

Michał Januszkiewicz

O pojęciu mimesis w poetyce Arystotelesa

Sztuka i Filozofia 21, 137-152

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Januskiewicz
(Poznań)

O POJĘCIU *MIMESIS* W POETYCE ARYSTOTELESA

Współcześnie pojawia się czasem – niesłuszny – pogląd, iż problematyka *mimesis* zdaje się albo wyczerpana, albo nieaktualna: dwudziestowieczna sztuka, której cechami jawią się metafikcjonalność (sztuka czyni przedmiotem samą siebie), kreacyjność i ludyczność, miałyby bowiem negować przydatność owego terminu¹. Tym samym także i teoretycy sztuki często pozostawiają problem *mimesis* na uboczu swych zainteresowań. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że oto z jednej strony mamy poczucie istnienia obszernej bibliografii narosłej wokół pojęcia *mimesis*, co skazywać nas może na przykrą konieczność głoszenia prawd oczywistych, z drugiej zaś strony gubimy się w gąszczu rozlicznych, często opozycyjnych względem siebie, teorii i interpretacji *mimesis*, jakie pojawiły się tylko w ciągu XIX i XX wieku (wymieńmy tu choćby teorię *mimesis* zinterpretowanej w duchu realizmu i naturalizmu).

Mimo to, a może właśnie dlatego, warto powrócić do pojęcia *mimesis* w znaczeniach, jakie nadawano mu w starożytności. Interesować mnie będzie przy tym głównie koncepcja Arystotelesa. Z oczywistych względów niektóre części szkicu będą miały znamiona rekonstrukcji, jego celem jest jednakże omówienie i podkreślenie tych wymiarów mimetyczności, którym właściwie nie poświęcono zbyt dużej uwagi, a który wydają się kluczowe dla zrozumienia terminu: mam na myśli problem związku, który występuje między *mimesis* a odbiorcą dzieła literackiego (poetyckiego).

Zanim przejdę do tych spraw, chciałbym przypomnieć pierwotny sens używanych w starożytnej Grecji pojęć związanych ze sztuką i poezją. Współcześnie, gdy mówimy o sztuce, mamy przede wszystkim na myśli sztuki piękne (malarstwo, literatura, muzyka, rzeźba). To rozumienie zostało w nas tak mocno ugruntowane, że określenie „piękny” staje się

¹ O tych tendencjach wspomina Ryszard Nycz, zob. w jego: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 126: „Do krytycznych oczywistości należy przekonanie, że dwudziestowieczna literatura, a także współczesne literaturoznawstwo, omijają z daleka i od dawna omszałą tradycję *mimesis*”.

wręcz zbędne, bo tautologiczne (skoro sztuka, to – piękna). Nie wolno jednak zapominać o tym, że dla starożytnych (przed Arystotelesem) poezja w ogóle nie była sztuką. Przez sztukę (**techne**) rozumiano bowiem taką działalność ludzką, która opiera się na umiejętności i wiedzy ugruntowanych w znajomości reguł. **Techne** w sposób ścisły odnosiła się więc do **poiesis**, tj. wszelkiego ludzkiego wytwarzania. Sztuką w sensie pierwotnym jest zatem np. sztuka leczenia, wszelkie rzemiosła (np. stolarstwo, budownictwo), z pewnością także – powiedzielibyśmy dzisiaj – sztuka kulinarna. Z oczywistych względów natomiast nie jest sztuką takie wytwarzanie, które nie opiera się na wiedzy i regułach, lecz bierze się z tego, co moglibyśmy określić jako doświadczenie, nawyk, wprawę, instynktowność, natchnienie. Możemy tu więc wyobrazić sobie na przykład pracownika sklepu mechanicznie sortującego butelki oraz ...poetę. Nie chodzi bynajmniej o to, że poeta nie cieszył się szacunkiem. Przypisywano mu po prostu inną rolę, rolę związaną ściśle z wieszczbą. *Miejsce poetów jest wśród wieszczów*. Kwestii tej wiele miejsca poświęcił w swych dialogach Platon – wskażmy tu *Iona* (533E–535A), *Fajdrosa* (244A–245A) oraz *Obronę Sokratesa* (242B–22C). W *Fajdrosie* wyróżnił Platon cztery obszary „boskiego szału” według czterech bóstw: (1) Apollinowi przyznana zostaje sfera prorocत्व, (2) Dionizosowi uniesienia mistyczne, (3) Muzom przypisać należy szał poetycki, zaś (4) Afrodycie i Erosowi – szał miłosny (244A–245A, 265B). Odnośnie poezji przytoczmy najbardziej, jak się zdaje, reprezentatywne wypowiedzi pochodzące z *Iona*: „Bo wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, **nie przez sztukę**: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią, a pieśniarze dobrzy tak samo” (podkreśl. – M.J.)². „Bo to lekka rzecz, taki poeta, i skrzydlata, i święta. A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu. Jak długo ma ten majątek nie potrafi żaden człowiek być poetą ni wieszczem. Zatem, **to nie jest twórczość na umiejętności oparta** (...) tylko z bożej łaski każdy ładnie robić potrafi, do czego muza go popchnie” (podkreśl. – M.J.)³. Warto zaznaczyć, że poezja jako domena „boskiego szału” nie jest, bynajmniej, ujmowana przez Platona negatywnie. Poeci są przecież „tłumaczami bogów w zachwyceniu” (*Ion*, 534E), w *Fajdrosie* z kolei przyznaje filozof, że wiele dobrych rzeczy zawdzięcza człowiek „szaleństwu”

² Platon, *Ion* (w:) idem, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Kęty 1999, t. I, s. 21.

³ *Ibidem*, s. 21.

(244A), jest ono także czymś piękniejszym niż rozsądek – pochodzi bowiem od bóstwa, rozsądek jest zaś tylko rzeczą ludzką (244D).

Jak powiada Władysław Tatarkiewicz: „Sztuką było według nich (tj. Greków – M.J.) to, czego można się nauczyć, a poezją – czego nie można. Poezja dzięki boskiej interwencji daje wiedzę najwyższego rodzaju; kieruje duszami; wychowuje ludzi; czyni, a przynajmniej może czynić ich lepszymi. Sztuka robi coś zupełnie innego: produkuje przedmioty potrzebne, niekiedy doskonałe”⁴. Poezja, w takim rozumieniu, okazuje się dostarczycielką radości, jest także depozytariuszem czasów przeszłych i tradycji. Co zaś do prawdy przekazywanej za spraw poezji – zdania Greków były podzielone. Homer i Hezjod opiewali dar poetycki, wierząc w prawdziwość albo przynajmniej możliwość prawdziwości jej przesłań, zaś Solon i Pindar dostrzegali w niej zmyślenie, celowe wręcz mijanie się z prawdą⁵. Najpełniejszą krytykę poezji i poetów przedstawił, rzecz jasna, Platon (do sprawy tej przejdziemy w dalszej części szkicu).

Arystoteles wyróżnił trzy obszary intelektualnego realizowania się człowieka. Pierwszy to *postawa badawcza*, właściwa naukom teoretycznym, takim jak matematyka, fizyka, kosmologia, filozofia pierwsza (ontologia). Obszar drugi to *postawa praktyczna* związana z konkretnym ludzkim działaniem (np. etyka, polityka). I wreszcie obszar trzeci to *postawa wytwórcza*, określana przez zdolność człowieka do tworzenia (*techne*) i samo tworzenie (*poiesis*). W przeciwieństwie do tradycyjnego sposobu myślenia Arystoteles włączył do *techne* sztukę poetycką. Dokonał on także podziału sztuk na te, których efektem są rzeczy *dopełniane ponad naturę*, tj. takie, których natura sama nie jest w stanie stworzyć (chodzi więc o twory rzemieślnicze czy w ogóle te, które dziś określibyśmy jako twory techniki), oraz te, które są *naśladowaniem natury*⁶. W swej *Poetyce* wymienia wśród tych sztuk (na pierwszych stronach) epepeję, tragedię, komedię, dytyramb i muzykę oraz (dopiero pod sam koniec) malarstwo i rzeźbę.



⁴ Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, *Estetyka starożytna*, Wrocław–Kraków 1960, s. 39.

⁵ Zob. ibidem, s. 44–45.

⁶ Marian Wesoly, „Physis- anthros- techne w koncepcji Arystotelesa” (w:) „Cognoscere causas”, *Studia Classica et Neolatina*, 1998, z. III; Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej. Platon i Arystoteles*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1996, s. 568–569.

Co jednak ma na myśli Arystoteles, gdy mówi o naśladowaniu-*mimesis*? Ciekawe wydać się może to, że chociaż mimetyczność stanowi najważniejszy (obok *katharsis*) problem *Poetyki*, to jednak nie zostaje ona w żadnym miejscu dzieła zdefiniowana. Przyczyną tego stanu rzeczy jest, być może, fakt, że *mimesis* stanowiła dla antycznych oczywistość, która mogła się swobodnie obejść bez dodatkowego wyjaśniania. Pojęciu naśladownictwa, tak w starożytności rozpowszechnionemu, nadawano różne znaczenia, nierzadko wykraczające zresztą poza obszar estetyki. Sam Stagiryta okazał się autorem nowatorskiej, polemicznie ustosunkowanej względem Platona, koncepcji mimetyczności. Warto by zatem zobaczyć, jak przed Arystotelesem rozumiano owo zjawisko. Najogólniej należałoby w związku z tym mówić o czterech znaczeniach: 1) ekspresyjnym; 2) Demokrytejskim; 3) Pitagorejskim oraz 4) Sokratejsko-Platońskim⁷.

W sensie najbardziej pierwotnym (1) *mimesis* związana była ściśle ze sztuką o charakterze ekspresyjnym (nie imitacyjnym!), dokładniej – z tańcem. W *mimesis* chodziło więc o wyrażanie emocji, przeżyć w tańcu–muzyce–słowie (trójjedyna choreja). Wyrazicielem owych uczuć miał być aktor. Kolejne (2), późniejsze, znaczenie *mimesis* odnosiło się już do sztuk naśladowujących przyrodę, a dokładniej do praw, które nią rządzą (ten sens wprowadzony zostaje przez Demokryta i Heraklita)⁸. W ujęciu tym *mimesis* to **naśladowanie** (przyrody). Z obserwacji jej praw człowiek wyprowadza wnioski pozwalające mu następnie zastosować te prawa praktycznie (np. budowa gniazd przez ptaki może być modelem i inspiracją dla architektonicznych aktów człowieka). Istotą tej koncepcji mimetyczności jest, jak się wydaje, racjonalność, a raczej założenie o **racjonalności** działań ludzkich, wspartych na określonych regułach wzorach. Gdy chodzi już o (3) koncepcję pitagorejską, to trzeba podkreślić, że wykracza ona daleko poza kwestie czysto estetyczne. Tak oto w przesvědczeniu pitagorejczyków świat postrzegalny zmysłowo naśladowuje najwyższy w aspekcie ontologicznym doskonały porządek liczbowy.

⁷ To ostatnie z wymienionych znaczeń proponuję rozpatrywać łącznie, choć, jak wiemy, można by je było rozdzielić. Wtedy to *mimesis* w sensie Sokratejskim sprowadzałyby się jedynie, mówiąc najogólniej, do kopiowania wyglądów rzeczy, tworzenia podobizn; Platonowi natomiast trzeba by wówczas przypisać wyprowadzenie (m.in. aksjologicznych) konsekwencji ze spostrzeżeń Sokratejskich oraz inną jeszcze koncepcję mimetyczności, w pewnej mierze pitagorejskiej proveniencji, polegającą na przekonaniu, że *mimesis* (tu: wyrażanie uczuć), w powiązaniu z *katharsis*, prowadzi do przemiany wnętrza.

⁸ W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 27–28; 107–108.

Najważniejszą egzemplifikacją tego rodzaju naśladowania wydaje się pitagorejskie odkrycie dokonane na polu muzyki. Pitagoras, posługując się jednostrunowym instrumentem zwanym monochordem, zauważył ścisłą matematyczną zależność występującą między wysokością tonu i częstotliwością drgań a długością struny. W ten sposób odkrył interwały⁹. Jeżeli więc w świecie widzialnym dostrzegamy jakiś porządek, to dzieje się tak dlatego, że stanowi on odzwierciedlenie praw najwyższych – matematycznych. Ta koncepcja *mimesis* zakłada możliwość **partycypacji** człowieka w harmonii Wszechświata: przez doświadczenie, percypowanie muzyki możemy uczestniczyć w tym, co kosmiczne (pojęcie kosmosu wprowadzone zostało przez pitagorejczyków na określenie porządku, ładu świata). I wreszcie, w znaczeniu najpóźniejszym (4), *mimesis* zaczyna być rozumiana jako naśladowanie (kopiowanie, odbijanie) wyglądków – w tej perspektywie należałoby widzieć rozważania Sokratesa i Platona. Ponieważ stały się one przedmiotem wielu wyczerpujących ujęć¹⁰, ograniczę się – tylko ze względu na porządek niniejszej wypowiedzi – do przypomnienia najbardziej podstawowych kwestii.

Jak powiedziane to zostało już wcześniej, Platon nie negował działań, które wypływały z „boskiego szału”. Jeżeli więc krytykował poetów, to po pierwsze dlatego, że nie można się od nich dowiedzieć niczego na temat roboty, którą wykonują (por. np. *Obrona Sokratesa*, 22B–22C). Zarzut jest oczywisty, ponieważ poezja nie może być określana jako sztuka. Po drugie, krytyka poezji i poetów zostaje ugruntowana w platońskim rozumieniu *mimesis*, którą odnosi Platon do własnego systemu metafizycznego. Krytykę tę przeprowadza filozof przede wszystkim w *Państwie* (księgi II, III, a zwłaszcza X) i powtarza ją w *Prawach* (księgi II i VII). *Mimesis* jest dla Platona (czy raczej najpierw dla Sokratesa, który jako pierwszy podkreślił ten wymiar *mimesis*) naśladowaniem wyglądków (tego, co zmysłowo dane) i w tym sensie naśladownictwo umieszczone odstaje na trzecim stopniu oddzielającym je od prawdy. Filozof, w celu uzasadnienia swego poglądu, posługuje się metaforą stołu i łóżka. Byt prawdziwy przyznany zostaje tylko samym ich ideom (a więc temu, czym stół i łóżko są w swej istocie). Wtórnie mówić możemy z kolei o rzeczowych różnych i mnogich stołach i łóżkach wykonanych

⁹ Por. Adam Krokiewicz, „Pitagoras i pitagorejczycy” (w:) idem, *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 2000, s. 97.

¹⁰ Zob. np. Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. II. *Platon i Arystoteles*, op. cit., s. 208–212; Marian Wesoły, „«Mimesis» dramatyczna według Platona i Arystotelesa”, *Eos* 1997, z. 2; W. Tatarkiewicz, op. cit.

przez stolarza. Dopiero na trzecim miejscu dostrzegamy robotę mimetyczną (mimetyka „modelowa” odnoszona jest do malarstwa, następnie zaś do innych typów naśladownictwa). Malarz nie wykonuje ani stołu, ani łóżka, lecz jedynie ich wyglądy. Nie może on więc przedstawić samej natury łóżka, a więc fałszuje (prawdziwą) rzeczywistość. Co więcej, w błąd wprowadza on samego odbiorcę: okłamuje go¹¹. „Mimetyk” wydaje się nadto niepożyteczny, gdyż na „jego” łóżku nie można przecież ...usiąść (*Państwo*, ks. X, 595A–602C). Uwagi dotyczące malarstwa przynosi następnie Platon na samych poetów, dla których nie ma miejsca w jego państwie. Z drugiej strony przyznaje jednak, że poeci mogliby być użyteczni pod tym wyłącznie warunkiem, gdyby postanowili służyć prawdzie i państwu, gdyby zdecydowali się opisywać i chwalić to, co dobre i piękne (zob. III ks. *Państwa*, 401A–401C).

Mimesis sprowadzona do naśladowania wyglądków okazuje się w konsekwencji prózną igraszką, tworzeniem widziadeł (mimetyka znalazłaby się na najniższym stopniu Platońskiej epistemologii, tj. po stronie *eikasia*, zmysłowego poznania pośredniego). Wnioski z tak ujmowanej mimetyczności znakomicie formułuje Reale: „1) *sztuka nie odkrywa prawdy*, ale ją zakrywa, *ponieważ nie poznaje*; 2) *nie czyni człowieka lepszym*, ale go psuje, *ponieważ jest kłamliwa*; 3) *nie wychowuje*, lecz psuje efekty wychowania, *ponieważ zwraca się do nierozumnych władz duszy*, które są niższymi częściami człowieka”¹².



Przystępując wreszcie do rozważań nad koncepcją Arystotelejską, krótko dokonajmy zestawienia podstawowych znaczeń przypisywanych mimetyczności: 1) **emotywność** (wyrażanie, ekspresja); 2) **racjonalność** działań ludzkich (ujawniająca się w naśladowaniu praw przyrody) – *vide*: Demokryt; 3) **partycypacja** tego, co, powiedzmy metaforycznie, „ziemskie”, w powszechnym ładzie i harmonii istnienia – *vide*: pitagorejczycy; 4) **kopia wyglądków zmysłowych**, odwzorowanie, odbicie *vide*: Sokrates,

¹¹ Przeświadczenie, że sztuki – w naszym rozumieniu – są piękne są „sztuką oszukiwania”, było już popularne przed Platonem. Chodzi tu o kategorię *apate*. Najciekawszą wypowiedź w tym kontekście należy przypisać sofście Gorgiaszowi, który paradoksalnie powiedział, że w sztuce lepszy jest ten, kto wprowadza w błąd, od tego, kto tego nie czyni, lepszym jest także i ten, kto w błąd daje się wprowadzić, niż ten, kogo oszukać nie można. W wypowiedzi chodzi, rzecz jasna, o iluzję jako istotę sztuki. Por. G. Reale, *Historia filozofii...*, t. I. *Od początków do Sokratesa*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1999.

¹² G. Reale, op. cit., t. II, s. 208.

a w konsekwencji **kłamstwo**, trzeci odcinek od prawdy – *vide*: Platon. Dodać warto, że tylko dwa z tych ujęć mimetyczności (Demokrytejskie i Sokratejsko-Platońskie) da się uzgodnić z pojęciem naśladowania, zaś koncepcja pitagorejska – jedynie częściowo: pitagorejczycy nie byli dowień zainteresowani samym problemem naśladowania tego, co doskonałe, przez to, co niedoskonałe, lecz zajmowała ich raczej droga odwrotna – wychodzili od pierwszej zasady (monada) ku temu, co coraz bardziej od niej odległe (diada, liczby, punkty etc.)¹³. Pojęcie mimetyczności przyłgnęło do pitagorejczyków za sprawą interpretacji Arystotelejskiej. Trop właściwej wykładni odnajdujemy natomiast u Diogenesa Laertiosa¹⁴.



Nowatorstwo Arystotelesowskiej koncepcji *mimesis* można by ująć w jednym zdaniu: „naśladowanie” nie jest odbiciem, odwzorowaniem, kopią. Nietrudno zauważyć, że takie rozumienie mimetyczności ma wydźwięk polemiczny względem ujęcia proponowanego przez Platona. Przyjrzyjmy się argumentom, jakie wysuwa Arystoteles, chcąc uzasadnić swoją tezę.

Po pierwsze, Stagiryta uważa, że „zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności”¹⁵. Przedstawianie („mimetowanie”) opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności. Prawdopodobieństwo nie jest tym samym co prawda. Ta druga zdaje sprawę z faktów, tego zatem, co obiektywnie weryfikowalne. Po przytoczonym wyżej fragmencie następuje słynne porównanie poezji i historii. Historia mówi nam o tym, co się wydarzyło. W tym też sensie zmuszona jest przyjmować perspektywę szczegółową, jednostkową. Inaczej poezja, skłania się ona w stronę filozofii: opowiada o tym, co może się wydarzyć. Poezja operuje uogólnieniem, poprzez które rozumieć należy właśnie owo prawdopodobieństwo i konieczność oraz to, że poezja nie jest zainteresowana jakąś konkretną, określoną jednostką. Nawet

¹³ Więcej na ten temat zob. A. Krokiewicz, op. cit., s. 98 i n.

¹⁴ Por. Arystoteles, *Metafizyka* – tu zob. 985b (s. 627) i n. (rozdz. pt. „Pitagorejczycy i szkoła elejska”) (w:) idem *Dzieła wszystkie*, przekład zb., Warszawa 1990; Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. K. Leśniak i in., oprac. I. Krońska, Warszawa 1984 (tu zob. ks. ósma pt. „Pitagoreizm. Empedokles”, s. 469).

¹⁵ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 26. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dla ułatwienia, w kolejnych przypadkach podaję numer strony w tekście głównym.

jednak wtedy, gdyby czyniła bohaterami postaci realne i zdarzenia, które rzeczywiście miały miejsce, co przecież nie jest zjawiskiem rzadkim, to zawsze dodawałaby coś od siebie, nie odwzorowywałaby rzeczywistości. W tym miejscu należy wyjaśnić, co mamy rozumieć przez konieczność: jest to nic innego, jak tylko wewnętrzne prawo utworu poetyckiego (układ, kompozycja zarówno na planie fabularnym, jak i formalnym). A wobec tego: poeta, gdy odwołuje się do rzeczywistości znanej odbiorcy, pozostaje twórcą (zdarzeń), a nie odtwórcą.

Po drugie, mimetyczność nie jest synonimem odwzorowania, gdyż w sytuacji obcowania z dziełem nie jest odbiorcy potrzebna wiedza o referencie, przedmiocie pozaartystycznym, który miałby być pierwowzorem dla tego, co naśladujące. Wyjaśnijmy to następująco. Jeżeli przyjąć, że „naśladownictwo” w sztuce jest niczym innym jak kopiowaniem, to zgodzić się musimy, że miarą wartości artystycznej dzieła jest jego wierna zgodność (podobieństwo) z rzeczywistością naśladowaną. Albo prościej jeszcze: miarą dzieła jest sama (pozaartystyczna) rzeczywistość. Tymczasem Arystoteles, polemizując z wyrażonym wyżej przeświadczeniem, wysuwa dwie niezwykle ważne tezy: (1) w obcowaniu z dziełem sztuki pojawiać się mogą sytuacje, w których odbiorca nie jest w stanie rozstrzygnąć, w jakim stopniu zachodzi podobieństwo między naśladowującym a naśladowanym; przedmiot przedstawiany w sztuce może być bowiem odbiorcy zupełnie nieznany. Nie oznacza to jednak wcale, że doświadczenie sztuki musi być w tym przypadku niepełne; (2) ten sam przedmiot (zdarzenie) w zależności od tego, czy spotykamy się z nim w rzeczywistości, czy w dziele sztuki, wywołuje w nas często odmienne reakcje, współtworzy dwa różne doświadczenia: „Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny” (s. 10). Innymi słowy: doświadczenie sztuki ma charakter w pełni autonomiczny, jedyny w swoim rodzaju.

Po trzecie, to, że *mimesis* nie jest zwykłym kopiowaniem, widać na podstawie sposobu, w jaki Arystoteles wypowiada się na temat błędu, nazwijmy go „kopistycznym”. Otóż gdyby kopista przedstawił sarnę z rogami czy konia podnoszącego jednocześnie dwie prawe nogi, powiedzielibyśmy, że popełnił rażący błąd. Co na to Arystoteles? Przyjrzyjmy się jego trzem zaskakującym i bardzo istotnym wypowiedziom:

„Jeżeli natomiast (poeta – M.J.) przedstawi coś niewłaściwie, jak np. konia, który podnosi jednocześnie obie prawe nogi, lub coś, co byłoby

błędem z punktu widzenia medycyny czy jakiejś innej sztuki, **jego błąd nie dotyczy istoty sztuki poetyckiej**” (s. 81–82, podkreśl. M.J.).

„Mówi się: poeta popełnił błąd, ponieważ przedstawił rzeczy niemożliwe. Tymczasem jest to dopuszczalne, jeśli dzięki temu osiągnie cel właściwy sztuce (...) jeśli więc z tego względu ta czy inna część utworu stanie się bardziej wzruszająca” (s. 82).

„Mniejszy to przecież błąd, jeśli artysta nie wie, że sarna nie ma rogów, niż jeśli ją przedstawi w sposób nienaśladowczy” (s. 82).

Jak widać, nie możemy mieć już najmniejszych wątpliwości, że dla Stagiryty *naśladownictwo* nie jest tym samym, co kopiowanie wyglądu przedmiotu danego nam w swej naoczności. Przytoczone wypowiedzi nie przestają być przez to wcale mniej zaskakujące: każą nam bowiem wyobrażać sobie *mimesis* jako wręcz antonim „kopiowania”.

W tej części szkicu spróbowaliśmy spojrzeć na mimetyczność w aspekcie negatywnym: mowa była bardziej o tym, jak nie powinniśmy rozumieć pojęcia naśladowania w sztuce, niżli jak rozumieć je należy. Tej kwestii poświęcone zostaną dalsze rozważania.



Gdy w sensie potocznym posługujemy się słowem „naśladować”, mamy, ze względów oczywistych, na myśli jakiś podmiot naśladowający, człowieka, który naśladowuje coś (jakiś przedmiot) albo coś przedstawia. To potoczne i właściwe przecież użycie słowa wyrażającego czynność wykonywaną przez istotę żywą okazuje się jednak, w przypadku lektury *Poetyki* Arystotelesa, bardzo mylące. Mylące, gdyż skłonni zrazu jesteśmy wypowiedzieć sąd, że to poeta naśladowuje (tzn. opanował kunszt mimetyczny). Jest jednak inaczej: poeta raczej **przedstawia** coś w swym dziele **w sposób naśladowczy**. Trudno by zgodzić się z Henrykiem Podbielskim, który *mimesis* rozumie jako „akt twórczy, akt kreowania rzeczywistości potencjalnej” oraz „proces stwarzania specyficznej rzeczywistości”¹⁶. Znaczyłoby to, że *mimesis* jest sztuką (*techne*). Tymczasem, wręcz przeciwnie, należy w pełni zgodzić się z Marianem Wesołym, który dobitnie stwierdza, że *mimesis* „przecież **nie jest żadną techne**, a tylko określa wyróżniki formalne i treściowe twórczości, niewłaściwe i mylące jest mówienie o sztuce naśladowczej czy o jakimś zjawisku w kontekście estetyki czy krytyki literackiej”¹⁷. *Mimesis* to w utwo-

¹⁶ H. Podbielski, „Wstęp” (w:) Arystoteles, *Poetyka...*, op. cit., s. XLIX–L, LIII.

¹⁷ M. Wesoły, „Physis...”, op. cit., s. 150. Zob. też: idem, „«Mimesis» dramatyczna...”, s. 211.

rze czynnik wyróżniający dzieło jako dzieło sztuki poetyckiej, pozwalający wyodrębnić ją spośród innych rodzajów pisarstwa. Według Stagiryty, aby być poetą i tworzyć teksty poetyckie, nie wystarcza posługiwać się miarą wierszową i pięknym językiem. W ten sposób czyni bowiem wielu filozofów (Arystoteles wymienia Empedoklesa), nie należy jednak uznawać ich za poetów. **Poetą nazwiemy więc tego, kto dokonuje w swych utworach przedstawień naśladowczych** (*Poetyka*, s. 5–6), zaś **sztuką** (w znaczeniu poezji, malarstwa, rzeźby) **będą wyłącznie wypowiedzi o charakterze naśladowczym** (*Poetyka*, s. 3–4; 81). Godna podkreślenia jest jeszcze jedna sprawa: do poezji (rozumianej jako mimetyczna) nie włącza Arystoteles liryki! Poeta bowiem „powinien (...) jak najmniej mówić od siebie, bo nie z tego przecież względu jest naśladowcą”¹⁸ (s. 77). Liryka nie ukazuje bowiem działań, nie zawiera fabuły, lecz wyraża subiektywne emocje podmiotu „mówiącego od siebie”, czyli, gdyby posłużyć się współczesnym językiem teorii literatury, pierwszoosobowego podmiotu lirycznego.

Arystoteles poświęcił się w *Poetyce* rozważaniom dotyczącym poezji, przede wszystkim tragedii, w mniejszym stopniu eposowi. Wiadomo jednakże, że dzieło nie ma charakteru kompletnego: najprawdopodobniej zaginęła jego część traktująca o komedii. Punktem wyjścia uczynił filozof założenie, że sztuki mimetyczne różnią się względem siebie **środkami, przedmiotami** oraz sposobem naśladowania (zob. tab. 1). Do tych pierwszych zaliczał rytm, słowo i śpiew; wśród przedmiotów wyróżniał fabułę, charakter i sposób myślenia postaci. Przedmiotami naśladowania są więc ludzkie działania, które są wypadkową myślenia (*dianoia*) i charakterów (*ethos*) poszczególnych postaci. Przy tym myślenie uzewnętrznia się w słowach, zaś charakter w czynach. Koniecznie należy zwrócić uwagę na fakt, że postaci mogą być przedstawiane za pomocą trzech rodzajów (ze względu na przedmiot przedstawienia) **mimesis: idealizującej** (gdy ukazujemy kogoś jako lepszego, niż jest w rzeczywistości), **karykaturalnej** (gdy przedstawiamy kogoś gorszym, niż jest) oraz **realistycznej** (gdy ukazujemy kogoś takim, jakim jest). Arystoteles podkreśla jednak że najważniejszym obiektem *mimesis* są nie tyle ludzie jako tacy, lecz sama fabuła, tj. uporządkowany układ zdarzeń: „Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakteru”

¹⁸ Ta sprawa na ogół umykała uwadze badaczy zajmujących się *Poetyką*. Na problem ten zwrócił uwagę M. Wesoly: „Mimesis» dramatyczna...”, op. cit., s. 210.

(s. 19). Nadmienmy przy tym, że tragedia i epika (narracyjna) ukazują charaktery poważne, wzniosłe, zaś komedia – charaktery pospolite (jak widać, w epice greckiej nie wykształcił się *ethos*, który byłby pospolity)¹⁹.

Wreszcie, jeśli chodzi o sposób naśladowania, ma filozof na myśli, w przypadku tragedii i komedii – widowisko, zaś w przypadku eposu (jak mamy prawo sądzić, choć Stagiryta nie wypowiada tego wprost) – lekturę. Owo zróżnicowanie bierze się, najogólniej rzecz ujmując, z odmiennych form podawczych: dramatu (tragedia, komedia) i epiki (epos). W związku z tym z kolei zwrócić musimy uwagę na występowanie dwóch odmian *mimesis*: **dramaczej** i **diegematycznej** (przypomnijmy też w tym miejscu, że Platon widział tę sprawę zupełnie inaczej, tj. przeciwstawiał sobie *mimesis* i *diegesis*²⁰).

Tab. 1. Podział *mimesis* ze względu na środki, przedmioty i sposób naśladowania

MIMESIS	
1. ŚRODKI	rytm, słowo, melodia
2. PRZEDMIOTY	fabuła (<i>mythos</i>), charaktery (<i>ethos</i>), sposób myślenia (<i>dianoia</i>)
3. SPOSÓB	widowisko (komedia, tragedia), lektura (epos)



Przyjmuje się powszechnie, że *Poetyka* jest dziełem koncentrującym się na immanentnych cechach sztuki poetyckiej. Wiadomo jednakże, że praca Arystotelesa podkreśla jednocześnie rolę samego odbiorcy. Słusznie więc zauważa Harald Weinrich (tak jak i wielu innych estetyków recepcji): „*Poetyka* Arystotelesa (...) jest (...) z jednej strony, estetyką tego, co przedstawiane, tzn. bada, w jakiej formie i postaci

¹⁹ Por. M. Wesoły, „«Mimesis» dramatyczna...”, op. cit., s. 211.

²⁰ Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 1999. Kwestii tej poświęca Platon wiele miejsca w księdze trzeciej (392 D–394 D). Wymienia trzy sytuacje: 1. wypowiedzi dramatycznej, tj. mimetycznej; 2. wypowiedzi diegematycznej (epickiej; *diegesis* to, mówiąc naszym językiem, opowiadanie prowadzone w mowie zależnej), tu podaje Platon przykład dytyrambu; 3. wypowiedzi mieszanej, zawierającej elementy dwóch pierwszych przypadków; przykładem będzie tu poezja epiczna (epos).

świat wkracza w literaturę, jest «naśladowany». Z drugiej jednak strony, poetyka Arystotelesa jest estetyką oddziaływania»²¹.

Punktem wyjścia uczynimy Arystotelejską definicję tragedii pojawiającą się w rozdziale szóstym: „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej) i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do «oczyszczenia» [*katharsis*] tych uczuć” (s. 17). Pomimo iż część traktująca o komedii się nie zachowała, to chciałoby się w tym miejscu przedstawić przy okazji hipotetyczną Arystotelejską definicję komedii, którą odnajdujemy w pochodzącym z X wieku dziele *Tractatus Coisilnianus*, sformułowaną na „bliźniaczy” sposób: „Komedia stanowi *mimesis* działania śmiesznego i wyzbytego wielkości, [w mowie ozdobnej] osobno dla każdej z form w jej składnikach, za pośrednictwem osób działających, a nie narracji, przez uciechę i śmiech zmierzając do *katharsis* tych doznań”²². Widzimy, że przedstawione definicje (choć punktem odniesienia, ze względu na swą bezsporność, pozostanie dla nas definicja tragedii) dają się ująć w klamrę: od *mimesis* do *katharsis*, tzn. oba te pojęcia zostają z sobą zestawione w sposób komplementarny. Immanentne ujęcie dzieła powiązane zostaje ze szczególnym doświadczeniem odbiorczym. Jednocześnie miarą owego doświadczenia, warunkiem jego pojawienia się, okazuje się sama budowa (mimetyczna) tragedii. *Katharsis*, choć pozostaje najważniejszym u Arystotelesa ukłonem w stronę odbiorcy, domagałaby się, ze względu na swą naturę (powiedzmy najogólniej: psychologiczną, a nawet filozoficzną), niezależnego omówienia. Choć nierozzerwalnie związana z *mimesis*, nie może być jednak z nią utożsamiana. Nam tymczasem zależałoby na tym, aby w obrębie samego „przedstawienia naśladowczego” ujrzyć wyraźnie zaprojektowaną rolę odbiorcy. Rzecz jasna, nie może tu chodzić o jakiegoś odbiorcę konkretnego (człowieka w wymiarze psychologicznym), ale o odbiorcę określanego jako *implikowany* czy *wirtualny*.

W *Poetyce* ów odbiorca wirtualny zaprojektowany jest, jak się wydaje, na dwa sposoby. Z jednej strony należałoby wyróżnić **receptyjno-afektywny** wymiar *mimesis*, z drugiej zaś **receptyjno-pragmatyczny** (tab. 2).

²¹ Harald Weinrich, „O historię literatury z perspektywy czytelnika” (w:) *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybór, oprac., wstęp H. Orłowski, przeł. M. Łukasiewicz i in., Warszawa 1986, s. 193.

²² Cyt. za: M. Wesoły, „«Mimesis»- dramatyczna...”, op. cit., s. 212. Por. też: W. Tatkiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna...*, op. cit., s. 175.

Przez afektywny aspekt *mimesis* trzeba rozumieć wyrażone w *Poetyce* i najzupełniej oczywiste w dziejach estetyki przeświadczenie, że dzieło sztuki oddziałuje na uczucia odbiorcy. Przyjemność płynąca z obcowania z takim dziełem ma wypływać z samej natury naśladowczego przedstawienia w sztuce (por. rozdz. IV, s. 10). Według Arystotelesa najważniejszymi elementami tragedii spełniającymi tę funkcję są składniki fabuły: *perypetia* i *rozpoznanie* (s. 20)²³. Byłoby do tego najpiękniej, aby oba te elementy były z sobą powiązane, wówczas bowiem są one zdolne wywołać uczucia litości i trwogi. Przy tym: „litość wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego, trwogę natomiast nieszczęście człowieka, który jest do nas podobny” (rozdz. XIII, s. 35). Podkreślmy raz jeszcze: owe uczucia są zaprojektowane w samym mimetycznym przedstawieniu (choć Arystoteles przyznaje także, że wywoływać je może choćby oprawa sceniczna – nie ceni jej jednak zbyt wysoko). Zaś co się z tym wiąże: nieudolność struktury (przedstawienia naśladowczego) nie prowadzi do pojawienia się tychże uczuć, a tym samym dzieło „nie spełnia warunków tragiczności” (rozdz. XIII, s. 35).

Tragedia, tak samo zresztą jak i epos, ma *zaskakiwać*, przy czym w tragedii zaskoczenie ma być logiczną konsekwencją rozwoju wydarzeń, podczas gdy w eposie możliwe jest zaskoczenie wypływające z tego, co irracjonalne, wiąże się więc z „cudownością” (rozdz. XXIV, s. 77–78). Zaskoczenie winno z kolei prowadzić do *wzruszenia*, to powiązanie w dużej mierze decyduje o charakterze mimetyczności. Dzieje się tak dlatego, że ze względu na wzruszenie właśnie dopuszczalne jest, aby twórca przedstawiał rzeczy niemożliwe, zatem niezgodne z rzeczywistością. Nie mamy wówczas do czynienia, jak mogłoby się na pozór wydawać, z błędem w sztuce (rozdz. XXV, s. 82). Słusznie więc zauważa Roman Ingarden: „Jak widać, przykłada się tu jakiś całkiem inny miernik niż stopień «prawdziwości» czy «podobieństwa» tego, co przedstawione w dziele poetyckim, do rzeczywistości pozaartystycznej. Miernikiem tym wydaje się «przyjemność», jaką odbiera słuchacz czy widz przy obcowaniu z dziełem. Ciekawe jest to, że «przyjemność» tę widz ma nawet w wypadkach, w których nie może skontrolować,

²³ Według Arystotelesa *perypetia* to „zmiana biegu wydarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci” (s. 31), zaś *rozpoznanie* to „zwrot od nieświadomości ku poznaniu, który prowadzi do przyjaźni lub wrogości między postaciami, których stan szczęścia lub nieszczęścia został uprzednio [przez poetę] określony” (s. 32).

czy ma do czynienia ze «zmyśleniem», czy też z czymś, co – wedle tradycji – istotnie się kiedyś zdarzyło”²⁴.

Dużo ciekawszym wydaje się ten aspekt «mimetyki», który odwołuje się do przekonań, wyobrażeń i myśli odbiorcy. Ciekawszym, bo sprawa ta ma ogromne znaczenie ze względu na zrozumienie pojęcia «naśladownictwa», a także dlatego, że nie stała się nigdy szczególnym przedmiotem uwagi badaczy: albo więc kwestie te w ogóle się pomija²⁵, albo tylko o nich wzmiankuje²⁶. Jedynym wyjątkiem są właściwie rozważania Ryszarda Nycza, który dokonuje wprowadzenia do problematyki mimetycznej z perspektywy zagranicznych stanowisk poststrukturalistycznych²⁷.

Recepcyjno-pragmatyczny wymiar *mimesis* znajduje uzasadnienie w przekonaniu Arystotelesa, że mimetyka dotyczyć może nie tylko rzeczywistości realnej czy idealnej, lecz także „takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej)” (rozd. XXV, s. 81). W innym miejscu filozof powiada, że opinia ludzka (np. dotycząca bogów) „Nie odpowiada (...) prawdopodobnie ani temu, «co być powinno», ani temu, «co jest» (...) wystarczy jednak, że taka opinia istnieje” (rozd. XXV, s. 83). Opinia ludzka decyduje także o możliwości uzasadnienia w sztuce „rzeczy niemożliwych” i „sprzeczności” (s. 87).

Przytoczone wypowiedzi należałoby sproblematyzować następująco: (1) precyzują sposób rozumienia *mimesis* jako przedstawienia artystycznego; są następnym dowodem na to, że naśladownictwo w sztuce w sposób szczególny wiąże się ze sprawą odbiorcy i jego przekonań, które okazywać się mogą współdecydujące o mimetyczności; (2) są kolejnym argumentem ukazującym, że mimetyczność nie jest kopiowaniem rzeczywistości (tj. wyglądom) jako tego, co dane bezpośrednio w zmysłowej naoczności; (3) wypowiedzi Arystotelesa zmuszają nas do podjęcia problemu statusu rzeczywistości, będącej korelatem *mimesis*. Do tej pory skłonni byliśmy uznawać *mimesis* (w sztuce poetyckiej) za relację, która zachodzi pomiędzy słowami a rzeczywistością pozajęzykową. Teraz należałoby jednak

²⁴ Roman Ingarden, „Uwagi na marginesie *Poetyki* Arystotelesa” (w:) idem, *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, t. I; s. 351.

²⁵ Na przykład Władysław Tatkiewicz (*Estetyka starożytna...*) czy obszerny *Słownik terminów literackich* (autorstwa Michała Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego, Wrocław 1988) sprawą tą nie zajmują się wcale.

²⁶ Zob. np. Zofia Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 23–24; R. Ingarden, „Uwagi na marginesie...”, op. cit.

²⁷ Zob. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat...*, op. cit., (tu zwł. rozdziały: „Literatura postmodernistyczna a *mimesis*. Wstępne rozróżnienia” oraz: „Tezy o mimetyczności”).

stwierdzić, że relacja ta przebiega między słowami i słowami. Rzeczywistość nabiera bowiem językowego charakteru za sprawą opinii, przekonań i wyobrażeń ludzkich (odbiorców dzieła). Tym samym *mimesis* może być także rozumiana jako „metareprezentacja” (reprezentacja reprezentacji). We współczesnej wykładni chciałoby się powiedzieć, że Arystoteles wydaje się wyrażać przekonanie, iż bezpośredni dostęp do rzeczywistości jest złudą, bo to, co za rzeczywistość uznajemy, jest tylko (językowym) zapośredniczeniem. Słowo „rzeczywistość” staje się słowem labilnym i wieloznacznym. Każdorazowo stanowi bowiem o niej ludzka opinia. Oznacza to, że znajdujemy się tu w sferze *doxa*, a nie *episteme* (gdybyśmy chcieli jednak uwzględnić rzecz z „ponowoczesnego” punktu widzenia, to musielibyśmy powiedzieć, że ta opozycja – *doxa/episteme* – jest właściwie bezzasadna: nie ma bowiem wiedzy pewnej i bezpośredniej, są tylko mniemania). I tak oto powracamy do pojęcia prawdopodobieństwa jako wyznacznika mimetyczności: wiąże się ono nierozzerwalnie z ludzką opinią. „Prawdopodobny” znaczy: przemawiający do odbiorcy.

Tab. 2. Wymiary *mimesis*

Ze względu na oddziaływanie na odbiorcę	
wymiar afektywny	wymiar pragmatyczny
oddziaływanie na uczucia <ul style="list-style-type: none"> • uczucia litości i trwogi • uczucie zaskoczenia • uczucie wzruszenia 	odwoływanie się do panującej opinii (<i>doxa</i>) <ul style="list-style-type: none"> • mniemania • wyobrażenia • wierzenia • światopogląd

Podkreślmy jednak ponownie: rola odbiorcy, o której mówimy, nie jest jedynym elementem decydującym o tym, czy sztuka ma charakter mimetyczny, czy nie. Miejsce odbiorcy jest zaprojektowane już przez samo dzieło, jego porządek. Nie zapominajmy wszak, że dla Arystotelesa piękno „polega na (odpowiedniej) wielkości i porządku” (rozd. VII, s. 23), że dzieło musi być zawsze pewną całością (tzn. musi posiadać początek, środek i koniec). Mimetyczny charakter dzieła wyznaczają jego immanentne cechy, takie jak odpowiedni język, ściśle powiązanie kompozycyjne wydarzeń (jednolitość) – a wszystko podlega regule *decorum*, przez którą rozumiemy nie tylko styl, ale i właściwą miarę dzieła. *Mimesis*

konstituowana jest za sprawą prawdopodobieństwa i konieczności rozumianych immanentnie. Konieczność to wypadkowa porządku wewnętrznego tekstu²⁸.

Wnioskiem płynącym z powyższych rozważań jest przyznanie zasadności rozpoznanego już przez badaczy faktu: mimetyczność w sensie Arystotelejskim nie ma nic wspólnego z kopiowaniem, odwzorowywaniem. Należałoby ją raczej uznać za synonim obowiązującego w literaturoznawstwie pojęcia fikcji literackiej (rzecz jasna, sam Arystoteles pojęciem takim się nie posługiwał). Warto wszakże pamiętać, że i po dziś dzień *mimesis* bywa rozumiana w redukcjonistycznym sensie, nad którym zaciążyła estetyka dziewiętnastowiecznego realizmu i naturalizmu. Nie oznacza to jednak, że problem *mimesis* powoduje zawieszenie pytania o prawdę, rozpatrywaną w relacji sztuka–rzeczywistość (jakkolwiek pojmowałibyśmy tę drugą). Nie chodziłoby już jednak o prawdę traktowaną jako adekwacja, ale jako *aletheia*. W tej mierze wszakże, w jakiej na przedstawienie mimetyczne ma wpływ ludzka opinia (tzn. pewne ustabilizowane, acz różnorodne struktury ludzkich wyobrażeń na temat rzeczywistości), *mimesis* w sposób niezaprzeczalny pozostaje referencjalna – aczkolwiek referentem okazuje się rzeczywistość rozumiana jako interpretacja rzeczywistości. W związku z tym zaś, jeżeli nawet istotą artystycznego przedstawienia jest fikcyjność, *resp.* mimetyczność (gdyby odwołać się do Ingardena: zdania składające się na dzieło to nie sądy, lecz quasi-sądy, a świat przedstawiony zawsze jest tylko jakimś quasi-światem), to sama (odbiorcza) konfrontacja z dziełem otwiera odbiorcę na świat, który przez to, że jest światem odbiorcy, umożliwi mu rozpoznanie się w nim.

Przy takim ujęciu Arystotelejska koncepcja mimetyzmu pozostaje niezwykle aktualna i pozwala się odnieść także do sztuki współczesnej, zarówno awangardowej²⁹, jak i postawangardowej.

²⁸ Warto w tym miejscu przypomnieć uwagę Arystotelesa, że fabuły epizodyczne nie mają charakteru mimetycznego, ponieważ epizody nie łączą się wzajemnie na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności (rozd. IX, s. 28).

²⁹ Zob. Hans-Georg Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo* (w:) idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac., wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000.