

Ladislav Zadražil

Legenda o člověku

V pořadí čtvrté rozsáhlé dílo Fjodora Michajloviče Dostojevského bylo pro autora v průběhu svého vzniku pramenem nebývalých obav. "Ochtěl bych vytvořit obraz ideálně krásného člověka. Nic obtížnějšího si podle mne ani nelze představit, zvláště v naší době. Ta myšlenka přede mnou v jakžtakž umělecké podobě vystupovala už dříve, jenomže sotva jakžtakž, a tady se není možné obejít bez naprosto jasné představy. Riskl jsem to jako v ruletě: možná, že se projasní při psaní. A to se napremíjí. Plán mám v obecných rysech hotový. Ale celek? Hrdina? Tím celkem je totiž právě hrdina. A teď si představte tu hrůzu, která se mi při tom stala: ukázalo se, že kromě hrdiny je tu ještě hrdinka, a tedy dva hrdinové! K tomu navíc dvě velmi důležité postavy, také téměř hrdinové. (Vedlejších postav jsou spousty a román má osm částí.)"

Obavy Dostojevského rozhodně nebyly liché. Pokud jde o hlavní charaktery a myšlenky, octl se Dostojevskij v novém románu poprvé na jedné z "mezí" své tvorby - na hranici možností soudobého společenského materiálu. Také v tomto ohledu se přiblížil Gogolovi, o jehož původně rozsáhlejším, epochálním a "oslavném" záměru Mrtvých duší Bělinskij ve své době napsal, že to, co v něm bylo slíbeno, není ani kde vzít. Podobně jako u L.N. Tolstoj ve Vojně a míru byl Dostojevskij v Idiotovi postaven před úkol překonat společenskou situaci, nepříznivou jak velmi náročnému, téměř absolutnímu humanistickému ideálu, tak jehe umělecky přirozenému, epicky uvolněnému, dramaticky vystavěnému a malířsky názornému, nesporně životnímu podání.

Izolován při práci na Idiotovi od nejsoučasnějšího společenského vývoje v Rusku, nedostával odtud pro konkretizaci svých představ dostatek impulsů, jichž si vážil nejvíce. Pobyt v prostředí německých a švýcarských lázeňských měst, kde před ním jako na svérázných ostrůvcích Utopie defilovaly nejrozmanitější projevy buržoasního, liberálního, kapitalistického pokroku, jej naopak naplňoval pochybnostmi o správnosti této cesty, zvláště jako jediné možné cesty obecného lidského vývoje.

Nezbývalo tedy než pro umělecky přesvědčivé a strhující vylíčení osobně, niterně prožitých myšlenek a oddaně hýčkaných ideálů mobilizovat všechny jen poněkud dostupné zdroje životní i literární. Neobyčejně důležitou se v této situaci stala osobní zkušenost autorova, kterou bylo lze prodloužit, promítnout do obecné roviny a dodat jí obecnější platnost. Snad se žádnou jinou svou postavou nebyl Dostojevskij nejen niterně, ale i rysy vnějšími a okolnostmi životními spřízněn tak hluboce jako s titulním hrdinou Idioty. Neplatí to jen o životní realitě, ale i o nejskrytějších touhách, záměrech, potřebách a starostech, které se, jak dnes už dobře víme, nepodílejí na struktuře osobnosti i společenského řádu rozhodně zanedbatelným podílem.

x x x

Pro vznik umělecké románové formy Idioty musíme však za nesporně závažnější považovat zakotvení díla v celoevropské umělecké a myšlenkové tradici. Poté, co u hlavních postav byly přetaty pupeční šňůry, které je původně vázaly k postavám Zločinu a trestu, a to, co zůstalo v platnosti, především životní

principy Seni Marmeladovové a Raskolnikova - pokorný a protestující -, bylo včleněno do nových souvislostí, vznikla otázka původu, výchovy a formování hrdinů, kteří se na prahu děje objevili už v "dospělé", zcela vyhraněné podobě. Romány výchovy a formování mladého člověka, jimiž prošli v minulosti dřívejší kníže Myškin a Nastasja Filippovna a v minulosti zcela nedávné jejich protějšky z mladší generace, jsou ve vlastním textu díla shrnovány pouze v základních rysech.

V podmínkách uměle navozené přirozenosti, byť nikoli zcela idilických, rozhodně ale ideálních pro rousseauvský výchovný experiment, přinesla sentimentální výchova své výsledky. Projevily se v Myškinově naivní bezprostřednosti, dětské důvěřivosti, citlivém vztahu k okolí, ve velké lidské opravdovosti a samozřejmosti. Přitom ovšem Dostojevskij Myškina nejen osvobodil od jakéhokoli mrzačícího dotyku se soudobým stavem novodobé civilizace, ale promyšleně odlehčil jeho břímě i tím, že jej po zralé úvaze zbavil nezbytnosti vyrovnávat se s komplexem bastarda i vydědence a učinil jej v souladu s potřebami harmonického základu jeho charakteru plnoprávným synem a dědicem rodinných tradic i majetku.

V jiných případech a situacích se uplatnila spíše sociálně vyhraněnější a pedagogicky rozhodně nedogmatická výchova dickensovská. Vnímavé a citlivé, většinou značně vykořejené duše hnětly v ní životní okolnosti spíše drsné a tragické. Vyvolení trpitelé dočkávají se i zde "nadějných vyhlídek", které neodmyslitelně náležejí dickensovské variantě kritického vztahu k novodobým sociálním poměrům. Postavy Dostojevského nemohou ovšem považovat zlepšení svých hmotných poměrů či získání finanční nezávislosti za pravé vysvobození

s drápů nelítostného osudu siroteků, nalezenou či jiných vyděděnců společnosti. Nepřináší jim ani uklidnění, ani spočinutí v rámci panující společnosti - tím spíše pak nemůže utišit jejich hlad po obecně platném, všesahnujícím ideálu.

Brzy také zjišťují, že soucit, sympatie člověka k člověku, láska k bližnímu a dokonce i všeobecné odpuštění a smíření, po nichž se u Dostojevského volá jako po svého druhu všeléku, jsou při upevňování uvolněných společenských vazeb dvojsečnými nástroji. Jejich užití naráží především na překážky psychické a morální, a nimiž sentimentální pojetí světa nepočítalo - na nenasytnost rozpoutaného egoismu, pýchu a urážlivost vystupňovaného individualismu, na přecitlivělou podezřívavost, na neochotu přijmout i nejkřesťanštěji míněnou almužnu, na zcela nepředvídané potřeby lidské osobnosti, na temné, ne-li svrácené stránky přirozenosti člověka jako nepřirozeného živočicha.

Celkový obraz petrohradské společnosti, v níž se s počátkem děje začínají pohybovat vyslanci jiných světů, nadoblačného Švýcarska, nespoutané stepi a v případě Regožinově už i kupeckého "podzemí" společenského, kulturního i psychologického, připomene čtenáři svou neúprosnou zřetelností rytiny zároveň v mnoha stupních šedí vyvedenou kresbu románů Balzakových. Kotel buržoasní průměrnosti, roztápěný palivem majetku, zisku, kariéry, postavení a reputace, vše přímo před našima očima horečným vírem. Obrazy společenského pádu a vzestupu celých rodin i dravého a bezohledného boje jednotlivých jejích příslušníků o místo na slunci ve společnosti, založené na privilegiích peněz, nabývají hromadného rázu.

Ruské podoby Balzakových Rastignaků, Gobsecků, Goriotů, Chabertů a Grandetů či stejně početných postav Thackerayových trhů marnosti vynikají přitom více než jen místní specifičností. Jsou na první pohled poznamenány pojetím svého tvůrce, které se stalo jeho všeobecně uznávaným přínosem světové literatury. Všichni si přímo ve své vlčí tvářnosti zachovali nějakou nápadnou, lidsky pochopitelnou část či částičku. Pro ni jsou i jejich činy přes všechnu svou morální odsouzeníhodnost a společenskou škodlivost v té či oné míře omluvitelné, ne-li rozumem, tedy alespoň citem a soucitem. Protože to zároveň vědí a dokonce s tím počítají, vždy znovu se tak připravují o značnou část sympatií, jež stály už na jejich straně. Kolotoč otenářových citů, pocitů i úvah se tak roztáčí do stále vyšších obrátek.

Divoký a hrubý synek z gründerské kupecké rodiny Rogožin, využívající zděděného majetku k podřízení celého světa svým choutkám, vyrůstá s těchto sociologických základů ve velkolepé stělesnění snižující vášně a dokonce v symbol hmotnosti a smyslnosti celého pozemského světa. Z toho je také patrné, jak nesprávné by při výkladu románu Dostojevského bylo setrvat na sociální nebo společensko-psychologické rovině díla. Spleť pochybných, dvojsměrných i dvojsmyslných styků, soustřeďujících se v salóne dámy petrohradského polosvěta Nastasji Filippovny, se zdá nacezovat jednoznačné hodnocení postavy v duchu Balzakovy Lesky a bídy kurtizán. Tím spíše, že ona sama je opakuje s provokativní vytrvalostí citlivého svědomí, které s hysterickou okázalostí bere na sebe i viny jiných, aby je tímto morálním harakiri před jejich očima trestalo. Také ona touto morálně psychologickou výstředností překračuje meze svého společenského zařazení i sociologické role, která jí byla přisouzena (nemluvě

už o dalším důležitém a pro vyznění románu významném posláním její krásy). Povznesení hrdinky do těchto nebývale nových poloh lidské psychologie, morálního sebeuvědomění a existenciálního pocitu napomáhá rovněž jedna konfrontace veskrze literární. Petrohradská kamélie (přinejmenším společenským postavením) v ní odmítá přijmout společností doporučovanou a očekávanou roli, předepsanou románovým podáním Dámy s kaméliemi a svou sentimentální ušlechtilostí posvětit konvence, které jako nemorální a nehumánní v brzké době odhalí Kreutzerova sonáta L. N. Tolstého.

Současný vpád dvou hlavních mužských protagonistů na jeviště petrohradského polosvěta má v sobě ovšem leccos i z romantické a dokonce pseudoromantické melodramatiky dumasovské školy, spojující v jediný celek Dumase otce i syna. Motorem, který žene románový děj vpřed, je uprostřed všeho převratného dění osvětleného 19. stol. soupeření dvou milionářů ze včerejška, hotových Monte Christů, o přízeň ženy pochybné pověsti, byť nejvyšší kategorie. Nezapomínejme ani, jak často se v hromadných scénách pozadí plamen ušlechtilých vznětů živí výpary, vznášejícími se nad morální a kulturní bažinou v mlhách tonoucího fantastického severního Babylónu.

Směs sentimentálního soucitu a moralistické povýšenosti, známou z dřívějších, vystřídává v těchto případech u Dostojevského častá hysterie otevřeného skandálu. Namísto očistné bouře přináší však otřesně tísnivý pocit z cynicky obnažených vředů společnosti. Čas od času rozpoutávané orgie zla osazují démonickým přísavcem scénu světa, nad jehož branou by se právem mohl skvíť nápis určený pro Dantovo Peklo: Zanechte veškeré naděje, kdo sem vstupujete. Do psychologické

roviny se atmosféra konce světa otřeseného ve svých duchovních základech, příznačně promítá módními výklady Apokalypsy, hledáním odpovědí na nejrůznější naléhavé otázky soudobého života v jinotajích záhadného textu.

Romantické postoje a postupy nejrůznějšího ražení mají v umělecké výstavbě celku také navodit situaci a připravit rovinu románu hugovského. V předmluvě k ruskému překladu prvního velkého románu Victora Huga označil jej Dostojevskij několik let před započatím práce na Idiotovi za nejsilnější talent z celé francouzské literatury 19. stol. a jeho dílo za příslib nové Božské komedie. Strhujícím dílem epochy stane se podle tehdejšího názoru jeho ruského otitels hlavně díky myšlence rehabilitace, ospravedlnění ponižených a uražených párů lidské společnosti. Dostojevskij nezvolil pro vyjádření této myšlenky ve svém novém díle cestu z tohoto hlediska aktuálnějších Hugových Ubožáků, k nimž směřovala jeho vlastní tvorba od Chudých lidí až k Uraženým a poniženým. Vyšel naopak z Chrámu Matky Boží v Paříži, kde utlačené, na duchu i na těle zarmáčené lidstvo prositá v symbolické postavě zvoníka Quasimoda k citu lásky a ke smyslu pro spravedlnost. Jak už sám dříve zjistil, nemohl si při ozvláštnění, konkretizaci ani přiblížení svého veskrze kladného ztělesnění nejvyššího morálního imperativu pomocí ani naivní směšností potrhleho dobráka a neškodného fantasty, Dickensova pan Pickwicka, ani světobornou směšností Cervantesova ušlechtilého hidalga dona Quijota. Nemohl se ale také v románovém typu, který byl nazván ideovým a dialogickým, uchýlit k období dojímavé Quasimodovy němoty ani vzrušivě romantické ohyzdnosti.

Konkrétní naplnění Hugova goticky středověkého symbolu, který označil zároveň alespoň dodatečně také

za výraz křesťanské myšlenky, rozhodl se hledat přímo u jejích nejautentičtějších kořenů - v legendě o Kristu, a ve svých úvahách začal označovat Myškinu zkráceně za "knížete Krista". Záměnou rolí ústředních hrdinů ve srovnání se Zločinem a trestem (kde vystupovali jako hříšník a světice) vznikla situace pro využití podobnosti o Kristovi a Marii Magdaleně. Ideální hrdina se tímto vřazením do obecně známých souvislostí myšlenkových a estetických nepochybně stal pro soudobé čtenáře bližší a pochopitelnější právě ve svém kladném poselství.

Lze-li ovšem konstatovat, že Myškinovi chybí proti Kristu evangelickému větší míra přísanosti a důrazu v hlásání a prosazování svých zásad, že je zcela oprostěn od jakýchkoli učitelských ambicí, že ve srovnání se svým biblickým prototypem pestrádá poslání vyvolaného Páně a soudce světa, je to zcela v souladu s koncepcí "ruského Krista" v pojetí Dostojevského. Jeho Kristus nepřichází na svět, aby lidstvo zotročil, byť ve jménu jeho blaha, aby znásilnil jeho vůli a svobodu, třebaš nepochybným násrskem, aby ho připravil o možnost volby jakýmkoli vnějším tlakem. Všechna síla a slabost Myškinova postavení spočívá v tom, že jeho království naprosto není z tohoto světa. Nevládne ani nejmenšími silami donucení fyzického či psychického, nenabízí prospěch ani užitek, neposkytuje práva a neslibuje privilegia. Jediným znakem příslušnosti k němu je otevřenost každému jinému lidskému individuu jako bližnímu, který je druhým lidským subjektem, druhým já, a pocit morálního zadostiučinění, který z toho vyplývá.

Potvrzení se tomuto ideálu v celé jeho snílkovské rozpornosti dostává ve struktuře románu ze zcela neočekávané strany - od jednoho z představitelů mladé generace, která proslula ve své době i v dobách pozdějších jako generace radikálních egoistů a nihilistů. Jedinou

výjimkou z racionální pýchy a pohrdání, jímž umírající mladý Ippolit častuje svět, je uznání individuální dobročinnosti. Ta jediná je podle názoru hrdiny, který je ovšem také jednou nohou mimo tento svět, jako pravý, bezprostřední vztah dvou jedinců schopna prolomit zdi, oddělující je navzájem, a zasít do lidského srdce sémě, jehož význam pro znění člověka naprosto nelze dohlédnout. Velikost nároků, které požadavky nesobecké lidskosti kladou na každého jedince, naopak vyslovil Myškin nejvýrazněji ve výzvě adresované právě Ippolito-
vi, jehož dohořívající svíce života čadila často netajenou závistí a žárlivostí ke všem živým a zdravým: **Přegďte kolem nás a nezávidte nám naše štěstí. Teprve Myškinův brzký další osud jej zbavoval podezření, že jeho slova byla výrokem sytého, který hladovému nevěří, a dával mu právo je vyslovit.**

Ideální projekty hrdinů jsou pro Dostojevského nástrojem nahlížení do nejujternějších poloh světa lidí. Už na počátku své spisovatelské dráhy použil ve Dvojníkově principu rozštěpení hrdinovy myslí i života pro analýzu bytostné podstaty malého člověka s velkými ambicemi. Plán vrátit se k této rané novele a přepracovat ji tak, aby se postupu, jež autor považoval za jeden ze svých nejvýznamnějších uměleckých objevů, dostalo důstojnějšího ztvárnění, zůstal naplněn. Tím důsledněji se ve všech velkých románech Dostojevského uplatnil dvojníkový princip - nejen vnitřní rozštěpeností a nalomeností postav, ale i zhmotněním jednotlivých krajních složek rozštěpené skutečnosti do samostatných, "živých" literárních postav. Jejich vzájemným ozřejm-
váním, obnažováním, poměřováním a doplňováním v protichůdných dvojicích obohacovalo se autorovo vidění skutečnosti o další rozměry a rozvíjením jejich vztahů se vyjevovala vnitřní rozpornost dění.

Systém takových polárních protikladů byl v rozsahu objímajícím celý román použit v Idiotovi. Krajně rozporné a zároveň hluboce spřízněné dvojice Myškin-Rogožin, Myškin-Nastasja Filippovna, Myškin-Ippolit, Nastasja Filippovna-Aglaja Jevančínová, Rogožin-Geňa Ivolgin atd. až do nekonečna, pomáhají autorovi zapovat skutečnost i v jejích nemateriálních, pouhým okem neviditelných polonách. Přes všechnu "ideálnost" a "i eologičnost" je jejich konstrukce, vystužená nej-různějšími životními i uměleckými materiálem, dostatečně pevná na to, aby dokázala unést model světa evropské civilizace.

x x x

"Kristovské poselání" Myškinovo je ovšem vzápětí vystaveno pochybám dalšího historického stupně ve vývoji lidského myšlení, popírajícího jako překonanou víru evangelickou i středověkou. Stejně jako nejvyšším potvrzením této víry v románě byla její poetizace, jsou uměleckými zřeteli naplněny a vedeny i výhrady, s nimiž přichází kritické myšlení. Samo zdůvodnění výkladu světa se opírá o estetická hlediska a je založeno na estetickém materiálu. Jako ďábelská hádanka, položená rozumu a citu obou hlavních ideových protagonistů románu, Myškina a Rogožina, sestupuje do jejich povědomí z plátna Holbeinova obraz "mrtvého boha", z kříže snátého, zmučeného lidského těla Kristova. Nic v něm totiž neprozrazuje jeho nesmrtelnou podstatu a nepřipouští myšlenku na jeho vzkříšení.

Svým duševním i duchovním ustrojením, nejsilněji ovšem právě svým estetickým smyslem a cítěním, je sám titulní hrdina díla zavázán renesančnímu ideálu

neméně než mnohá renesanční knížata. Jeho místy až chorobná, s jistou mírou anachroničnosti bychoem mohli říci dekadentní vnímavost ke všem stránkám života přesahuje rámec náboženské legendy. Kníže Myškin má za svého působení na "ruské půdě" 19. století příležitost přesvědčit se, že lidské možnosti v dobrém i zlém, ve vznešenosti i v podlosti, v sebeoběti i v egoismu, v skutku neznají hranic. Sam prožívá všechny morální úchytky, jichž je svědkem, s intenzitou, která jej činí potenciálně schopným s jakýmkoli známým zločinem se ztotožnit a zhřešit jím alespoň ve své myslí, ne-li ve skutečnosti. Přinejmenším v tomto smyslu je i on součástí stavu světa, který ve filozofii i praxi těžko hledá měřítko mravnosti, její sankce a důvody pro pocit morální zodpovědnosti. Člověk v skutku renesanční košatosti (alespoň v ideji a ideálu) získává v Myškinovi, jak s údivem zjišťuje i jeho okolí, vrch nad principem "božským".

Také pochopení, které chová i pro posledního z lidí, prerůstá v tradiční zásadu střízlivého a poučeného, pozemšťanského humanismu: nic lidského mi není cizí, a v chápavě rezignovaný povzdech: lidské, příliš lidské. Pocit souznělosti s pozemským světem vyvolává u něho nezbytně silící pocit zodpovědnosti a viny za všechny krutosti života. Modelový hrdina, který vznikl jako síce nikoli abstraktní, ale rozhodně přímý a přímočarý otisk ideálu, nabývá tak nesporně reálnější a psychologicky realističtější podoby. Pokud se setrvačností občas zapomene na novou roli, do níž je logikou dění tlačen i proti své vůli, připomene mu ji některý v vyprávěch nebo spoluhráčů.

Lidské sblížení s ostatními vtahuje Myškina stále hlouběji do bitvy vášní, která zuří všude kolem. Drama

žárливosti, od počátku skrytě přítomné pod nánosem složitých vztahů morálních a psychologických, se postupně dere na povrch. Vztahy hlavních postav se stále jasněji stupňují do poloh shakespearovské tragédie vášní. Shakespearovskými charaktery se jednotlivý účastníci dramatu stávají v míře, která odpovídá účasti "lidské" složky jejich charakterů v něm. Hogožinovi vtiskuje jeho naprosté oddání smyslně vášnivému principu dokonce i vnější podobu benátského Maura Othella.

Nemohoucnost Myškinova v této životní oblasti symbolizuje jistě i bezmoc jeho zásad. Pokud není důsledkem pouhého jejich nemístného užití, je bezmocí humanismu, který se ocitl v kleštích rozporů lidské skutečnosti, a není je samozřejmě schopen odstranit. Nevyhnutelným konfliktům lidských potřeb, zájmů a nároků, zvláště v osobní oblasti, lze uniknout jedině individuální volbou, energickým rozhodnutím, které je vystaveno nebezpečí chyb, omylů, křivd, vin a trestů, tedy dalších rozporů. Za morálními zákony nestojí sice síla fyzického ani institucionálního donucení, nemají platnost zákonů právních. Bez ohledu na to, že patří k duchovní oblasti, existují však zcela objektivně, neodvolatelně, přímo hmotně. Navíc jsou však zároveň nejvyššími uměleckými zákony tragédie.

Závěrečná scéna románu je také rozehrána v nejlepších tradicích tragédie antické. Dva soci v lásce i v životě - jeden vrah tváří v tvář nevyhnutelnému drastickému trestu, a druhý šílený z obrazu člověčenstva, který se otevřel jeho zraku v propastech kolem něho i v něm samém, se scházejí nad mrtvolou obětí krutému "nekřesťanskému" bohu osudu. Neuvěřitelnou bouří musel autor rozpoutat, aby se mu je nakonec podařilo sepnout páskou tichého srovnání ve zločinu a vině, které je symbolickou předzvěstí smíření a odpuštění.

po němž všichni v skrytu či hlasitě volají jako po naplnění základní lidské potřeby. Pro tento novější obsah je antický půdorys jeviště naplněn nejen důvěrnými gesty lidské blízkosti, ale i geniálně odhadnutými psychologickými reakcemi, které podstatně rozhojňují výraz šílených postav Shakespearových.

Výsledný dojem, který je taková katastrofa schopna vyvolat, nelze přesto popsat lépe než pomocí původních, starověce elementárních představ Aristotelovy Poetiky o katarzi tragédie: očištění prostřednictvím hrůzy a soucitu. Očištění přitom nespočívá ani v osvobodivém pocitu z vyřešeného problému, ze zažehnaného nebezpečí, z překonané etapy na cestě lidstva k dokonalosti, a není ani zárukou účinného varování. Oba otřesné zážitky, které z tragédie plynou v tak vřehovaté míře, nemohou vyústit v nic víc než v umělecky emociální poznání o světě a člověku. Obohacení a rozšíření čtenářových představ o kosmu lidských vztahů za hranice zpráv, které mu o něm přináší pouhý zdravý rozum, není ovšem výsledkem zanedbatelným.

x x x

Ne-li s výsledkem ohledávání podstat a hlubin člověka a světa, tedy rozhodně s výsledkem zápasu o umělecké postižení životního ideálu v Idiotovi nemohl být autor bezvýhradně spokojen. Zvláště, když skutečnost, že jeho ideální hrdina si snad v přílišné míře podržel éteričnost nadpozemského mýtu, připisoval jedině své umělecké nepřipravenosti a nedostatečnosti. Pokus zmocnil se vrcholů soudobého poznání a umění naráz, jediným čelným útokem, nepovažoval ostatně, jak jsme viděli, od počátku za dost zodpovědný. V záměru díla, které

mělo následovat bezprostředně po Idiotovi - Život velkého hříšníka - počítal sice s legendou jako žánrovým východiskem, ale jinak se z předchozích potíží poučil alespoň ve dvojím ohledu. Rozhodl se tentokrát zaútočit na nejvyšší ideál od opačného pólu a vyjádřit jej jako výsledek celoživotního strádání hrdiny, který se k němu dopracoval z hlubin neméně "ideálního zla, ale i přes hříšné podlehnutí banální všednosti. Mnohem reálněji už také počítal s tím, že úkol, který se zatím ukázal jako nadlidský, bude tentokrát vyžadovat celý cyklus románů.

Za zlomkovité uskutečnění ideálního hrdiny v nové podobě je v celé pozdější tvorbě Dostojevského možné považovat snad jen charaktery dvou bratří Karamazovových. Nejmladší Aljoša se v dekončené části románu sice teprve chystá k životní pouti, na níž ho očekávají mnohé pády, ale celou zkušenost knížete Myškina má přes své mládí už za sebou. A je to zkušenost neporovnatelně otřesnější a je jí také osobně nesrovnatelně více poznamánán, jak předpisoval nejen vývoj skutečnosti samé, snaha o její reálnější obraz, ale i předpokládaná pozdější hrdinova úloha. Jeho další působení při zkoušení a prohlubování údělu, jehož zárodky nese v sobě, předznamenává zatím snaha ochraňovat a pěstít nezkaženou přirozenost skupiny chlapců bezvýhradně oddaných čistému přátelství. Ačkoliv toto vyústění připomíná švýcarské počátky Myškinovy, je pro autora nejdůležitější, že tentokrát není v popředí osud jednoho, byť ideálního světoobčana, ale osudy příští generace vlastního národa.

Mnohem dále byla cesta hříšníka k ideálu dovedena, byť zatím zkratkově a náznakově, v jiném z bratří Karamazovových - Dmitrijovi. Ve srovnání se svým otcem ani neobzvlášť velký hříšník, ale rozhodně bezuzdný zhýralec,

prostopášník a skandalista si v závěru díla troufá zapět z hlubokosti svého lidského pádu i hlubin dolů, do nichž se dal odsoudit za společnou vinu, oslavný hymnus životu. Hrdina rovný Regožinovi i velkou vášní, tentokrát k opravdové prostitutce, a mnohem méně "ideový" než kdysi Raskolnikov a později Ivan Karamazov, načerpá tak z obyčejnějších, dokonce i smyslných pohnutek více pokory, potřebné k uznání viny, a tím i k věrohodnějšímu morálnímu přerodu.

Aktuální látky a problémy, které se Dostojevskému od konce 60. let 19. stol. pod rukama jen rojily, jej od systematického naplňování velkolepého plánu Života velikého hříšníka často odváděly. Každý z následujících tří velkých románů byl ovšem v té či míře součástí původního záměru, anebo alespoň náběhu k němu. V Běsech se autor soustředil na vyličení svodů, které současnému člověku chystají zákruty novodobé civilizace a paradoxy moderního myšlení. Jako ústřední hrdina se do centra románu také logicky propracoval ztělesnitel dekadentně démonického pocitu Stavrogin, předstihující všechna "knížata zla", známá z romantické literatury. Ve Výrostkově je potom zachycen především nepříliš ideální, zato pro celou epochu mnohem příznačnější ideál "rothshildovský". Jeho stvárnění je v mnohém objevené i umělecky, vhodného kandidáta pro cestu za pravým ideálem a především její žádoucí vyústění se však autor nakonec rozhodl hledat raději znovu a od začátku v Bratřech Karamazovových. Ostatní nesporně kladní hrdinové všech těchto děl se většinou stali obětmi svého okolí nebo atmosféry, otrávené zplodinami cynismu, egoismu a morální hluchoty tak brzy a rychle, že nestačili svůj ideál dovést k žádoucí jasnosti, přesvědčivosti ani "ideálnosti".

Veden snahou o umělecké zdokonalení řady motivů, charakterů a myšlenek Idioty, oběhrával je Dostojevskij i ve svých literárních pracích pozdějších. Tomu, že jeho možnosti nebyly ve vlastním textu ani zdaleka vyčerpány, a to ve větší míře než u kteréhokoli z ostatních románů Dostojevského, vděčí jeho třetí román za úlohu díla programového. lze bez nadsázky říci, že v tomto ohledu předstihuje známější a většinou více ceněný Zločin a trest.

Ještě před tragickým závěrem Idioty vystupují v něm i jiné možnosti, uplatňují se, byť zatím okrajově, i jiná řešení, zaznívají i jiné projekty. V koncertu jejich hlasů by autor podle vlastního přiznání nechtěl nechat zapadnout především přesvědčení, že svět spasí krása. Na první pohled je to přiznání překvapivé u autora, který byl vzdálen jakémukoli lehkovážnému estetství. Krása Dostojevského je ovšem právě v Idiotovi a v jeho dalších pozdních dílech líčena jako hodnota a síla sice katastrofická, ale hluboce obsažná. Žádnému ze ztělesnění krásy, a jejich rejstřík je v románu velmi široký, nepřináší láska ani klid, ani úspěch, tím méně pak štěstí. Ačkoli souvisí vždy s hodnotami morálními, neposkytuje svému nositeli ani záruku mravní bezúhonnosti, zatěžuje jej však jako každá výjimka a výsada zvláštní zodpovědností za využití svěšené hříbny. Protože zvyšuje nároky na člověka a staví jej do středu pozornosti, je naopak pro svého nositele zdrojem trápení a utrpení. Zato má ale krása jako taková jednu neocenitelnou schopnost. Dokáže rušit utrpení, které naopak kráse propůjčuje platnost nadsmyslnou. Rozpouští je ve vyšší jednotě života, který tím získává na vnitřním obsahu a ceně. Bez krásy není života, jako není krásy bez utrpení.

Všechna krása v Idiotovi, toho synonymum energie, životní síly i velkých ideálů, vzala konec konců za své. Jednotlivé její střípky, posbírané v rezignovaně melancholickém epilogu, přesto září z popela, který zbyl po životních plánech a nesmírných vášních, vzrušených debatách, horečném shonu, nezapomenutelných zážitcích a ve svém kruhu proslulých lidech. I když někdejší energie jejich temperamentů byla v rámci příběhu umrtvena a přišla vniveč, umožňuje jim jako nedávno vyhaslým hvězdám svítit nad myšlenkovým a citovým obzorem mnoha přátelích epoch.

A to je zároveň jediný návod na proměnu světa, který se Dostojevskij odvažuje vyslovit i za sebe jako jistotu, ověřenou pozorováním života i uměleckým experimentem. Je-li možno k němu mít lecjakou výhradu jako k receptu historickému, jako cesta k individuálními vyrovnání a těžkým údělem člověka, na němž historický pokrok může změnit jen málo, zní dodnes nanejvýš naléhavě.