracją autora, jak i cała artystyczna sztuka aktora, z jego najróżnorodniejszymi możliwościami. To ukazuje reżysera jako człowieka zależnego wewnątrznie od tych dwóch wielkości, więcej, jako człowieka pozostającego w służbie obu. „Pierwszym przykazaniem reżysera jest wierność wobec tekstu”⁵³, który nie jest, o czym wspominaliśmy wcześniej, zamkniętą literą, lecz żywą, duchową rzeczywistością. Przeniesienie sztuki na scenę domaga się od reżysera wniknięcia w myśli i odczucia poety poprzez literę tekstu i ponad nią. Trudniejsza jest praca reżysera z aktorem, który ma w sztuce swoje niezbywalne i konieczne prawa. Dzięki temu jednak możliwe jest uzyskanie pełni realizowanego dzieła. Sytuacja, w której aktor zostaje stłumiony fantazją reżysera, nie jest dobra. Dzieje się to bardzo często w wypadku reżyserów-gwiazd. Nie wolno więc tracić z oczu bardzo ważnej prawdy, że „reżyser nie jest dyrygentem, a aktor nie jest dowolnym instrumentem”⁵⁴. Ionesco domaga się od reżysera, by nie chciał niczego od sztuki, którą wystawia, ale by unżył się i stał się przyjmującym naczyniem⁵⁵. On musi obudzić w aktorze twórcze moce, nawet te, o których sam aktor nie wie, że je posiada. Dobry reżyser nie istnieje jako postać, usuwa się, by być medium i atmosferą całości. Miejscem jego pracy są próby, gdzie dochodzi bardzo często do mocnego zderzenia pomiędzy reżyserem a twórcą, pomiędzy reżyserem a aktorem, pomiędzy aktorem a twórcą i pomiędzy aktorem wraz z reżyserem a twórcą⁵⁶. To wszystko służy jedności, a w przedstawieniu nie może być nawet śladu walki, napięcia czy czegoś obcego. Gdy przedstawienie jest gotowe do wystawienia, reżyser przestaje być potrzebny.

⁵³ G. BATY, *Revue critique des idées et des livres* 479 (TD I, 277).

⁵⁴ TD I, 278.

⁵⁵ Por. E. IONESCO, *Notes et contre-notes* 266 (TD I, 278).

⁵⁶ Por. A. KUTSCHER, dz. cyt., 233 (TD I, 279).

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	5
WSTĘP	7
I. DRAMAT JAKO KATEGORIA PREZENTACJI RZECZYWISTOŚCI TEOLOGICZNEJ	19
1. Dramat w historii refleksji nad ludzką egzystencją	20
2. Kategorie dramatu	23
2.1. „Produkcja” dramatu: autor, aktor, reżyser	24
2.2. Realizacja dramatu: przedstawienie, publiczność, horyzont (scena)	29
3. Dramatyczne kategorie w prezentacji i rozumieniu Objawienia	34
3.1. Zarys historii zagadnienia	34
3.2. Dramatyczna prezentacja Objawienia	35
3.3. Rola i wolność	51
II. POTRZEBA ZBAWIENIA JAKO DRAMATYCZNA SYTUACJA CZŁOWIEKA	71
1. Świadczenia pozabiblijne	72
1.1. Tajemnica istnienia	72
1.2. Tragizm śmierci	77
1.3. Dramatyczne poszukiwanie sensu	83
1.4. Dramatyczne poszukiwanie zbawienia w kulturach przed- i pozachrześcijańskich	87
2. Świadczenia Biblii	90
2.1. Grzech	90
2.2. Biblijna rzeczywistość śmierci	96
2.3. Cierpienie	99
2.4. Dramat szatańskiego zniewolenia	100
2.5. Oczekiwanie na zbawienie w Izraelu	102
III. DRAMATYCZNY CHARAKTER TRYNITARNEGO ŹRÓDŁA ZBAWIENIA	105
1. Dramat w Trójcy Świętej	106
1.1. Kenoza Ojca	108
1.2. Kenoza Syna	112
1.3. Kenoza Ducha	113
1.4. Relacje wewnątrztrynitarnie	115

2. Bóg źródłem świata	117
2.1. Dramat stworzenia świata	118
2.2. Świat stworzony w Bogu	118
2.3. Przestrzeń i czas	121
2.4. Dramatyczne trwanie świata w Bogu	122
3. Zbawienie dziełem całej Trójcy	124
3.1. Główne aspekty biblijnej nauki o zbawieniu	125
3.2. Powszechna zbawcza wola Boga	128
 IV. ETAPY DRAMATYCZNEJ REALIZACJI ODWIECZNEGO PLANU ZBAWIENIA . .	149
1. Posłanie Syna – dramatyczna chrystologia	149
1.1. Dramat wcielenia Jezusa Chrystusa	150
1.2. Dramat w Chrystusie	153
1.3. Samoświadomość Jezusa Chrystusa	156
2. Kulminacja bosko-ludzkiego dramatu	160
2.1. „Posłanie” kluczowym pojęciem dramatycznej chrystologii . . .	160
2.2. Próba chrystologii posłannictwa	169
2.3. Treść Jezusowego posłannictwa	172
2.4. Krzyż centralnym miejscem „teodramatu”	178
2.5. Zmartwychwstanie Jezusa	184
2.6. Wniebowstąpienie Jezusa Chrystusa	186
2.7. Dramat ludzkiego cierpienia	187
3. Posłanie Ducha	189
 V. AKTORZY NA „TEODRAMATYCZNEJ” SCENIE	191
1. Naród Wybrany	191
1.1. Izrael na tle innych narodów	192
1.2. Dramat Narodu Wybranego	195
2. Dramatyczna perspektywa królestwa Bożego	197
2.1. Wspólnota Żydów i pogan	197
2.2. Kościół – naśladowca i uczestnik dramatu Jezusa Chrystusa . .	201
2.3. Uczniowie	211
2.4. Maryja	216
2.5. Jednostka	222
3. Duchy	231
3.1. Aniołowie	232
3.2. Diabły	235
 VI. DEFINITYWNE ZAKOŃCZENIE „TEODRAMATU”	241
1. Możliwość tragicznego zakończenia „teodramatu”	242
1.1. Odrzucenie zbawienia	242
1.2. Możliwość potępienia	243
2. Zbawienie jako nie kończący się dramat	245

2.1. Pawłowa nauka o skuteczności zbawienia	245
2.2. Skuteczność zbawienia w Ewangeliach	246
2.3. Dramat Boga zaangażowanego w świat – cierpienie Boga	248
3. Dramatyczny charakter nauki o apokatastazie	252
3.1. Problem apokatastazy	252
3.2. Powszechność zbawienia	254
4. Rzeczy ostateczne – dramatyczne spełnienie „teodramatu”	258
4.1. Śmierć	258
4.2. Zmartwychwstanie	259
4.3. Sąd Ostateczny	260
4.4. Czyściciel	263
5. Bóg w człowieku, człowiek w Bogu – dramatyczna perspektywa . .	265
5.1. Zamieszkiwanie Boga w człowieku	265
5.2. <i>Visio beatifica</i>	270
6. Sens boskiego dramatu	280
VII. ELEMENTY ORYGINALNOŚCI DRAMATYCZNEJ KONCEPCJI ZBAWIENIA	
WEDŁUG HANSA URSA VON BALTHASARA	283
1. Dramatyczna prezentacja teologii w miejsce opisu epickiego	283
2. Konsekwentny „trynitaryzm” teologii Hansa Ursa von Balthasara .	287
3. Odślonięcie wspaniałości Boga – teologiczne wprowadzenie w „serce Trójjedynego”	289
4. Soteriologia i chrystologia	292
5. Bogactwo tradycji teologicznej i humanistycznej	298
6. Dramatyczne poszukiwanie prawdy – Hans Urs von Balthasar na „granicach herezji”	300
6.1. Nauka o Trójcy Świętej	301
6.2. Nauka o Chrystusie	306
6.3. Problem „rzeczy ostatecznych”	311
7. Teologiczny wpływ Adrienne von Speyr	326
ZAKOŃCZENIE	329