

Podstata divadelní scény.*)

Otakar Zich.

Divadelní scéna je prostor, v němž dramatické osoby uskutečňují dramatický děj. Z tohoto výměru plyne především, že scéna je prostor skutečný, reálný a nikoli jen myšlený. Jsouť dramatické osoby představovány herci, kteří jsou ovšem skuteční, tělesní lidé a jež také tak chápeme. To je zásadní rozdíl proti umění malířskému, jež nám předvádí na př. v historickém obraze také lidi, ale lidé nejenom neskutecné, nýbrž i netělesné; zobrazení jejich je plošné, dvojrozměrné, a dojem tělesnosti, trojrozměrnosti vzniká v nás teprve ilusí, opírající se o určité prostředky malířské, především o perspektivu a o modelaci světlem a stínem. Blíží scéně je po té stránce umění sochařské, které sice podává také člověka neskutecného, ale aspoň tělesného, trojrozměrného; této tělesnosti sochy jsme si též vědomi, není pro nás ilusí. Ovšem i mezi sochou a hercem jsou podstatné rozdíly, o nichž bude dále řeč.

Také dramatický děj, jenž se mezi dramatickými osobami odehrává, vyžaduje nezbytně skutečného, trojrozměrného prostoru, v němž jediné mohou herci býti a hráti, a diváci nemohou jinak, než chápati tento prostor jako skutečný a trojrozměrný, již proto, že tak chápou herce. Se skutečností, reálností scénického prostoru není v odporu, že není tento prostor totožný s prostorem, který představuje, kteréžto rozdílnosti jsme si v divadle ovšem vědomi. Víme, že prostor, v němž se děj odehrává, je po pravdě „jeviště“ třeba Národního divadla a nikoli „vniřek měšťanského pokoje“, „Staroměstské náměstí“, „les“ a co jiného „představuje“. Je tedy scéna prostor skutečný, ale hledíc ke konkrétnímu svému určení „nepravý“ právě tak, jako to platí o herci jakožto dramatické osobě.

Co bylo řečeno o prostoru, platí také o světle, jež scénu vyplňuje a pro diváky vlastně tvoří, poněvadž podmiňuje jejich zrakový dojem. Také toto světlo je skutečné, reálné a nikoli,

*) Vyňato z přednášky „Principy teoretické dramaturgie“, konané ve Filosofické jednotě v Brně v prosinci 1922. Přednáška tato vyjde tiskem jako 3. svazek sbírky „Doba“.

jako na př. při obrazu interieuru nebo krajiny, jen namalované. Po té stránce se blíží scéna zase jinému výtvarnému umění, totiž stavitelství, jež také má ve svých prostorách reálné světlo. Ale ovšem světlo scény je zase — jako téměř vše na divadle — většinou nepravé; v naší době je to skoro vesměs světlo elektrické, jež „představuje“ na scéně tu světlo sluneční, tu měsíční, tu i světlo umělé, na př. světlo petrolejové lampy, pochodně a pod.

Proti realnosti scénického prostoru — a částečně i světa jej tvořícího — zdál by se svědčit případ, kdy scéna má představitelství do hloubky neomezený, výhled do dálky. Jest jasno, že na omezeném jevišti nelze takového otevřeného prostoru uskutečnit a že je tedy nutno se utéci k iluzi: vzdálená a do hloubky neuzavřená část prostoru se namaluje na plošné pozadí. Tato náhrada za skutečný prostor, prakticky neuskutečnitelný, je psychologicky oprávněná, poněvadž i ve skutečnosti se nám jeví vzdálený prostor jako plošný obraz. Ale ani esteticky nelze proti ní nic namítnouti, protože není v odporu se svrchu podanou definicí scény. Tento zdánlivý prostor vzdálený není již scénou, poněvadž se v něm nehráje — nemůže hrát — a my jej také ke scéně nepočítáme.*) Nám se jen jeví scéna, jindy zcela uzavřená, v tomto případě do hloubky prolomená; prostor, do něhož je prolomena, nepatří již k ní a nezáleží tedy na tom, je-li skutečný nebo jen zdánlivý. Umění malířského užito je tu — z důvodů čistě praktických, jak bylo již řečeno — k tomu, aby bylo dosaženo iluze širého prostoru; to neznámená však nikterak, že by scéna sama byla proto ilusionistická nebo realistická. Je třeba lišiti ilusi prostorovou od iluze předmětné; pochopíme, že může býti na př. širá krajina na takovém pozadí namalovaná, sebe více stylisována.

Obdobně to platí o tělesnosti případných předmětů na scéně samé. Jest jisto, že na př. židle, na kterou si herec má sednouti, musí — a může také — býti opravdu hmotná. Avšak stromy na př. ve scéně, představující les, mohou sice do jisté míry, ale nemusí býti hmotné, tělesné. Stačí, když jsou namalovány tak, aby v nás vznikla iluze tělesnosti. Tato iluze je nejen oprávněná, ale nutná podle estetického zákona jednoty:

*) Těto vlastně samozřejmé věci si leckterý dramatik neuvědomí, zá-
daje na př., aby osoby se scény „odcházely do dálky“, nebo aby se „objevily
v dálce“, což je ovšem nemožno provést.

v trojrozměrném prostoru scénickém, v němž se pohybují troj-
rozměrní, tělesní lidé musí též všechny ostatní předměty býti
trojrozměrné, tělesné, nebo aspoň buditi tento dojem. Neřeba
připomínati, že ani tato iluze tělesná neznačí ilusionism nebo
realism scény a že tedy řečené předměty, na příklad stromy,
mohou býti po libosti stylisovány.

Úhrnem možno tedy říci: scéna je skutečný trojrozměrný
prostor, v němž jsou skutečné, tělesné předměty (předešlým
hrájící osoby, ale i jiné); z praktických důvodů je přípustno,
užiti v určitých případech věcí (pozadí, kulís a pod.), jež budí
toliko ilusi prostoru nebo tělesnosti. Tato obojí iluze nejen že
není profiumélecká, nýbrž je naopak příkazem, plynoucím
z estetického zákona jednoty scény, a není dokonce žádným
realismem nebo ilusionismem scénickým v přesném toho slova
smyslu.*)

-Když jsme si vyložili povahu divadelní scény, nastává
nám úkol vyšetřiti, do kterého oboru uměleckého dlužno scénu
zařaditi. Předešlým je patrnó, že scénu vnímáme zrakem.
Postavy herců jako dramatických osob, jejich hra a souhra —
to všecko jsou dojmy čistě optické. Scéna je tedy umělecký
útvár optický a tím jistě blízká uměním výtvarným.
V našich dosavadních úvahách jsme také skutečně srovnávali
scénu a její výplň jednou se sochařstvím, po druhé se stavitel-
stvím, ale po každé jsme vytkli i podstatné rozdíly. Končně
jsme mluvili obšírněji o významu malířství pro scénu, ale tu
jsme dokonce shledali, že je ke scéně jen v poměru služebním,
že vypomáhá jen z praktických důvodů, nahrazujíc někdy
skutečnost ilusí. Naším úkolem bude teď, vyšetřiti soustavně
poměr mezi scénou a uměním výtvarným. Tato otázka má
veliký význam, jakmile běží o to, dáti scéně skutečné umělecké
hodnoty. Tyto umělecké hodnoty musí býti jistě optické
a tu je ovšem přirozené, pomýšleli na umělecké hodnoty, jichž
nám poskytují „v hotovosti“ různé obory výtvarného umění.

*) Také v teorii malířství se vyskytuje často názor, že obraz, budící
ilusi prostoru a tělesnosti, jest eo ipso naturalistický a tedy neumělecký, názor
nesprávný a zavinný nejasností pojmů. Jenže v malířství je možno koncipo-
vatí obraz buď v (zdánlivém) prostoru nebo v ploše; uznávají jen jeden z obou
způsobů je dogmatismus ničím neoprávněný. Při scéně takové alternativy, jak
jsme si vyložili, není.

Tak si vysvětlíme, že očistná reakce, která na obratu XIX. a XX. století vznikla proti nevkusnému a zlole neuměleckému iluzionismu divadelnímu, prohlásila scénu za dílo výtvarné a v důsledku toho se snažila na ni aplikovatí zákony výtvarného umění. Přes to, že v praxi mělo toto hnutí velikou zásluhu o umělecké povznesení scény, nelze jeho teoretických principů uznati. Scéna není dílo výtvarné. Dokážeme to stručným rozborem.

Předešlým jednotlivá dramatická osoba, představovaná na scéně hercem, není po své viditelné stránce výtvarným dílem a nemá výtvarných hodnot, jaké má na př. socha nebo obraz člověka. Krása herce nebo herečky je sice jakousi výhodou, ale nikoli podmínkou pro uměleckost jeho výkonů, nadto pak je to vždy jen krása přírodní, nikoli umělecká.*) Při většině dramatických osob jde spíše o charakterističnost zjevu nežli o krásu, mnohdy dokonce mají býti určité osoby — zvláště ve veselohrách — spíše ošklivé až k směšnosti (na př. Falstaff). Herec, chtěje dosáti vzezření, jehož dramatická osoba jím hraná žádá, maskuje se ovšem a tato maska je zajiště výtvozem umělym. Ale účelem masky je charakteristika dramatické osobnosti a má tedy, je-li zdařilá, umělecké hodnoty dramatické, nikoli však výtvarné. To plyne již odtud, že maska je vždy v těsném sloučení s mimikou hercovou, zvláště s mimikou obličejovou, tvoříc jen stálou součást proměnlivého jeho zjevu, a že změna, kterou vykonává na přirozeném vzezření hercově, je různé veliká, někdy značná, jindy takřka žádná. Bylo by možno namítnouti, že se i u výtvarných děl, svrchu uvedených (u soch, obrazů lidí) vyskytují určité hodnoty charakterisační. Ale zásadní rozdíl je v tom, že při utváření hercové masky je výrazová charakteristika osoby požadavkem prvním, kdežto při výtvarném díle až požadavkem druhým, tedy něčím, co může, ale nemusí býti, protože rozhodující a nutné jsou tu hodnoty čistě výtvarné. Abychom to uznali, myslíme si herce, představujícího na př. krále Leara, s výtečnou maskou a myslíme si dále, že v okamžiku, kdy vyjadřuje úchvatným

*) Tělesná krása tato není jen výhodou společenskou, přispívajíc — leckdy nezaslouženě — k oblíbě herce nebo herečky, ale i výhodou technickou, tak jako krásný hlas. V nešťastných hrách je krása dramatických osob, zvláště žen, podmínkem erotických vztahů a tím i hybnou pakou děje (na př. Romeo a Julie).

způsobem určité duševní hnutí — zachvat hněvu nebo šílenství — byl fotografován. Bude tato fotografie, již lze snadno dáti vnější podobnost třeba s leptem, cenným dílem výtvarným, bude mít výtvarné hodnoty? Zajisté že nikoli.

Přes to dlužno uznati, že v tomto zpodobování duševního výrazu lidského je styčný bod mezi herectvím a některými díly výtvarného umění. Nic více však než vskutku bod; řečená díla výtvarná, sochy a obrazy lidí (ani ty ne všechny!) zobrazují jen jeden okamžik, kdežto herectví předvádí celý průběh určitého hnutí duševního nebo jednání, průběh rozvíjející se časově. V tomto rozvoji, v této měně je pak podstatná hodnota hereckého výkonu. Okamžitý postoj dramatické osoby nemá hodnoty sám o sobě, nýbrž jen tím, že je průchodným bodem toho, co předcházelo a co následuje, že je na př. vrcholem nenáhlé či prudké gradace. Teprve v celém tom průběhu je založen jeho smysl i jeho cena a jde tu, jak patrně, o hodnotu čistě dramatickou, projevující se ovšem v tomto případě viditelně, tedy opticky.

A totéž platí i o ensemble bl u osob, vyplňujících scénu. Ani tu se nefidí rozeskupení osob zákony výtvarnými, jako u obrazu, nýbrž jedině zákony dramatickými. Témto viditelnými vztahy prostorovými mezi osobami navzájem (jsou si blízké neb vzdáleny atd.) i mezi osobami a scénou (jsou v popředí, v pozadí, stranou a pod.) jsou vyjádřeny názorně důležitější vztahy dramatických osob a váha i ráz jejich částečného jednání v celkovém dramatickém ději — okamžik od okamžiku. Scéna není tedy „obrazem“, jak se na ni obyčejně pohlíží a jak první žádal Diderot. Požadavek Diderotův vznikl ovšem své doby z odporu proti způsobu, jakým se tehdy provozovalo klasické drama francouzské. Důsledně s názorem, že drama je poesie, hledělo se jen k tomu, aby toto drama bylo řádné (podle tehdejšího vkusu ovšem) deklamováno a aby se uplatnily plně všechny jeho krásy básnické, nanejvýš ještě se sólovou mimikou jednotlivých osob. Diderot žádal, aby i ensemble, scénu vyplňující, byl utvářen umělecky, a formuloval tento svůj požadavek v tom smyslu, že scéna má v každém okamžiku tvořiti obraz, hodný malíře. To byla reforma velmi zdravá, ba ještě více: tento požadavek Diderotův třeba uznati za — zcela správný, aniž to odporuje našemu dřívějšímu tvrzení, že scéna není obraz. Příčina je v tom, že Diderot byl dobrý teoretik

dramatický, ale nikoli výtvarný — přes to, že byl prvním moderním kritikem výtvarného umění. On právě žádal na obrazu (malířském), aby měl kvality poetické a dramatické, přehlížeje hodnoty čistě výtvarné. Kdybychom přijali jeho ideál obrazu, mohli bychom s jeho požadavkem scénování úplně souhlasiti. Toho ovšem neučiníme, poněvadž se na obraz díváme poněkud jinak. Nelze ovšem upříti, že i při obrazu figurálním hledí malíř rozeskupiti osoby podle jejich duševních vztahů a podle váhy, kterou v ději mají. Ale při dobrém obraze je tento požadavek až na druhém místě, na prvním pak je snaha, rozložití barevné i tvarové prvky obrazu tak, aby uspokojovaly čistě výtvarně, beze zření k tomu, co znamenají. Vyhovětí tomuto požadavku a nadto ještě splnění požadavek svrchu uvedený — to je právě problém, jenž činí ze skupinového obrazu nejtěžší genre malířského umění.

Problém Diderotův — tak můžeme jmenovati otázku po poměru divadelní scény a výtvarného umění — byl tedy již Diderotem samým správně řešen, ale nesprávně vyjádřen. Proto důsledky, které Diderot ze svého názoru odvodil pro scénu, jsou správné; naproti tomu by bylo zhola nesprávné, odvozovati z našeho pojetí výtvarného obrazu důsledky pro divadelní scénu, jak se zhusťta děje. Také skutečnosti, že scénický „obraz“ je časově proměnlivý, byl Diderot práv a tím zajímavým způsobem, že jej považoval za řadu obrazů po sobě následujících, malíčko se vždy lišících — způsob, jenž je vlastně realizován v moderním biografu. Diderot byl si dobře vědom dramatických hodnot, vyplývajících z povahy této časové měny — tu nenáhlé, tu prudké, tu dokonce se zastavující. My řekneme, že tu jde o viditelný rytmus proměnlivé scény, názorným způsobem vyjadřující dramatický rytmus děje, a že každá jednotlivá tvářnost scény nemá zase jako v předešlém případě hodnotu sama o sobě, nýbrž jenom jako průchodný bod mezi tím, co jsme viděli před tím a co uvidíme po tom. Tedy na př. blízkost dvou osob nebo jejich umístění v popředí chápeme jako výsledek jejich přibližování nebo postupu vpřed, a to někdy rychlého, jindy pozvolného, což jim dodává po každé jiného rázu a významu, i když výsledný „obraz“ je týž. Tento rytmus scénické měny, jednou povlovný, po druhé srázný, někdy takřka se zastavující, jindy divoce se vlnící, je tedy hodnotou dynamickou a my jej vsutku prožíváme

v reálném čase. Naproti tomu při výtvarném obraze, předstávujícím nějakou scénu, hodnotíme rozeskupení osob jako dojem statický; a i když si někdy přimýšlíme to, co předcházel nebo co následuje po momentu na obraze znázorněném, je to jen naše myšlenka, pouhý náznak — o nějakém prožívání rytmu nemůže býti řeči. Mluví-li se i tu o „dramatičnosti“ obrazu, je to řečeno ve vulgárním slova toho smyslu, jímž se rozumí prostě vzrušenost, at již jde o pouhou vzrušenost předvedeného děje a lidí v něm zúčastněných, nebo — při dobrém díle — též o vzrušenost výtvarných kvalit barevných, temnosvitných a čarovných, na obraze se vyskytujících.

Podstata scény tedy záleží v tom, že jest na ni dynamický účín dramatu (dramatických osob a dramatického děje) rozložen a uspořádán prostorově, řekl bych názorně přepsán do jevištního prostoru. Dramatické osoby, herci předváděné, jsou jakýmisi pohyblivými silovými středy, disky různé intenzity, a to nejen podle významu jednotlivých osob, ale i podle chvilkové situace. Jejich duševní vztahy, dané dějem i situací, jsou pak jakési silové čáry, mezi nimi se rozpínají. Scéna je vyplněna sítí těchto silových čar, jest jakýmsi silovým polem, proměnlivým v tvaru i síle jednotlivých složek. Účinky, z tohoto dynamického pole vycházející, přenášejí se na obecenstvo v hledišti; to je dramatické napětí.

Je velmi zajímavé, že i ve výtvarném umění samém nalézáme útvar zcela podobný. Každé dílo stavitelské je také takovým dynamickým polem, je sítí silokřivek. Jenže tu běží o síly mechanické, o tíži hmoty, jevíci se jako tlak a tah, a o pevnost i pružnost materiálu, kladoucí tomu odpor. Tyto síly i protisíly jsou v úplné rovnováze: na sloupu leží sice váha klenutí, ale sloup ji vzpírá a nese. Prožíváme tedy při pohledu na architekturu (nejzřetelněji při gotickém dómu) silové napětí, v něm obsažené, ale následný dojem je dojem klidu, nikoli pohybu. Naproti tomu silové pole divadelní scény jest pohyblivé, v stále změně a toku a především je to pole sil duševních, nikoli mechanických.*) Síly, jež tu vycitujeme, nejsou reálné,

*) Pohyblivé pole sil mechanických, esteticky cenné, je také možné; takové dojmy prožíváme na př. v obrovské strojírně nějaké.

skutečné, nýbrž jen myšlené, symbolické. A vskutku, zdalíž se nám nezdá, že mezi dvěma milenci, kteří se na jevišti octli sami a volní, spíná se duševní jakási síla, jež je žene neodolatelnou mocí k sobě, a zdalíž při jejich loučení necítíme, jak těžké jest jim, vzdáliti se od sebe, jakým úsilím musí znáhati tuto sílu sympatié? A zdalíž naopak necítíme odpudivou sílu mezi dvěma nepřáteli, sílu, jež je oddaluje a kterou přemáhá jen brutální síla touhy po pomstě?*)

Řekli jsme, že na scéně je dynamický účín dramatu nejen rozložen, ale i uspořádán. To znamená, že je zákonitě upraven jak v prostorovém rozložení, tak v časovém svém rozvoji. Podkladem k tomu může býti jen dramatické dílo samo, pojaté jako celek; vykonati to je přední umělecký úkol režiséra, úkol zcela svůj, odlišný od úkolů jednotlivých herců. Herci vytvářejí svou hru, režisér jejich souhru; nesprávné jest, osobuje-li si jedna z obou stran práva strany druhé. Chťej-li jednotliví herci rozhodovati o souhře, ztrácí se jednota provedení, celek se rozpadá, krátce zavládne umělecká anarchie. Určuje-li naopak režisér hru jednotlivých herců, omezuje jejich individualitu, činí z nich loučky a divadelní hra, jež má býti uměleckým organismem, stává se mechanismem, byť sebe obratněji řízeným.***) Starou estetickou formulu řečeno: v prvním případě máme rozmanitost bez jednoty, v druhém jednotu bez rozmanitosti; obé vede dříve nebo později k uměleckému úpadku divadla.

Dramatické osoby a jejich vztahy — to tvoří podstatnou výplň scény; co jest ještě mimo to na scéně, je nepodstatné, nahodilé. V leckterých případech postačí ke hře pouhý neutrální prostor scény, samozřejmě prostor omezený pevným rámcem. Tento scénický rámeček, ohraničující scénický prostor nejen zdola, shora a se stran, ale i v pozadí, je v podstatné své části relativně neproměnný (po celou hru, po celé jednání nebo jeho části) a je dílem architektonickým. Mnohdy ovšem žádá dramatické dílo, aby byl scénický prostor blíže určen; děje se tak jednak volbou a úpravou pohyblivé části

*) I v životě jsou nám tyto symbolické představy běžné: někdo nás k sobě táhne, jiný odpuzuje, svazek přátelství nás poutá a pod.

**) Větší mladým hercům má ovšem režisér povinnosti — a tedy i práva — výchovy; ale i tu půjde spíše o radu než o diktát.

scénického rámce (kulis, pozadí), jednak předměty, jež se dají na scénu a jež jsou po případě v reálném vztahu k dramatickým osobám (nábytek a pod.). Veškeré tyto věci mají tedy především význam logický, napomáhající diváku v porozumění dramatickému dílu. Mají vedle toho i význam estetický, spočívající v jejich náladové působnosti. Vždyť již pouhá velikost a tvar scénického prostoru (malé neb velké jeviště, mělké nebo hluboké) má specifickou hodnotu náladovou, tím více barevné, světelné a tvarové kvality, užité při jeho omezení a výplni. Tyto kvality, relativně neproměnné (jak jsme svrchu řekli), jsou kvalitami výtvarnými a speciálně architektonickými. Jeť úkolem architektury, vytvářeti prostory, interieury, a divadelní scéna je konec konců vždy interieurem. Nálada, kterou mají tyto relativně neproměnné hodnoty scény, musí odpovídati celkové náladě té části dramatického díla, ke které jsou koncipovány. Proti proměnlivému, dynamickému účinku scény, o němž jsme dříve mluvili, tvoří trvalý, statický její účinek, stálý průvod proměnlivého dojmu dějového. Veliký význam jejich spočívá v této syntetické síle, již činí z aktu nebo části aktu svérázný celek. Z toho, co jsme řekli, je patrné, že úkol, utvářeti takový relativně stálý rámeček scénický, sluší architektovi, t. j. výtvarnému umělci, majícímu tvůrčí schopnosti specificky architektonické. Odbornou podímkou jeho divadelní působnosti musí býti ovšem, aby měl porozumění pro dramatické hodnoty divadelních děl, neboť ty vlastně překládá do mluvy výtvarné, přesně řečeno architektonické.*)

Zvláštní úkol vyhrazen je při divadelní scéně světlu. Také díla stavitelská užívají reálného světla k utváření svých prostorů. Divadelní světlo však jest velmi pohyblivé, dá se úplně ovládati a poskytuje režiséru možnost, měniti osvětlení a tím náladu jeviště i při otevřené scéně, tedy když se svrchu řečený rámeček scény nemůže měniti. Odtud plyne, že divadelní světlo poskytuje scéně nejenom statické hodnoty náladové, lyrické, nýbrž že je schopno sledovati i rytmus děje, zúčastniti se jeho časového průběhu, spádu, vrcholení, nenahlé neb o prudké měny, že tedy tvoří i dynamické hodnoty scény. Veliký význam

*) Naproti tomu výtvarník s nadáním čistě malířským nemůže býti dobrým navrhovatelem scény, nejsa práv scénickému prostoru, jež jest ptece hlavní věci.

této schopnosti spočívá tudíž v tom, že světlo i při tomtéž rámci scénickém sleduje v hrubém rytmus scéný a podtrhuje význačné jeho momenty, čímž rozčleňuje ve velkých rysech každý oddíl dramatu. Divadelní světlo přepisuje tedy do své optické řeči jak lyrické, tak dramatické kvality díla a je tak — v zásadě — mluvenému dramatu tím, čím je opeře hudba.

K diskusi o Masarykovi.

Jos. Tvrdý.

III.

(Pokračování.)

Podkládem Masarykova objektivismu bylo jeho náboženské smýšlení; jest tedy přirozeno, že změna tohoto náboženského smýšlení mu podává první záblesky problému objektivismu a subjektivismu, jak se nám jeví v „Sebevraždě“. Pročteme-li si důkladně tuto knihu, postřehneme, že nebyla úplně sladěna v jednotu, že v ní vystupuje starší vrstva, objektivističtější vedle mladší, subjektivističtější. Nejvíce to vyniká při posuzování náboženství. Srovnáme-li Masarykovy výroky o církvi a náboženství v „Sebevraždě“ na str. 122—4 a o náboženském individualismu na str. 280 a dokonce na str. 325 a 326, vidíme, jak se mu důsledným promyšlením protestantismu otvírá nová cesta subjektivismu, která má mírniti přílišný dosavadní objektivismus. Představuji si to tak, že kniha byla koncipována, dokud ještě Masaryk byl větším objektivistou, a později byla přepracována, resp. doplněna částí subjektivnější. A skutečně, obeznámíme-li se s genésí knihy,¹⁾ vidíme, že mezi původní koncepcí díla a její poslední redakci spadá Masarykův náboženský přerod, na základě něhož přešel od katolicismu k protestantismu. Tím sice zasáhly vnější vlivy v Masarykův vývoj dosti intenzivně — jest to vliv tehdejšího klobouckého evangelického faráře, dra. Ferdinanda Císaře a patrně také vliv manželství — avšak můžeme říci, že toto zasažení vnějších vlivů bylo velmi šťastné, neboť působilo na jeho základní mohutnosti duševní osvobozující způsobem. Celá ideová koncepce „Sebevraždy“ je ovšem objektivistická; Masaryk vidí v sebevraždě krajní subjektivismus, který chce léčiti objektivisticky opřením se o náboženství,

¹⁾ Jaromír Doležal, Masarykova cesta životem, I, str. 30, 32.

