

Beata Garlej<https://orcid.org/0000-0001-8737-7924>

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

b.garlej@uksw.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2022.3702.12

Na marginesie refleksji księcia Myszkina oglądającego *Chrystusa w grobie* Hansa Holbeina¹

STRESZCZENIE

Rozważania poświęcono *Idiocie* Fiodora Dostojewskiego, szczególnie skupiając się na motywie obrazu *Chrystus w grobie* Hansa Holbeina, który stoi w centrum powieściowego świata. Celem artykułu jest ukazanie specyfiki tego motywu – próba dowiedzenia, że jest on odbiorczo sfunkcjonalizowany: służy zatrzymaniu czytelnicznej percepcji. Tak rozumiany, pozwala widzieć w nim przetransponowany na język obraz z życia pisarza, będący źródłem ufundowania wspomnianego motywu. Filozoficzną podstawą uzasadnienia przyjętego twierdzenia jest fenomenologia (reinterpretacje ustaleń dotyczących wybranych właściwości warstwy wygłódów uschematyzowanych w wydaniu Romana Witolda Ingardena, a przedsięwzięte przez Eckharda Lobsiena, rzecznika ich pojmowania w ujęciu Edmunda Husserla).

SŁOWA KLUCZE: Fiodor Dostojewski, *Chrystus w grobie* Hansa Holbeina, motyw obrazu, percepcyjne „zatrzymanie”, warstwa uschematyzowanych wygłódów

ABSTRACT

On the Margin of Prince Myshkin's Reflection, who saw *The Body of the Dead Christ in the Tomb* by Hans Holbein

The considerations are devoted to Fyodor Dostoyevsky's *Idiot*, focusing particularly on the theme of Hans Holbein's painting *The Body of the Dead Christ*

1 Podstawą prezentowanej tu refleksji jest referat „Czy może przybierać postać to, co nie ma postaci?” – na marginesie refleksji księcia Myszkina oglądającego „Chrystusa w grobie” H. Holbeina wygłoszony w ramach VI Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Biblia w literaturze, sztuce i języku*, zorganizowanej przez Katedrę Literatury Współczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II oraz doktorantów Wydziału Nauk Humanistycznych tej uczelni (konferencja zdalna, 24 czerwca 2021 r.).

in the Tomb, which stands at the centre of the novel's world. The aim of the article is to show the specificity of this theme – an attempt at proving that it is functionalised in terms of reception: it serves to stop the reader's perception. Understood in this way, it allows us to see in it the image of the writer's life, translated into language, which is the source of the foundation of the aforementioned theme. The philosophical basis for justifying the adopted claim is phenomenology (reinterpretations of the findings regarding selected properties of the schematised appearances layer as proposed by Roman Witold Ingarden, and undertaken by Eckhard Lobsien, the spokesman of their understanding in the view of Edmund Husserl).

KEYWORDS: Fyodor Dostoyevsky, *The Body of the Dead Christ in the Tomb* by Hans Holbein, theme motif of a painting, perceptual "stoppage," the layer of schematised appearances

1.

Obrazy z życia, które zapamiętujemy, są różne, tak jak różne są osoby, ale nawet ten sam człowiek – z wiekiem, z przyrostem życiowych doświadczeń – przetasowuje hierarchię wspomnień, co innego bowiem dla różnych etapów ludzkiej egzystencji okazuje się najważniejsze. Obrazy z życia mogą głęboko osadzać się w pamięci, nie pozwalając o sobie zapomnieć, a bywa, że wraz z upływem czasu nabierają jeszcze intensywności. Te pamięciowo „żarłoczne” szczególnie skupiają się na naszym widzeniu osób bliskich albo obejmują postrzeganie samych siebie w sytuacjach związanych z bliskimi². Ich zagadkowość polega na tym, że nie jesteśmy w stanie przewidzieć, które – a jeśli tak, to z jaką intensywnością – zdołają osiąść w naszej pamięci i zadomowić się w niej na stałe.

Są jednak obrazy, które nie wymagają perspektywy czasowej, aby uświadomić sobie ich rangę, zachowanie w ludzkiej pamięci, ponieważ swoją sugestywnością potrafią zawładnąć od razu, w pierwszym momencie zetknięcia się z nimi – tematem tych obrazów jest samo życie, które odeszło, a kumuluje się w wyglądzie osób zmarłych³. Obraz z życia, jeden z wielu wyjątkowych, uświadamiających rzecz (nie)banalną: to mianowicie,

2 Wydaje się, że z obu tych mechanizmów funkcjonowania obrazów z życia czerpie, i to równocześnie, określaną jako „książka osobista” *Ordexa* Manuela Vilasa (2019).

3 Gdybym miała odnieść się teraz do jakiegoś prywatnego doświadczenia, które uwarunkowało to, co nie pozwala o sobie zapomnieć, byłby to obraz ubranej w dość strojną sukienkę komunię koleżanki z wczesnych lat szkolnych, Marysi, tragicznie zmarłej, strawionej przez płomienie. Ta z mojego obrazka to Marysia spoczywająca w trumnie, w dniu swojego pogrzebu – dziewczynka ta sama, ale w swoim wyglądzie jednocześnie tak inna, leżąca w białej sukni i na białym suknie, w morzu białych kwiatów i otoczona płomieniem białej świecy.

że jego nieodzowną częścią jest śmierć – każdy z nas zapewne w swoim skarbczyku pamięci taki przechowuje. Opis jednego z nich, osadzony nie tylko w codzienności, ale także w sytuacji nieznamionującej niczego nadzwyczajnego – poza, być może, dłuższym zapatrzeniem – utrwaliła Anna Dostojewska (1971, s. 404–405):

Drzwi muzeum się otworzyły i w oddali przy niewysokiej kracie ukazał się jakiś gruby pan, którego zapytaliśmy, czy możemy obejrzeć muzeum. (...) W całym muzeum są tylko dwa dobre obrazy. Pierwszy to *Śmierć Chrystusa*, dzieło niezwykle, które po prostu mnie przestraszyło, a Fiedią wstrząsnęło do tego stopnia, że stwierdził, iż Holbein jest niezwykle artystą i poetą. Chrystusa po śmierci przedstawiają zazwyczaj z twarzą udreżoną cierpieniami, ale jego ciało nie jest umęczone i zmaltretowane. I tak było w rzeczywistości. U Holbeina zaś ciało Chrystusa jest wychudłe. Widać kości i żebra. Ręce i nogi są przebite na wylot, rozpuchnięte i posiniałe jak u trupa, który już zaczął się rozkładać. Twarz jest również strasznie udreżona. Oczy są półotwarte, ale nic nie widzą i nic nie wyrażają. Nos, usta i podbródek są sine. Jest tak bardzo podobny do prawdziwego trupa, że nigdy bym nie została z nim sama w jednym pokoju. Dajmy na to, że to jest niezwykle prawdziwe, ale zupełnie nieestetyczne. We mnie wzbudziło tylko obrzydzenie i jakiś strach. Fiedia zachwycał się tym obrazem. Chcąc oglądnąć go z bliska, wszedł na krzesło⁴.

Obraz z życia ludzi znajdujących się w muzealnej przestrzeni, której centrum, przynajmniej dla autora *Wspomnień z domu umarłych*, ustanowił w pewnym momencie tylko jeden konkretny malarski artefakt – szesnastowieczne dzieło Hansa Holbeina zatytułowane *Chrystus w grobie*, oglądane przez Dostojewskich w Bazylei w 1867 r. Ten obraz malarski wywarł na pisarzu tak intensywne wrażenie, że właśnie jego motyw postanowił wprowadzić do swojej powieści *Idiota*⁵.

4 Uznanie żony Dostojewskiego zyskał także *Pejzaż morski* Alexandre'a Calame'a. Warto jednocześnie podkreślić, że: „To w okresie gotyku zaczęto pokazywać ciało Chrystusa jako nagie, umęczone i cierpiące. Wśród mistrzowskich poprzedników Holbeina znalazł się między innymi Matthias Grünewald. Na jego *Ukrzyżowaniu* Chrystusowe ciało ropieje i cierpi od zadanych ran” (Mikiciuk, 1999a, s. 122).

5 Nie jest to przy tym dzieło malarskie, które pisarz darzył największą estymą, na co wskazała Elżbieta Mikiciuk (2019, s. 307–308): „W petersburskim mieszkaniu pisarza (obecnie będącym muzeum) znajduje się reprodukcja obrazu *Madonna Sykstyńska* Rafaela, ukochanego przez autora *Potulnej wizerunku Matki Bożej*. Anna Dostojewska poświadcza, że pisarz uważał ten obraz za «najwyższy przejaw geniuszu ludzkiego», i wspomina, że podczas pobytu w Galerii Drezdeńskiej «całymi godzinami stał przed tym urzekającej piękności płótnem zamyślony i wzruszony». Szerzej pisze o tym Anna Dostojewska (1988, s. 126).

Wspomniana inspiracja była nieraz przedmiotem namysłu badaczy szczególnie eksplorujących twórczość Dostojewskiego⁶. Znamienne jest przy tym, że eksponuje się to widzenie i tę wykładnię rozumienia dzieła Holbeina, które na kartach powieściowego świata właściwe są refleksji gruzlika Hipolita Terentiewa (por. Kruszelnicki, 2015, s. 269–271; Chwin, 2011, s. 490–491; Mikiciuk, 2003, s. 28–32): „Czy może przybierać postać to, co nie ma postaci?” (Dostojewski, 2016, s. 432). Dlaczego jednak wprowadziłam do tytułu niniejszego tekstu formułę „margines refleksji księcia Myszkina” oglądającego dzieło Holbeina? Ten dokonany nieprzypadkowo zabieg pozwala wykazać dwuaspektowe widzenie obrazu niemieckiego artysty, uruchamiane w planie fabularnym powieści przez widzenie pierwsze – i niejako w swoich ramach obejmujące wszystkie pozostałe – to zaś należy właśnie do księcia Myszkina. W tej części refleksji skupiłam się na fabularnym „umocowaniu” marginesu myśli Myszkina, jego usankcjonowaniu, przez co możliwe jest wejście tego marginesu w rolę przekaznika treści aktualizowanych już przez inną niż książkę postać przedstawioną (to, że margines jego myśli czemuś konkretnie służy – rozważania „na” nim osadzone). Przybliżyłam również ujęcie motywu obrazu Holbeina podjęte przez autora *Idioty*, a odnosząc się do tej „zmarginalizowanej” właściwości książęcego widzenia dzieła Holbeina, wyjaśniłam specyfikę wyzyskanego przez Dostojewskiego motywu obrazu, ale opierając się tylko na jednej właściwości tego motywu: odbiorczym sfunkcjonalizowaniu. Jest ono specyficzne, służy bowiem zatrzymaniu czytelniczej percepcji, językowo odnosząc się do sytuacji znanej z kart Nowego Testamentu: czasu wyjątkowego, zaistniałego po złożeniu Chrystusa do grobu, ale jeszcze poprzedzającego moment Zmartwychwstania Pańskiego, czasu zatem „zawieszonoego”. Co sprawia, że Dostojewski tak udatnie osiąga efekt znamienego, symbolicznego w swojej wymowie, czasowego „zawieszenia”? Jak się okazuje, mechanizm percepcyjnego „zatrzymania”, jaki skonstruował Dostojewski, skorelowany

6 Całkiem niedawno przypomniał o niej Michał Kruszelnicki (2015, s. 269), który wyupuklił za Nadię Natową (Natowa, 1997, s. 37) miano, jakim opatrzone zostało dzieło Holbeina – „kosmiczny symbol niepokonanego zła, śmierci i zniszczenia wszystkiego, co piękne i wzniosłe – najtragiczniejszy symbol w dziełach Dostojewskiego” (cytowany fragment podaję w tłumaczeniu Kruszelnickiego – został on także gramatycznie przekształcony w celu dostosowania do składni wyводу). Za Ewangeliną Skalińską (2014, s. 118–119) podkreślę jeszcze, że: „Badacze dorobku twórczego Dostojewskiego wskazują nie tylko na obecność ikon i obrazów (zarówno religijnych, jak i świeckich) w warstwie fabularnej jego powieści, ale też budują refleksję nad przesłaniem dzieł autora *Łagodnej*, zbliżonym do semiotycznego sposobu pisania prawosławnych ikon, przyczyniających się do sakralizacji świata przedstawionego i nadania przesłaniu tekstów Dostojewskiego wymiaru zbliżonego do sfery *sacrum*”. Tego rodzaju stanowisko prezentuje choćby Elżbieta Mikiciuk (1999a, s. 125), która w odniesieniu do *Idioty* stwierdziła: „Ikona *Anastasis* istnieje w powieści jako rzeczywistość ukryta”.

jest bezpośrednio z tym, o czym traktuje tytułowe dla niniejszego artykułu pytanie: odsyła do widzenia postaci czegoś, co paradoksalnie nie miało możliwości w formie postaci się zawrzeć. Interpretacja motywu obrazu Holbeina, wyrastająca wszak z jednej perspektywy – efektu percepcyjnego „zatrzymania” – wieńczy refleksję, której filozoficznym zapleczem będą nie tyle fenomenologiczne ustalenia Romana Witolda Ingardena poświęcone wybranej warstwie budowy dzieła literackiego (warstwie wyglądown uschematyzowanych), ile reinterpretacje dotyczące wyłącznie niektórych właściwości tej warstwy, dodam jeszcze: reinterpretacje nieprzypadkowe, gdyż objaśniające mechanizm percepcyjnego „zatrzymania”, jaki wkomponowany został w *Idiotę*.

2.

Książę, usiłując opuścić mroczny dom Rogożyna – nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w sytuacji przez drugiego zaaranżowanej, ponieważ wyprowadzany przezeń z domostwa tak, by można było zetknąć się z przedmiotami, z którymi Myszkina właśnie ma się zetknąć – dopiero w drodze powrotnej dostrzega: „obraz, dosyć dziwacznej kształtu, około dwóch arszynów długości i nie więcej jak sześć cali wysokości. Był to obraz Zbawiciela zdjętego z krzyża. Książę rzucił na niego okiem, jak gdyby sobie coś przypominając, ale chciał iść dalej bez zatrzymania się” (Dostojewski, 2016, s. 231).

Oto pierwsze uruchomienie motywu obrazu, o którym tu mowa, przypadające na zupełnie niespektakularny moment (migawkę)⁷ – jego przedłużenie nie jest bowiem bynajmniej inspirowane wzmożoną percepcją Myszkina. To Rogożyn staje akurat przed tym obrazem – spośród tak wielu innych dzieł zgromadzonych w domu⁸ – aby opowiadać gościowi o hobbystycznych upodobaniach zmarłego ojca, które dotyczyły nabywania tanich reprodukcji arcydzieł. Poznany w pociągu przez księcia mężczyznę, dla którego charakterystyczna jest „trupia bladeść”, jak i tendencja

7 Co warto podkreślić, uruchomienie przede wszystkim formalne w swoim charakterze, w którym konkrety dotyczą czysto fizycznego rozmiaru malowidła, to zaś, co sam obraz przedstawia, funkcjonuje niczym hasłowe przywołanie tematu bez wdawania się w jakikolwiek opis tego, co i jak na nim jest przedstawione.

8 W przekonaniu Elżbiety Mikiciuk (1999a, s. 125): „Rogożynowski dom-grób stanowi także odbicie wewnętrznej przestrzeni bohatera, wyraża stan jego ducha, zimną, zamkniętą i mroczną naturę zbrodniarza”. W innym fragmencie rozważań badaczka podkreśla także i to, że: „Nazwisko «Rogożyn» potwierdza tę cmentarną metaforykę. Przywodzi ono bowiem na myśl powstały w Moskwie w 1771 roku Cmentarz Rogożski, stanowiący centrum życia religijnego biełgopowców” (Mikiciuk, 1999a, s. 129).

eksponowania „złego uśmiechu” (Dostojewski, 2016, s. 7)⁹, podkreśla, że właśnie kopia tego dzieła oszacowana została najwyżej. Zagajenie Rogożyna o dziele, dobywające perspektywę wartości pieniężnej artefaktu, okazuje się skuteczne, zatrzymuje bowiem Leona Mikołajewicza¹⁰, który w dosłownym, fizycznym zatrzymaniu przygląda się obrazowi dokładniej, dokonuje jego rozpoznania, nazwania i wreszcie identyfikuje to, co przed sobą widzi: „– To przecież kopia Hansa Holbeina – powiedział książę, obejrzawszy obraz dokładniej – i choć nie jestem znawcą, kopia wydaje mi się znakomita. Widziałem ten obraz za granicą i nie mogę go zapomnieć” (Dostojewski, 2016, s. 231). Dzieło sztuki malarskiej, co godne podkreślenia – oryginał, z którym zetknął się po raz pierwszy gdzie indziej (poza Rosją, w Szwajcarii, gdzie leczył swoje napady epilepsji) i nie za pośrednictwem reprodukcji – funkcjonuje zatem w roli obrazu z życia, głęboko zakotwiczonego w jego pamięci. Leon Mikołajewicz Myszkin widział oryginał i właśnie to jego zetknięcie się w innych okolicznościach życiowych z dziełem Holbeina, z czego nie zdaje sobie książę sprawy, wybija jego rozmówcy – już w tym momencie – z ręki argumenty, które dotyczą nie tyle samego obrazu (relacji oryginał – reprodukcja), ile jego tematu. Zatrzymajmy się na chwilę w tym miejscu. Kwestia nieświadomości księcia przy uwzględnieniu perspektywy *stricte* psychologicznej była już przedmiotem namysłu – podjęła się tego Anna Ćwik (2019, s. 32–50). Osadzone w psychoanalitycznej nomenklaturze wnioski badaczki uwzględnia omawiany tu duet bohaterów, eksponując jednocześnie te ich osobowościowe właściwości, które pozwalają dostrzec twardą opozycję skoncentrowaną na postaciach ulokowanych po przeciwnych stronach (?) barykady:

Myszkin i Rogożyn to dwie skrajności: pierwszy nosi miano świętego, drugi wręcz przeciwnie; jeden boi się swych myśli, drugi pyta wprost o wiarę w Boga, o możliwość zabójstwa, o najgłębsze uczucia. Innymi słowy: wszystko, co wypiera Myszkin, kumuluje się w postawie Parfiona. W ten sposób zyskujemy dodatkowy dostęp do tego, na co książę sam boi się spojrzeć: do jego własnej, najbardziej skrytej, najokropniejszej wersji „ja”, a więc do nieświadomości (Ćwik, 2019, s. 39).

Trudno choćby zdawkowo odnieść się do interpretacyjnej ścieżki badaczki, szczególnie przywołanego wyżej konkretnego jej odcinka –

9 Na rangę, jaką Dostojewski przypisywał twarzom swoich bohaterów, wskazała również cytowana badaczka (por. Mikiciuk, 1999b, s. 147).

10 Stykamy się tu z właściwością osobowości księcia – „doskonała świadomość wartości pieniądza” – która nie pozwala uznać Myszkina za „naiwnego, niewinnego i nieśmiałego «bożego głupca»” (Kruszelnicki, 2017, s. 103–104).

wyznaczonego psychoanalitycznym instrumentarium¹¹. Znamienne jest to, że sygnalizuje się w jej ramach opozycję twardą, ontologicznie równoważną odmiennym spojrzeniom „na”, a przeciwne strony osobowościowej barykady aktualizują „ciągi dalsze”, te zaś skutkują odmiennym rozumieniem obrazu. Gdyby, ponownie, wesprzeć się na refleksji Elżbiety Mikiciuk, można by teraz uznać, że Rogożyn „nosi w sobie obraz Holbeina, jest zarażony tą wizją, zawładnięty przez śmierć” (Mikiciuk, 1999a, s. 129), z kolei książę – jeśli zdać się na refleksję Henryka Paprockiego, już panoramicznie, całościowo ujmującego postać Myszkina – to ktoś, w kim „tkwi metafizyczna pycha przyswojenia sobie obrazu Oblubieńca i Zbawiciela, który to obraz przynależy komuś Innemu” (Paprocki, 1997, s. 77). Nie sposób zatem oprzeć się wrażeniu, że jako czytelnicy powieści stoimy również w orbicie oddziaływania tego przekonania teologicznego, które dotyczy patrzenia na Chrystusa w kluczowym dla człowieka momencie – jego sądu¹². To, jak Chrystusa przedstawionego na obrazie widzą Myszkini i Rogożyn, wynika z tego, jakimi są ludźmi.

Na pierwszy rzut oka mało istotna może się wydawać czytelnikowi reakcja gospodarza na słowa Myszkina dekodujące obraz, a usłyszane przez Parfena:

Rogożyn rzucił nagle obraz i poszedł dalej. Roztargnienie i szczególnie rozdrażnienie, występujące tak nagle u Rogożyna, nie mogłyby tłumaczyć takiego zachowania, dziwne się jednak wydało księciu, że tak nagle przerywała się rozmowa, którą nie on przecież rozpoczął, i że Rogożyn nic mu nawet nie odpowiedział (Dostojewski, 2016, s. 231).

Reakcja to jednak w pełni adekwatna, pokazuje bowiem irytację tego, kto jest świadom, że ma obok siebie rozmówcę percypującego – co ważniejsze: odczytującego, interpretującego – obraz z przewagą, jaka wynika z faktu samodzielnego zetknięcia się z oryginałem i poznania, rozumienia obrazu, której źródłem nie jest inspiracja Rogożyna. Nie jest moją rolą wikłać się w analizę dalszego ciągu ich rozmowy. Kiedy jednak w odpowiedzi na

11 A że ścieżka to nie tylko odmienna, ale także często niezgodna z perspektywą generowaną przez ujęcie fenomenologiczne problemu, dyskusji nie podlega. Tym bardziej więc rzecz wymagałaby gruntownego rozwinięcia, jakiego poczynić tu nie jestem władna.

12 Pisał o tym ostatnio, interpretując sylwetę Białego Jeźdźca z *Apokalipsy*, ojciec Adam Szustak (2019, s. 440): „przypomniał mi się obraz, którego użył Hans Urs von Balthasar, próbując opisać, jak będzie wyglądał sąd szczegółowy, czyli bezpośrednie spotkanie każdego człowieka z Bogiem, po śmierci. Teolog pisze, że kiedy indywidualnie człowiek stanie przed sądem, przyjdzie do niego Jezus i objawi się w pełni. Człowiek zobaczy cechy Syna Bożego. Zobaczy Jego wcielenie, jak cudownym i pięknym był człowiekiem, jak potrafił kochać, jaki był czysty, dobry i mądry. A sąd będzie polegał na tym, że człowiek przerazi się własnego obrazu, tego, jak bardzo jego obraz daleki jest od Pana Jezusa”.

pytanie gospodarza: „czy ty wierzysz w Boga, czy nie?”, pytanie opatrzone przez Parfena wyznaniem: „Lubię patrzeć na ten obraz” (Dostojewski, 2016, s. 231), Leon Mikołajewicz, najpierw postponując, wykrzykuje: „– Na ten obraz! (...) – na ten obraz! Od tego obrazu niejeden może wiarę utracić!” (Dostojewski, 2016, s. 232), a następnie, słysząc słowa Rogożyna: „– Tak, utracą”, dodaje: „– Jak to? (...) Ja prawie, że żartowałem, a ty tak zaraz poważnie!” (Dostojewski, 2016, s. 232), zdajemy sobie sprawę, że chociaż dzieło Holbeina to niewątpliwie majstersztyk, głęboko zapadający w pamięć i niedający o sobie zapomnieć, to dla Myszki jest to przede wszystkim artystyczna wizja, niewzruszająca w posadach jego wiary. Dwuaspektowe widzenie obrazu Holbeina wyłania się mocą oglądania przez księcia tego, co wtórne – reprodukcji obrazu¹³. Wskutek słów Rogożyna obcujemy teraz z marginesem myśli Myszki, uświadamiającego sobie, że mogą istnieć i tacy, którzy temat obrazu potraktują serio, nazbyt serio: symbolizowany przez ciało zmarłego Chrystusa czas „zawieszony” potraktują jako to, co ostateczne, co nie ma dalszego biegu. I właśnie na marginesie tej myśli Myszki, w obrębie odcinka wielce dla niego samego ubogiego, samoczynnie treściowo nierozwijanego, zlokalizowana jest – jak zaświadcza dalszy tok fabuły – jeszcze inna, już skutecznie zainspirowana przez Rogożyna i hiperboliczna w swoich wymiarach,

- 13 O ile dla Myszki ten dwuaspektowy wymiar widzenia obrazu Holbeina jest ontologicznie silny, zamyka się bowiem każdorazowo (czy w sytuacji widzenia oryginału, czy patrzenia na reprodukcję) w quasi-realności powieściowego świata, o tyle my stykamy się z wyłomem od tej prawidłowości, na którą wskazuje list Nastazji Filipownej. Ta przedstawia jego adresatce – Aglai – swoją wizję zobrazowania Chrystusa, nie sposób zignorować, że wizję skorelowaną z tym, jak Nastazja postrzega najmłodszą z Jępaczynównien: „Wczoraj, spotkawszy panią, przyszedłam do domu i wymyśliłam jeden obraz. Chrystusa przedstawiają malarze zawsze według Ewangelii; ja namalowałabym inaczej. Wyobraziałabym Go samego; uczniowie pozostawiali Go przecież czasem samego. Zostawiłabym z Nim tylko jedno maleńkie dziecko. Dziecko bawiłoby się koło Niego; być może, żeby Mu coś opowiadało w swoim dziecięcym języku. Chrystus słucha, lecz teraz się zamyślił; ręka Jego mimo woli, przez zamyślenie pozostała na jasnej głowie dziecka. Patrzy w dal, na widnokrąg; myśl, wielka jak cały świat, ukrywa się w Jego spojrzeniu, twarz smutna. Dziecko zamilkło, oparło się o Jego kolana i podparłszy twarz ręką, podniosło główkę i w zamyśleniu, jak to dzieci czasem się zamyślają, badawczo patrzy na Niego. Słońce zachodzi... Oto mój obraz!” (Dostojewski, 2016, s. 482). Na wskroś filmowa, nie zaś malarska, to wizualizacja – klatka po klatce obserwujemy, co wydarza się w jej ramach. Zasadne będzie wobec tego stwierdzić, że Dostojewski motyw obrazu Chrystusa rozszczepia: ontologicznie (jest on – obraz z listu Nastazji – w swoim istnieniu słabszy od tych, które wiążemy z postacią Myszki, ledwie bowiem potencjalny) i epistemologicznie – w patrzeniu na obraz Chrystusa umocowani jesteśmy nie tylko jako osobowościowo konkretni ludzie, ale także sami możemy Jego obrazy (choćby wyłącznie potencjalnie) tworzyć. Co przy tym znamienne, ich źródłem – źródłem wizerunku Chrystusa – okazujemy się teraz nie my, ale inni ludzie (nasze widzenie drugiego człowieka).

konkretyzacja i wykładnia rozumienia obrazu zaprezentowana przez Hipolita Terentiewa.

Obie – konkretyzacja i interpretacja – jako zainaugurowane przez Parfena („przypomniał mi się nagle obraz, który widziałem u Rogożyna w jednej z najciemniejszych sal jego domu, ponad drzwiami. On sam pokazał mi go mimochodem, o ile sobie przypominam, przypatrywałem mu się przez chwilę”; Dostojewski, 2016, s. 430) przyjmują w „niezbędnym wyjaśnieniu” Hipolita właściwości percepcji wydłużonej, niejako formalnie, narracyjnie wpisującej się we wcześniejsze wyznaczenie Rogożyna, demonstrujące przecież otwarcie celową, rozciągniętą percepcję obrazu, którego tematem jest czas śmierci dotyczący samego Chrystusa – percepcję przyjmowaną przez niego z upodobaniem (Parfen lubi patrzeć właśnie na ten obraz...). To, co wyzwała treściowy margines myśli Myszkina, przybiera konkretny wariant: jest to postrzeganie przez Terentiewa reprodukcji, które funkcjonuje w trybach percepcji Rogożyna, a więc celowego, z premedytacją przedsięwziętego wydłużania czasu „zatrzymanego”. Pora rozważyć, jakiego rodzaju mechanizmem posłużył się Dostojewski, że to, co zakotwiczone na marginesie myśli Myszkina, nie tylko fabularnie rozwija się w obrazowych detalach, lecz również z powodzeniem zatrzymuje czytelniczą percepcję.

3.

Każde formułowanie jakiegoś stanu rzeczy, każde nominalne nazwanie, każda werbalizacja, np. jakiegoś przedmiotu postrzegania, tworzy pewien schemat. (...) Od strony wyrażenia językowego może się raczej ukazać przedmiot, także jako redukcja jego określeń, ponieważ dopiero w wyrażeniu pojawia się coś istotnie przynależącego do przedmiotu; schemat działa produktywnie. Ponadto język może wyzwolić własną dynamikę i bogactwo aspektów, które – jako swoistą przedmiotowość – wprowadza w pole widzenia; wkracza – jak każdy inny przedmiot – do różnorodności wyglądnów. Stwarza on schemat wyglądnów, jednakże sam także prezentuje się w wyglądnach. Umieszcza swój przedmiot (jak nazwanie, informacja, opis, wypowiedź, dialog) w wyglądnach oraz sam lokuje się w mnogości wyglądnów (Lobsien, 2012, s. 53)¹⁴.

Referujący poglądy Ingardena na warstwę uschematyzowanych wyglądnów Eckhard Lobsien podkreśla dwojakie w swoim charakterze uwikłanie języka – język stwarza schemat wyglądnów, ale i sam prezentuje się

14 Zarówno tu, jak i w kolejnym przytoczeniu refleksje Lobsiena podaję w tłumaczeniu Joanny Stanclik.

w wyglądach. Chcąc teraz rozpatrzeć specyfikę wyzyskanego przez Dostojewskiego motywu obrazu przy uwzględnieniu tej jego właściwości, jaką jest zatrzymanie czytelniczej percepcji, zasadne okazuje się (w pierwszej kolejności) zdanie sprawy z tego, jak to określa Lobsien, „umieszczenia przez język swojego przedmiotu w wyglądzie”. A przedmiotem tym, gdy idzie o margines myśli Myszkiń, treściowo rozwijany, jest opis obrazu – tego, co na obrazie przedstawione – jakiego dokonuje Hipolit Terentiew:

Obraz przedstawia Chrystusa, który tylko co został zdjęty z krzyża. (...) to najzupełniejszy trup człowieka, który jeszcze przed ukrzyżowaniem zniósł nieskończone męki (...). Prawda, że to twarz człowieka dopiero co zdjętego z krzyża, to znaczy twarz, która zachowała w sobie bardzo dużo życia, ciepła; nie jeszcze nie zdążyło zeszytnieć, tak iż w obliczu umarłego przebija nawet cierpienie, jakby jeszcze teraz przez Niego odczuwane (wszystko artysta doskonale uchwycił); ale za to twarz sama nieszczędzona wcale (...). Na obrazie twarz ta nosi ślady okropnych uderzeń, spuchnięta, pokryta straszными, nabrzmiałymi i skrwawionymi sińcami, oczy otwarte, źrenice wykrzywione; wielkie odsłonięte białka oczu świecą jakimś martwym, szklanym odbłaskiem (Dostojewski, 2016, s. 430–431).

Charakterystyczne dla dokonanego przez Terentiewa opisu postaci Chrystusa są właściwie dwie cechy: jest to opis formalnie poszarpany, gdy zaś idzie o treściową wizualizację – wybiórczy. Rozpocznę od przybliżenia pierwszej cechy, bezpośrednio się czytelnikowi prezentującej. Otóż w miejscu pominiętych przeze mnie elementów przytoczonej treści opisu stoją fragmenty, które zobrazowaniem postaci Chrystusa z dzieła Holbeina *sensu stricto* nie są – Dostojewski przełamał formalną gładkość treściowego opisu obrazu rozlicznymi wybrzuszeniami-dygresjami. Dotyczą one kolejno: zmanierowania charakterystycznego dla oddawania przez malarzy wizerunku Chrystusa, w drugiej dygresji retrospektywnie rzuca się światło na rodzaje zadawanego Mu bólu, które samo ukrzyżowanie poprzedziło, w trzeciej – następuje odniesienie się Hipolita do stanowiska Kościoła *à propos* „statusu” Chrystusowego cierpienia, wreszcie w ostatniej, następującej po najbardziej konkretnym, zniuansowanym przybliżeniu jedyne go elementu wyglądu postaci przedstawionej na obrazie: oczu, ufundowane zostaje pytanie, które podaje w wątpliwość zmartwychwstanie Jezusa, lecz nie w ogóle, tylko właśnie w tym „zatrzymanym” czasie – zdjęcia z krzyża i złożenia do grobu Jego ciała. Z łatwością dostrzec można cel, jakiemu ma służyć zastosowanie tych dygresyjnych wybrzuszeń: opis ulega treściowemu rozwleczeniu, ale nie tylko. Z racji rangi spraw uruchamianych przez wskazane dygresje, jak najdalszych od błahych, drugoplanowych wtrąceń, co więcej – osadzonych w historycznej, niefikcjonalnej rzeczywistości – to, jak postrzega postać Chrystusa

Hipolit, niejako „się uwiarygodnia”. Należy zapytać, co konkretnie się uwiarygodnia? Przejdźmy zatem do drugiej cechy opisu Terentiewa, którą określiłam mianem wizualizacyjnej wybiórczości.

Skoncentrowany właściwie na jednej części ciała Chrystusa – twarzy, opis Hipolita wyświetla w szczegółach wyłącznie pojedynczy jej element: wyraz oczu. Te, powtórzmy, są „otwarte, źrenice wykrzywione; wielkie odsłonięte białka oczu świecą jakimś martwym, szklanym odbłaskiem” (Dostojewski, 2016, s. 431). Opis oczu, skondensowany, dość naturalistyczny, dobywający bowiem fakt biologicznej śmierci Chrystusa, to ledwie prolog, za którego przyczyną miękko przechodzi się nie do dalszego, bardziej szczegółowego odmalowania postaci z obrazu (osoby), ale przybliża się postać zjawiska:

Kiedy się patrzy na ten obraz, natura wydaje się jakąś ogromną, nieubłaganą i niemą bestią, albo, że określe właściwiej, znacznie właściwiej, choć niezwykle... w postaci jakiejś, na przykład, olbrzymiej maszyny najnowszej konstrukcji, która bezmyślnie schwytała, zmiądzzyła i pochłonęła w sobie, niema i obojętna, wielką i nieocenioną Istotę... (...) Obraz ten jak gdyby wyobraża właśnie to pojęcie ciemnej, zuchwałej i bezmyślnie-wiekuistej siły, której się wszystko poddaje... i to pojęcie mimo woli się udziela (Dostojewski, 2016, s. 431).

Wizualizacyjna wybiórczość, sprowadzona do jednego elementu (oczu niewyzwalających żadnego blasku, zasnutych jedynie szklistym, martwym odbłaskiem), nad wyraz sprawnie wyzwała ten percepcyjny mechanizm, aby w tym, co konkretne (w osobie, wyglądzie jej oczu), widzieć to, co zjawiskowe, postaciowo niesprowadzające się do jakiejś określonej formy, gdyż swoim zasięgiem obejmujące cały arsenał stworzeń, typów istnień – człowiek, zwierzę, roślina (sam Hipolit ma problem z precyzyjnym opisem, dlatego przywołuje dość nietypowy, industrialny w swoim charakterze obraz „maszyny najnowszej konstrukcji”). Chcąc podsumować zatem tę pierwszą perspektywę określeń Lobsiena dotyczących wyglądotwórczej funkcji języka, należy uznać, że opis Hipolita skrojony został na miarę wyglądu – wyglądu jego myśli, w której centrum stoi, niezdolna do poskromienia przez cokolwiek, siła. To jedna strona medalu, ale jest także druga, która wynika z faktu rzutowania tej myśli na rozumienie przez Terentiewa obrazu, z jakim się zetknął¹⁵. Oddajmy ponownie głos Lobsienowi, żeby i tu uzyskać teoretyczny punkt odniesienia dla prowadzonych rozważań:

15 Polegam tu na ustaleniu Władysława Strzemińskiego (1958, s. 13): „Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie”.

Konkretnie postrzegany przedmiot zostaje przeniesiony do „ram myślenia”, zyskuje w nich swą „*postać kategoryjną*”, postać „*myslową*” (...); (...) tylko wtedy jest w stanie przemówić. Oznacza to jednocześnie (noetycznie), że akt postrzegania ze swoją specyficzną intencjonalnością musi zostać przekształcony w inny akt (w nim ugruntowany). „O ile do *istoty* każdego sensu postrzegania należy przyjmowanie tego rodzaju kategoryjnych postaci, (...) to o nowym sensie decyduje percepcja (...)”. (...) Akt postrzegania w ogóle nie może być w swej konkretności bezpośrednio wyartykułowany. Musi stać się „pasującym, obrazowo ugruntowanym aktem myślowym”, zanim przejdzie w wypowiedź (do świadomości wypowiedzi z jej specyficzną intencjonalnością). „Postrzeganie przedstawia przecież nie tylko swój konkretny, indywidualny przedmiot ogólnie, lecz ukazuje go z określonym ‘sensem’ lub ‘treścią” (Lobsien, 2012, s. 57)¹⁶.

Eckhard Lobsien w rozdziale książki, do którego się odwołuję (*Sprache als Ansichtenbildung* – w tłumaczeniu: *Język tworzący wyglądy*)¹⁷, oddaje mechanizm, któremu poddaje się sam czytelnik powieści Dostojewskiego, traktującej przecież i o tym, jak bardzo różnie może się kształtować percepcja dotycząca tego samego u poszczególnych „patrzących”¹⁸. Percepcję Hipolita – pierwsze widzenie reprodukcji dzieła Holbeina – wyzwała, jak w wypadku Myszkińa, Rogożyn. Różnica dotyczy tego, że Terentiew wsiąka w czas „zatrzymany” obrazu – dzieło nie było mu wcześniej znane, a jego postrzeganie podlega prawom narzuconym przez Rogożyna, najbliższe Parfenowi otoczenie – Hipolit stwierdza m.in.: „Na obrazie Rogożyna nie ma ani śladu piękności” (Dostojewski, 2016, s. 430), jakby naturalizując wytwór artysty – autora reprodukcji do tej postaci, w której domu przebywa. O reprezentatywnym dla Hipolita nowym sensie obrazu, innym sensie niż Myszkińa, również decyduje percepcja, jest ona jednak w tym wypadku nie tylko niesamodzielnie zainaugurowana, ale także pozbawiona władania nad

16 Eckhard Lobsien operuje tu na ustaleniach i pojęciach zaczerpniętych od mistrza Ingardena – Edmunda Husserla (2002, s. 72–73). W tłumaczeniu oddano zapis edytorski pojęć Husserla wykazany w pracy badacza.

17 Co znamienne, jego refleksję – jako zainspirowaną filozofią Husserla – wieńczy wątpliwość wyrażona pod adresem Ingardenowskiej koncepcji uschematyzowanych wyglądków (Lobsien, 2012, s. 57).

18 Mam tu na myśli zakres spraw, które podniosła Magdalena Maria Jaroń, reinterpretując wykładnię rozumienia obrazu (dzieła sztuki malarskiej) Romana Ingardena (1966, s. 5–115). Jedną z głównych tez tekstu badaczki dotyczy kwestii (s)konkretyzowania dzieła sztuki (obrazu): „Konkretny wymiar zyskuje dopiero, gdy wyrasta na podłożu intencji odbiorcy i autora (który – notabene – również może być odbiorcą własnego dzieła)” (Jaroń, 2017, s. 139). Problematyka ta stanowiła także przedmiot mojego namysłu (Garlej, 2015, s. 180–229).

jej przebiegiem – Hipolit postrzega dzieło z inspiracji i zgodnie z inspiracją Rogożyna, a skutkiem tego refleksja:

Czy może przybierać postać to, co nie ma postaci? Ale mnie się jak gdyby zdawało chwilami, że dostrzegam, w jakiejś dziwnej i niepomysłanej formie, tę niezwykle moc, tę tajemniczą niemą Istotę. Pamiętam to tak, jakby mnie ktoś ze świecą powiódł za rękę, pokazał jakąś olbrzymią i ohydłą tarantulę i zaczął upewniać, że to ta sama tajemnicza, niema i wszechwładna Istota, i śmiał się z mego oburzenia (Dostojewski, 2016, s. 432).

Hipolita percepcja obrazu nie toczy się w czasie przedstawionym terazniejszym – jest aktualizacją przeszłości, dostępną w przypomnieniu. Przypomnienie reprodukcji widzianej przezeń również w domu Rogożyna to na domiar przypomnienie-majak prowadzące do koszmarniej wizji z udziałem samego Parfena (Dostojewski, 2016, s. 432–434). Będąc tym, czym jest – groteskowo-demonicznym wyobrażeniem – zdaje się w momencie odczytywania przez Terentiewa *Mojego niezbędnego wyjaśnienia* sankcjonować poznawczo, uwypuklać epistemologiczną zasadność granic marginesu myśli Myszkina, konkretyzuje bowiem tę myśl treściowo, chociaż w wykonaniu kogoś innego niż książę. I tu tkwi specyfika motywu obrazu skutecznie angażującego czytelniczą percepcję, dająca jednocześnie efekt „zatrzymania”: Hipolit nie relacjonuje z pamięci swojego przypomnienia zetknięcia się z reprodukcją Holbeina słuchaczom, on odczytuje to, co sam wcześniej spisał. Mamy zatem i drugi człon Lobsienowskiego (Husserliańskiego w istocie) sfunkcjonalizowania języka wobec wyglądnów. Opis obrazu – formalnie poszarpany, poprzecinany dygresjami i przedstawieniowo wybiórczy – odsyła do wyglądu koszmarnego myśli Hipolita, lecz myśl ta jest również zwerbalizowana, językowo utrwalona („zapisana”) i prezentuje się, jeśli odnieść się do nomenklatury Lobsiena, „w mnogości wyglądnów” osobliwie wybudzanych, z czego Terentiew zdaje sam sprawę: „Wszystko to majaczyło się i mnie urywkami, być może, rzeczywiście, podczas maligny, nawet chwilami w obrazach, w ciągu całej godziny” (Dostojewski, 2016, s. 431). A zatem wygląd koszmarnego myśli Hipolita dany w nieprzewidywalnej dla niego samej serii obrazów i zwerbalizowany – tak prezentowałyby się realizacja dwufunkcyjności języka w wykonaniu Terentiewa, „języka tworzącego wyglądnów” – powtórzmy jeszcze raz za Lobsieniem. Nie zapominajmy jednak, że mowa tu o statusie czyjejs (Hipolita) myśli, której formalną ramę wytyczyła w planie kompozycyjnym *Idioty* myśl księcia Myszkina: można byłoby (po Ingar-denowsku) określić ją mianem schematu wyglądnowego motywu obrazu

Holbeina – wygląd koszarnej myśli Hipolita byłby zaś tego schematu konkretyzacyjnym dopełnieniem¹⁹.

W podwójnym poziomie językowego aktualizowania wyglą-
dów, ponadto w szkatułkowym ich zawieraniu się w sobie, Dostojew-
ski wygrywa na czytelniku swojej powieści to, czego myślową inspiracją
Myszkina „zawdzięcza” Rogożynowi: percepcyjne „zatrzymanie”. Czytel-
nik może podążać za jej treściowym, konkretyzacyjnym rozwinięciem,
ważyć argumenty wyłożone przez Hipolita, poddać je namysłowi, lecz
możliwość ta nie znosi faktu, że już w kompozycyjnym porządku utworu,
rzutującym na jego interpretację, przypomnienie Hipolita jest upodręcz-
nione, istnieje na marginesie myśli Myszkina²⁰, który ogólnie „po paster-
sku patrzy na świat!” (Dostojewski, 2016, s. 325).

4.

Obrany przez Dostojewskiego wariant percepcyjnego „zatrzymania” uza-
sadnia to, żeby sam motyw obrazu Holbeina rozumieć jako przetranspono-
wany na słowa obraz z życia pisarza, a dzieje się tak wskutek wyeksponowa-
nia czynnika wyglądotwórczego języka autora *Idioty*, o czym już była mowa.
Rodzi się teraz pytanie, czego dokładnie dotyczy ten obraz z życia Dosto-
jewskiego? Gdyby powrócić do początku niniejszych rozważań i sprawę
potraktować czysto pragmatycznie, wówczas odpowiedź odwoływałaby się
do przywołanego życiowego doświadczenia, jakie przypadło w udziale mał-
żeństwu Dostojewskich zwiedzających szwajcarskie muzeum. Jest to jed-
nak ledwie wierzchnia warstwa tego „obrazu z życia”. W parze z nią idzie
bowiem całe skomplikowanie właściwe dla filozofii patrzenia, tego rodzaju
umysłu oglądającego, percypującego, jaka identyfikowała pisarza. Michał
Kruszelnicki, nawiązując do ustaleń Cezarego Wodzińskiego, pisał o niej:

„tragiczny umysł [Dostojewskiego – M.K.] ucieka od światła i jasności,
od wszystkiego, co znane i zrozumiałe, dąży tam, gdzie w ciemno-
ściach alogiczności i absurdalności oczekują go zjawiska niesprawdza-
lne,

19 Rekonesansowe objaśnienie podstawowych pojęć dotyczących warstwy wyglą-
dów w ujęciu polskiego fenomenologa czytelnik odnajdzie w studium *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki lite-
rackiej* (Ingarden, 2000, s. 20–37). Szczegółową ich wykładnię zawierają z kolei dwa rozdziały:
ósmý, zatytułowany *Warstwa wyglą-
dów uschematyzowanych*, i dziewiąty – *Rola warstwy wyglą-
dów uschematyzowanych w dziele literackim*, które zlokalizować można w najobszerniejszej
pracy filozofa poświęconej dziełu sztuki literackiej (Ingarden, 1960, s. 326–364).

20 Uzasadnione jest także sformułowanie „w obrębie marginesu myśli” Myszkina. Wyglądowa
inkluzywność, analogiczna wobec zjawiska inkluzji właściwego dla kamieni szlachetnych,
byłaby przy tym nad wyraz narzucającym się, ale i prawomocnym skojarzeniem.

niezrozumiale i tajemnicze”. Tam właśnie zmierzał autor *Idioty*, to było dlań owo „żywe życie” (Kruszelnicki, 2017, s. 115; Wodziński, 2000, s. 14)²¹.

Ale w tym wszystkim jest jeszcze jedna, ze wszech miar bolesna kwestia, dopełniająca – o ile nie wypełniająca – Dostojewskiego obraz z życia, na którym motyw dzieła Holbeina został w powieści ufundowany. Donosi o niej Elżbieta Mikiciuk (1999a, s. 123):

Sam Dostojewski nosił w sobie piętno Holbeinowskiego przedstawienia. Musiał głęboko przeżywać czas tragedii Boga-Człowieka, który był przecież także czasem tragedii ludzkiej. W okresie kiedy powstawała powieść, lęk i niepokój jeszcze się nasiliły. Zmarła bowiem maleńka córka pisarza – Sonia. (...) Powieść przesiąknięta rozpaczą²².

Przebogaty, egzystencjalnie wielowymiarowy jest zatem obraz z życia Dostojewskiego, obraz, z którego nie tylko czerpał jako artysta, ale także którego częścią był jako człowiek – ojciec przeżywający śmierć własnego dziecka. Wyobrazić sobie siłę „emocjonalnego rażenia”, która temu obrazowi jest właściwa, w moim przekonaniu – nie sposób. Jej tajemnicę posiadli ci, którzy, jak autor *Idioty*, stali się częścią tragicznego życiowego obrazu. Wyobrazić sobie to jednak nie to samo, co przeżyć.

BIBLIOGRAFIA

- Chwin, S. (2011). *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk: Wydawnictwo Tytuł.
- Ćwik, A. (2019). Nieświadomość idioty. Myszkina i Rogożyna. *Przegląd Rusycystyczny*, nr 2, 32–50.
- Dostojewska, A. (1971). *Mój biedny Fiedia. Dziennik*. Tłum. R. Przybylski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dostojewska, A. (1988). *Wspomnienia*. Tłum. Z. Podgórzec. Warszawa: Wydawnictwo TPPR „Współpraca”.
- Dostojewski, F. (2016). *Idiota*. Tłum. H. Grotowska. Kraków: MG.

21 Odmienne, ponieważ z innej perspektywy, kwestię tę przedstawia Elżbieta Mikiciuk (2002, s. 59): „I to więz z osobą Zbawiciela i wpatrywanie się w obraz Boga-Człowieka były dla Dostojewskiego «żywym życiem», które przeciwstawiał martwym formułom, kategoriom i dowodom matematycznym”.

22 Od osobistych rozważań skupionych na pytaniu: „«Co jest właściwie tam po drugiej stronie?»” nie stronił także, wówczas szesnastoletni, Roman Witold Ingarden (2021, s. 165).

- Garlej, B. (2015), *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Husserl, E. (2002). *Logische Untersuchungen. Ergänzungsband, Erster Teil: Entwürfe zur Umarbeitung der VI. Untersuchung und zur Vorrede für die Neuauflage der Logischen Untersuchungen (Sommer 1913)*. Dordrecht: Verlag Springer Netherlands.
- Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłum. M. Turowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden, R. (1966). *Studia z estetyki*, t. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden, R. (2000). *Szkice z filozofii literatury*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Ingarden, R.W. (2021). Dziennik osobisty (wybór). *Konteksty Kultury*, nr 1, 160–166.
- Jaroń, M.M. (2017). Ingardenowskie obcowanie z dziełem malarskim. *Fenomenologia*, nr 15, 137–156.
- Kruszelnicki, M. (2015). Fiodor M. Dostojewski wobec problemu śmierci i nieśmiertelności. *Humanistyka i Przyrodoznawstwo. Interdyscyplinarny Rocznik Filozoficzno-Naukowy*, t. 21, 263–283.
- Kruszelnicki, M. (2017). *Dostojewski. Konflikt i niespełnienie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Lobsien, E. (2012). *Schematisierte Ansichten. Literaturtheorie mit Husserl, Ingarden, Blumenberg*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Mikiciuk, E. (1999a). „Chrystus w grobie” i rzeczywistość Anastasis. O symbolice grobowej w *Idiocie* Fiodora Dostojewskiego. *Znak*, nr 51, 118–130.
- Mikiciuk, E. (1999b). O tajemnicy twarzy i o tym, jak piękno zbawia świat. Z rozważań nad powieścią Fiodora Dostojewskiego *Idiota*. *Topos*, nr 5–6, 147–150.
- Mikiciuk E. (2002). Hosanna w piecu zwątpień, czyli Chrystus Dostojewskiego. *Więź*, nr 5, 56–66.
- Mikiciuk, E. (2003). „Chrystus w grobie” i rzeczywistość „Anastasis”. *Rozważania nad „Idiotą” Fiodora Dostojewskiego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Mikiciuk, E. (2019). Kenoza jako Kalofania. Fiodor Dostojewski o tajemnicy Chrystusowego piękna. *Ethos*, t. 3, 299–328.
- Natova, N.A. (1997). Metafizyczny symbolizm Dostoevskiego. W: N.F. Budanova i I.D. Jakubovich (red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*. Sankt-Peterburg: Nauka, 26–45.
- Skalińska, E. (2014). *Norwid – Dostojewski. Zbliżenia i rekonstrukcje*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- Strzemiński, W. (1958). *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szustak, A. (2019). *Straszna księżka*. Kraków: Wydawnictwo Stacja7.

- Vilas, M. (2019). *Ordessa*. Tłum. C. Marrodán Casas. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Wodziński, C. (2000). Wstęp. W: L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*. Tłum. C. Wodziński. Warszawa: Czytelnik.

Beata Garlej – prof. ucz. dr hab., pracownik Katedry Teorii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autorka licznych prac, w tym książek: *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* (Kraków 2015); *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia* (Warszawa 2016); *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej* (Kraków 2018).

