

podmínky dal jsem mu před výběrem „Mánesa“, nikdo z jeho přátel proti nim nic nenamítal a on sám je přijal. A ačkoliv jich nedodržel přesně (přestoupil rozměry svojí replikou), tiskl jsem ji bez námitek. Dopadla-li moje odpověď na 6 sloupečů proti p. Hilbertovým 2, má to příčinu docela vnější: musil jsem dlouhými citáty ze starých časopisů dokazovat p. H. věci, na něž se nechtěl pamatovat. Voilà tout. Ostatně poutat p. Hilberta, který měl k dispozici deník („Venkov“) — není již sama ta myšlenka směšná! Neduplikoval-li p. H., mělo to všechny jiné příčiny, jenom ne nedostatek místa k projevu!

A p. N. vypořádává se se mnou také jako s kritikem. Ukazuje, jaký bídný jsem kritik, který zatemňuje, kde má vyjasňovat. Byl prý „omráčen“ výstavou Munchovou, milý p. N., hledal u mne poučení a místo poučení našel jakési třesky plesky.¹ Nechme můj článek o Munchovi, milý N. Řekněme i, že je bídný — ale nezáleží, co o něm soudíme my dva, *důležitější jest, co o něm soudilo družstvo Volných směrů*. A tu Vás ubezpečuji, že se můj Munch líbil a že družstvo nepřálo by si nic jiného, než abych takových Munchů dodal dvacet do roka. O všem bych směl psát, všecko bylo by vítáno, o všech cizích malířích, které jsem viděl i neviděl, o všech cizích autorech, které jsem četl i nečetl, *jen ne o těch zpropadených věcech, které nejlépe znám a jež mně ležely nejvíce na srdci — jen o české literatuře nic*. Jen nic ne o pp. Dykovi, Hilbertovi, Karáskovi a tutti quanti. Zamyslete se nad tím trochu, dobrodinečku! Hledíte, Vy sám tvrdíte, že Munchovi nerozumím (a jistě rozumím mu méně než nějakému českému p. X nebo Y, neboť Muncha studoval jsem jen několik týdnů, kdežto takové domácí X nebo Y znám a studuji léta a léta) — a hledíte, nutí mne psát o Munchovi. Nezdá se Vám to trochu zvrácené: nutit člověka, aby psal o tom, co nezná, nebo zná zběžně a povrehně, a bránit mu, aby psal o tom, co zná dokonale?

Podezírám prý družstvo z toho, že chce literaturu špatnou. Nikoli, milý N., *turdím jen, že chtělo výslovně ode mne články pouze o cizích literárních zjevech, tedy literaturu „vzdálenou a neutrální“, jak jsem napsal. To není podezření, to je fakt, a kdybyste o tom faktu chtěl přemýšlet, poznal byste v něm cosi, co by se na Vás zašklebilo pitvornou tvář! Spolek umělců, nejlepších, nejsmělejších, nejvýbojnějších, nejstatečnějších prý našich lidí, výkvět mladé české generace, žádá od svého redaktora studie nebo články jen o cizích literátech, poněvadž kolem domácích musí se chodit v bačkorách! Spolek umělců — umělců, kteří žijí ze svobody a neustále se jí dovolávají — bere volnost soudu a slova literátovi, který dokázal, že má co říci.*

To je fakt hodný, aby se nad ním zamyslel každý, kdo umí čísti ze znamení charakter doby — fakt smutný, kterého nezabííte svým chytráckým povídáním.
9. listopadu 1907.

1 - Jak vidět, neberu metakritiku p. Nepředpojatého naprosto tragicky. Muž, který dovede napsat, že Volné směry byly znamenité od svého založení, je tak ubohý kritik, že nezabije ani mouchu. Ta věta sdostatek také vysvětluje, proč se mu nelíbí list za mého vedení. Líbily-li se mu práce otiskované v prvních ročnících V. směrů, nemohou se mu ovšem líbit práce z ročníků posledních,

Doplňky a pochybné

Změněný podtitul: *měsíčník umělecké kultury*, který ponese od prvního čísla nového ročníku *Volné směry*, napovídá, že rozšiřujeme a zároveň prohlubujeme ideový plán, na němž posud stály *Volné směry*.

Z listu, který sloužil posud v první řadě uměním výtvarným a jejich kultu, chceme utvořit postupně list, který vidí dosti hluboko, aby postřehl *základní duchovou jednotu* všech umění, duchový rytmus, který je všechna nese, a aby tak pomáhal stupňovat vroucnost každého z nich.

V první řadě jde nám o sblížení umění literárního a umění výtvarných. Velicí básníci a umělci slova uznávají dávno, že literatura jest uměním tvarovým a tvárným jako umění plastická, že logika dobré architektury jest v jádře táž jako dobrého dramatu, že logika dobré básně nebo prózy jest v jádře táž jako logika světla nebo rytmus linií v obraze. Velicí umělci literární dovedli z výtvarných umění čerpat i mnoho pro kulturu svého výrazu: pro svůj styl. A dávno také minula již doba, kdy malíři nic nečetli a zakládali si na tom, že nerozumějí poesii, hudbě, filosofické knize — ze strachu, aby se nepoliterovali. Dnes se cítí obecně, že myšlenková lenivost, nekultivovaný cit a intelekt vymstívá se i v malířství: že obraz nemaluje se jen rukama, nýbrž i *duší a charakterem* a za spolupracovníctví nesčetných tajemných pomocníků právě duchových.

Tento svazek mezi uměním literárním a výtvarným chceme pomáhat utkati těsněji i u nás k oboustrannému prospěchu. Nejde o matení a mísení výrazových prostředků a sfér obojího umění — nejde o propagování t. zv. literární malby a t. zv. popisné poesie. Nikoli: každé umění žij odděleno a pracuj silami sobě vlastními — a právě styk s uměním druhým ti jich zdůrazní, stykem tím si jich hlouběji uvědomíš, — ale posvěcuj se širším rytmem a hlubší inspirací: *měj cit duchových bitev dneška, vědomí dramatické jednoty uměleckého života*. Jednota, o níž nám jde, není jednotou hmotnou, nýbrž zákonem duchového rytmu, zmocněným zřením celku, hlubším pathosem — slovem: *zvýšenou charakterností*. Jde nám o *posvěcení jednotící uměleckou kulturou, kterou roste a mohutní umělecký charakter*.

Estetika přestala již dávno býti nejlepším duchům dogmatem, systémem, prázdným profesorsky idealistickým tlachem o všem a o ničem. Estetika se dnes přerozuje nebo lépe řečeno: *rodí se dnes leprve*. Estetika stává se životním soudem a světovým názorem, stylem života, mocí životní, mocí kulturotvornou. *V nové estetice začíná se organisovat umělecké svědomí dneška*, svědomí, které den co den jemní se na ohních nejkrásnější touhy a nejcharakternějších uměleckých snů.

Tak rozumíme moderní estetice, tak chceme rozuměti úkolu umělecké revue, v tom smyslu a k tomu cíli chceme ji vésti: *chceme pomáhati uměleckému svědomí dneška, jeho zrození a růstu u nás — a tak chceme připravovati kulturní zítřek*.

Umělecká kritika jest nám proto *tvorbou* a jako na tvorbu chceme na ni hleděti: pracuje na tomto velikém kulturním díle zítřka stejně jako ostatní tvorba literární a umělecká v užším smyslu slova: jako román, jako drama, jako báseň, jako socha, jako obraz, jako původní budova. Kritika jest nám proto *kulturním posláním*.

Kritiku nebudeme proto pěstovati po kronikářsku jako glossu každé náhodné malichernosti. Toužíme po kritice principiálně, po kritice syntetické, která i v ma-

losti a všednosti dovede rozpoznati zákon a nazírá je pod velkým zorným úhlem, vášnivým nekonvenčním pohledem. Toužíme po kritice, která se inspiruje ne dogmatismem, nýbrž živými zákony rozvoje a vniká v ustrojení života a umění, v jejich krásně nutnou logiku, a posiluje tak a ostří umělecké svědomí.

Přinášíme sympatie své všem *velikým duchovým bitvám dneška* a účastníme se v nich kritikou.

Umělecké dílo budeme měřiti ne mrtvými schématy a šablonami, měrami přešlosti, nýbrž *měrami budoucnosti, životem*. Tím výše stojí nám umělecké dílo, čím více *rozvojových možností zítřku přináší*, čím podstatnější a hlubší síly dneška organizuje, čím temnějšími silami země a nebes se živí.

Tím odmítáme již všecken umělecký akademismus, všechno epigonství a všechny eklektismus — všechno, co ochuzuje a zestrizlivuje uměleckou tvorbu, všechnu rutinu, všechnu krásu dekretovanou a konvenční, všechnu libivou eleganci a mrtvolnou hladkost.

Umění budeme souditi životem — životem, který přináší a odpoutává — život uměním: pokud jest veden jako umělecké dílo, pokud jest veden kulturně.

Neboť konečným cílem našim jest napomáhati ze všech sil tomu, aby z *ducha uměleckého* stala se *duše společenská* — aby společnost sloužila jako živná mateřská půda — ne macešská — umělecké úrodě, aby nové umělecké poselství bylo učiněno v národě a stalo se tu tělem, aby umělec-tvůrce nebyl vyvržencem a psancem ve svém národě, aby duch nebloudil ulicemi vyštvan z místa, které mu náleží, surovostmi a přehlúšen řevem náhodné majority.

Proto všimneme si občas i oněch společenských institucí, které mají organizovati umělecké poselství dneška, propagovati je a připravovati mu půdu: divadla, školy, akademie, novin a listů, spolků i sdružení.

Proto zvláště často s utajeným dechem, ale pozorným okem a s nebojácnou duší schýlíme se nad *duší národní*, nad *národním charakterem* a povíme mužně, v čem jest třeba očisty, v čem jest třeba přerození a znovuzrození kulturní prací. Neboť máme bolestné vědomí *dramatičnosti naší doby*, že dnes více než včera a než předevěřím rozhoduje se náš osud — že jej rozhodujeme sami sobě ke škodě. Víme, že není horšího hříchu nad mlčení v době tak úzkostně dramatické.

Proto udeme státi se zmnoženým důrazem proti všem *špinavým mocnostem dne*, které usurpují si právo rozhodovati, zle a špatně rozhodovati o kulturních otázkách, poněvadž bez vnitřní legitimace zmocnily se míst, jichž významu a zodpovědnosti nedorostly. Proto budeme státi proti všem modlám novinářské povrchnosti, drzosti a nevědomosti, proti všem fetišům davů a luzy, nejen luzy ulice, ale i luzy salonů a dlouhých nebo kulatých hospodských stolů: proti všemu, co ve jméně nepochopené národnosti nebo špatně pochopené tradice žádá snížení letu umělce a nutí ho zeslabovati a obrušovati svůj charakter, řediti svůj temperament, krotiti svoji krásnou, pyšnou a hrdou inspiraci.

V prvních čtyřech číslech letošní *Kunst und Künstler*

vyšly v překladě zajímavé *Vzpomínky* anglického spisovatele *George Moora*. George Moore přišel jako mladý hoch do Paříže a stýkal se s mladými literáty a malíři v kavárně Nouvelle Athènes v době velkých bitev impresionismu. Chodíval tam Manet i Degas, Pissarro, Monet, Sisley i Renoir. Moore zůstal s nimi se všemi ve spojení po léta, a nyní, starý pán, vypravuje o dojmech, které v něm zanechaly tyto osobní styky i jejich umění. Píše své mládí, a všecka jeho svěžest se mu vrátíla; vypravuje o starých přátelích, popisuje jejich obrazy a svoje dojmy, všechno lehce a dosti rozházeně, jako někdo, komu se vybavují myšlenky z plnosti vzpomínek a jedna vyvolává druhou; nehledí je ani dost málo korigovati nebo podpírati dodatečnými studii nebo pátráním.

Není také dokumentární a nespolehal bych mnoho na fakta, jež uvádí. Je sice pravda, že u Renoira po dlouhé periodě zralosti nastala také doba úpadku, a že se v něm ozval na stará kolena bývalý malíř porcelánu, ale že by změna byla nastala tak náhle a byla zaviněna právě jen návštěvou Benátek, jak vypráví Moore, je při nejmenším pochybné. Také co tvrdí o Cézannovi, jak dbal o svoje studie tak málo, že je až nechával ležet na poli, kde pracoval, a teprve v době, kdy se začínaly kupovat, číhávali prý jeho syn a dcera někde ve křoví a sbírali je po něm — to zní trochu příliš anekdotově a málo věrohodně vedle střízlivých zpráv Duretových.

Ale dokumenty může sbíráti kdokoli. Moore dovede něco více: dovede vám lidsky přiblížit tyto mistry, které moderní kritika zahalila spletitým pásmem teorií a dodatečných úvah a oddálila do nelidskosti. Co zámyslu a plánu napodkládá se dnes těmto pozitivním, vášnivým malířům, kterým šlo vlastně jen o jedno: o dobré malování, jak mu sami rozuměli!

Tak jim rozuměl také Moore, který dovede malbu ku podivu malířsky chápat. Nic není více vzdáleno běžné estetické frazeologie než jeho články: živé, pohyblivé věty, z nichž cítíte zcela osobní vztahy k lidem i k dílu; taková podobizna od Maneta, krajina Sisleyova nebo ženský akt Renoirův byly Moorovi skutečnou životní událostí.

Je zcela subjektivní, má své předsudky a sympatie a mluví zřejmě jen za sebe. Ale tyto předsudky jsou vždycky opravdu jen jeho; předsudkům módy a doby nepodléhá ani nejméně.

Lokální patriotismus na př. je mu naprosto cizí, a rozhodnost, s jakou se obraňuje proti tomu, aby byli Monet nebo Sisley považováni snad za žáky jeho velkých krajanů Constabla a Turnera, nebo obdiv Francouzů jako jediného a největšího uměleckého národa, přímo dovršitelů Renaissance, — najde si stěží sobě rovných mezi Angličany. Ale obdiv nečiní ho nikdy nekritickým. Jemnost, s jakou dává přednost Sisleyovi před Monetem a vystihuje a liší mezi kvalitami a slabostmi Renoirova umění — tou troškou vulgárnosti, která u něho často prokmitá, — je vzácná u kritika, který napsal jistě mnoho kritik za svoji dlouhou kariéru: svůj kritický smysl si zachoval ku podivu neotřelý.

Nejblíže mu stál patrně Manet. Nečetl jsem dosud tak krásnou charakteristiku a tak jasný výklad Manetova umění, toho statečného umění, říká Moore, které neznalo studu ani vytáček, které se obíralo jen tím, oč se Manet opravdu zajímal,

a pomíjelo chladnokrevně všechno ostatní, které nedbalo ohledů ani předsudků. Manet opravdu přemyslel celý život znova ve svém díle, a ku podivu upřímně a cele. Stály by za překlad ty otevřené, jasné věty, kterými Moore mluví o svém zamilovaném mistru. Ani on se neostýchá: píše, jako Manet maluje, otevřeně a beze studu. Co ho nezajímá, pomine klidně, co se mu zdá důležité, opakuje dvakrát i třikrát skoro týmiž slovy, a zastaví se pojednou, zapomene se pod náhlým dojmem vzpomínky a oddá se jí na chvíli celý. Tak spadl jakoby s nebe do jeho článku překrásný popis Rembrandtova ženského portrétu ze Salon Carré v Louvru, právě tam, kde se chystal autor provádět paralelu mezi Degasem a Lionardem da Vincim, „dvěma intelektuálními malíři“.

Degas mu zřejmě není sympatický, a Moore se neostýchá ho pomlouvat. Věc vzácná u literáta: staví nesmírně vysoko malířské ingenium Manetovo, kdežto Degasova neobyčejná inteligence mu patrně překáží. Manet je mu instinkt, Degas intelekt — ale tu přehání Moore jako každý, kdo obětuje složitost zjevu prosté výraznosti: ani jeden, ani druhý nejsou jimi výlučně. Bylo by jistě správné dáti s Moorem přednost Manetovu malířskému instinktu, kdyby Degasova kritická inteligence měla být náhražkou za malířské kvality jeho díla. Že tomu tak není, ví každý, kdo viděl několik Degasových originálů. Jeho inteligence je plus, přídavek k velikým darům malířským a kreslířským, a že se kritická inteligence shodne zvláště s kreslířským talentem, dokazuje on nejlépe. Právě Manetovi toto plus čas od času bolestně scházelo, i jako člověku vkusu: stačí připomenouti jeho „Lovec lvů“ z poslední jeho doby, v uspořádání nevkusného až do komičnosti, které byl Degas vždycky neschopen.

Ale ovšem, dar všech darů, dobré malování! Jak je cenili oba, Degas i Moore, dokazuje jedna z jeho rozkošných anekdot. Degas, jehož Moore pomlouvá, že v něm malíř později ustupoval collectionneurovi, ukazuje mu Ingresův obraz, který právě koupil, mytologii, Jupitera. Vedle visí na stěně hruška od Maneta, malý obrázek, 16 × 20 cm.¹⁾ Moore: „Přiznám se vám, vlastně je mi ta hruška milejší.“ A Degas nato: „Já ji tam pověsil, protože hruška, když je taktó malována, přikryje každého pambíčka!“ — Mezi reprodukcemi, dosti náhodně vybranými, které provázejí článek, je také podobizna Moorova od Maneta a jeden překrásný Monetův obraz, Boulevard des Capucins v Paříži.

Doprovodem k druhému a k třetímu číslu [XI. ročníku]

Druhé číslo svého měsíčníku věnovali jsme dílu Manetovu, třetí dílu Cézannovu. Rádi bychom, aby se v tom vidělo kus našeho kředa uměleckého, kus konfese o základních otázkách malířských. Impresionism — hnutí a skupina, které se kryjí tímto jménem jako každé jméno nutně nepřesným a necelým — znamená nám sám podklad moderního malířství: promyšlení a domyšlení vlastního malířského názoru, vidu, zření. Impresionism vyvršil vlastní malířskou logiku, nástroj ryze malířský, jazyk ryze malířský. Ne že by byla logika ta neznáma předchůdcům — naopak: všude najdete k ní nápovědi, poukazy a někde i hotové formulování, od

1 Čís. 310 Duretova seznamu,

starého, starého Pierra della Francesca po Rubense, od Halse k Vermeerovi van Delft, od Velazqueza k Hogarthovi, od Angličanů a Francouzů XVIII. stol. po Goyu, abychom nemluvili o stol. XIX, které je celé v kterémsi smyslu přípravou k němu — ale impresionism usoustavnil tyto nápovědi a objevy, docelil a docítil je v metodu vědomou a promyšlenou. Impresionism jest dovršená kultura oka. Impresionism jest *zor* malířský — *zor*, to znamená cosi *duchového*. Impresionism nesmí se nijak směřovat s pouhou *technikou*, s hmotnými postupy a formulami, nemá pojmově ani nic společného s malbou plein-airovou. Impresionism jest cosi podstatně jiného, většího a silnějšího: *umění nazírané pod svým vlastním čistým zorným úhlem*. Proto ti z malířů, kdo pochopili impresionism jako techniku a pracují jí jako holovou neměnnou formulou, jsou dnes *mrtvými epigony* stejně jako ti, kdož malují technikou akademickou — není žádného podstatného rozdílu mezi nimi.

V impresionismu bylo nebezpečí, kterému se nedovedli vyhnout často následovníci: mímím *zvědečtění umění*. Logika sama nestačí stvořit umělecké dílo, a kdo by pracoval jen jí, podával by nakonec formuli a ne živé umělecké dílo, které musí mít *osobní vztah* ke svému tvůrci, vztah (v nejširším smyslu slova) *autobiografický*. Impresionismu bylo třeba korektivu a korektivu toho dostalo se mu z jeho vlastních tvárných sil v *Cézannovi*. Malířské ingenium, ne formule — takový jest smysl díla Cézannova, jeho vlastní umělecký čin. Cézanne v tom stýká se s impresionismem, že chce jako impresionism objeviti *vlastní tvárné síly malířství*, a sestupuje k nim hlouběji, než sestoupil impresionism. Kde impresionism tvořil metodu, tvoří Cézanne spíše znaky, znaky současně individuální i typické; odtud fragmentárnost jeho díla, ne fragmentárnost zvlé, ale fragmentárnost daná nadlidskostí úkolu, s něžž není jednotlivec a o něžž se ve šťastnějších dobách dělivaly celé umělecké generace.

Rozumí-li se impresionismu ve vlastním duchovém smyslu jeho, není rozporu mezi dílem jeho a dílem Cézannovým. Impresionism jest slovo vývojové a ne slovo stagnace; a vývoj umělecký jest cosi jiného, temnějšího a tajemnějšího, než přímočarost pokroku vědeckého.

Za impresionism se nejen *může* jíti, nýbrž *přímou* jíti musí. Dnešní nebo zítřejší umělecké dílo může být, má být vyšší, synthetičtější, polyfonnější: může bráti v počet vedle oka i kvality psychické, náladové, imaginární — ale za jedné neprominutelné podmínky: musí být vždycky složeno s *poctivostí a ryzností* impresionismu vlastní, musí být složeno na *vlastních tvárných silách* a nesmí je nahrazovat a přenášet se přes ně elementy vedlejšími, různými literárními intencemi a pointami, sujetovými divadly a interesantnostmi: *nesmí obcházeť svůj vlastní výtvarný smysl a zákon*.

Tak zv. „velké“ umění, po němž se leckdy volává, které není přitom ryzí a čisté ve svých složkách i v jich skladbě, které nestojí na základě vlastních výtvarných hodnot, jest zhoubné a daleko nižší než t. zv. umění „malé“ — nízké, ale ryzí.

„Dokonalá píseň stojí výše,“ řekl kdysi Puvis de Chavannes, „než nezdařená symfonie“. Velikost jest vlastnost *ryze unitární* — to musí být první větou každé opravdové estetiky. Záleží v dokonalosti a čistotě rytmické — ne v nakupených dimensích, ve velikosti látkové nebo sujetové nebo v hierarchii genrů.

Tuto nauku *ryzosti a čistoty* umělecké, — sám základ umělecké kultury a každého umění distingovaného, nevypočteného na efekt — obnovuje nám a zdůrazňuje nám svým způsobem impresionism: proto si ho tolik vážíme. Tu jest cosi, s čím se musíme za každou cenu vypořádat, co musíme promyslet a strávit dnes v Čechách — jinak nedostaneme se z umělecké polovzdělanosti a budeme stále obětí domácích i cizích šarlatánů.

Trapným dojmem působí několik feuilletonů,

jež v poslední době přinesl *Den* od pí Vikové-Kunětické. Nezmiňovali bychom se o nich, kdyby nebyly příznačně české v žalném smyslu slova. Feuilletony ty, psané s jasností vlastní prorokům pověrnosti a s frazeologií, doslouživší snad již i v úvodních Nár. listů, jsou typické projevy českého uměleckého obskurantství. Český literární výrobce mívá občas náhnetky zlého svědomí, chvíle, kdy mu bývá úzko o zdar krámku a odbyt zboží, a již jsou tu pokrytecké výkřiky: drahá vlasti . . . toneš v nebezpečí, ohrožují tě „cizí jména“ . . . ztratili jsme svoji českou hrdost (chceme se totiž něčemu pořádnému a slušnému učít!) . . . a mezi řádky prosba, aby se uzavřel cizí přívoz a celním protekcionářstvím chránily domácí výrobky. Jest to jen nová varianta toho vznešeného vlastenectví, jež jsme kdysi ve V. směrech nazvali kupeckým. Pí Kunětická chce křičet, jak se vyjadřuje, vlastní bolest a radí i všem ostatním, aby také jen bez ostychu spustili. Byl by to pak koncert, před nímž by si musil zacpat kdekdo slušnější obě uši. Že posud v Čechách každý, kdo měl dobré srdce a trpěl něčím (a můj bože, který tvor pod sluncem, srstnatý i pernatý, netrpí?) a vykřikoval svoje utrpení nebo svoji radost, pokládal se a byl pokládán i ostatními za umělce, jest pravda, ale jest také pravda, že tento prostoduše dobromyslný názor na umění musí vzít konec, máme-li se dopracovat umění opravdového a schopného soutěžit s mohutnou cizinou, a má-li vzít za své ta chytrácká malomoc, která se bojí — ví sama nejlépe, proč — „cizích jmen“.

Poznámky vydavatelovy

Šestý svazek Kritických projevů F. X. Šaldy shrnuje jeho kritikou a polemikou zeň za léta 1905—1907, uloženu převážně do Volných směrů, jejichž byl v tomto období až do svého odchodu vedoucím redaktorem. Obraz jeho činnosti není ovšem v tomto svazku úplný: některé z prací těchto let, a to právě z nejvýznamnějších, uložil totiž do svých knižních souborů. Jsou to z r. 1905 *Násilník snu*, z r. 1906 *Henrik Ibsen* a z r. 1907 *Hana Kvapilová*, *Joris Karl Huysmans* a *Růžena Svobodová*. S výjimkou první studie, která je pojata do *Bojů o zítřek*, zařadil Šalda všechny ostatní do *Duše a díla*.

I když později mluvil Šalda o období své činnosti ve Volných směrech jako o episdě, nelze tomu rozumět tak, že by byl jako výtvarný theoretik a kritik sledoval jiné cíle, než byly ty, za nimiž šel jako theoretik a kritik literární. Právě naopak: stále pracuje na jednotné koncepci moderního umění, které chápe jako oblast, v níž se jednotlivá umění navzájem oplodňují výměnou zkušeností, získaných různými metodami uměleckého poznání. Jde mu o „jednotlivé uměleckou kulturu, kterou roste a mohutní umělecký charakter“. Tak jsou Boje o zítřek svědectvím, jak se díval na literaturu s hlediska poznatků získaných z výtvarného umění. Nebo jindy zase na příkladu Moskevských měř počtivist a upřímnost současného výtvarnictví.

Zmíněná Šaldova koncepce umění úzce souvisí, ba přímo vyplývá z jeho starších názorů, v nichž se od devadesátých let projevuje zřetelná snaha o jednotnost osobního vývoje. Tyto jeho názory, zejména požadavek novotradičnosti a novoklasicismu, jímž se na čas shodoval s S. K. Neumannem, byly historicky vzato pokrokové v tom, že mu umožňovaly boj proti eklekticismu a pohodlnosti starší generace, zejména pak překonávání dekadence; ve výtvarném umění mu pomáhaly odhalit negativní stránky impresionismu.

Je přirozené, že jeho činnost ve Volných směrech má těžiště v kritice výtvarné. Protože se problémy našeho umění tehdy řešily v souvislosti s evropským, hlavně západním uměním, vzbuzuje Šaldova činnost v tomto období dojem odklonu od domácí tradice. Stati věnované domácí problematice, hlavně literární, jsou tím přirozeně zatlačeny do pozadí, a to nejen co do počtu, ale i co do významu. Přistupuje ještě to, že v nich mají převahu příležitostné glossy a polemiky, do nichž se dával strhávat v důsledku nevyřešené osobní přítěže z minula. Všecko to jsou však jenom příznaky hlubší krize, v níž se ocitl se svou koncepcí. Skutečně nabylo jeho novoklasicismus výrazných rysů aristokratičnosti; v důsledku toho Šalda