

11. Světový autor: trojí Dostojevskij

Dílo F. M. Dostojevského (1821–1881) je nejrozsáhlejším a nejreprezentativnějším souborem literárních textů, v nichž kategorie šílenství působí na žánr a tvar. Rané dílo Dostojevského vznikalo za silného působení N. V. Gogola: je to patrné i tam, kde Dostojevskij Gogola paroduje. V případě prvních próz ze 40. let však nelze mluvit o parodiích, ale spíše o aluzích, reminiscencích, které jako by byly vyvolávány z hlubin čtenářské paměti a literární tradice. S tímto navazováním souvisí výskyt a funkce motivů šílenství. V rané tvorbě Dostojevského představují různé typy šílenství sociálně psychologickou kategorii; později se vyvíjejí ve svérázný emblém lidského osudu a lidského bytí vůbec a stávají se kategorií existenciálně filozofickou. Syntetičnost a zobecňování je ostatně známým rysem děl F. M. Dostojevského, které byly vícekrát konstatovány. Rané povídky a novely rozvíjejí ještě poetiku Gogolovu – opakující či variující dokonce vlastní jména (nomen omen), „cizopasí“ na Gogolových modelech drobných úředníků. Raná próza Dostojevského je spjata s poetikou tzv. naturální školy, se špinavými interiéry petrohradských bytů a s přízračnou atmosférou Petrohradu, jejíž proměny jsou signály a reflexemi zvrátů lidské psychiky.

Dostojevskij na protest proti jednoznačně sociálně orientované naturální škole navazuje na vrstvu světové sentimentalistické literatury včetně Rousseaua a Goetha, na anglický „gotický román“ a na vlastní překladatelskou aktivitu (V. Hugo, H. de Balzac). V této rané konfesní próze má tedy šílenství individuální sociální a psychologický rozměr, ale již zde se začínají rozvíjet zárodky „ideje“, oné *idée fixe*, která ovládne vrcholná díla: drobný tvar a zárodečná idea vytvářejí drobný prozaický útvar nebo fragment rozsáhlejšího útvaru.

Ranou vývojovou fází – čili „mladého Dostojevského“ až do zatčení v roce 1849 jsme už stručně popsali v kapitole o naturální škole i odkazem na knihu V. Terrase z roku 1969.

Extenzivní fáze se sice vytváří již na konci 40. let 19. století, ale fakticky se formuje až o deset let později. *Strýčkův sen* (Дядюшкин сон, 1859) už vznikl na Sibiři, námět napsat „komický román“ je už z roku 1856. Novela je jakoby zdvojenou reflexí rané tvorby Dostojevského, jako by se v ní Dostojevskij loučil s „dětstvím“ své umělecké tvorby. V groteskních scénách vystupují postavy, které jsou jakoby absurdními vidinami či stíny postav rané tvorby. Loučení s ranou synkretickou tvorbou však nebylo zdaleka ukončeno těmito tranzitivními povídkami, které ještě svými záhlavími důvěrně připomínají poetiku 40. let. Přece je tu však značný posun – vnějškově sledovatelný i z podtitulů:

zatímco ve 40. letech se zdůrazňovala neobvyklost, náhlost, sílí v pozdějších dílech vzpomínkovost, memoárový odstup, analističnost. Tak se Dostojevskij, tento mezní autor životní intenzity mající kořeny v romantismu, stává načas autorem deskriptivních kronik, jejichž brizantní síla je skryta v statických obrazech prostředí, v postavách a figurkách vesnice a sibiřské káznice.

První z těchto kronik *Vesnice Stěpančikovo a její obyvatelé* (Село Степанчиково и его обитатели, 1859) zdůrazňuje deskripci prostředí a charakterologie. Portrét je nejen základní výstavbovou jednotkou díla, ale také incipitem a explicitem, východiskem a cílem slovesné struktury. Potvrzuje to katenální charakter jedné ze syžetových linií kroniky: cyklický čas a uzavřený prostor, které se mohou kdykoli vrátit. Extrémní psychické polohy se z tohoto typu prózy vytrácejí (ale motivicky nechybějí), neboť odporují jejímu klidovému rázu: zkoumání postav představuje návrat, zastavení před dalším intenzivním náporům – tím je román o čtyřech dílech *Ponížení a uražení* (Униженные и оскорбленные, 1861). Incipit románu znovu evokuje chorobnou atmosféru povídek a novel 40. let: začíná podivnou přírodou, nemocí, soumrakem a paprsky zapadajícího slunce – u Dostojevského signál zásadních duševních změn. Nervozita, neklid, těkavost, permanentní hledání a toulání, chození po městě, nezakotvení a vše vrcholící myšlenkovým převratem iniciovaným paprsky zapadajícího slunce, vnějškově, modelově připomíná prózu Dostojevského 40. let: místo psychologického rozpadu však následuje osvícení, prozření realizované v řetězcích lidských osudů. Zatímco ve *Vesnici Stěpančikově* Dostojevskij váhá, zastavuje se, obrací se zpět, znovu zkoumá prostředí a charakter v podobě prostorově uzavřené a temporálně cyklické kroniky, v *Ponížených a uražených* jde znovu k extrémním psychologickým polohám, ale současně se rozvíjí do šířky, dekondukuje syžet své prózy: místo do nesnesitelnosti zhuštěného prostoru povídky nebo limitované novely buduje řetězce příběhů, rozřezuje napjaté scény epickou šíří. Místo schizoidů jsou zde podivní, hysterici a hysterky; citové scény, vypjatě líčené již v *Chudých lidech*, jsou zde dovedeny do krajnosti, popisy psychologických otřesů jsou detailnější. Obrazy špinavých chodníků a depresivního počasí tvoří spojitě nádoby s prudkými psychologickými proměnami; krajnosti psychiky se spojují s dobrodružným, atraktivním syžetem, včetně náznaků politických intrik. Vzrušené výpovědi, nápadná gestikulace, somatické poruchy, náhlé akce a hysterické výstupy, zuřivé hádky způsobují, že dílo – ač oproti rané tvorbě dosti extenzivní – je přesyceno postavami, událostmi a scénami – sentimentalistická poetika, známá v ruské literatuře například z N. M. Karamzina (jeho postavy pláčou, štkají, padají na zem), je tu překonána psychologickými krajnostmi a intenzitou; od pláče není daleko k šílenému smíchu Explicit děl Dostojevského je vždy spojen s průnikem (nebo návratem) člověka do „jiného světa“. Svět extrémních citů a krajních psychologických poloh je pouhým snem (explicit *Ponížených a uražených*).

Paradoxní spojení kronikovosti, tedy spaciality, deskriptivnosti a staticčnosti s intenzitou vede Dostojevského k vrcholné, syntetické fázi tvorby: od povídek a novel o malé textové ploše se „intenzivní kronikou“ zkříženou s dobrodružně psychologickým románem dostává k velké epice. Ještě jeden návrat si však musel dovolit, aby se očistil od zážitků z káznice a současně znovu – jako v „mrtvém záběru“ – pohlédl na extrémní existenciální polohy člověka – to jsou *Zápisky z Mrtvého domu* (Записки из Мертвого дома, 1860). Výjimečné prostředí a výjimečné postavy (vrazi, političtí vězni) v krajní existenciální situaci nepropadají šilenství; naopak usilují o znovuvybudování duševní rovnováhy, i když někdy vše končí v zoufalství existenciálního tlaku. Struktura této staticko-spaciální prózy (*Vesnice Stěpančikovo, Zápisky z Mrtvého domu*) tvoří podloží pozdních románů; ještě jednou se však Dostojevskij musel ponořit do groteskna, absurdity, sarkasmu a intenzity na malé ploše novely v několika útvarech 60. let: nad podložím dynamizované kroniky vyrůstá z psychických krajností ideologická doktrína.

Dostojevskij se vrací k žánrům povídky, poznámky a zápisků a pěstuje „senzační“, atraktivní útvary (neobyčejný příběh, román ze života hazardního hráče) – krajní polohy psychiky se zde projevují v satíře a sarkasmu. Povídka *Špatný vtíp* (Скверный анекдот, 1862) je politickou satirou a sarkasmem: na pozadí liberalizace režimu líčí střet liberálních idejí s lidskou přirozeností – Dostojevskij se tu projevil jako otevřený publicista odmítající názorovou stádnost.

Zimní poznámky o letních dojmech (Зимние заметки о летних впечатлениях, 1863) jsou první zahraničněpolitickou a státně filozofickou koncepcí Dostojevského, který odmítá napodobování západní civilizace a důsledků Velké francouzské revoluce, včetně demokratického pluralismu a kapitalismu. Od tohoto vnějškového vyrovnání jde přímá linie k *Zápisům z podzemí* (Записки из подполья, 1864); idea, která už klíčí v Goltjadkinovi z *Dvojníka*, se tu plně rozvíjí. *Zápisky z podzemí* jsou dalším uzlovým dílem Dostojevského, které na malé ploše koncentruje v podstatě všechny základní symbolické obrazy, s nimiž si pohrává ve velkých románech: křišťálový palác (polemika s románem N. G. Černyševského *Co dělat?*), mraveniště jako symbol scestné utopie, která přináší zlo a degradaci lidské bytosti, a myšlenka ušlechtilého utrpení, které člověka přetváří k božím obrazu – myšlenka jdoucí přímo ze zkušeností sibiřské káznice, travestuje spory radikálních (revolučních) demokratů s parodovanou postavou úředníka pohlčeného krokodýlem, zatímco *Hráč* (Игрок, 1866) je studií zhoubné vášně. V architektuře díla F. M. Dostojevského *Krokodýl* a *Hráč* dotvářejí pohyb od fantastických hoffmanniád k extenzivním, spaciálním a statickým kronikám a novému průniku k obecné ideji – šilenství *Dvojníka* se rozpadá na množství krajních psychických stavů podivínství (*Vesnice Stěpančikovo, Zápisky z Mrtvého domu, Ponížení a uražení*) a vtěluje se v obecnou ideu ovládnutí člověka člověkem v *Zápisích z podzemí*.

Prvním dílem zralého období F. M. Dostojevského je román *Zločin a trest* (Преступление и наказание, 1866): náznaky obsažené v raném díle i v přechodné fázi 50.–60. let jsou tu syntetizovány. Těžká deprese je tentokrát reprezentována obrazy městské scenérie a dusného letního počasí (vnitřní rozklad ústící například v rozštěpení osobnosti je u raného Dostojevského, například ve *Dvojníkovi*, anticipován nevládným podzimním a zimním počasím. Temné pivnice (v jedné se Raskolnikov seznámí s Marmeladovem) jsou dějištěm sdělování životních osudů, které ve své sociální komplikovanosti připomínají *Ponížené a uražené*: psychický stav se tu pohybuje v extrémních polohách. Raskolnikovův sen o mlácené a ubité kobylce nese všechny rysy vrcholného nervového vypětí překračující hranice psychické normality. „Vypuklost“ snu, jeho naprostá zřetelnost a výraznost se násobí životními detaily dětství, krčmy, opilých a černého prachu (u Dostojevského představuje symbolický obraz psychického napětí, počátek epileptického záchvatu). Teorie společenské elity směřuje až k renesanci (titánství) a liberálnímu osvícenství, které bývá spojeno s deismem nebo až ateismem: pro Raskolnikova je v existenci elity dostatek důvodů, které ospravedlňují násilí na „materiálu“: postava Napoleona je častou ilustrací. Vyšetřování, přiznání, soud a cesta na Sibiř je – jako u Dostojevského takřka vždy – doplněna epilogem, který přesahuje vlastní příběh a ukazuje do budoucna: Raskolnikovova nemoc, přemýšlení a evangelium, jež mu dala Soňa a z něhož mu četla o Lazarově vzkříšení – vrah a prostitutka spojeny slovem božím. V epilogu *Zločinu a trestu* ještě není patrné, co se vzkříšením myslí: zda jde o náboženský význam nebo o osvícenský mravní růst člověka. Přechod z jednoho světa do druhého jako vyústění extrémních psychických poloh je pak dominantní v dalších románech Dostojevského.

Jiný svět může vstupovat do tohoto světa přímo a srážet se s ním. Tato srážka bývá tragická. Kníže Myškin z románu *Idiot* (Идиот, 1868) ve střetu se světem neuspěje: jeho šílenství je středem posměchu; dvě ženy, které miluje, od něho odcházejí (Nastasja Filipovna, femme fatale, jíž se týká zmíněný výrok o kráse, která spasí svět; Aglaja Ivanovna, která se od něho odvrací jako od blázna). Myškinovo jméno a otčestvo nejsou náhodné („Lev Nikolajevič“ s narážkou na hraběte Tolstého): v souvislosti s ním se často mluví o rytíři smutné postavy Donu Quijotovi a o Kristovi. Myškin přijíždí do Ruska ze Švýcarska, kde se léčil z duševní choroby. Jeho naprostá otevřenost a kristovsky čisté jednání vyvolávají nejdřív nelíčený údiv, pak zděšení, posměch, otevřené nepřátelství a nakonec smrtelnou nenávisť. V *Idiotovi* se posiluje téma dětství a dětí jako pramene vzkříšení: od konkrétních sociálně začleněných postav (*Nětočka Nězvanovová*, *Ponížení a uražení*) se dětství a dítě stávají symbolem očištění. Myškin jako Don Quijote, jako dítě a Kristus naráží na nezralost člověka, který se zalyká v hrůzách svého bytí, s nimiž se nemůže vyrovnat: láska, vražda, pálení peněz dokládají neschopnost člověka vměstnat se do tohoto světa, ztotožnit se s ním; současně však není ani připraven na „jiný svět“ a „jiný život“, jehož prvky s překvapením sleduje, pak odmítá a bojuje proti nim. Nakonec se všechny

postavy *Idiota* ocitají na pokraji duševní normality a šílenství. Epileptické záchvaty, jimiž kníže trpí, jsou pramenem strádání, ale také velkého prozření, jasného vidění a krásy. Jestliže psychology a psychiatry tu zajímá brilantně popsaný průběh epileptického záchvatu, pro literárního teoretika a historika jsou popisy nemoci především prostředkem k vyjádření existenciálního stavu i výzvou k opuštění situace existenciální úzkosti, k útěku z vězení vlastní psychiky. Příchod a jednání Myškina vnášejí do světa chaos, aniž vytvářejí nový život; nikoli náhodou označuje Aglaja Ivanovna dům Jpančinových za blázinec. Kníže Myškin se otevřeně a bez zábran baví ve vlaku s neznámou společností, dříve než je vpuštěn k Jpančinovým, baví se se sluhou jako se sebou rovným, ani nečekané dědictví nezmění jeho chování prostáčka – spíše je vystupňuje. Román končí zešílením Myškina i vraha Rogožina. Střet Krista – Dona Quijota – Myškina s tímto světem byl jen drobným prohlédnutím mezi dvěma stavy šílenství. V kratičkém Závěru, který tu má funkci oblíbeného epilogu, informuje autor o osudech dalších postav.

Romány Dostojevského jsou zaplněny varovnými znameními: depresivní městská scenérie, šikmé paprsky zapadajícího slunce, klaustrofobní komůrky, špinavé pivnice, varovné sny. V *Idiotovi* je nejhrůznějším motivem líčení apokalyptického zvířete ve snu, který se zdá Ippolitu Terentjevovi.

V *Běsech* (Бесы, 1872) je destruktivní šílenství nahlíženo jako prostředek politického boje; člověk se mění v ďábla kultem násilí a realizací věty, která se objevuje až v *Bratrech Karamazovových*: „Všechno je dovoleno“. Nikolaj Stavrogin se ve stručném závěru oběsí, všechny zločiny jsou vyšetřeny a objasněny: šílenství překračující hranice života lidské komunity, démonství výlučnosti společenských elit končí ve slepé uličce tragédie nevinných i viníků.

V *Bratrech Karamazovových* (Братья Карамазовы, 1879–1880) vrcholí úsilí Dostojevského transformovat kategorii šílenství v niterný život a nesmrtnost na této zemi odpovídající příběhu o Ježíšově vzkříšení Lazara. Žánrovým půdorysem románu je rodinná či rodová kronika (dynastie Karamazovů), ale na ní je budována již zcela jiná stavba. Zatímco v předchozích románech dění nevychází za hranice vymezené jednáním postav a únik, východ z tohoto obklíčení se pouze nabízí (epilog *Zločinu a trestu*), zde Dostojevskij směřuje již po úvodní kapitole jinam – do kláštera, i když i klášter tu může být jevištěm Karamazovova šaškování. Později – po smrti starce Zosimy – se sem vracíme (poté, co Ivan Karamazov vypráví v hospodě Aljošovi Legendu o Velikém inkvizitovi). Aljoša se nejprve diví, že se nestal zázrak, že se tělo starce rozkládá a zapáchá; pak však pochopí, že nesmrtnost je obrazný, nikoli konkrétní pojem a že spočívá ve vnitřním, ikonickém klidu a jasu, nikoli v rozpadu či uchování materie.

Rozsáhlý román, který bývá tradičně pokládán za vrchol a syntézu celé tvorby Dostojevského, slíbil autor čtenářům již v Deníku spisovatele roku 1877. V červnu 1878 podnikli Dostojevskij s Vladimírem Solovjovem cestu z Petrohradu do Moskvy a pak se za čtyři dny

vydali do Optiny pustyně (kláštera). Podstatnou část kapitoly *Ruský mnich* psal Dostojevskij v Staré Russe a v Emsu – Skotoprignoněvsk – jak potvrdila Anna Grigorjevna Dostojevská (roz. Snitkinová), kam je román situován, je v podstatě scénérie Staré Rusy.

Motiv otcovraždy (daný biograficky ve vztahu Dostojevského a jeho otce i v připomínce báňského učiliště, kde byl zabit car Pavel I. spiklenci, s nimiž byl pravděpodobně sprážen i jeho syn, budoucí car Alexandr I.) představuje v románu staleté ruské úsilí vymanit se z pout představ, o nichž jinde mluví sám Dostojevskij v sepětí s nadějami vkládanými do ruské mládeže. Každý ze tří bratrů se v románu prezentuje jednou vrcholnou scénou, která je dějem připravována: v ní se odhaluje jeho podstata i úloha v osudu Ruska. Orgie s Grušeňkou dokládají pudovost Mítovu, jádrem osobnosti Ivana je vyprávění o Velikém inkvizitorovi a zejména objevení jeho dvojníka, „čerta Ivana Karamazova“. Veliký inkvizitor, který diskutuje s Kristem, jehož dal uvěznit, je pokusem ateismu a snad i kritikou katolického traktování křesťanství – inkvizitor, který víru převádí na rozměry tohoto světa, je již sám de facto ateistou. Legendu nemohl ignorovat nikdo, kdo se Dostojevským zabýval: kromě Dmitrije Merežkovského (1865–1941) a zejména Vasilije Rozanova (1856–1919) to byl Nikolaj Berďajev (1874–1948). Legenda o Velikém inkvizitorovi z *Bratrů Karamazovových* je pro něho průsečíkem okruhů, které spojují spravedlnost, etiku, filozofii dějin a teologii. Klíčem k pochopení Kristovy a inkvizitorovy spravedlnosti (v knihách *Světový názor Dostojevského* a *Smysl dějin*) – je podle filozofa tázání po smyslu lidských dějin: dějiny mají smysl právě jen v tom, že směřují ke svému konci, k apokalypse, po níž se objeví nový počátek a nová lidská existence. Počátek historicity nachází Berďajev v judaismu – helénismus historii v našem smyslu neznal, neboť neznal svobodu a její tragickou cestu. Teprve křesťanství přineslo myšlenku svobody, ale ve středověku ji realizovalo jako vynucenou svobodu k dobru, nepřipustilo zkoušku svobodou zla. K tomu dochází až v renesanci a humanismu, které Berďajev chápe nikoli jako jednorázový jev, ale jako dlouhou etapu, jejíž konec ve 20. století prožíváme. Individuální a racionalistická vzpoura proti bohu vede ke svobodě dobra i zla a obnažuje v plné nahotě tragickou cestu člověka odsouzeného k svobodě volby. Veškeré návraty kultury ke středověku, Východu a exotice (romantismus, mystika, moderní umění), v naší době například totální znejistění, hravost a ambivalence postmodernismu, o nichž Berďajev ovšem nevěděl, mohou být projevem protestu proti humanismu, který se obrátil ve svůj protiklad: signály krize humanismu jsou F. Nietzsche v koncepci silného jedince a nadčlověka a K. Marx v pojetí mesianistického kolektivismu. Historicita a její pociťování je pociťováním konce dějin: představa Mesiáše, apokalypsy a dějinného kataklyzmatu ukazuje na to, že si lidstvo uvědomilo nezbytné vyjít z bludného dějinného kruhu, v němž se všechno převrací ve svůj protiklad – je to proto, že tento svět není světem pro člověka, člověk byl do něho zasazen zvnějšku, ze své původní vlasti, byl nucen se ponořit do přírody a prožít všechny naznačené fáze až

ke konečnému vysvobození, vystoupení z dějin. V Legendě o Velikém inkvizitorovi chce inkvizitor spravedlnost pro lidstvo nikoli mimo dějiny, ale v nich. Základní překážkou je ovšem svoboda, která je výsostným lidským právem a současně obrazem lidské tragiky stejně jako tragiky dějin: proto se většina lidí této svobody ráda vzdává oplátkou za materiální zajištění. Proto vítězí inkvizitor, nikoli Kristova idea nevnucované svobody k dobru a zlu: Mesiáš krvácející na kříži nemůže být hrozným vládcem a nemůže k ničemu nutit. Právě on však otvírá pro člověka hroznou propast volby a odpovědnosti. Cesta inkvizitora ke spravedlnosti je cestou ke spravedlnosti ještě zde, na zemi, v dějinách, cestou k utopickému ráji. Vítězství inkvizitora nad Kristem je vítězstvím lidské nezralosti. Církev, kapitalismus a socialismus vytvářely a vytvářejí systémy, které lidi nutí k určité formě spravedlnosti: Kristovy spravedlnosti bude však dosaženo až na konci dějin, vystoupením z dějin (viz gnósi), mimo tento čas a prostor – proto je Kristus nepochopen. Hrůzka „inkvizitorů“, kteří ponosou své tajemství, udělá šťastnými lidské stádo, ale nikoli sebe. V čem spočívá ono tajemství: Aljoša se domnívá, že v inkvizitorově bezvěrectví, ateismu (inkvizitor před lidmi utají, že bůh vlastně neexistuje, že mírou všech věcí je člověk, kterému je všechno dovoleno a který je sám sobě jediným soudcem) – a Ivan souhlasí. Ale pravda je možná ještě hlubší a hrozivější: jsou to ti vyvolení, kteří znají skutečný počátek a chod tohoto světa a jeho vyústění – proto je jejich tajemství **strašné**. Vše směřuje ke svému konci, k apokalypse. Ten, kdo chce uzříť **strašné tajemství** naznačené v Zjevení Janově, musí je vyvolat ze dna bytí. Toho se, jak víme, báli jak Žukovskij, tak Tjutčev a Gogol, i když si s tím pohrávali; nechtěli budit příšery, které se zjevují ve snech jako reflexe osudu vesmíru a Země (viz sen Sofie z *Hoře z rozumu*). Sama Apokalypsa (Zjevení Janovo) je složitý textový útvar s šifrovaným poselstvím: je tu sedmkrát zapečetěná kniha a hrůzné tajemství těchto pečetí, hrůzy, které zachvátí Zemi, je tu velký ohnivý drak s deseti rohy a sedmi hlavami, který má na každé hlavě královskou korunu. V Legendě o Velikém inkvizitorovi je v samém závěru přerušovaném Aljošovými replikami důležitý detail: Kristus jako by schvaloval počínání inkvizitora, líbá jej na ústa a ten ho propouští z vězení. Inkvizitor, skrytý ateista a nositel tajemství, devadesátiletý stařec, není totiž v Kristově pojetí nepřitelem, ale nezbytným článkem v dějinách, které spějí k vlastnímu konci. Tedy i on, i když se snaží realizovat lidské štěstí již zde v dějinách, přispívá vlastně k oné „jiné spravedlnosti“, která bude nastolena mimo dějiny, mimo bludný kruh tragického lidského osudu. Proto je jeho konání a jeho dočasné vítězství nad Kristem zcela nutné, a proto je v tomto smyslu paradoxně Kristovým spojencem. Nositeli strašného tajemství jsou u Dostojevského starci, šílenci a děti, resp. starci a děti s příznaky šílenství. Šílenství, které se projevuje nejprve jako neurotický neklid, bezcílné bloudění, hypersenzitivita, později rozštěp osobnosti (dvojnáci) je bránou k pochopení kosmického tajemství, které o sobě dává vědět v podobě hada nebo škorpiónovitého zvířete Ippolita Terentjeva.

Ateista a cynický hledač podstaty kosmu Ivan Karamazov onemocní a rozmlouvá s čertem. Rozhovor Ivana a čerta přeruší svým příchodem Aljoša. Právě on je skutečným hrdinou románu; alespoň to tak charakterizuje sám Dostojevskij v prvních řádcích díla. Aljoša je ještě sám nevinné dítě: opírá se o starce Zosimu, prochází pochybnostmi po jeho smrti, kdy se mu idea nesmrtnosti a zázraku vzdaluje, a novou záštitu nachází ve společenství chlapců (pohlavní, mravní čistota), s nimiž také uzavírá jakoby novou smlouvu a jimž adresuje poselství, v němž se neodvrací od „slzavého údolí“, naopak již v něm vytváří cestu k „novému nebi a nové zemi“. Motivy chlapeckého kolektivu připomínají dobrodružně laděné dobové prózy (anglický „námořnický román“, Hugovy Bídňíky; a snad to nebude opovážlivé, když z 20. století připomenou přísahy hochů z próz Jaroslava Foglara – ovšem bez nároku na umělecké hodnocení), zde ovšem posunuté do mravní roviny.⁴⁴

44 Viz kapitolu Typologie šílenství: Od sociálně psychologického projevu k existenciálnímu symbolu (F. M. Dostojevskij) v naší knize Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Masarykova univerzita, Brno 1995.