

O dramaturgii Howarda Barkera

W tytule sztuki *Scenes of Execution (Sceny z egzekucji)* Howarda Barkera widnieje słowo „egzekucja”. Dla osoby powierzchownie czytającej tekst sztuki fakt ten może się wydać dziwny – końcowe sceny mówią o uwolnieniu oskarżonej o zdradę stanu i osadzonej w więzieniu malarki Galactii, a nie o wykonaniu na niej wyroku. O jaką więc egzekucję chodzi? Czy egzekucja zostaje wykonana – i kto jest jej ofiarą?

Sceny z egzekucji, powstałe w 1985 roku, zbiegają się w czasie z ogłoszeniem przez Barkera swoistego manifestu, *49 Tez dla teatru tragicznego*. W manifestie tym dramaturg wypowiedział się na temat sztuki teatru, ale tezy te można odnieść do sztuki w ogóle. Oba teksty, powstałe w realiach rządów „żelaznej damy” Margaret Thatcher, odnoszą się do sytuacji artysty postawionego przed oczekiwaniami nie-artystów, próbujących uprzedmiotowić sztukę i uczynić z niej narzędzie służące ich własnym celom. Oficjalny, uprawomocniony przez państwo profil teatru nazwał Barker „teatrem masującym” i uznał, że taka postać teatru musi spotkać się ze zdecydowanym sprzeciwem. Narzędziem do takiej walki uczynił to, co nazwał swoim „Teatrem Katastrofy”. Dzięki niemu – jak twierdzi dramaturg – prawdziwy teatr, „teatr tragiczny”, ma szansę wyswobodzić się ze społecznych i ideologicznych oczekiwań. Postulatem Barkera jest stworzenie w teatrze tragedii, będącej elitarnym narzędziem walki z rządami autorytarnymi. Istniejący „rynek” teatralny jest, według Barkera, ściśle powiązany z kulturą autorytarną, ukrywającą się pod maską demokracji, a ta kontrola społeczna wyraża się w postulatach jasności i klarowności w sztuce. Teatr, który próbuje „rzucić światło” na tematy, o których opowiada, wikła się w tę kontrolę społeczną. Tymczasem, aby mówić prawdę, sztuka nie może równocześnie służyć pojednaniu. Artysta musi „rozsadzać granice wyobraźni”, przekraczać obiegowe przekonania, szukać sprawiedliwości i prawdy za wszelką cenę, inaczej staje się tylko narzędziem.

Stąd wynikają podstawowe cechy dramaturgii Howarda Barkera. Tragedia, którą próbuje w swojej twórczości stworzyć, to według niego „najbardziej bezprawna ze wszystkich form sztuki, najbardziej niszcząca społeczny porządek, najbardziej de-cywilizująca, najmroczniejsza, a mimo to równocześnie najbardziej afirmująca życie (...). Przez to, iż stoi tak blisko brzegu otchłani, pozwala wyrazić niewyrażalne i ukazuje emocje, które tak zwane otwarte społeczeństwo ledwie potrafi kontemplować”¹.

Howard Barker twierdzi, że tworzony przez niego teatr ogłasza niezależność widza, daje mu wolność oceny i poglądów, unika instruowania i pouczenia. Mówi

¹ <http://www.m-bettencourt.com/thoughts/barker.html>

„w mojej pracy nigdy niczego nie »głoszę«. Tworzę świat. Pozwólmy innym decydować, co jest »głoszone«. Nie mam pretensji do głoszenia prawdy albo oświecania ludzi. Jesteśmy duszeni przez pisarzy, którzy chcą oświecić nas swoimi prawdami. Dla mnie teatr jest piękny, ponieważ jest tajemnicą, a tajemnica nas pociąga, wszyscy chcemy poznać tajemnicę”². Nie oznacza to, że Barker unika wypowiadania się na tematy dotyczące zagadnień społecznych czy moralności. Wręcz przeciwnie. Unika on natomiast komunałów i stara się zaprzeczać obiegowym nakazom społecznym. Podstawowa zasada jego twórczości to tworzenie charakterów nie-popularnych, opisywanie działań trudnych do uzasadnienia, prezentowanie postaw anty-społecznych, czy wręcz niemoralnych. Krytycy od początku zarzucali Barkerowi, iż pozostawia bez odpowiedzi wiele pytań dotyczących motywacji postaci; że brak w jego sztukach dramaturgicznego uzasadnienia motywów ludzkiego postępowania. Jego postaci oskarża się o zachowania sprzeczne z psychologią, albo wręcz o anty-psychologizm. Tymczasem sprawa wydaje się dużo prostsza: Barker skupia się bowiem na tworzeniu bohaterów, których zachowania przeczą społecznym oczekiwaniom. Warto przytoczyć opis sztuki *The Love of a Good Man* (*Miłość bliźniego*) (1981):

„Obok prawdziwie galowego popisu złego smaku pojawia się tu wiele dobrych, zdumiewająco dobrych gagów i sytuacji. Rzecz dzieje się w 1920 roku na wielkim pobojuwisku I wojny światowej, Passchendaele we Flandrii, gdzie, jak mówiono w owych czasach – i co z upodobaniem powtarza Barker – więcej było mięsa ludzkiego niż ziemi. Przybywa Książę Walii, aby rozpocząć akcję identyfikacji i godziwego pochówku dla miliona pogrzebanych tu zwłok. Książę, hojnie szafujący w oficjalnych przemówieniach wzniosłymi hasłami i wielkimi ideami, prywatnie wyznaje, że gdyby to tylko od niego zależało, poprzestałby na zawieszeniu nad cmentarzyskiem ogromnego kolorowego neonu układającego się w jedno, jedyne słowo: SORRY. Ale prywatne marzenie Księcia nie ziści się, ponieważ w sprawę są zaangażowane już nie tylko sentymenty narodowe, ale także grube interesy; do akcji wkracza przedsiębiorca pogrzebowy, niejaki Hacker, który nie spocznie, póki nie wykopie najmarniejszych nawet szczątków i nie przeniesie ich »w nieskazitelnie prostopadłościennych skrzynkach pod nieskazitelnie zieloną trawkę i nieskazitelnie białe krzyże«. Galerię głównych postaci uzupełnia bolesciwa matka, Mrs. Toynbee, która spodziewa się w Passchendaele odnaleźć zwłoki syna, by następnie przewieźć je do Anglii i pochować pod jabłonią we własnym ogrodzie. Hacker chętnie jej w tych poszukiwaniach pomoże, tym bardziej, że ma nadzieję tym sposobem pozyskać jej uczucia.

Poszukiwania właściwych zwłok i osnute wokół tych poszukiwań intrygi są głównym wątkiem fabularnym sztuki Barkera. Z biegiem czasu jednak autor przestaje się jakby interesować tą sprawą i przechodzi na grunt hiperczarnych dowcipów i metafor politycznych, na przykład o gniciu i rozkładzie wszystkich Anglików, niezależnie od tego, czy znajdują się już pod ziemią, czy jeszcze na niej. Jakkolwiek dywagacje te nie są wzorem dobrego smaku, trzeba przyznać (...) że bezbłędnie obnażają one niektóre narodowe śmieszności.”³

² <http://members.aol.com/wrestles/barker.html>

³ *Teatry londyńskie – styczeń 1980*, w: „Dialog” 1980 nr 4, str. 157

Dla publiczności przyjęcie *The Love of a Good Man* było niesłuchanie trudne, a trudności te wiązały się z przesłaniem sztuki (bo choć Barker odżegnuje się od pretensji do głoszenia prawdy, formułuje jednak bardzo konkretne tezy). W swojej sztuce Barker przedstawił pogląd, iż nawet w obliczu wojny, śmierci, czy tragedii ludzie bynajmniej nie stają się lepsi, a masowy grób jest dla nich jedynie kolejnym sposobem na ubicie korzystnych interesów.

Podobnych trudności nastroczają i inne sztuki Barkera: Pani Bradshaw, bohaterka sztuki *Victory (Zwycięstwo)* (1983), po siedmiu latach purytańskiej ascezy po śmierci męża - sędziego, który skazał Karola I na śmierć - postanawia zebrać rozwleczone szczątki męża i doprowadzić do ich godnego pochówku. Podróż, którą odbywa by tego dokonać, okazuje się podróżą poprzez własne namiętności; kobieta przeżywa piekło upokorzeń. W efekcie sztywna purytanka zostaje sprowadzona do roli dziwki, a zasadą jej działania jest najwyraźniej wiara w to, że cel uświęca środki. Jak pisze krytyka: „karty w pewnym stopniu rozdaje tu monarcha, Karol II, którego postać ukazana została daleko od politycznej poprawności. (...) Howard Barker sprowadza królewski dwór do rangi burdelu, którym zarządza monarcha-dziwkarz o niezwykłym libido, o potężnym potencjale prostactwa, cynizmu i perwersji. Intencje autora od początku są jasne: arystokraci odgradzeni są od uciśnionych szaraczków parawanem, za którym dochodzi do nieustannych orgii. Po drugiej zaś stronie ludzie cierpią. Ludzie szarzy, zdradzeni, oszukani. Ludzie wierzący w moc rewolucji, której niestety przeprowadzono do końca”⁴.

Tematyką *Possibilities (Możliwości)* (1987) jest - ukazana w najrozmaitszych formach, na przykładzie najrozmaitszych epok i krajów - odwieczna relacja kat - ofiara, a więc zakorzeniona w człowieku skłonność do okrucieństwa. A każda kolejna decyzja Riddler, bohaterki *A Hard Heart* (1992), wezwanej do kierowania obroną oblężonego miasta, wydaje się czynić je bardziej bezbronnym. Riddler zdaje się nie posiadać z radości, iż jej „umysł był jak maszyna w swojej doskonałości”, kiedy miasto zostaje doszczętnie zniszczone.

Bohaterami Barkera rządzi więc paradoks, fascynują ich sprzeczności. Ich zadaniem jest spowodowanie u widza wstrząsu, wywołanie pragnienia bólu. Są często niezrozumiali, ale zrozumiałość nie jest - co dramaturg wielokrotnie podkreślał - celem sztuki. Nieuchronnym i koniecznym składnikiem „teatru tragicznego” jest ból, bo tylko on może przerwać politykę „usypiania czujności”, propagowaną przez społeczeństwo liberalnego humanizmu i towarzyszącą teatrowi. Teatr Barkera nie proponuje klarowności i jasności, ani nie obiecuje ulgi. Dramaturg ma nadzieję, że dzięki temu jego widzowie będą mogli odkryć w sobie swoją „przedmoralną” tożsamość, swoje pragnienia i właściwą sobie wyobraźnię, które nie są narzucone przez społeczeństwo i skażone społeczną kontrolą.

Czy malarka Galactia, główna bohaterka sztuki, ma być człowiekiem, jakiego postuluje Barker? Dramaturg oświadcza: „Są ludzie, którzy chcą odczuwać ból. Nie ma prawdy za darmo.” - i takim charakterem obdarza Galactię. Dla niej prawda zwycięskiej dla Republiki Wenecji i Świętej Ligi bitwy pod Lepanto, której namalowanie jej zlecono, to porąbane ciała i jęk ofiar, a nie cel przyświecający dowódcom. Wiszące przed nią płótno to „wielka pustka do wypełnienia (...)

⁴ G. Czeakański, *Zwycięstwo – ze wskazaniem na remis*, http://www.dlastudenta.pl/teatr/?act=show_ar&id=14843

krzykiem zmasakrowanych". Galactia wie, że jest jedyną osobą, która posiada talent wystarczający do stworzenia dzieła oddającego prawdę wydarzeń. Tylko że prawda, którą przekazać ma Galactia nie jest prawdą, na której zależy zleceniodawcy, doży Argentino. Jakże inny jest model sztuki proponowany przez Carpetę, kochanka Galactii! Jego wizja jest uładzona, „akademicka”, pompierska. Jego dążenie do perfekcji ogranicza się do nieskończonego malowania wciąż tego samego, religijnego motywu. Dlatego jego wizja bitwy okazuje się strywalizowana, zniewolona ideologią, i przez to – jak stwierdzają sami zleceniodawcy – po prostu okropna.

Barker nie narzuca banalnych odpowiedzi i nie tworzy stereotypowych postaci. Jest świadomy, że fakty są obiektywne, ale prawda staje się subiektywna – zależy od punktu widzenia, że są różne jej oblicza. Nie neguje, iż masakra jest w pewnym aspekcie wzniosła i nie zaprzecza, że jej ofiary są patriotami i bohaterami. Tym, czemu się przeciwstawia, jest użycie prawdy do własnych celów. Galactię interesuje opowiedzenie w sposób możliwie najbardziej dotkliwy prawdy wydarzeń, znalezienie formy na opowiedzenie cierpienia, bólu i fizycznego, cielesnego, namacalnego wymiaru bitwy. Ale pomija aspekt celów, przyświecających walczącym i być może w ten sposób jej wizja staje się wybiórcza. Nie można bowiem przejść obojętnie wobec stwierdzenia jednej z postaci dramatu, która oświadcza, iż „z pewnością nie ma czegoś takiego jak to »co się wydarzyło«. Są tylko opinie o tym wydarzeniu”. Jednakże wobec Galactii wyciągnięte zostają konsekwencje – jej wizja nie zgadza się z wizją władz Wenecji. I prawda wydarzeń, którą głosi, zostaje skierowana przeciwko niej. Pominięcie celów ideologicznych, politycznych, odarcie wydarzenia ze wzniosłości, może zaszkodzić państwu. Prawda, czy może jej aspekt, głoszony przez Galactię, jest szkodliwa i malarka musi zostać uciśniona. Zostaje więc aresztowana i zamknięta w więzieniu.

Już to pobieżne streszczenie sztuki *Sceny z egzekucji* daje wyobrażenie o ulubionej technice twórczej Howarda Barkera. Jest nią umieszczenie akcji dramatu w określonych historycznych realiach, gdzie prawda historyczna miesza się z poetycką wyobraźnią twórcy, z dodatkiem fikcyjnego bohatera. Jest to więc rodzaj polemiki z historią, mającej często charakter wybiórczy, czy też – jak często chce krytyka – stronniczy. Dla Barkera nie ma to jednak żadnego znaczenia. Prowadzi on także polemikę z dziełami sztuki czy innymi autorami. Taką technikę przyjął przy tworzeniu sztuk: *Brutopia* (1989) – polemika z *Utopią* Tomasza Morusa, *(Uncle) Vanya* (*Wujaszek Wania*) (1991), czy *Gertrude - The Cry* (*Gertruda, czyli krzyk*) (2002) .

(Uncle) Vanya wydaje się być ciekawą pozycją w twórczości Barkera – skoro sztuka Antoniego Czechowa pod tym samym tytułem opatrywana jest znienawidzonymi przez brytyjskiego dramaturga określeniami: „realistyczna” i „psychologiczna”. Rzeczywiście, świat Czechowa zostaje w *(Uncle) Vanya* poddany gruntownej rewizji i opatrzony zjadliwym komentarzem. Dla Barkera, Czechow jest dramaturgiem pesymizmu, pisarzem zachęcającym do sentymentalizowania swoich słabości, czyniącym inercję zaletą. Tymczasem, jak twierdzi Barker, za współczuciem wpisanym w dramat Czechowa kryje się pogarda. W *Wujaszku Wani* umieścił więc postać rosyjskiego dramaturga, który wyraża swoją pogardę wobec Wani: „Waniu, posiadam tak miazdzącą wiedzę o twojej duszy. (...) Znam jej godne litości rozmiary.

Jest mniejsza niż aspiryna musująca w szklance...". Lecz gdy Czechow z dramatu umiera, Wania znajduje siłę, aby przekroczyć granice świata swojego twórcy.

Jedną z nowszych sztuk Howarda Barkera, *Gertruda, czyli krzyk*, to niejako opowiadanie szekspirowskiego *Hamleta* z perspektywy jego matki. Sztuka ta stanowi jeden z licznych przykładów dzieł Barkera, w których główna rola przypada kobiecie. Jest to wynik – jakże słusznej – obserwacji, iż w historii teatru niewiele jest ról dających dojrzałym aktorkom możliwość stworzenia charyzmatycznej roli. Efektem takiego myślenia są również sztuki *Castle (Zamek)* (1985), oraz – oczywiście *Sceny z egzekucji*.

Tematyka *Zamku*, osadzonego w średniowiecznej Brytanii, dotyczy próby obalenia przez kobiety patriarchalnego porządku, podjętej podczas nieobecności walczących na krucjacie mężczyzn. W *Gertrudzie* tytułowa postać przedstawiona zostaje jako sprężyna wszystkich krwawych wydarzeń; ogarnięci pożądaniem do niej mężczyźni są w stanie zrobić wszystko. Królowa manipuluje mężczyznami, zawsze się im wymykając. Barker dopisuje inne zakończenie szekspirowskiej historii: po zabójstwie Hamleta, Gertruda, wplątana w rozpędzone koło zbrodni, zapowiada śmierć Klaudiusza, jednak w finale ginie z rąk swojego zazdrosnego kochanka, który – notabene – również ginie. Gertrudą rządzi jej namiętność, seksualność, żądza, która objawia się choćby w takich scenach jak podczas stosunku seksualnego, który ma miejsce nad ciałem przed chwilą zamordowanego małżonka.

Osobnym zagadnieniem jest w dramaturgii Howarda Barkera kreowany przez niego język. Podobnie jak wobec tematyki i realiów swoich sztuk, tak i wobec używanego w nich języka, stosuje Barker zasadę niezwykłości, niecodzienności, użycia konstytutywnej dla jego teatru wartości – wyobraźni. Jedyłą rzeczą, w jaką widz musi ufać, jest wyobraźnia dramaturga, nie zaś jego przekonania polityczne czy formułowane przez niego opinie. Aczkolwiek – oczywiście – nie oznacza to, że wyobraźnia dramaturga nie rządzi się własnymi prawami i nie posiada własnych prawd. Przeciwnie. Nade wszystko twórczość Barkera cechuje pogarda dla społecznego realizmu, czy teatralnego dziennikarstwa. Dramaturg nie udaje, że jego postaci mówią językiem ulicy. Twierdzi, że ich mowa „to mieszanina tonów wysokiej literatury i rodzaj slangu, którego nauczyłem się w Południowym Londynie w swoim dzieciństwie”⁵. Język używany przez jego postaci to mieszanka poezji i wulgaryzmów, bardzo silnie oddziałująca na wyobraźnię widza. Bywa to jednak język na tyle trudny, że krytyka oskarża jego postaci o bycie raczej zestawami postulatów niż ludźmi z krwi i kości. Jednak – jak już nieraz wspomniałem – Barkerowi wcale nie zależy na efekcie realistycznym ani na psychologicznym prawdopodobieństwie. Używany przez niego język jest również sposobem na eksplorację ludzkiej wyobraźni – zwłaszcza w ostatnich dziełach. *Gertruda* napisana jest językiem metafor, pozbawionym interpunkcji. Przykładem niech będzie fragment monologu sługi – Cascana; który ma miejsce tuż po opisanej powyżej, kontrowersyjnej scenie ze sztuki:

„Każde nieopanowane pożądanie wiedzie nas na sam skraj gdzie czeka tylko kara wiemy to tak dobrze to wiemy ale nie bronimy się

⁵ <http://members.aol.com/wrestles/barker.html>

przed nim nie nie można powiedzieć nieuchronna klęska czyni
pożądanie zdradliwym a my na przekór ciągniemy za nim
półprzytomni widziałem to tutaj widziałem

(śmieje się)

nietrwały ślad siły życia

(wyciąga suknię w stronę Gertrudy)

Kusi nas to chciałem powiedzieć wabi nas urwisko więc dlaczego nie
urwisko czy urwisko jest gorsze niż łóżko śmierdzące łóżko w
śmierdzącym szpitalu nie niech będzie urwisko pakuj się na to
urwisko za każdym razem kiedy twoja nagość jest tak doskonała
ukryj ją ukryj chowaj w cieniu tych rzadkich aktów

Madame

(Gertruda podchodzi do Cascana i zostaje osłonięta suknią)

Jakże wspaniały jest ten twój krzyk krzyk który jest jeżeli mogę tak
powiedzieć nie znajomy zwyczajny ale z tym czymś
wysmakowanym w swoich jakościach ten krzyk który usłyszałem
poza murami ogrodu urzeczony głębią jego brzmienia nie oczekuję
naprawdę że usłyszę coś takiego jeszcze raz co może dać początek
takiemu zawodzeniu umierający mąż piękny niecierpliwy kochanek

(Gertruda szlocha)

Ale niepowtarzalny na pewno

(jej ramiona opadają w smutku)

Tak

Tak

Jesteśmy z pewnością na skraju urwiska ach na samym skraju
urwiska”

Jak widać, dążenia Howarda Barkera koncentrują się na tworzeniu takiego teatru, którego publiczność się nie spodziewa. Stosowane przez niego wskazówki sceniczne, jak i używany przez niego język są zaprojektowane właśnie w tym celu. Mają one przeczyć oczekiwaniom widzów i w ten sposób powoływać nowe skojarzenia, emocje, inne rozumienie teatru. Konstrukcja jego sztuk opiera się często na dygresjach. Nie odpowiada ona modelowi „sztuki dobrze skrojonej”, ponieważ bazuje ona często na elementach nie powiązanych: prologach, które nie wprowadzają akcji; wtrętach, których przesłanie nie ma nic wspólnego z akcją sztuki, czy też na przykład na nieuzasadnionych efektach dźwiękowych (takie jak upiorny śmiech w *The Last Supper* (1988)). Mają one na celu skłonić publiczność do uruchomienia wyobraźni, poszukiwania powiązań i znaczeń. To, czego doświadczyć ma publiczność, przekracza jej oczekiwania, wprowadza w stan doświadczenia czegoś niezwykłego, niewyraźnego, a nawet anarchistycznego czy barbarzyńskiego. Ale przez to, że zanurzonego w bólu – dogłębnie prawdziwego i ambiwalentnie pięknego.

Na zakończenie chciałbym wrócić do *Scen z egzekucji*. Szukając odpowiedzi na pytanie, na jakim poziomie tytułowa egzekucja rzeczywiście się dokonuje, można by dojść do wniosków, iż dotyczy ona osadzenia malarki Galactii w więzieniu. Ironia Barkera idzie jednak dalej. Galactia nabiera przekonania, że stała się ofiarą systemu.

Jest dumna, że ponosi karę za głoszenie prawdy. Szybko jednak okazuje się, że egzekucja tak naprawdę jest znacznie bardziej dotkliwa. Bo uwięzienie malarki natychmiast okazuje się jedynie krótkotrwałym pouczeniem niż rzeczywistą karą. Władze Wenecji szybko wyciągają wnioski z wieloaspektowości prawdy; wstrząsający obraz, będący dziełem Galactii, opatrzony zostaje programem z narzuconą interpretacją, zgodną z celami państwa. Dzieło sztuki, stworzone w konkretnym celu, wzięte zostaje niejako w nawias i potraktowane jako nieszkodliwy obiekt muzealny. Podobnie jak w sztuce *Hated Nightfall (Przeklęty zmierzch)* (1995), rzecz dotyczy „kwestii osobistych ambicji zmiecionych przez ideologię odmawiającą jednostce praw”.⁶

Czy można więc powiedzieć, iż egzekucja dokonana zostaje na sztuce pragnącej mówić prawdę za wszelką cenę? Najwyraźniej Barker przedstawia stanowisko, iż żadne ze zwycięstw prawdy nie jest całkowite, że triumf jest chwilowy, że „system” wisi nad twórcą jak fatum. Bowiem władze dobrze wiedzą, że triumf Galactii jest tymczasowy i pozorny, a w świecie polityki interpretacja faktów jest ważniejsza niż same fakty. I tak naprawdę tytułowa egzekucja dotyczy nie twórcy, ale samego dzieła sztuki, które staje się w końcu „zdrajcą” swojego twórcy.

W efekcie świat przedstawiony przez Barkera wymyka się banałowi, a nabiera cech tragicznych; obejmująca wszelkie obszary „jedyna słuszna” ideologia kojarzy się z fatum, przed którym nie ma ucieczki. Bohaterowi nie jest dane nawet stać się skrzywdzoną ofiarą, jego dzieło nie ulega zniszczeniu, nie spotyka go dotkliwa i krzycząca o sprawiedliwość kara. Wszystko niknie w grzecznych rozmowach, zamiera w atmosferze pokrywającego się kurzem muzeum i okolicznościowych zaproszeń na obiad. I dopiero ta niemożność przeciwstawienia się, niemożność zostania bohaterem, staje się tragicznym aspektem poszukiwania prawdy w świecie ideologii.

Barker zdaje się nie odpowiadać na pytanie dotyczące ostatecznego zwycięstwa którejkolwiek ze stron. Wyraża tylko nadzieję, iż jego „Teatr Katastrofy” to konieczne działanie, które pozwoli stworzyć nową, otwartą, myślącą publiczność.

⁶ Howard Barker: *Rewolucja i katastrofa*, w: „Dialog” 1994 nr 7, str. 167 - 169