Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Alice Hekrdlová

RANÁ TVORBA FRANTIŠKA KOBLIHY

The Early Work of František Kobliha

Praha 2010 vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Mé poděkování patří především vedoucímu práce Prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. za jeho cenné rady. Dále děkuji všem institucím, které mi umožnily přístup do svých sbírek, zejména Uměleckoprůmyslovému muzeu v Praze a Národní galerii v Praze.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury.

V Praze dne

Anotace:

Práce se zabývá ranou tvorbou Františka Koblihy v první čtvrtině 20. století, přičemž hlavní pozornost je věnována dílům vznikajícím mezi lety 1909 a 1916. Těžiště práce spočívá v detailním rozebrání Koblihových volných dřevorytových cyklů, hledání jejich uměleckých východisek a paralel a ve zformulování základní charakteristiky autorových raných prací po stránce formální i obsahové. V této souvislosti je pojednána otázka „literárnosti v umění", tedy vztahu výtvarného díla a jeho literární předlohy na příkladu Koblihových grafických listů. Ve zvláštní kapitole jsou zmapovány jeho knižní úpravy a působení v okruhu Moderní revue, přičemž je zhodnoceno Koblihovo místo v rámci umění českého i evropského symbolismu.

Klíčová slova:

František Kobliha, symbolismus, grafické umění, dřevoryt, literárnost v umění, knižní úpravy, Moderní revue

Abstract:

This work deals with early production of František Kobliha in the first quarter of 20th century, and it is mostly devoted to his works made during the period from 1909 to 1916. The center of this work is detailed analysis of Kobliha's woodcut series, searching for their art sources and parallels and formulating the basic characteristics of author´s early works with regard to its form and content. Followingly the question of „a literature spirit in art", in other words, the relation between the plastic art and its literary inspiration is acted with usage of some examples of Kobliha's graphic cards. An extra chapter provides an overlook of his book designs and influences in circle of Moderní revue, while Kobliha´s place in the frame of Czech and European art of symbolism is appreciated.

Keywords:

František Kobliha, symbolism, graphic art, woodcut, a literature spirit in art, book designs, Moderní revue

OBSAH

Úvod…….....6
1. Koblihovo dětství a mládí…….……..9
1.1 Výtvarná studia…….…….....9
1.2 Počátky výtvarné tvorby…….……....11
1.3 Pronikání do okruhu Moderní revue…....…...……...12
2. Zapomenuté umění dřevorytu…….……..15
2.1 Propagace grafické tvorby v okruhu Moderní revue…….……..15
2.2 Postavení grafiky ve výtvarné tvorbě na počátku 20. století…….…..16
2.3 Koblihovo objevování dřevorytu…….....16
2.4 Nejstarší dřevoryty…….....18
2.4.1 První exlibris……....18
2.4.2 Prosté motivy……....18
2.4.3 Otázka stylu u prvních dřevorytů…….....20
2.4.4 Formující se vztah výtvarného a literárního umění
v Koblihově díle…….....22
3. Otázka literárnosti ve výtvarném umění……...26
4. Knižní tvorba…….……...29
4.1 Exlibris……...…….33
5. Volné cykly…….……..35
5.1 Pozdě k ránu…….....35
5.2 Tristan…….……39
5.3 Mstivá Kantiléna…….……42
5.4 Máj……..…46
5.5 Cykly s motivem ženy – Žena, Ženy mých snů……..…51
5.6 Praha……...…54
5.7 Pohádkové cykly – Pohádky a legendy, Balady…….....56
6. Léta po 1. světové válce……....60
Závěr……....61

Bibliografie…….....64
Obrazová příloha……..……....68

Úvod

Františka Koblihu (1877 – 1962) je možno považovat za jednoho z našich nejvýznamnějších symbolistních výtvarných umělců. Bývá často řazen do tzv. „druhého symbolismu“, mezi jehož představitele však zcela nezapadá ani generačně, ani poněkud archaizujícím charakterem svého díla.

Přes jeho nesporný význam byla jeho tvorba dlouho známá jen úzkému okruhu bibliofilů a sběratelů, kteří se zajímali o krásné tisky a exlibris, a neprávem byla opomíjena Koblihova další tvorba, především jeho volné grafické cykly. Průlom v pochopení významu Koblihova díla přinesl až František Šmejkal, který uspořádal jeho velkou retrospektivní výstavu roku 1963 v Krajské galerii v Hradci Králové a při té příležitosti vyšel také Šmejkalův katalog,[1] pokoušející se poprvé o komplexní zhodnocení Koblihovy tvorby, později rozvedený do článku, věnujícímu se podrobněji Koblihovu ranému období.[2]

Se vzrůstajícím zájmem o symbolismus a dekadenci se Františkem Koblihou začala zabývat i řada dalších badatelů, na příklad Otto M. Urban nebo Lenka Bydžovská. Jeho dílo bylo v posledních letech také kvalitně zastoupeno na několika výstavách.[3]

Tato práce si klade za cíl shrnout a vytěžit dosud publikovanou literaturu o rané tvorbě Františka Koblihy, ať už od výše zmiňovaných badatelů moderních, nebo od Koblihových současníků (Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic, Miloš Marten a další). Podstatným zdrojem informací jsou také Koblihovy vlastní statě, publikované v Moderní revue, Vitrince nebo Hollaru. Kromě literatury se opírá i o dopisy a rukopisné poznámky uložené v archivech Národní galerie v Praze nebo Památníku národního písemnictví. V neposlední řadě užívá – především u popisů Koblihových děl – výsledky vlastního pozorování na základě materiálů ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Národní galerie v Praze, Památníku národního písemnictví a Galerie moderního umění v Hradci Králové.

[1] František ŠMEJKAL: Kobliha František – výběr z díla, Hradec Králové 1973.
[2] František ŠMEJKAL: Básník noci. K rané tvorbě Františka Koblihy, in: Umění XXII, 1977, 340-354.
[3] Na příklad V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914, Obecní dům v Praze, 2006 – 2007; Grafika symbolistů, Východočeská galerie v Pardubicích, 2007 – 2008; Souputníci Zdenky Braunerové, Středočeské muzeum Roztoky u Prahy, 2009.

Předmětem zkoumání v této práci bude Koblihova raná tvorba, jejíž těžiště je v období od roku 1909 do konce 1. světové války, její nejzazší bod je pak možno vymezit rokem 1925, kdy po období jisté ztráty tvůrčích sil (projevující se spíše v úbytku kvality než kvantity Koblihových děl) nabírá autor nový dech a tvoří cyklus *Pokušení svatého Antonína*, který už odkazuje k jinému uměleckému světu. Rok 1925 je pro Koblihu také zásadním odpoutáním se od Moderní revue, která po Procházkově smrti přestává vycházet a uzavírá tak pro Koblihu jednu podstatnou životní etapu, přestože jejím ideálům zůstane vždy věrný. Vliv na proměnu jeho tvorby mělo také vstoupení do spolku Hollar v roce 1923.

Toto časové vymezení se může zdát poněkud zvláštní, protože v roce 1909 bylo Koblihovi už přes třicet let, v roce 1925 pak téměř padesát, což nevypadá jako věk adekvátní pro zařazení do rané tvorby. Nicméně okolnosti tomu chtěly, že Kobliha vstoupil na českou výtvarnou scénu poměrně pozdě, čímž byl zbrzděn i vývoj jeho díla.

V důsledku omezeného prostoru, který poskytuje bakalářská práce, se zaměříme pouze na Koblihovu královskou disciplínu: dřevoryt, a to především na jeho dřevorytové cykly. Jiné grafické techniky, ke kterým se ke konci svého raného období propracoval, případně jeho kresby a řídké příklady jeho olejomaleb ponecháme stranou, protože zpravidla pouze obměňují motivy, jejichž mistrovského vyjádření dosáhl Kobliha při práci s dřevorytem. Soustředíme se na období vrcholu jeho tvůrčích sil, tedy na léta 1909 – 1916, ovšem s přesahy na obě strany, nutnými k pochopení a časovému zarámování jeho díla, zmapujeme jeho cestu k dřevorytu i působení v okruhu Moderní revue.

Pokusíme se postihnout především hlavní rysy Koblihova díla, které jsou nejpatrnější v jeho volných grafických cyklech, jimž bude tedy dán největší prostor. Důraz bude kladen na popis a rozebrání vybraných listů, jejich zhodnocení i nalezení uměleckých východisek a souvislostí, v neposlední řadě také na zformulování typické Koblihovy ikonografie. V souvislosti s literární inspirací těchto cyklů bude velká pozornost věnována vztahu slova a obrazu, kterážto spojitost nebyla v případě Koblihova díla v literatuře zatím dostatečně rozebrána.

Vzhledem ke Koblihově významu pro českou krásnou knihu se budeme zaobírat také jeho tvorbou knižní, která se ovšem v období rané tvorby omezovala

spíše na dekorativní ornamentalismus. Z celé Koblihovy tvorby už také byla nejpodrobněji zhodnocena (na příklad badateli, jako byli Vojtěch Jirát nebo Iva Janáková). V souvislosti s knižní grafikou zmíníme také jeho exlibris.

1. Koblihovo dětství a mládí

Popřejeme-li sluchu románové biografii od Iny R. Malé, spisovatelky, která Koblihu osobně znala, a můžeme předpokládat, že vycházela z jeho vyprávění, neměl František Kobliha lehké začátky.[4] Narodil se 17. listopadu 1877 v Praze 7 – Bubnech a celé dětství narážel na jedné straně na otce, truhláře a později hokynáře, osobnost poněkud přízemní, tlačící syna do praktického světa podnikání, na straně druhé na nevlastní matku, jejíž citová lhostejnost rozhodně nepřidávala domácímu prostředí na útulnosti.

Chlapci, jehož citlivost a jemnost bez pochyby prozrazuje jeho pozdější tvorba, nezbývalo než utéct se do imaginárního světa, který vyplňovaly toulky po staré Praze, četba i nově objevený talent ke kresbě a který se rozechvíval romantickými a dobrodružnými příběhy, vizemi exotických zemí a něžnou krásou, která dokáže dozrát jen ve snových představách. Takový nový, okolím nepochopený prostor postavila křehká umělecká duše navzdory triviálnímu světu čísel a tato vzpoura byla dokonána roku 1896 nástupem na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, do oddělení pro figurální a ornamentální kreslení.

1.1 Výtvarná studia

V té době už bylo Koblihovi jasné, že výtvarná činnost je víc než jen zaznamenávání útržků jeho dětských a mladistvých vizí. Je to jeho osud, navždycky poznamenaný strachem z méněcennosti, kterou mu dávala najevo rodina, doprovázený jemnou senzualitou, introvertností a zranitelností, které nacházejí útočiště před krutou realitou jen v pohádkovém světě snů, od této chvíle trvale s ním spojeným a vinoucím se jako červená nit celou jeho tvorbou.

Po třech letech studia opouští domov, jemuž se definitivně odcizil s příchodem otcovy třetí ženy. Těžká finanční situace ho časem nutí přijmout

[4] Autorka už na začátku přiznává nutný díl umělecké licence, jaký vyžaduje román, ale vycházejme z toho, že základní mezníky v Koblihově životě a důležité osoby, dokonce včetně křestních jmen, zachovává, jak je možné částečně prokázat konfrontací tohoto románu a Koblihových osobních dokladů z Archivu Národní galerie v Praze.

zaměstnání, za každou cenu se však snaží udržet se na studiích. V roce 1899 spolupracuje na sgrafitové výzdobě dvorany hlavního poštovního úřadu v Praze, svůj talent propůjčuje soukromníkům, kteří touží po vnitřní dekoraci svých vil, i časopisům, pro něž kreslí překvapivě stylově čisté secesní ornamentální ozdoby. Od roku 1901 pravidelně tvoří i pro časopis Zlatá Praha plošné florální ornamenty ve výrazných barvách, které – podle názoru Františka Šmejkala – reflektují soudobé výtvarné tendence, ryze secesní, jak jsou prezentovány na stránkách mnichovského časopisu Jugend a vídeňského Ver Sacrum, a lze snad najít analogie, či dokonce přímý vliv prací Otto Eckmanna a Augusta Endella.[5]

V témže roce nastupuje na Akademii výtvarných umění, kde stráví následující čtyři roky ve škole figurálního malířství prof. Františka Ženíška. Roky nelehké, protože Kobliha mohl jen těžko najít uspokojení pod řemeslně perfektním, ale konzervativním profesorem, roky, kdy je neustále rozpolcen mezi rutinní školní práci a své vlastní umělecké zájmy, které by daly prostor jeho zjitřené fantazii. Nicméně Ženíšek byl učitel laskavý, který se nesnažil znepříjemňovat život studentovi pilnému a pracovitému, jakým Kobliha bezpochyby byl, i když výtvarně jiného zaměření. Ostatně píle, velká houževnatost, zodpovědnost a sebekázeň při práci ho provázely celý život, možná jako důsledek ponižování ze strany rodiny a těžkého prosazování jeho životní cesty. Poslední dva roky na Akademii pracoval zároveň jako asistent pro kreslení na c. k. české reálce na Novém Městě pražském, kterou opustil s výborným hodnocením jako ochotný a dovedný učitel.[6]

31. srpna 1904 si z chrámu sv. Ludmily na Vinohradech přivádí o devět let starší manželku. Rozálka, Františkova sestřenice z matčiny strany, také z truhlářské rodiny a ve svých 36 letech už těžko pomýšlející na výhodný sňatek, mu sice nemůže být příslibem lepší finanční situace, zato mu porodí dítě a přinese skoro půl století klidného a harmonického vztahu, který ukončí až její smrt na konci čtyřicátých let.

[5] ŠMEJKAL (pozn. 2) 341.
[6] Viz vysvědčení, Archiv Národní galerie v Praze.

1.2 Počátky výtvarné tvorby

O Koblihově výtvarné tvorbě té doby víme jen velmi málo. V době studií na Akademii ho přitahovaly krajinné a pražské motivy, krom toho maloval obrazy s čistě symbolistní tematikou, např. *Soumrak bohů* inspirovaný Wagnerem (1901 a 1904), *Alej vzdechů* (1903) nebo cyklus *K pohádkám* (1905). Tato díla se ovšem nedochovala.[7]

I když Koblihu stále více lákala grafika, k realizaci svých představ touto cestou neměl dostatečné technické prostředky. Na počátku století tedy pracuje hlavně na kresebných cyklech – malby se prakticky vzdává – a mnohé z nich později převede do cyklů grafických, ať už v horizontu pár let či půl století. Jsou to například cykly *Vize*, *Fantazie měsíčních nocí*, *Prosté motivy* nebo *Pozdě k ránu*, bohužel povětšinou nedochované, a už v těchto raných pracích naznačuje tematický směr, kterým se bude ubírat a při němž setrvá po zbytek života v tušené přítomnosti Karla Hlaváčka, Jana Nerudy, kosmických vizí, ale také Karla Hynka Máchy a samozřejmě ženy – ženy ve všech jejích proměnách a zároveň v hledání její podstaty, jedinečné, křehké ideje ženství.

Na Koblihovy kresby jako na první „duchovní seznámení" s tímto umělcem vzpomíná i Jan Konůpek při příležitosti Koblihových pětašedesátých narozenin. Svůj zážitek z rudolfinských výstavních síní klade přibližně na počátek století, ještě do dob Koblihových studií na Akademii.[8] Vzpomíná na „vizionářské motivy a fantasie, pojednávané v tlumených a měkkých tóninách kreslířské techniky", které „zobrazovaly mythické tvory, pegasy, sfingy a zastřené tváře jakýchsi idolů, pak smutné krajiny bez lidí a obydlené prostory, ponořené do soumračné nálady". Tato „nenáročná, malá díla", provedená černou křídou a připomínající litografii (techniku, kterou Kobliha velmi obdivoval), se podle jeho mínění značně odlišovala od okolní veristické a naturalistické malby a jejich výlučný charakter mu pevně utkvěl v paměti.[9]

[7] ŠMEJKAL (pozn. 2) 341-342.
[8] František Šmejkal se ale domnívá, že tato Konůpkova vzpomínka se váže k cyklu *Vize*, a patří tedy přibližně do let 1905 – 1906. ŠMEJKAL (pozn. 2) 353.
[9] Jan KONŮPEK: O Františku Koblihovi, in: Marginálie XVII, 1942-1943, 39.

1.3 Pronikání do okruhu Moderní revue

V roce 1910 byl František Kobliha solitérním umělcem na prahu středního věku, který se do té doby účastnil jen výstav Krasoumné jednoty. Jeho pozdní nástup na českou výtvarnou scénu byl způsoben nevstřícným rodinným prostředím a nepříznivou finanční situací. Zdálo se, že záštitu jeho práci by mohlo poskytnout umělecké sdružení Sursum pod taktovkou Emila Pacovského, které fungovalo mezi lety 1910 a 1912. Při příležitosti první výstavy Sursa roku 1910 v Brně vystavil dvanáct dřevorytů z cyklu *Pozdě k ránu* a osm kreseb. Za jeho dílo ho pochválil Stanislav Kostka Neumann v Lidových novinách a označil ho za vůdčí talent skupiny. [10]

Díky cyklu *Pozdě k ránu* Koblihu vychvaluje roku 1911 také Josef Marek z Moderní revue a rozplývá se nad ním jako nad „mladým, sensibilním uměleckým srdcem", které „moduluje táhlé, zádumčivé refrainy" Hlaváčkových básní.[11] Oceňuje prostotu a zároveň efektnost dřevorytů, v nichž se objevuje „bledá skvrna, rozlitá nebo rozstříknutá po černé ploše, bojácný svit měsíce, tetelící se v siných mlhách bařinaté, jakoby ulekané krajiny, kterou bloudí plachá, temná lidská silhoueta", a které „uchvacují sytou, přesvědčivou intensitou vise". Navíc je nadšen technickou dokonalostí těchto listů, které mají „hebkost litografie, nepozbývajíce při tom lineárného charakteru dřevorytu".[12] Cyklus *Pozdě k ránu*, který Kobliha poslal v osobním dopise Arnoštu Procházkovi a který byl radostně přijat, se tedy stal příslibem otevření cesty do přísně uzavřeného okruhu Moderní revue, která od smrti svého předního výtvarníka Karla Hlaváčka dosud nenašla náhradu.

Kobliha také navázal kontakt s S. K. Neumannem, u kterého vychází roku 1911 *Mstivá kantiléna*. S. K. Neumann, jeden z čelných představitelů Moderní revue, plánoval ve své edici krásných tisků Červen postupně vydat devět Koblihových dřevorytových cyklů, nakonec však došlo jen k této jediné realizaci (zřejmě z finančních důvodů).[13] V čtyřstránkovém subskripčním letáku, který Neumann při této příležitosti vydal, doporučuje Koblihu jako snílka, který objevil v dřevorytu

[10] Lenka BYDŽOVSKÁ: František Kobliha, in: Umělecké sdružení Sursum, Praha 1996, 106.
[11] Josef MAREK: F. Kobliha (Pozdě k ránu), in: Moderní revue XXIII, 1911, 220-221.
[12] Idem.
[13] ŠMEJKAL (pozn. 2) 345.

„nástroj houslové něhy“, který „se inspiruje na vrcholcích domácího i cizího básnictví, aniž zanedbává příkazů tvárných“ a „v době příliš jednostranného kultu techniky přichází se skutečnou poesií formy i ducha“.[14]

Během několika měsíců si tak Kobliha vybudoval zázemí, které bylo jeho povaze daleko bližší než Sursum. Také začal vystavovat se spolkem Mánes. Na podzim roku 1911 napsal dopis Pacovskému, že upřednostňuje spolek Mánes a ze sdružení Sursum vystupuje, přičemž je pravděpodobné, že tím reagoval i na osobní problémy s některými dalšími členy skupiny, jako bylo napětí, v něž se změnil dříve přátelský vztah s Váchalem, nebo nepřátelství ze strany Zrzavého, který Koblihu považoval za namyšleného a toužícího jen po hmotném úspěchu.[15] K neporozumění přispíval zřejmě i generační rozdíl – Kobliha byl zdaleka nejstarší –, nicméně i tak některé kontakty z této doby vydržely a zůstaly vřelé, na příklad vztah s Janem Konůpkem.

Ve stejném roce, kdy Kobliha opouští Sursum, je vydán i jeho cyklus *Máj*. Vychází v bibliofilské Knihovně Moderní revue, což je pro autora pocta; v této jinak výhradně literární edici vyšlo do té doby dílo pouze jediného výtvarníka – Karla Hlaváčka.

Od této chvíle se Kobliha stává kmenovým autorem revue a zůstane jím až do jejího zániku roku 1925. Vybuduje si zde tribunu, z níž může hlásat své názory a kde uveřejní řadu svých textů i výtvarných děl, která vycházela také jako volné přílohy. Díky novým známostem se mu otvírá i široké pole působnosti na poli knižní grafiky – dostává se k edici Knih dobrých autorů i Knihovny Moderní revue. Je chápán jako přímý nástupce Hlaváčkův, který realizuje výtvarný program, jehož naplnění původně zabránila Hlaváčkova předčasná smrt. Podle Karáska je Kobliha „nejvýznamnějším tlumočníkem výtvarnických snah generace Moderní revue“.[16]

Příslušnost k „revuistům“ však měla i své stinné stránky. V roce 1911 už tato skupina dávno nepatří mezi ty progresivní, její postoje jsou naopak konzervativní a čím dál více se utvrzují ve lpění na tradicích. Nedokáže se vyrovnat s novými směry, jako je kubismus nebo expresionismus, a staví se na druhou stranu barikád. Nechápe ani díla příbuzně laděných uměleckých osobností, na příklad Váchala nebo

[14] NEUMANN Stanislav Kostka: Pozvání k subskripci na grafické dílo Františka Koblihy, Praha 1911.
[15] BYDŽOVSKÁ (pozn. 10) 108.
[16] KARÁSEK ze Lvovic Jiří: Grafické dílo Františka Koblihy, in: Okénko do dílny umělcovy IV, 1941, 41.

Zrzavého. Ani sám Kobliha se nezdržel odmítání, ba přímo agrese na adresu avantgardy a je pravděpodobné, že konzervativní prostředí Moderní revue mělo vliv na jeho elitářské a aristokratické postoje i na ustrnutí jeho díla, které se vždy opíralo o kulturní základnu devadesátých let, s jejímiž podněty však Kobliha nepracoval zdaleka vždy tak invenčně a oduševněle jako v období své rané tvorby.

Kobliha vzhlížel s bezmeznou úctou k Arnoštu Procházkovi, vůdčí osobnosti revue. Vzpomínal na něj jako na člověka, který „životu i lidem odpouštěl, ne-li vše, velmi mnoho, ale pokud šlo o umění, byl nemilosrdný, nesmlouvavý, požadoval po umělci niterného umění do krajnosti".[17]

Nejsilnější lidské pouto ho však svazovalo s Jiřím Karáskem ze Lvovic, člověkem přístupnějším a srdečnějším než Procházka. Kobliha upravoval většinu jeho knih a dospěl s ním do bodu tichého souznění, v němž použitý knižní dekor rytmicky sladil s Karáskovými verši. Po zániku revue zůstali jedinými pevnými nositeli jejího odkazu, v podstatě až do padesátých let.[18]

Dalším blízkým spolupracovníkem se Koblihovi stal Miloš Marten, spisovatel, překladatel a jeden z nejvýznamnějších výtvarných a literárních kritiků přelomu století, který Koblihu zřejmě seznámil se západoevropskými vzory knižního umění.

[17] František KOBLIHA: Arnošt Procházka a jeho poměr k výtvarnému umění, in: Vitrinka IX, 1931, 147-148.
[18] Iva JANÁKOVÁ: Knižní grafika Františka Koblihy ve vývoji české knižní kultury (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 1986, 32-33.

2. Zapomenuté umění dřevorytu

2.1 Propagace grafické tvorby v Moderní revue

Moderní revue patřily bezpochyby velké zásluhy na poli oživování a propagace grafické tvorby, stejně jako v teoretickém zdůvodňování a upevňování jejího významu v rámci výtvarného umění. Průkopníkem a Koblihovým předchůdcem v tomto směru byl Karel Hlaváček, ovšem významnou úlohu hrál také Arnošt Procházka, nejen jako vydavatel Moderní revue, ale také jako autor knihy *Cesta krásy* z roku 1906, která se věnuje výhradně výtvarným umělcům, především výjimečným grafikům.[19] Živý zájem o grafiku u nás projevoval i Miloš Marten, který teoretickou základnu revue podpořil mimo jiné svým klíčovým esejem *Styl a stylizace* z roku 1906.

Díky Moderní revue se Kobliha seznámil se zahraničními autory, předními osobnostmi symbolismu a grafické tvorby, jako byli Félicien Rops, Odilon Redon, Henri Fantin-Latour, Henry de Groux, Félix Vallotton nebo Henri de Toulouse-Lautrec. Kobliha přiznává, že tvorba těchto umělců ho uchvátila a ve svém díle se jim snažil alespoň přiblížit. „Nejen že jsem podléhal kouzlu „černobílého" umění, jeho malebnosti, hře linií a ploch, bílého záření v černém, fascinovala mne zvláště možnost vysloviti a realisovati každou představu, sen, myšlenku, fantasii vhodnou grafickou metodou,"[20] vyznává se Kobliha ze svého obdivu ke grafice, která pro něj byla ve výtvarném umění obdobou komorní skladby v hudbě a básně v literatuře, jakousi intimní zpovědí tvůrce, umožňující vyslovit „nejvnitřnější stavy duše, zachytiti prchavé chvíle radosti nebo smutku, melancholie nebo nostalgie, fixovati každou myšlenku nebo vizi, realitu stejně jako nejfantastičtější blouznění".[21] Fascinující byla i svoboda, kterou mu grafická tvorba přinášela, protože „v grafických technikách je dovoleno vše, co vede k zamýšlenému cíli".[22]

[19] Arnošt PROCHÁZKA: Cesta krásy, Praha 1906. Tato kniha, psaná od roku 1898, je jediné Procházkovo dílo zacílené výhradně na výtvarné umění a zabývá se např. Félixem Vallottonem, Odilonem Redonem, Jamesem Ensorem, Henrym de Grouxem nebo Aubreyem Beardsleyem.
[20] František KOBLIHA: Naivnost početí a umění, in: Hollar II, 1924-1925, 154.
[21] František KOBLIHA: O grafice a graficích, in: Moderní revue XXVIII, 1922, 304.
[22] KOBLIHA (pozn. 20) 161.

2.2 Postavení grafiky ve výtvarné tvorbě na počátku 20. století

Je třeba si však uvědomit, že grafika jako samostatný výtvarný obor u nás na počátku 20. století prakticky neexistovala, na Akademii tedy nebyla vyučována a Kobliha – stejně jako další nadšenci a pionýři grafických technik – neměl k dispozici vhodné materiály, nástroje ani učitele.

Na tuto těžkou situaci vzpomíná sám autor ve stati *Naivnost početí a umění*,[23] která nám zároveň dává přesný obraz doby, tak nepříznivé umělecké grafice, považované za pouhé řemeslo a umělecký průmysl, za pouhou reprodukci. „Vše, co nebylo barevné a nebylo přímo a ‚ručně' provedeno, nebylo uměním a na ‚černobílé', ať vytvořeno jakoukoli metodou, pohlíženo jako na druh nebo způsob reprodukční, byly to pouhé otisky, ne originál, cosi jako fotografické kopie a nikoli ojedinělá práce téhož druhu."[24] Na milost byl brán pouze barevný lept, který tu a tam zabloudil na nějakou výstavu, kde se krčil „v některém temném koutě, aby nerušil celkovou linii a úroveň malované banality".[25] Nebylo od koho se učit, nebylo žádných kvalitních děl k vidění a ke srovnání. Až při plném pochopení této situace můžeme docenit, jak byl Koblihův zájem o rozvoj grafického umění záslužný.

2.3 Koblihovo objevování dřevorytu

Kobliha se nadchnul hlavně pro litografii, kterou měl podle vlastních slov před očima při vytváření svých uhlových kreseb.[26] Naneštěstí neměl dostatek prostředků, které by mu umožnily vstup do některé litografické dílny, a musel tedy své plány v tomto směru přehodnotit a najít jinou techniku, která by ho alespoň částečně uspokojila při realizaci jeho představ. Lept se nemohl rovnat měkkosti a nehmotnosti litografie, jejích kvalit pro Koblihu nedosahovala ani akvatinta nebo mezzotinta. Zbýval tedy dřevoryt.

[23] KOBLIHA (pozn. 20) 153-161.
[24] Idem 153.
[25] Ibidem.
[26] Ibidem 154.

Dřevoryt byl považován za techniku moderní a aktuální, jak to dokazuje zájem nastupující avantgardy, především německých expresionistů, i názor Arnošta Procházky, který ve dřevorytu spatřoval techniku vhodnou pro vyjádření tendencí doby, „prostředek k projadřování vlastní individuality, k docílení hlubokých účinků bez archaizování, bez znásilňování uměleckých názorů".[27]

Překvapivě se dozvídáme, že tato technika, kterou Kobliha dovedl k dokonalosti a která ho proslavila, přišla k němu jaksi vylučovací metodou, ba co víc, nebyla mu z počátku ani trochu sympatická pro svůj asketický vzhled, zdánlivou nepoddajnost materiálu a velmi omezené výrazové možnosti, jak se tenkrát domníval, protože byl málo seznámen s pracemi moderních grafiků. I o materiálu měl pouze matnou představu, že jde o tvrdou desku, do které je nutné rýt ocelovými rydly, a domníval se, že je to velký rozdíl od litografie, která nenese žádné stopy těžké manuální práce a fyzické námahy, a která je podobná spíše „pracím z černého chmýří a prachu, vdechnutého na kámen".[28]

Kobliha z počátku nevěděl, jaké je vhodné dřevo na desku ani kde sehnat rydla. Až časem se dopracoval k nejvhodnějšímu materiálu – zimostrázu, jehož úzké pruhy, pro průmyslovou výrobu nepotřebné, získával od přítele z Kolbenovy továrny. Zimostráz pak nařezal na nízké špalíčky a lepil jeden vedle druhého tak dlouho, až získal desku určitého rozměru, kterou ještě vyrovnal pilníkem a vyhladil smirkovým papírem. Jako nástroje použil rydla pro hodináře a rytce do kovu.

Byly to těžké začátky, poznamenané pálící dlaní a prolitými slzami nad rozpáranými bříšky prstů a nad zuboženou deskou, jak píše sám autor. „Bylo to diletantské," vzpomíná na své první pokusy o dvacet let později, „bylo to naivní, byla to ztráta času a přistřižené nadšení, a dodnes v nevyryté desce vidím nepřítele, před nímž nutno míti se na pozoru a s nímž možno vyjíti jen tehdy, je-li duši i tělu zcela dobře."[29]

Nejspíš v té době nevěřil, že tuto techniku dokonale ovládne a že naplní svou touhu „zbaviti dřevoryt co možno nejvíce jeho tvrdosti, vynutiti si na něm schopnost nehověti jen ‚dřevité' střízlivosti, zduchovniti jej".[30]

[27] PROCHÁZKA (pozn. 19) 6.
[28] KOBLIHA (pozn. 20) 160.
[29] Idem 161.
[30] Ibidem.

2.4 Nejstarší dřevoryty

2.4.1 První exlibris

Za nejstarší známý dřevoryt, nebo spíše za nejstarší známé grafické dílo Františka Koblihy vůbec, můžeme považovat exlibris z roku 1905 **[1]**. Toto drobné dílko je pro nás zatím osamocenou vlaštovkou, dokazující Koblihův zájem o grafické techniky i v době, kdy se z nedostatku prostředků věnoval především kresbě.

Ústředním motivem tohoto exlibris je fantaskní bytost představující personifikaci smrti; je to spíše jen tvář, hrubě a náznakově tesaná, kráčející na dlouhých chapadlech směrem k divákovi. Krajina je pustá, pouze náznaková. Za kroky podivného stvoření zůstává cesta lemovaná lidskými lebkami.

Tento motiv i jistá dramatičnost provedení (netypická pro Koblihovu pozdější tvorbu) nás přivádějí do okruhu dekadentního symbolismu hlaváčkovského typu, na který bude Kobliha vždycky odkazovat, i když se mu brzy vzdálí používáním jiných výrazových prostředků i celkovou atmosférou svých děl. Chapadla vyvolávají vzpomínku na zrůdně protáhlé údy individuí z obrazů Alfreda Kubina, Josefa Váchala či Jaroslava Panušky.

2.4.2 Prosté motivy

Prvním známým dřevorytovým cyklem, který Kobliha vytvořil a který znamenal jeho definitivní zaměření na grafickou tvorbu, je čtrnáct listů z roku 1908 na téma Nerudových *Prostých motivů*, které bylo možné vidět na příklad jako zápůjčku z Národní galerie v Praze na Koblihově výstavě roku 1973 v Hradci Králové.

Nerudovské téma zpracoval již ve svých kresbách, ale jak připomíná Otto M. Urban, výběr tohoto spisovatele nebyl náhodný.[31] Jan Neruda byl totiž v okruhu Moderní revue uznávaným autorem, chápaným dokonce jako předchůdce jejich vlastních snah, na jehož pomyslných ramenou mohou stát. Jiří Karásek ze Lvovic,

[31] Otto M. URBAN: Temný klasicismus Františka Koblihy, in: MERHAUT Luboš / URBAN Otto M. (ed.): Moderní revue, Praha 1995, 196-198.

jeden z nejvýznamnějších českých dekadentů, věnoval Nerudovi obsáhlou esej, která vyšla spolu s dalšími pod souhrnným názvem *Renesanční touhy v umění* roku 1902 v Kosterkově Symposionu a později byla v přepracované podobě vydána samostatně.[32]

Nicméně zájem o Nerudu byl příznačný pro celou dobu a neomezoval se pouze na okruh Moderní revue, jak dokazují na příklad dvě tematická čísla Volných směrů z roku 1902. Obdivovala se mu celá nastupující generace devadesátých let, jež „zdědila jeho kritičnost a jeho skepsi a jež udeřila náhle jako bleskem v romantický Bábel naší poezie, v její obřadný patos, v její efektně slátané hermelíny poetické, pod nimiž se tajilo hluboké, duté, myšlenkové prázdno".[33] Na konci let desátých, kdy se názory i uvnitř jedné generace tříští do všech směrů, však Nerudův odkaz pěstovala především Moderní revue.

Prosté motivy patří mezi nejznámější a nejceněnější Nerudovy sbírky. Jsou rozděleny do čtyř částí podle ročních období jako metafora lidského života, jakýsi intimní autorův deník, vydaný v jeho necelých padesáti letech, upřímný a zdánlivě prostý, naplněný melancholií i smutnou láskou k lidem a k přírodě. Je to zpověď člověka, na kterém leží „utajený stesk po zmizelé mladosti, […] vzpomínka na blízkou nemoc, na smrt".[34] V doslovu k vydání z roku 1957 píše František Buriánek, že v poezii není druhá taková sbírka, podávající tak ucelený a harmonický obraz zralého muže. „Jeho harmonie však obsahuje všechnu rozpornost a rozlehlost lidského života a lidského osudu. A byla také těžko vykoupena a vybojována. Za člověkem, jehož citem se rozechvíváme a jehož myšlenky nás uchvacují, stojí už téměř celý život, který smísil v jedno radost i bolest, touhu i zklamání, slzy i smích. […] Celý lidský život je v Prostých motivech. A celý člověk."[35]

Jak blízké to muselo být Koblihovi! Člověk balancující svůj život uprostřed proměňující se přírody, v intimní krajině korespondující s lidskou duší, rozeznívající melancholickou, osamocenou strunu, a přece toužící po lásce a vřelosti. Ve shodné atmosféře se nese duch Koblihovy tvorby, nejmarkantněji patrný na pracích z jeho raného období, počínaje právě *Prostými motivy*.

[32] Jiří KARÁSEK ze Lvovic: Jan Neruda, Praha 1911.
[33] Idem 4.
[34] Idem 12.
[35] František BURIÁNEK: Doslov, in: NERUDA Jan: Prosté motivy, Praha 1957, 85-87.

V tomto cyklu, kterému doposud literatura věnovala jen velmi málo pozornosti, umělec rozpracovává krajinnou scenérii a ikonograficky ji ustaluje, jak s tím započal už ve svých kresebných cyklech. Tajemná údolí, rokliny s podivnými špičatými skalisky, neproniknutelná zrcadla vodních ploch, temné lesy i březové hájky. Do takovýchto kulis jsou zasazeny siluety postav, netečně plynoucí krajem jako ve snu, i ve svých setkáváních uzavřené za nepřekročitelnou hranicí samoty. Toto jsou základní rysy, které bude Kobliha opakovat i ve svých pozdějších pracích.

2.4.3 Otázka stylu u prvních dřevorytů

Zdá se, že pátrání po optimálním výrazu a nesžitost s novou technikou se projevuje i v jisté neohrabanosti a neumělosti Koblihových prvních dřevorytů. V souvislosti s *Prostými motivy* hovoří František Šmejkal o „úporném a ještě nepříliš úspěšném zápase s technickými problémy", který je v těchto listech, mimochodem neobratně vytištěných, patrný; jsou jakoby „zalité hustou a silně nanášenou barvou".[36]

Do polemiky s tímto tvrzením se pustil Otto M. Urban, který hrubou řezbu považuje za adekvátní pro ilustrování této Nerudovy sbírky.[37] Spatřuje v *Prostých motivech* jednotné a zralé dílo, dokonce jehož styl přesně odpovídá duši literární předlohy, poezii hluboce prožité a procítěné a jednoznačně kladoucí obsah nad formu, vzdálené jemnému a rafinovanému básnickému jazyku.[38] Navíc jistý primitivismus výtvarného provedení a expresivita vyjádření by odpovídaly také aktuálním tendencím nastupující avantgardy.

Tento Urbanův názor bychom mohli přenést a uplatnit i na již zmiňované první dřevorytové exlibris z roku 1905.

Podivná, archetypální tvář zírající prázdnýma očima na diváka s náznakem deformace nás může přivést k zahraničním umělcům s expresivními tendencemi, k Jamesi Ensorovi či Edvardu Munchovi a jejich zájmu o lidskou tvář, šklebící se tvář-masku a tvář-lebku, převádějící vnitřní hnutí na povrch věcí a překračující tak

[36] ŠMEJKAL (pozn. 2) 342.
[37] URBAN (pozn. 31) 198-199.
[38] Lenka BYDŽOVSKÁ / Otto M. URBAN: František Kobliha: Grafika. Katalog výstavy, Roudnice nad Labem 1990, nepag.

hranici prostého smyslového vnímání. Připomeňme třeba nejslavnější Munchův obraz *Výkřik* z roku 1893, později přepsaný do grafiky a šířený světem rychlostí blesku.

Není bez zajímavosti, že na počátku stejného roku, kdy vzniklo Koblihovo exlibris, připravil Spolek výtvarných umělců Mánes výstavu Munchových obrazů a grafik, která byla měsíc k vidění v pavilonu pod zahradou Kinských. Bylo by s podivem, kdyby Kobliha, živě se zajímající o aktuální výtvarné dění, na tuto výjimečnou kulturní událost nezavítal a kdyby nebyl ani trochu ovlivněn strhující osobností tohoto skandinávského umělce, jedněmi obdivovaného, druhými vysmívaného, ale bezpochyby výrazného a klíčového pro další směřování umění a vývoj modernismu.

V kritice na Munchovu výstavu píše 12. února 1905 Karel B. Mádl do Národních listů o „tvarech tak beztvarých, že jsou posměchem svých reálných pravzorů“[39] a nebylo by tak těžké vyměnit vidinu Munchovy oblé, zdeformované hmoty za androgynní tvář, nelidskou i prapodstatně lidskou, z Koblihova dřevorytu.

Vyzrálá umělecká osobnost norského malíře se samozřejmě nemůže srovnávat s grafikem začínajícím, teprve hledajícím vlastní styl a výtvarnou řeč, o možných paralelách by se ovšem dalo uvažovat, přestože v Koblihově případě by se jednalo jen o vliv vzdálený a velmi zjednodušený. Ostatně odkazy na Munchovo dílo se u Koblihy objevily i později (viz kapitola pojednávající cyklus *Máj*).

Jenže hrubá linie může být stejně dobře pokusem o expresi jako neumětelstvím. Stejně tak bílé pozadí, vyryté na první pohled těžkopádně. Rozsoudit tento spor definitivně je dnes obtížné, ale trochu světla do něj může vnést sám Kobliha, který nám ve svých esejích a kritikách zanechal poměrně ucelený obraz, jak přemýšlel a čím žil.

František Kobliha samozřejmě znal také Ensorovu grafickou práci, ale obdivoval se především klidné duchovnosti jeho krajin, u figurální tvorby oceňoval hlavně upřímnost výtvarného projevu a schopnost zobrazit niterné otázky.[40] Problém výtvarného uchopení přetvářky a lidské zkaženosti chápal a uznával, ve své vlastní práci se jím však nezabýval; jeho zoufalství bylo melancholické a tiché, nikoli

[39] Otto M. URBAN / Tomáš VRBA / Jarka VRBOVÁ: Být sám: obrazy – deníky – ohlasy / Edvard Munch, Praha 2006, 249.
[40] František KOBLIHA: Grafické dílo Jamese Ensora, in: Hollar V, 1928-1929, 27-35.

expresivní, snažící se vykřičet nespravedlnost světa. O Munchovi nám žádné písemné záznamy nezanechal. Přidáme-li k tomu, že již od začátku byl nejvíce přitahován jemnou litografií, musíme předpokládat, že byl ve své podstatě a svým nejvnitřnějším založením lyrik, který dokázal vnést ztišení a klid i do scén s vnitřní dynamikou a napětím. Je tedy pravděpodobnější, že jeho první exlibris a cyklus *Prosté motivy* jsou spíše poznamenány nedokonalým ovládnutím dřevorytu a že už tehdy toužil po výtvarném výrazu, jakého dosáhl se zdokonalenou technikou až ve svých následných grafikách.

Nebylo by však správné hodnotit *Prosté motivy* jako nezdařené, protože jejich půvab je značný a jejich místo ve vývoji Koblihovi tvorby neotřesitelné. Je možné, že Kobliha se svým dokonalým cítěním literatury vytušil příbuznost stylu, jakého byl schopen se svými nedostatečnými grafickými zkušenostmi, a Nerudova prostého, syrového výrazu, a proto vytvořil toto dílo v této době a tímto způsobem. Zdá se, že s ním byl spokojen, poněvadž s ním veřejně vystoupil – a přestože nepřišla žádná okamžitá reakce, Artur Novák později nazval toto vystoupení senzací.[41]

2.4.4 Formující se vztah výtvarného a literárního umění v Koblihově díle

Zajímavé je, že už na těchto nejstarších dřevorytech si můžeme ukázat Koblihův tříbící se vztah výtvarna a literárna. Demonstrujme si jeho práci s knižní předlohou na dvou konkrétních listech z *Prostých motivů*, které nazveme *Loďka na řece* **[2]** a *Dívka v březovém háji* **[3]**. První uveďme Nerudovou básní, šestou z oddílu Zimní, jedinou z této sbírky s tématem lodi, o níž se můžeme domnívat, že sloužila Koblihovi jako předloha a inspirace.

Tak zvolna – tak smutně – tak sám a sám
svou loďku dál životem sunu –
což nechtěla pražádná dušička
sem do mého vsednout člunu ?

[41] URBAN (pozn. 31) 20.

Ach odpusť mně pánbůh tu otázku,
a nečiň můj hřích ještě větší :
když vesla svá nad vlny nadzdvihnu –
vždyť kanou z nich slzy něčí !

Když na konec kormidla pohlédnu,
vždyť trhnu tak plaše, tak prudce :
tam vzadu ty pruhy – toť spínají
se za mnou dvě bílé ruce !

Na Koblihově listě vidíme člunek v zákrutu řeky, která protéká hustým, tmavým lesem. V loďce se choulí dvě nahé postavy a třetí, černá, stojí na přídi hledíc do lesa, kde se rýsují nezřetelné bílé siluety, snadno zaměnitelné s čnícími přízraky stromů. Je to autorova osobitá variace na téma osamělého člověka, na nějž dýchají duchové a hříchy minulosti. Je v naprosté harmonii s uvedenou básní, aniž by potřebovala explicitní obrazové vyjádření zvednutých vesel, kanoucích slz nebo spínajících se rukou.

Ještě zřetelnější je Koblihovo vnímání spojnice slova a obrazu u druhého listu. Vidíme na něm dívku v březovém háji, která se k divákovi otáčí zády a ruce má rozkošnicky založené v týle. Její osamělá touha a mládí z ní dělají příbuznou Preislerových postav, uzavřených v intimní, křehké kráse i bolesti dospívání. Ve svých černých šatech, nad nimiž se zvedají bílé ruce a hříva havraních vlasů, jako by sama byla jednou z bříz, jejichž kmeny se v Koblihově podání směrem vzhůru zesvětlují a tryskají z černě přes oslnivou bělobu, aby ve svých vrcholcích skončily opět v černé. Dívčina ladná křivka jemně kontrastuje s vertikálami stromů, které mizí do hloubky lesa, pojednaného stále méně a méně v detailu. I přes tento vytvořený prostor zůstává zobrazení spíše v rovině plošné a dekorativní, s ozvuky secesní estetiky – doby, která měla břízu ve velké oblibě. Obraz vyvolává pocit tísně i očekávání. Přečtěme si, co píše Neruda ve třetí básni z oddílu Letní o březovém lese:

Co vše mi vypráví ten les,
co hovorných tu stromů,

co vše sem lidé napsali
a nevěděli komu !

A já mám též už břízu svou
a píšu, nevím komu :
„Vždyť jsem chtěl také šťasten být,
však pánbůh nechtěl tomu !“

A doplňme básní *Motiv dívčí*, třináctou z jarní části:

Jaro se ozvalo ve prsou,
srdce tak buší a tepe,
že dívčice naslouchá, zdáť se jí,
někdo že na dvéře klepe.

Skočila, za kliku chytila –
zavanul větříček chladný –
již klika zas cvakla a dívčice
zavzdychla : „Ba ještě žádný !“

Je lehko představitelné, že Koblihova inspirace pro tento list volně vyšla z uvedených básní, a vykreslila jarní obraz roztoužené dívky, pozorované však s odstupem, s obavou a snad i trochu se závistí zralého muže, jehož jaro už minulo a který trpí za ni nástrahami prvních lásek a zklamání. Do postavy splývající s břízami se stejně dobře může promítat vzpomínka, nebo jen nastoluje atmosféru melancholického toužení. Důležité je, že znalost Nerudovy sbírky může naše vnímání obrazu obohatit a přinést třeba nové asociace, není však pro jeho porozumění nutná. Naopak při pozorování této grafiky se rozehraje celá škála pocitů a myšlenek, které nejsou obsaženy v literární předloze, zachováno zůstává především celkové ladění obou děl – a to děl zcela samostatných. Obraz má vlastní autonomii stejně jako slovo a jeho vysvětlování jako by automaticky zužovalo škálu možných významů, přinášených ryze výtvarnými prostředky.

Kobliha tak svým příspěvkem měl výrazně zasáhnout do otázky vztahu slova a obrazu, která byla jedním ze zásadních témat od konce 19. století.

3. Otázka literárnosti ve výtvarném umění

Ještě v sedmdesátých letech 19. století byla pro Miroslava Tyrše ilustrace jen „kresba, která nevolnicky sleduje popis básníka“.[42] To se však mělo brzy změnit.

Takzvaná „literárnost v malířství“ byla hojně diskutovaným tématem už v devadesátých letech 19. století. Proti obsahovosti a narativnosti symbolistů se stavěli například členové Spolku výtvarných umělců Mánes a požadovali, aby malíř zůstával věrný čisté výtvarnosti a hleděl na přírodu „bez skel moralisty nebo filosofa“.[43] Oproti tomu Moderní revue, hlavní tribuna českého symbolismu v čele s Arnoštem Procházkou, propagovala hlubší sdělení a smysl, který má obraz divákovi poskytnout.[44] Podle ideje Gesamtkunstwerku bylo žádoucí co nejtěsnější propojení různých disciplín, z nichž nejzajímavější a nejpodnětnější se ukázal právě vztah výtvarného umění a literatury, především v případech, kdy autoři byli podobně naladěni. Vznikaly tak svébytné výtvarné hodnoty, jimž na samostatnosti nikterak neubírala inspirace literární předlohou a které byly neprávem opovrhovány a zesměšňovány částí nastupující moderny.[45]

Spousta autorů se věnovala více uměleckým oborům (Karel Hlaváček) a někteří výtvarníci, mezi nimi i Kobliha, se považovali spíše za básníky, a nevyhýbali se tedy literárním inspiracím, tak jako se mnozí básníci nevyhýbali čerpání podnětů z oblasti výtvarné a hudební.[46]

Jednou z událostí, které v našich krajích zasáhly do oblasti teorie ilustrace a způsobu vkládání obsahů a významů do výtvarného díla, byla výstava Émila Bernarda v Praze roku 1909. V souvislosti s ní se Arnošt Procházka pokusil o definici ilustrace jako interpretace, protože nezobrazuje vnější výjevy, ale přináší „transpozici ducha básní ve výrazových formách výtvarného umění“.[47]

[42] Hana VOLAVKOVÁ: Ilustrace české poezie a prózy / Mikoláš Aleš, Praha 1964, 23.
[43] U příležitosti první výstavy spolku Mánes v Topičově salonu, in: Volné směry II, 1898, 233.
[44] „Konečně,“ napsal Procházka, „abych byl docela upřímný, výtvarnictví bez toho živlu, jemuž se říká v poslední době „literární“, mne ani nezajímá. Co je mi po tom, dovede-li někdo namalovati znamenitě strom, když mi nepodá zrovna a doslova nic více, než jenom strom.“ Arnošt PROCHÁZKA: Rudolfinský salon, in: Moderní revue XII, 1900, 243.
[45] BYDŽOVSKÁ / URBAN (pozn. 38) nepag.
[46] SMEJKAL (pozn. 2) 343.
[47] Arnošt PROCHÁZKA: Pražská výstava Émila Bernarda a její poučení, in: Moderní revue XV, 1908-1909, 223.

Ve stejném duchu psal již dříve také Karel Hlaváček, podle nějž má být moderní ilustrátor „samostatný, tvořivý umělecký sensitiv, který chce svou kresbou sugerovat diváku svůj dojem, jaký v něm povstal zákonem psychické resonance po zažití psaného nebo slyšeného cizího uměleckého díla“, má tedy vyjadřovat v první řadě sebe sama a jeho ilustrace s původním dílem „stojí pak vedle sebe, obojí zcela samostatně jako dvě rozličné umělecké nuance, jako dvě rozličné umělecké kvality“.[48] Toto jsou jeho slova z předmluvy k Procházkově básnické sbírce *Prostibolo duše* z roku 1895, kterou doprovodil také kresebným cyklem, v němž tuto teorii jako první z našich umělců převedl do praxe a dokázal, že ilustrátor už není jen řemeslníkem, tužkou otrocky přepisujícím básníkova slova.[49]

Na tento Hlaváčkův názor navazuje František Kobliha, a to jak u svých volných cyklů, tak u knižních ilustrací, u nichž se snaží vyvolat evokaci textu nepopisným, výtvarným způsobem, když píše, že ilustrace má odpovídat obsahu, být s ním paralelní a neupadající do pouhého opisu psaného slova, protože „říkat totéž, byť jinými prostředky, je totéž jako neříci ničeho a výtvarný doprovod stává se zhola zbytečný“.[50]

Ve svém pojetí nacházel příbuznost s přístupem Odilona Redona, jehož umění „není literárním projevem, neboť je vyřčeno výtvarnou formou, ale je příliš nabito myšlenkou, obsahem a tedy, podle pohodlných theorií, je nevýtvarnické. A tím, poněvadž lidé musí míti vše zařaděno a způsob jednoho umění nesmí zasahovati do umění jiného, bude, snad už navždy, státi mezi literaturou a výtvarnictvím. A přece, kdyby se učinil pokus napsati slovy totéž, co říká některé dílo Redonovo, budou to jen slova, která mohou říci velmi málo, která snad nerozní obraznost nikoho, neboť je to právě výtvarná forma, která Redonovým visím a myšlenkám dává oprávnění k velmi čestnému místu v umění výtvarném, i k tomu, aby v něm žilo jako rovnocenný, ne-li více, činitel mezi jinými tvůrčími a uměleckými hodnotami.“[51] Za odmítáním obsahovosti ve výtvarnictví navíc spatřuje lenost přemýšlet, související s úpadkem umění i kultury vůbec: „Je pravda, že myšlenka není milována, ani není žádoucí, zvláště ve výtvarném umění; unavuje a požaduje po lidech více než

[48] Karel HLAVÁČEK: Kritiky, Praha 1930, 10.
[49] Idem 9.
[50] František KOBLIHA: Úprava knihy, in: Vitrinka IV, 1927, 207.
[51] František KOBLIHA: Odilon Redon, in: Hollar IV, 1927-1928, 88-90.

příjemné polechtání smyslů, zvláště dnes, kdy vše ovládly revue-cirkus, cynický pošklebek a posměch, kult těla a kapsy a jarmareční karikatura."[52]

Jako autor tedy Kobliha kladl důraz na obsahovost díla, ovšem nikoli na otrockou doslovnost, ke které může ilustrační umění snadno svést. Snažil se především o dokonalé uchopení duchovní atmosféry literární předlohy, proto je často obtížné najít k jednotlivým listům odpovídající konkrétní báseň či pasáž díla. Jde především o volné variace na dané téma, ovlivněné proniknutím do ducha literatury, ale zároveň sjednocené Koblihovým rukopisem a jeho jedinečným výtvarným cítěním, což se projeví především v jeho volných cyklech.

Stejný přístup však uplatňoval i ve své ornamentální výzdobě knižní, v níž snad bylo ještě obtížnější zachytit duši díla. Podle Vojtěcha Jiráta je ilustrátor jakýmsi služebníkem a „mezi jeho dílem a slovesnou skladbou vzniká napětí, jež namnoze určuje nejen sujet, nýbrž i sloh obrazů; umělecké vítězství tohoto odvětví je podmíněno stupněm a způsobem, jakým a v jakém se malíř dovedl, aniž ztratil svou osobitost, podřídit, jak zladil svůj sloh se slohem ilustrovaného díla, aniž zapřel vlastní výraz."[53] Zatímco „literárnost" u volných cyklů byla diskutovaným problémem, u výzdobné grafiky ji Jirát považuje za neoddiskutovatelný požadavek, na který je třeba myslet při posuzování ilustrací. Je nutné uvědomit si „tento vztah, překračující hranice výtvarnictví, vztah k předloze – k její ideji, náladě, thematům a motivům".[54]

V tomto umění dosáhl Kobliha časem téměř dokonalosti a v něm také tkví jeho výjimečnost.

[52] KOBLIHA (pozn. 51) 90.
[53] Vojtěch JIRÁT: Koblihovy florální kompozice, in: Hollar XIX, 1943, 38-39.
[54] Idem 39.

4. Knižní tvorba

Kobliha začíná výrazněji zasahovat do knižní grafiky v roce 1911 a tato oblast tvorby se pro něj stává natolik přitažlivou, že četností dokonce převáží nad jeho volnou grafikou. Jeho grafické úpravy zdobí vzácné bibliofilie i prestižní edice, jako na příklad Knihy dobrých autorů Kamily Neumannové, které přicházejí do styku s širokým okruhem čtenářů. Soupis jeho knižních úprav z let 1911 – 1928 prozrazuje, že v této době pracoval na neuvěřitelném množství sto čtyřiceti publikací. Jeho knižní tvorbě také byla dříve věnována nesrovnatelně větší pozornost než volným cyklům.[55]

Už v roce 1911 vytváří řadu ornamentálně bohatých knih spřízněných autorů (Karásek, Marten, Šolc, Bém) s frontispicovými ilustracemi. Na počátku 1. světové války se jeho tvorba omezuje v souvislosti s nastoupením vojenské služby, ale opět se silně projevuje od roku 1916.[56]

Ve své knižní grafice navázal Kobliha na tradici Moderní revue, která nesla zásluhy nejen v oblasti propagace grafické tvorby, ale také při obnově české krásné knihy. Jeho předchůdcem – hlavně v rovině dekorativně rozvinutého stylu – byl jeden z kmenových autorů revue Josef Marek, který byl tvůrcem na příklad Wildeových *Básní v próze* nebo Karáskova *Scarabea*.[57]

Pro Koblihu je při této práci důležitý osobní vztah ke knize jako kulturnímu předmětu. „Upraviti knihu lze bezmála komukoli. Upraviti ji tak, aby výtvarná součást nebyla pod úrovní obsahu knihy, aby obě různorodé složky, výtvarná a slovesná, se nepotíraly, aby byla každá světem pro sebe a přece aby ideově byly spiaty, aby práce ilustrátorova neopisovala doslova to, co už slovo řeklo samo, ale aby se harmonicky slučoval obsah s obrazem, dovede jedině ten, kdo s knihami po léta žil intimně, kdo si je zamiloval pro duchovní zážitky, komu není obsah knihy cizí, nudnou složkou slov a vět, prázdnou náplní stran. Nelze ovšem upravovati

[55] ŠMEJKAL (pozn. 2) 350.
[56] JANÁKOVÁ (pozn. 18) 63.
[57] ŠMEJKAL (pozn. 2) 350.

každou knihu. Je nutné míti k ní osobitý vztah, je nutné cítiti s ní, aby výsledek práce nebyl studeným, střízlivým projevem chladně uvažujícího mozku."[58]

Koblihova výzdoba byla v souladu s jeho názorem pokaždé jiná, citová a živelná, vždyť přece „není proč omezovati se, možno-li dáti knize vše, co by zvýšilo půvab jejího vzhledu, co by ji učinilo bližší srdci, co by ji učinilo intimnější, teplejší, žádoucnější".[59] Kniha musí být procítěná a milovaná, nikoli „příliš dobře udělaná, tj., o níž pracoval, ať kdokoli, pouze mechanicky podle naučených formulek", protože taková kniha bude „vždy chladná, neosobní, bude stále pociťována práce lidského stroje a nikoli práce citlivých rukou a srdce".[60]

Knižní grafika dává Koblihovi prostor především pro rozvinutí dekorativního talentu a oprášení jeho secesních začátků. Hlavním motivem se mu stává květina, využívaná jak secesí pro bohaté ornamentální rozvedení plošně stylizovaných květů a vlnících se stvolů, tak symbolismem, který naopak upřednostňoval exotické a snové květiny s možností skrytých významů.[61] Kobliha motivu květu hojně využíval na obálkách, titulních listech, ve vignetách, v iniciálách, v koncovkách a na dalších místech knihy, klasická ilustrace se u něj v období rané tvorby prakticky nevyskytuje, jiná než květinová zobrazení se omezovala zpravidla na drobnější grafiky ve frontispice obměňující motivy z volné grafiky, ovšem i zde byla často květina, pojatá stejně jako na obálkách obvykle symbolicky, jako nositelka určitého významu.[62]

Ornament jako hlavní složka výzdoby knihy byl typický pro počátek století. V secesi, ve které byla „smyslově plná forma organicky napojena citovým i myšlenkovým obsahem na základě evokativního principu souvstažnosti přírodních, ideových a životních procesů",[63] došlo ke změnám i ve významu ornamentu, který se posunul od „popisné závaznosti jevovému světu k výrazu lidských, elementárních, psychických sil".[64] Kobliha však šel ve vývoji ornamentu ještě dál, když jej oprostil od funkce pouhé dekorace a napojil ho na obsah literárního díla, aby tak ilustroval

[58] KOBLIHA (pozn. 50) 206-207.
[59] Idem 207.
[60] Idem 208.
[61] ŠMEJKAL (pozn. 2) 350.
[62] Ibidem.
[63] Vojtěch JIRÁT: Květinové torso, Praha 1945, 13.
[64] Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1985, 315.

jeho psychické prostředí, a zároveň použil ornament jako nejdůležitější prvek rytmizace architektury.[65]

Pro Koblihovu ornamentiku je typická plasticita, dynamičnost, stylizace přírodních tvarů taková, že linie nezjednodušuje, ale naopak je nechává fantaskně vířit. Jejich rytmus a vnitřní pohyb tak navozují „nikoli dojem nekonečného uplývání", ale kontrastního „setkávání odstředivých a dostředivých sil".[66] Nejčastěji se objevují vegetativní motivy s exotickými tvary listů, květů a lián, propletené v divokém bujení, morbidní, náměsíčné rostliny fin de siècle. Objevuje se i motiv postavy nebo zvířete – pávi, plameňáci, rajky, hadi či ještěrky. To vše v tvarech výlučných, takřka nadpozemských.[67] Je však třeba upozornit, že Koblihova ornamentika, i když uchopovaná vnitřním zrakem, si udržuje přece jen vztah ke skutečnostmi a pracuje s reálnými motivy, i když poskládanými do neskutečných spojení a pozměněnými pracující fantazií autora.

Koblihovým úpravám knihy se v článku *Koblihovy florální kompozice* věnoval Vojtěch Jirát, který píše, že se Kobliha vydal směrem, který mu „pomohl rozvinout základní složku jeho talentu: zrakový důvtip ornamentálního zaměření. Hrou linií půvabně a složitě se vlnících a navzájem se proplétajících v rozmarně kypivé, leč základním rytmickým pohybem ukázněné spleti – linií majících svou vlastní krásu, ale nezbavených všeho vztahu k jistým prvkům předmětným, s oblibou voleným ze sféry rostlinné –, dovedou Koblihovy obálky a titulní listy vyjádřit celé náladové ovzduší, ba leckdy i námět nebo nějaký motiv básnického díla. Tyto bohatě dekorativní, leč nikdy ne samoúčelné arabesky, jejichž stylisační princip je vyvozen z výtvarného vkusu prvních desetiletí našeho věku, rozřešily způsobem namnoze příkladným otázku knižní výzdoby podle názorů doby Koblihova uměleckého zrání."[68] Přitom by se jen obtížně hledalo srovnání s jinými autory, i zahraničními, jejichž knižní ornamentální dekorace by byly podobně zdařilé a přitom stejně vnitřně spjaté s ilustrovaným dílem, jako je tomu u Koblihových dřevorytů na příklad k Huysmansovu *Na ruby* (1913) nebo k Nervalově *Aurelii* (1911).[69]

[65] JANÁKOVÁ (pozn. 18) 60-61.
[66] WITTLICH (pozn. 64) 315.
[67] JANÁKOVÁ (pozn. 18) 61.
[68] JIRÁT (pozn. 53) 39.
[69] Ibidem.

Obě tato díla byla vlajkovou lodí dekadence a s jejich výzdobou stál před Koblihou reprezentativní úkol. Zároveň je možno si na nich představit dva typy jeho květin: symbolistní květinu snovou na jedné straně a temnou obludu květiny dekadence na straně druhé.

V případě *Na ruby* **[4]** jde o druhý typ, podivnou, zrůdnou dekadentní rostlinu, v níž se před námi „choulí fantastický kříženec květiny s houbou, jejíž hlavičku napodobí růžice bodlákových listů, schlíplých a do klubka stočených, a jejíž nožku tvoří pak skutečný květ netvora, rozvírající se v protáhlý zvonec, uvnitř huňatý, s tyčinkami rovněž zarostlými“.[70] Genialita tohoto nápadu spočívá v tom, že celá rostlina je jakoby naruby, že květ vespod nahrazuje kořen a naopak podivně narůstající, zakroucený stvol je na místě květu.

Naopak v *Aurelii* **[5]**, „tragickém dokumentu skutečného šílenství jemného básníka“,[71] předvádí Kobliha svou technickou dokonalost při práci s dřevorytem, v němž vytváří křehkou a subtilní květinu, odvíjenou na nejtenčích nitkách. „Z černého pozadí odvěké noci se vynořuje, zářic intensivní, neslýchanou bělostí, rostlina-asfodel bažinatých krajin duše, macaratová vegetace neproniknutelných jeskyň šílenství.“[72] Graciézní útlost i rafinovaná stylizace tohoto přírodního vzoru naprosto vyhovovaly Koblihově estetice.

Iva Janáková upozorňuje na zvláštní pojetí prostoru a času u raných Koblihových obálek a frontispice. Z černé plochy vystupuje bílý objekt, jakýsi nadčasový fantóm, spojnice minulosti i budoucnosti. Obrazy vyvolávají pocit trvání, které není ničím ohraničeno. Všímá si, že „prostor se stává odhmotnělým, abstraktním, introvertním, s charakteristickými motivy noci, neurčité snové scenerie“.[73]

V některých knihách se rostlinný dekor rozrůstá do celých koberců (na příklad *Černá a zlatá*, 1912), ovšem autor se vyhýbá geometrické stylizaci, což zřejmě souvisí s jeho nikdy nepřerušeným vztahem k viděné skutečnosti. Kobercové dekorace bývají proloženy umně zakomponovanými figurálními motivy jako v *Zazděných oknech* (1912) nebo v *Endymionovi* (1913) **[6]**.

[70] JIRÁT (pozn. 53) 40.
[71] Idem 40-41.
[72] Idem 41.
[73] JANÁKOVÁ (pozn. 18) 115.

Florální motivy však nebral Kobliha přímo z přírody, jeho estetika byla formována přepisem rostlinných motivů ztvárněných ve štuku barokních staveb i obecně liniemi barokní architektury, po boku které jako pražský rodák vyrůstal. Klasická secesní linie s gotickou štíhlostí a směřováním k abstrakci je mu tedy cizí.[74]

Ornament ztrácí u Koblihy svou významovou funkci na konci raného období, tedy v první polovině dvacátých let, kdy se obsahovost přenáší na ilustrace, a ornament se tak stává především nositelem kompozičních vztahů při pojednání jednotlivých stran.[75]

4.1 Exlibris

Exlibris je bezpochyby v rámci knihy nejsamostatnější složkou, a jako takové je tedy nejméně závislé na její formě i obsahu. Vztahuje se k osobě majitele knihy a zpravidla na ni odkazuje (ku příkladu na její povolání), případně odráží vztah majitele knihy a autora exlibris.

Rozvoj exlibris startuje na přelomu století a zásluhy na tom má také Moderní revue. Exlibris se záhy stávají objektem zájmu sběratelů; sběratelská činnost vrcholí v roce 1918 založením Spolku přátel exlibris.[76]

K jejich tvorbě se autoři staví dvěma způsoby: první je vidí jednoduše a úsporně a usiluje o maximální možné splynutí s knihou, druhý pracuje s exlibris jako s takřka volnou grafikou, dává jim větší formát i bohatou výzdobu. Reprezentantem prvního přístupu je na příklad Preissig, mezi vyznavače druhého patří Váchal, Konůpek nebo Kobliha.

Do roku 1925 vydává Kobliha u Ludvíka Bradáče v rychlém sledu za sebou šest souborů exlibris a řada knižních značek vzniká také samostatně. I přes tuto jistou nadprodukci se Kobliha snaží o maximální kvalitu, kterou považuje za nutnou k odstranění „missisipské náplavy knižních značek“, kterou si vynutila sběratelská nerozvážnost.[77]

[74] JIRÁT (pozn. 53) 43-44.
[75] JANÁKOVÁ (pozn. 18) 62.
[76] Idem 120.
[77] Idem 121.

Ve svých početných exlibris používá Kobliha motiv květin analogicky se svými knižními úpravami (někdy doplněný jen monogramem majitele), ale ve svém raném období nejčastěji jen variuje témata své volné grafiky, opakovaně přesně „cituje“ motivy užité ve svých grafických cyklech.

Technicky u Koblihy převažují dřevorytová exlibris, která patří k tomu nejlepšímu, co bylo v této specifické oblasti výtvarné tvorby u nás vytvořeno, ale lze nalézt i některé lepty.

Jako jeden příklad za všechny rozeberme drobné exlibris pro doktora V. Šimáka **[7]**, které v sobě spojuje grafickou zručnost a typické symbolistní motivy. Není datováno, ovšem stylově nepochybně náleží ranému období. Na této drobné knižní značce vidíme rozevřenou knihu, kterou ve svých čelistech svírá lebka. Na levé straně knihy je motiv prvotního hříchu, na pravé straně pak vesmírné těleso, řítící se kosmem. Levá strana odkazuje nejen na bipolární pojetí ženy v dekadenci (viz pojednání o cyklech *Žena* a *Ženy mých snů*), ale také na nesmírně složitou symboliku stromu Poznání a stromu Života, jejíž starší křesťanský význam doplnily hermetické nauky. Pravá strana pak upozorňuje na dobový zájem o vesmír, příbuzný také oblíbenému motivu sfingy, který Kobliha rozpracoval do samostatného dřevorytu v roce 1908. Oba náměty spojuje tázání se po podstatě lidské existence. Na tomto exlibris ale všechny nabízené motivy – tajemství života, poznání, erotiku, kosmos – nakonec stejně pohlcuje smrt, k níž měl Šimák jako každý lékař blízko.

5. Volné cykly

Uměleckým vrcholem Koblihovy tvorby jsou ovšem bezpochyby volné dřevorytové cykly, v nichž může naplno využít své tvůrčí imaginace. Zde může cele rozehrát svůj tvůrčí přístup k literárnímu dílu spřízněných autorů (Hlaváčkovo *Pozdě k ránu*, Máchův *Máj*), uchopit staré pověsti a legendy, které s chybějící přímou literární předlohou byly pro výtvarníka méně svazující (*Tristan*, *Pohádky a legendy*, *Balady*), zobrazit ženy procházející jeho erotickými představami (*Žena*, *Ženy mých snů*) nebo kontemplovat v zšeřelých městských zákoutích (*Praha*). Jen rozborem těchto cyklů je možno pochopit Koblihův vztah k obsahovosti díla, zkompletovat rejstřík jeho krajinných a figurálních motivů a docenit jeho technickou virtuozitu, jíž dosáhl při práci s dřevorytem.

5.1 Pozdě k ránu

Po svých prvních nesmělých grafických pokusech, jejichž kvalita je – jak zmiňováno výše – dodnes předmětem diskuze, se v roce 1910 Kobliha náhle objevuje jako překvapivě vyspělý a zručný dřevorytec, když představuje svůj cyklus *Pozdě k ránu* na motivy Hlaváčkovy sbírky.

Karel Hlaváček byl Koblihova spřízněná duše, básník nejbližší mu svým založením, s nímž se ale nikdy osobně nesetkal, přestože patřili ke stejné generaci. Naneštěstí Hlaváček zemřel velmi mladý a Kobliha se naopak na naší výtvarné scéně objevil se značným zpožděním.

O jejich úzké příbuznosti píše František Šmejkal: „Oba jsou umělci jen jedné, poměrně úzké výrazové polohy, kterou však dovedou nesmírně jemně odstupňovat, prohloubit a diferencovat. Oba jsou básníky samoty, ticha, noci, nenaplněné touhy, melancholického snění a velice nervní sensibility. Proto mohl Kobliha ve svém grafickém přetlumočení Hlaváčkových básní dosáhnout takové kongeniality výrazu.“[78]

[78] ŠMEJKAL (pozn. 2) 344.

Svůj vztah k Hlaváčkovi nám Kobliha přiblížil i v eseji otištěném v Hollaru, kde Hlaváčka obhajuje před všemi kritiky, kterým nebyl dost technicky vyspělý, protože jeho dílo dovedlo „říci o duchovním životě nebo o psychických zážitcích tolik, aby si mohlo odpustiti býti vnějšně milé a lákavé". Dodává, že „Hlaváček nebyl snílek ani fantasta, vše u něho bylo myšlenkou, jasně a čistě vyslovenou. Nebyl blouznivcem, ani náhodným romantikem, jeho výpravy za duchovními problémy byly zrale uváženy, kriticky kontrolovány a hodnoceny. […] V Hlaváčkovi nebylo náhodností ani neurčitostí, chtějících se zdáti hlubokými. Myslil, psal i kreslil formou velmi hutnou, křišťálově pročištěnou, bez okras a dekorativního nadsazování. Šel vždy až ke kořenům věci nebo myšlenky, jichž se chtěl básnicky nebo výtvarně zmocniti, neponechávaje nic náhodě ani rozmaru. Zacházel do psychických hloubek se samozřejmostí a jistotou, neobyčejnou v jeho věku."[79]

Bylo by ovšem mylné považovat Koblihova díla pouze za výtvarnou obdobu Hlaváčkovy poezie. Na jejich odlišnosti upozornil už Miloš Marten ve svém článku *Básník ilustrace*, otištěném roku 1913 v Českém sběrateli a později vydaném samostatně, který chápe Koblihu coby umělce osobitého, i když má s Hlaváčkem řadu průsečíků. Jejich vztah však vidí jako ryze umělecký, protože „psychologicky, cítěním i nazíráním, patří zcela jinému světu".[80]

Rozsáhlý dřevorytový cyklus *Pozdě k ránu* začal vznikat v roce 1909, i když svého předchůdce měl už v kresbě. Jednotlivé listy přejímají názvy Hlaváčkových básní a jejich ztvárnění vychází z celkové atmosféry nebo třeba jen z jednoho jediného verše. Pro Koblihu nebylo těžké vytrhnout z básně nějaký konkrétní moment, protože Hlaváček mu byl blízký v celkovém pojímání svých děl, které neoplývají zvraty ani překvapivými pointami, pracují s omezenou škálou nálad, ty však dokážou odstínit do podivuhodných nuancí. Monotematické ladění Hlaváčkových básní se projevuje i v opakování slovní zásoby, stejně tak Kobliha opakuje stejné motivy, tvoří si „jistý rituál tvarů, jako měli básníci tzv. dekadence rituál slovní".[81] Oba autoři také sdíleli hudební cítění; tekoucí zvukovost a zároveň monotonie Hlaváčkových veršů se odráží v Koblihově jemné, harmonické rytmizaci plochy.

[79] František KOBLIHA: Karel Hlaváček, in: Hollar XV, 1939, 25-26.
[80] Miloš MARTEN: Básník ilustrace, Praha 1927, 8.
[81] Jiří KARÁSEK ze Lvovic: František Kobliha, Moderní revue XXX, 1924, 125.

V souladu s názvem sbírky se výjevy odehrávají v noci, kterou byl Kobliha vždy fascinován, stejně jako Odilon Redon, jeden z jeho vzorů, o jehož tvorbě napsal, že jde o „umění ducha, ponořeného zcela do kouzelného opojení nocí, jejím tichem s možností soustředění, čerpajícího z oblastí tmy a mlčení, ustrnulého klidu a z ovzduší plného tajemných hlasů". A dodává: „Den je krásný, někdy; ale noc je podivuhodná vždy. Sluneční jas rozptyluje, činí nás všedními, nic nám neříká a nechává nás pohodlně vegetovati, co noc a její ticho soustřeďuje a podporuje vyvolání všeho, co by jinak zůstalo utajeno a neznámo. Hrůzu z noci a úděs z ticha může pociťovat duch slabý a bědný, kterému jsou lhostejna všechna tajemství světa a vesmíru, pro tvůrčího ducha je noc a vše, co s ní souvisí, darem bohů."[82]

Koblihova nokturna jsou technicky dokonalá, absolutní jemnost dřevorytu vyvolává chvějivou, nehmotnou atmosféru odpovídající snovému obsahu, v němž se mísí myšlenky, přání, vize i přetavené vjemy reálného, „denního" světa. Jsou zcela v harmonii se slovy z Hlaváčkovy sbírky: „Chytit vše sublimné, tajemné, anemické a bázlivé v delikátní mystifikaci, v ironii a v hřejivou intimitu – rozšlehnout v několika příbuzných duších krátkou motlitbou maga tu vzácnou a tajemnou náladu, zakletou ve dvě slova: *pozdě k ránu*, to jest má doména, mé raison d'être."[83]

Přesto je možné právě na vztahu k nočnímu prostředí demonstrovat odlišné založení obou tvůrčích osobností, jak dokazuje Lenka Bydžovská.[84] Hlaváček, duch neklidný a rozervaný, se sklony k dramatu a k provokaci, navíc vědomý si své srdeční vady, bloudil za temných nocí na opuštěných místech a úmyslně vyhledával adrenalinové situace, které v něm probouzely zlověstnou rozkoš i strach ze smrti; pouze v takovém umrtvení těla mohl probudit a povznést svou duši. Naopak Kobliha byl klidnější, lyričtější, a i když jeho díla mají temné, znepokojivé ladění, vyzařují především snově meditační charakter.

Na jednotlivých listech *Pozdě k ránu* vidíme postavy, či spíše jejich obrysy zpravidla otočené zády, pohybující se v nezřetelné, pusté krajině, setkávající se na svém putování s vílami na louce (*Za noci březnové*), s bledými přízraky plujícími temnou roklí (*Anémie* **[8]**) i se smrtí (*Přišla*) a vzpínající ruce do nepoznaných – a snad nepoznatelných – dálek (*Rozkvetlý smutek*). Svým pohledem na obzor nebo k nebi ale

[82] KOBLIHA (pozn. 51) 86.
[83] Karel HLAVÁČEK: Pozdě k ránu, Praha 1896.
[84] BYDŽOVSKÁ (pozn. 10) 106.

jako by se hroužily samy do sebe, do šerých zákoutí svého vnitřního světa, svých přání i iracionálních strachů, vystupujících na povrch se setměním. Toto ponoření signalizuje i nahota některých postav, choulících se v rozlehlé krajině *(Modlitba* **[9]**, *List závěrečný*), přímo odkazující na Hlaváčkův titulní list ke sbírce Pozdě k ránu z roku 1896, případně se dá zahrnout do širšího kontextu českého i evropského symbolismu, kde byl tento motiv oblíben, a srovnat s díly, jako je například Kupkova *Meditace* (1899). Motiv postavy meditující v krajině došel u Koblihy a dalších dekadentních symbolistů takřka na nejzazší mez možností, byl doveden k absolutnímu subjektivismu, který se zříká i lidské tváře jakožto zrcadla duševních hnutí a její roli plně propůjčuje krajině, vzniklé projekcí osobních pocitů, představ, snů, nejistot a obav. Nejde jen o reflexi duševních stavů, ale přímo o jejich zpředmětnění.[85]

Jeden z nejznámějších listů, *Upír* **[10]**, odkazuje na Redonovy fantastické bytosti a zároveň propojuje osobité rysy Koblihova stylu s dalšími aspekty českého symbolismu, jak se projevoval „mezi dekadentním tónem Hlaváčkovým, lyrismem Jana Preislera a transcendentalismem Františka Bílka“.[86] Upír letící nad noční krajinou má v sobě překvapivou statičnost. Jeho mohutná křídla se rozpínají dál a dál, tušíme jejich pokračování za tiskovou plochou, jako by hrozila všechno přikrýt svou zlověstnou temnotou. Bledá tvář se zavřenýma očima má takřka mystický výraz a koresponduje s původní básní Hlaváčkovou, kde je upír označován přímo za „symbol dekadence“ a ze které zde uvádíme úryvek:

Mihl se nízko a tiše nade mnou
v bledých barvách jemné a staré litografie.
Znavený jeho obličej, sličný a bledý,
na čele se svítilnou očí zelených pod srostlým obočím
bázlivě černé oči mé pro vždy atropinoval…
Nesl se tiše v páru svých upířích křídel,
kovově černých a sametných, napnutých v obrovském rámu,
jež stínily celou oblohu

[85] BYDŽOVSKÁ / URBAN (pozn. 38) nepag.
[86] WITTLICH (pozn. 64) 345.

a pod jejichž rozmachy prýskaly hvězdy
bez vzruchu jak žhavý roj divokých, kovových včel,
z osikového pralesa vichřicí vyplašených…

Rêverie **[11]** zase dokazuje Koblihovu znalost evropských symbolistů. V tématu i kompozici můžeme hledat připomínku slavného Khnopffova obrazu *I lock my door upon myself*, i když posunutého do jiné roviny. Výrazně stylizovaná tvář z *Rêverie*, jejíž androgynní rysy podporují pocit nadreálna, je umístěna v popředí, podepřená útlými, pavoučími prsty; za ní se rozevírá pohled do krajiny, „mlčenlivé roviny dalekých rozloh v zapadlých vévodstvích duše, neznámé, neohraničené a zašeřelé od věků v podmračné, večerní šero agónie", jak píše Hlaváček v básni, jíž je věnován tento list. Nad takřka abstraktní, měsíčním světlem modelovanou krajinou vidíme hejno černých ptáků – obdobu okřídleného boha spánku Hypna z Khnopffova obrazu.

Pro pojednání pozadí Kobliha využil jednotvárné bodové nebo lineární vrypy, z nichž především jemné horizontální šrafování se stane jednou z charakteristik jeho díla. Tento způsob, Konůpkem označený za zpohodlnělou manýru,[87] ale vhodně doplňuje abstrakci prostoru, odpovídá monotónnosti Hlaváčkovy poezie a navíc, jak se domnívá Lenka Bydžovská, jejich pravidelný, odosobněný rytmus kontrastuje s jemnou duchovností krajiny.[88]

5.2 Tristan

V letech 1909 – 1910, tedy ve stejné době jako vznikalo *Pozdě k ránu*, pracoval František Kobliha na dalším cyklu dřevorytů. Tentokrát se mu předlohou stal starý keltský příběh Tristana a Isoldy, ve středověku zpracovaný v několika evropských literaturách, populární v 19. století a znovu aktualizovaný francouzským medievistou a literárním historikem Josephem Bédierem (1864 – 1938), který roku

[87] Jan KONŮPEK: Život v umění, Praha 1947, 26.
[88] BYDŽOVSKÁ (pozn. 10) 107.

1900 zlomky středověkých skladeb s touto tematikou sjednotil do *Románu o Tristanovi a Isoldě*.[89]

Je možné, že Kobliha Bédierovu rekonstrukci pověsti znal. Je to kniha s řadou postav a velmi komplikovaným příběhem, z nějž ovšem vystupuje motiv osudové lásky a věrnosti panovníkovi, tedy témata charakteristická pro středověký rytířský román. Nepodložené je však tvrzení Františka Šmejkala, že se Kobliha při práci na svém cyklu této knižní předlohy volně přidržoval.[90] Tristanovskou legendu je třeba chápat jako téma obecně známé a korespondující s dobovými nároky, jako příběh rozechvívající romantické duše umělců 19. a počátku 20. století. Tristan žil v dílech hudebních (opera *Tristan a Isolda* od Richarda Wagnera, 1859) i výtvarných (nespočet autorů: Dante Gabriel Rossetti a jiní prerafaelité, Jean Delville, Henri Fantin-Latour, Aubrey Beardsley a další umělci, které Kobliha znal, obdivoval a v nejednom případě jim věnoval své statě), esence tohoto příběhu byla všudypřítomná a pro umělce uchopitelná, aniž by potřeboval otrocky se přidržovat jakýchkoli předloh. Za poslední literární impulz můžeme považovat české dílo vyšlé v roce 1908, a sice bohatýrskou komedii *Tristan*, jejímž autorem byl Jaroslav Maria, jeden z literátů okruhu Moderní revue.[91]

Deset listů Koblihova cyklu zasáhlo do série zobrazení tohoto tématu významně a jsou zajímavé i v mezinárodním měřítku. V Koblihově reinterpretaci totiž nezbylo nic z oslavy hrdinských činů a rytířských ctností, ani z dramatu nenaplněné lásky, která svou silou otřásá pódiem při Wagnerově opeře. Koblihův Tristan, pohybující se v noční krajině, je dílem introspektivním, soustředěným na duševní svět hlavní mužské postavy, na svět samoty, nenaplněnosti a věčného čekání. Tristan jako černý stín od diváka často odvrací tvář, jeho nahrbená postava jako by se choulila a propadala sama do sebe, do své bezmoci a beznaděje. Jeho tělo působí povětšinou nehmotně, secesně zvlněný šat jako by nechtěl prozradit fyzické jádro. Autor zde citlivě sublimuje samotnou esenci příběhu, Tristanův úděl, k němuž je předurčen už svým jménem („triste" znamená v románských jazycích „smutný"; hlavní hrdina ho získal, protože se narodil jako pohrobek a jeho matka truchlila pro

[89] Joseph BÉDIER: Le Roman de Tristan et Iseut, Paříž 1900.
[90] ŠMEJKAL (pozn. 2) 346.
[91] Není bez zajímavosti, že při novém vydání Mariova Tristana v roce 1924 se na grafické úpravě několika lepty a dřevorytem podílel právě František Kobliha.

smrt svého muže). S pojetím Koblihových melancholických nokturen koresponduje i Tristanova promluva z Mariovy hry: „Vždyť narozen jsem v krajině, kde nikdy jasné slunce nezáří, za pochmurného jitra vyslán do světa, živen jsa v mládí ne světlem přímým, skutečným, leč odrazem jen světla, odrazem, linoucím se z měsíce. Mně světlo pouze v noci bylo skýtáno, když snil jsem… ne když skutečně jsem žil.“[92]

V Koblihově pojetí se tedy jedná o statické zachycení duševních stavů, které nepotřebuje dějové prvky a nestará se o zobrazení klíčových momentů příběhu. Marně bychom tak hledali například list, kde Tristan a Isolda vypijí čarovný nápoj lásky, pro umělce nejpřitažlivější a také nejčastěji ztvárňovaný okamžik. Na většině listů vidíme Tristana, jak se obrací do krajiny – pustého obrazu své duše (nejčastěji hledí na moře nebo do hloubky lesa), nelze z nich vyčíst konkrétní význam nebo situaci, ale pouze náladu; jde tedy o jakési zduchovnění známého příběhu. Nadčasovost jeho poselství je navíc zdůrazněna užitím soudobých oděvů.

Isoldu ztvárnil Kobliha jen ojediněle. Její postava, často v bílých šatech proti Tristanově černé róbě, má snový charakter a působí dojmem vidiny, jako by její existence na vyobrazení byla podmíněna subjektem hlavního hrdiny, jeho duchovním světem **[12]**.

Můžeme souhlasit s Františkem Šmejkalem, že jde o dílo, které se ze všech Koblihových cyklů nejvíce blíží secesní estetice, projevující se především v plošnosti a dekorativnosti zobrazení stejně jako v užití typicky secesních křivek, ovšem je třeba podotknout, že zde autor nikterak neubral na působivosti svých temných, melancholických krajin ani na tajemné auře postav, které jsou tak charakteristické pro jeho dílo. K listům s více secesním výrazem můžeme zařadit například výjev s milenci na lavičce v lese, v němž se mezi břízami dekorativně vine bílá arabeska stezky **[13]**, nebo postavu nad mořem s výrazně plošně pojednanými vlnami narážejícími na skálu, jejichž vizuální účinek je založen na ostrém kontrastu černé a bílé plochy **[14]**. Naopak ležící postava hledící na jezero nás odkazuje zpět do symbolistního okruhu a typikou figury připomene Karla Hlaváčka **[15]**.

[92] Otto M. URBAN (ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914, Praha 2006, 183.

5.3 Mstivá kantiléna

Rok 1910 byl pro Koblihu nesmírně plodný: dokončuje a představuje své cykly *Pozdě k ránu* a *Tristan* a zároveň se znovu vrací k hlaváčkovské tematice v souboru dřevorytů *Mstivá kantiléna*. Stejnojmenná Hlaváčkova sbírka, která jej inspirovala, má trochu jiný charakter než verše z *Pozdě k ránu* – a odlišného zaměření jsou i Koblihova obrazová ztvárnění, ovšem celá jeho tvorba stejně jako tvorba Hlaváčkova má hlubokou vnitřní konzistenci a najdeme-li někde změny v pojetí, potom jen jako různé strany téže mince.

Hlaváček ve své sbírce přešel od melancholického lyrismu k syrovější a drsnější poetice. Námětem se mu tentokrát staly historické události z dob nizozemské revoluce, kdy gézové (z francouzského „gueux" – žebráci) bojovali proti španělské nadvládě. Hlaváček se soustředil na vykreslení nehostinné krajiny i bídného života gézů, kteří nakonec rozpoutají krvavou vzpouru, přestože od začátku vědí, že její porážka je nevyhnutelná. Vytvořil verše strašné, plné pomsty a krve, vedoucí nevyhnutelně ke zkáze všeho, verše neúrodné krajiny, plné nešťastníků, neplodných žen, nemocných psů a vychrtlých koní, vpravdě dekadentní obraz zmaru. Přesto nelze říct, že by byl Hlaváček na straně vzbouřenců; spíše jako nezúčastněný pozorovatel přenáší na papír absolutizované pocity marnosti a děsu.

Ani v tomto díle neupouští Kobliha od tématu krajiny, vzdaluje se však v souladu s textem od svých dřívějších snových zákoutí. V *Mstivé kantiléně* mu Hlaváček naordinoval pustou noční krajinu, kde „měsíc nezasvítí, vše bez vůně je, bez tepla, a marno něco síti",[93] krajinu, kde i zvony jsou mdlé a i světlo se bojí, „neplodnou, chorou krajinu",[94] nad níž se stahují černá mračna a v níž se nikdo nemodlí. Do této krajiny tradičně zasazuje siluety postav v již charakteristických pózách (např. list *Kol vychrtlých tváří*… s odvrácenou pololežící postavou hledící do krajiny nebo nahá postava na útesu z *Prologu*, která je variantou listu *Modlitba* z cyklu *Pozdě k ránu*).

[93] Karel HLAVÁČEK: Mstivá kantiléna, Praha 1992, báseň II. (Do pusté naší krajiny…), 14.
[94] Idem, báseň VIII. (Je večer – černé mraky jdou…), 28.

V Koblihových listech má kraj monotónní tvář a není zde stopy po dekorativnosti z Tristanova cyklu, figury jsou pojaty plošně, nepromodelovaně, nebe je často pojednáno jen v horizontálním šrafování. Krajinné výjevy jsou také schematičtější, úmyslně ustupující od detailu, abychom lesy, lada nebo lidská obydlí mohli jen tušit. Kobliha zde zachovává – v opětovné snaze po vyjádření atmosféry – náznakovost Hlaváčkova díla, zříká se své technické rafinovanosti ve prospěch celistvosti vyznění a působení, o kolik ubírá na umělecké manýře, o to víc mají jeho díla přesvědčivosti a – jak zaznamenal František Šmejkal – „jsou na hony vzdálena jakékoli póze a pouhému vnějšímu gestu".[95] Obtížnější čitelnost je dána i celkově temnějším charakterem dřevorytů, které už nepůsobí na diváka výrazným kontrastem světlých a tmavých ploch, ale spíše počítají s efektem nočního vidění, zraku, který postupně přivyká na šero a jen matně rozeznává vystupující obrysy postav a věcí.

Objevují se zde však i pro Koblihu nové motivy jako městská silueta (list *Snad na sta jich sedělo…* **[16]**) nebo fenomén lidské tváře, kterého si zde Kobliha všímá důkladně a o který zavadil už v *Tristanovi* nebo v *Rêverii* z cyklu *Pozdě k ránu*. Nejde už pouze o niterné stavy individuí, ale o vyjádření kolektivního prožitku, který směřuje k exaltaci, ke vzpouře, k vyjádření utrpení a vzdoru se silným sociálním nábojem, k čemuž poslouží jednak zobrazení expresivních gest (lukovitě prohnutá postava vzpínající ruce k nebi z *To bylo lstivé kyrie…* **[17]**), jednak právě studie tváří.

Tento motiv nám přirozeně nabídne srovnání s dílem Jamese Ensora, umělce velmi populárního v okruhu Moderní revue, o kterém se ve svém díle zmiňuje i Arnošt Procházka: „Omezil se na jedno jediné: na lidský obličej. Aby vyvolal všecky strašné, mrazem sžehající, ledovým potem zalévající pocity hrozných a ohavných můr, které lidskou mysl ve snech zachvacují a drtí, uchyluje se jenom k tváři člověkově, z ní dobývá živlů, kterých mu pro ten cíl třeba."[96] Sám Kobliha o Ensorově díle napsal, že zobrazuje „hrůzu z bestie, ukryté snad ve všech lidech"[97] a člověk je mu „kreaturou, domýšlející nových a nových běd a muk, jimiž by ostatním posloužila s dokonalou krutostí".[98] Uvažuje o podobné a přesto tak rozdílné povaze

[95] ŠMEJKAL (pozn. 2) 345.
[96] PROCHÁZKA (pozn. 19) 54.
[97] KOBLIHA (pozn. 40) 27.
[98] Idem 31.

přírody a člověka: „Příroda je zdánlivě krutá, nechávajíc nás v pochybách o naší ubohosti a o marnosti všeho snění, tvoření, podnikání a o nedostatečnosti našich schopností, a člověk jako by se mstil za toto bezpráví, za tuto nespravedlnost krutostí daleko horší a podlejší, poněvadž je úmyslná, uštědřujíc neomaleně a nezastřeně svým bližním sobecké kopance, aby život byl nesnesitelnější a smrt vítanější. Věčno je bezcitné k našim steskům, hluché pro naše touhy, nelze jinak, ale člověk je nebezpečněji bezcitnější, poněvadž je jím chladně a z vypočítavosti, ač by mohl, snad, mnoho učiniti, aby život, sám sebou už omezený a nedostačující, byl snesitelnější, méně tristní, méně bolestný.“[99]

Ensorovy tváře se mění v masky strašlivé lidské komedie, účastní se „děsivého karnevalu uprostřed pozemského pekla“.[100] Rozdíl masky a tváře se postupně stírá, splývají v jedno, doplněny často o Ensorův autoportrét. Otto M. Urban si všímá, že tento motiv sebeidentifikace s *něčím*, případně transformace v *něco*, má významnou úlohu i v díle Karla Hlaváčka.[101]

Také u Koblihy najdeme důležitý moment ztotožnění, ale především v jednotě a spojenectví zobrazovaných postav, které jako by byly výhonky jednoho celistvého organismu, jejich individuální rysy jsou zcela setřeny, protože jednotlivec zde nehraje žádnou roli. Kobliha dokáže minimalistickými prostředky načrtnout duševní rozpoložení zračící se ve tváři, ovšem jde o náladu celé společnosti, sálající z výrazu každého jejího člena, ať už se jedná o smutek (*Mí bílí a naivní barbaři!*) nebo zlost a frustraci (*Je večer – černé mraky jdou…*). Na některých listech se tváře slévají do anonymního davu, nad kterým se vznáší touha po odplatě, a nelze již rozlišit jednu od druhé, jsou jako valící se vlna pomsty, kterou nelze zadržet (*Byl deštivý soumrak…*, *Snad na sta jich sedělo…*). Zajímavou podobu dostává myšlenka prolnutí individuality a kolektivu na listu k XII. básni *Již mrtvo vše...* **[18]**, z níž zde uvádíme první strofu:

Již mrtvo vše, již mrtvo vše, kraj ani nezavzdýchá –
a marno vše a marno vše – ten tam je vzdor a pýcha,
ryk msty již nikdy nezazní zde do mrtvého ticha.

[99] KOBLIHA (pozn. 40) 34-35.
[100] URBAN (pozn. 31) 206.
[101] Idem 207.

Na tomto listu stojí v zákrytu za sebou tři postavy s různě natočenými hlavami, jako by vyrůstaly z jednoho těla, a v této „trojjedinosti" hledí na svou porážku, na sirné plameny nad hnisajícími těly svých mrtvých druhů. Tváře mají pro Koblihu typickou podobu: oválný tvar, velké, výrazně klenuté oči s mohutnými víčky, husté obočí, výrazný rovný, takřka antický nos a plná ústa, jejichž různým sevřením dokáže autor vyjádřit škálu emocí od žalu až po hněv.

Kobliha však dovede zobrazit kolektivní náladu nejen pomocí lidské tváře, ale i symbolicky, abstraktně, upuštěním od lidské figury. Příkladem může být dřevoryt k II. básni *Do pusté naší krajiny…* **[19]**, která je zároveň jednou z nejpůsobivějších v Hlaváčkově sbírce:

Do pusté naší krajiny ni měsíc nezasvítí,
vše bez vůně je, bez tepla, a marno něco síti –
jen tiše, tiše, Geusové – prý musí to tak býti.

A zvony mdlé jsou, bez moci, a neprocitnou ani,
nemožno poplach zvoniti a dlouho do svítání –
jen tiše, tiše, Geusové, jen ztište svoje přání.

A na pláň dlouhou řaďte se a s ostřím v pěsti mstícím
se dejte do tmy na pochod ku Městům klidně spícím –
jen tiše, tiše, Geusové, za větrem žalujícím.

A cestou v polích ztracenou před brány připližte se,
los metejte, kdo nad spícím pěst svoji první vznese –
jen rychle, rychle, Geusové, za rod náš pomstěte se!

Koblihův grafický list k této básni, dosud neprávem opomíjený, je z hlediska vztahu textu a ilustračního obrazu jedním z nejzajímavějších v celém cyklu. Jde o zdánlivě prostý noční krajinný výjev, pojednaný velmi skromně. Pod jednoduchým černým nebem se otvírá pohled do krajiny, naznačené jen v prostých nepravidelných horizontálních vrypech, rozšiřujících se a zahušťujících čím blíže jsou k obzoru, takže

vzdálená scenérie působí dojmem přibývající světelnosti. Na horizontu v pravo se zvedá lehce naznačený obrys města. Spodní okraj výjevu zabírá tmavá plocha prorážející do světlé krajiny jako pomalu se šířící inkoustová skvrna. Její přesný tvar, natož funkce jsou na první pohled těžko definovatelné, částečně připomíná vegetaci, částečně i postavy, ovšem neidentifikovatelnost je v tomto případě záměrná – jedná se o celkové vyznění, o pocit, který se zmocní diváka při prvním zrakovém doteku a který mu instinktivně říká, že do zobrazení zasahuje něco nepatřičného, jakási nepojmenovatelná hrozba.

Ač je tento dřevoryt uchopitelný i sám o sobě, maximálního působení dosáhne až v součinnosti s Hlaváčkovou básní, s níž se vzájemně doplňuje a umocňuje v dokonalé symbióze.

5.4 Máj

V letech 1910 - 1911 pracoval František Kobliha na cyklu *Máj*, a připojil se tak k vlně adorace Máchy při příležitosti stého výročí básníkova narození, které si v roce 1910 připomněla česká kulturní veřejnost.

Nejobdivovanější byla právě skladba *Máj*, jejíž význam pro českou literaturu shrnul Miloš Marten: „Máj je první česká báseň, vytvořená ze žhavé pěny ducha, jenž všechen se přelévá v sen, jenž chce a dává pouze krásu, svou krásu, vznikající vášnivou transsubstanciací naší bytosti. Umění slova nabylo zde konečně rozechvělého niterního přízvuku, napiatého lidského zájmu, stalo se hudebným a lyrickým odrazem duchovního dramatu. Česká poesie prožila v této jediné knize a v tomto jediném člověku svůj citový slunovrat. Vracely-li se pozdější generace vždy zase k Máchovi, bylo to proto, aby obnovily magnetismus tohoto rozhodujícího okamžiku.“[102]

Mácha, považovaný za zakladatele moderní české poezie, byl obzvlášť oceňován v kruhu autorů Moderní revue a ve svých statích se mu kromě Martena věnovaly i další přední osobnosti jako Procházka nebo Karásek. V Máchově osudu

[102] Miloš MARTEN: Karel Hynek Mácha, tisk s rukopisnými úpravami pro Lumír, nedat., Kobliha František, osobní fond, Literární archiv Památníku národního písemnictví, 18.

byly spatřovány také paralely s Hlaváčkem; předčasné úmrtí a společenské nepochopení udělaly z něj autora ještě atraktivnějšího, nehledě na fakt, že Máchova poezie se Hlaváčkovi stala inspirací ať už po stránce obsahové (vyloučenost individua ze společnosti, melancholie, propojení přírody a duševních stavů), nebo formální (důraz na zvukovost, hudebnost veršů).

Pro Miloše Martena byl Mácha „svrchovaně jemným malířem nálad, měsíčných nokturn, chvějících se tajemně, měkkých svítání nad horami, dálek, duhovitě zářících a tiše se prohlubujících za obzor – básníkem krajinářského pianissima, jejž opojovaly harmonie světel a stínův a jenž parám hor a lesním soumrakům svěřoval nejhlubší záchvěvy svého srdce“,[103] autorem, který „reprodukoval záchvěvy svého nitra, hledal pro ně co nejplastičtějších obrazů, co nejsuggestivnějších rhytmů“.[104] Koblihovi musela být zákonitě blízká Máchova malebnost, jeho silné zrakové vnímání světa, a zároveň hudebnost básníka, který „zacházel se slovesným materiálem zcela tak jako skladatel s tóny“,[105] což Kobliha analogicky převáděl do rytmu jemných čar a harmonie světlých a tmavých ploch.

Podobně jako u *Tristana* i desetidílný cyklus *Máj* je jen volná parafráze na literární předlohu a na rozdíl od hlaváčkovských cyklů zde jednotlivé listy nejsou označeny jménem nebo úryvkem z díla, jejich přesné přiřazení je tedy (záměrně) znemožněno. Způsob pouhé evokace motivů a nálady, který Kobliha pro svůj cyklus použil, byl v ilustraci *Máje* novinkou, výrazně se lišící od starších popisných a romanticky cítěných obrazových doprovodů.[106]

Práce obou duchovně si blízkých autorů našly svůj intenzivní průsečík především v jemném, delikátním vyobrazení krajiny a jejím osvětlení. Kobliha jako mistr nokturna hluboce rozuměl Máchově světelné vnímavosti, která ho inspirovala především k rozehrání pestré škály tmy, k zobrazování přechodných stavů jako stmívání a rozednívání. Máchův romantický smysl pro kontrast nabývá místy až barokního charakteru, na příklad při konfrontaci hluboké noci a umělého zdroje osvětlení, což je Koblihovi vzdálené, ovšem u něj objevíme analogické dramatické prvky (můžeme zmínit například list, v němž se mračna trhají do velkého světelného

[103] MARTEN (pozn. 102) 20.
[104] Idem 24.
[105] Vojtěch JIRÁT: Karel Hynek Mácha, in: JIRÁT Vojtěch: Portréty a studie, Praha 1978, 74.
[106] ŠMEJKAL (pozn. 2) 346.

„oka“, vyvolávajícího až náboženské asociace; tento motiv použil Kobliha ve své tvorbě opakovaně **[20]**).

Kobliha snadno zobrazí – či lépe pochopí, procítí a prožije – Máchův kraj, kde „vesna opájí slavičím tlukotem a vůní růže zve ke kosmickému bakchanálu milostné slasti, kde v zimě tuhnou mrazem hvězdy na nebi a slza, než dopadne, ustydne v led – kraj, kde se vysoké hory svažují k rajským jezerům, obroubeným rozkošnými háji. […] Láska k vysokým, pustým horám byla tomuto básníkovi stejně tak přirozená jako k rozlehlým vodním pláním.“[107] Stejně lze mluvit o Koblihově cyklu, který na rozdíl od předchozích děl je cyklem výrazně krajinářským; z deseti listů jen na dvou můžeme spatřit lidskou postavu a na jednom letící ptáky **[21]**.

Charakter krajiny se nevrací k dekorativnímu a plošnému cítění *Tristanovu* a blíže má spíše ke *Mstivé kantiléně*, nezdůrazňuje však nehostinnost a pustotu, ale spíše dálku a neuchopitelnost. Ačkoli obě literární díla pracují s motivem marnosti a existenciální úzkosti, Mácha je vzdálen dekadentní a krvavé atmosféře. Jeho bolest je vnitřní, jeho drama skryté. Do popředí vystupuje především téma pomíjivosti, konfrontace lidského života s ubíhajícím časem a s nekonečnem. Zdá se, že Kobliha pro tuto otázku nalezl optimální výtvarné vyjádření v do nedohledna se táhnoucích pláních, strmých skalách i vodních plochách, temných i světelně zářících, které jako by se rozpínaly, připomínajíce tak Máchovo věčně inspirující moře **[22]**. Koblihově poetice při výtvarném přepisu psaného slova vyhovoval i fakt, že Máchovy krajinné popisy byly spíše snové než realistické, Vojtěch Jirát jim proto trefně přisoudil přívlastek „obrazy snění mého“.[108] Kobliha sdílí tento Máchův romantický přístup, který nebere život, jaký je, „nýbrž jej měří na snu, jejž si byl o něm utvořil“.[109]

Časový prvek byl do obrazů vnesem pohybem (člověk pod hvězdnou oblohou nebo letící labutě – list s nejvíce patrnou secesní stylizací). Kobliha vytvořil obrazy, které v souladu s básnickou skladbou vyjadřují životní paradox, že opětovné spojení s milovanou zemí je možné jen ve smrti. Už nejen Vilém, ale i divák je vězněm ve vlastním těle, Koblihovy dřevoryty jsou jeho vězeňská okénka, kterými hledí s láskou i strachem na svou zem a na ubíhající mračna.[110]

[107] JIRÁT (pozn. 105) 66-67.
[108] Idem 67.
[109] Idem 74.
[110] Karel Hynek MÁCHA: Máj, Praha 1999, 56-57.

Vy, jenž dalekosáhlým během svým
co ramenem tajemným zemi objímáte,
vy hvězdy rozplynulé, stíny modra nebe,
vy truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe,
v tiché se slzy celí rozplýváte,
vás já jsem posly volil mezi všemi.
Kudy plynete u dlouhém dálném běhu,
i tam, kde svého naleznete břehu,
tam na své pouti pozdravujete zemi.
Ach zemi krásnou, zemi milovanou,
kolébku mou i hrob můj, matku mou,
vlasť jedinou i v dědictví mi danou,
širou tu zemi, zemi jedinou!

Velké souznění s Máchovou poetikou nalezl Kobliha i v uchopení postav. Hlavní hrdinové obou umělců jsou pasivní, přemýšlivé typy, procházející příběhem se smutkem, ale bez možnosti aktivně ho utvářet. Jde však o víc než o uměle vytvořenou stylizaci literárních postav – jako takový tragický hrdina byl chápán i sám Mácha, on *Máj* nepsal, on ho žil. Arnošt Procházka považuje děj jeho opusu pouze za „transponovaný, zhodnocený obraz jeho vlastního bytí, zmocněný na typičnost, přeměněný v symbol".[111] Postava Viléma ztotožněného s Máchou se stává ztělesněním „melancholického snivce, zklamaného ve svých citech, zrazeného životem, Ikara, jenž pozbyl křídel před prvním rozmachem".[112] Je to člověk nebojující, jakýsi pozorovatel vlastního osudu, který jen „sní a medituje, a je zcela lhostejno, zahyne-li na popravišti stejně jako jeho vina".[113]

Zařazení postav do kompozice ovšem nesnižuje roli krajiny – ani v obrazech, ani v jejich předloze. Mácha o několik desetiletí předběhl myšlenku, která v umění zdomácněla na sklonku 19. století, totiž že krajina je stav duše. Příroda se stává „hercem v tragédii: jako chór doprovází někdy osudy postav, podobna ozvučné desce, zesilující tichý ston zraněné duše – tak při oněch západech a soumracích,

[111] Arnošt PROCHÁZKA: Ironický osud, in: Moderní revue XVII, 1910-1911, 108.
[112] Idem 108-109.
[113] Jiří KARÁSEK ze Lvovic: In memoriam Karla Hynka Máchy, in: Moderní revue XVII, 1910-1911, 180.

naznačujících ponenáhlu stmívání psychické –, a jindy zase protikladnou akcí vytváří teprv drama, poskytujíc reliéf hrdinově samotě. […] Mácha přiřkl tedy krajině dramatickou úlohu, ba dramatickou povahu – vždyť sloučení výškových a klimatických rozdílů samo dodává jí vnitřního napětí.“[114]

Ze dvou dřevorytů znázorňujících lidskou figuru jeden variuje opakovaně použitý motiv postavy na skále, zatímco druhý představuje postavu hledící na hvězdné nebe **[23]**. Tento list se stal jedním z nejznámějších a nejpublikovanějších Koblihových děl vůbec. Černá silueta mužské postavy stojí zády k divákovi, ruce má přitisknuté ke spánkům, prohýbá se dozadu pružně jako luk, v odhmotněném, silně stylizovaném postoji, a oči upírá k hvězdnaté noční obloze; pruh koncentrovaného světla evokuje padající hvězdu. Tento list je možno spojit s jednou z klíčových pasáží *Máje*:

Klesla hvězda s nebes výše,
mrtvá hvězda, siný svit;
padá v neskončené říše,
padá věčně v věčný byt.
Její pláč zní z hrobu všeho,
strašný jekot, hrůzný kvíl.
„Kdy dopadne konce svého?“
Nikdy – nikde – žádný cíl.[115]

Otázka finality versus nekonečna, hledání smyslu lidské existence vyjadřuje nepřirozené napětí figury, která je expresivně deformovaná, jako by celým tělem chtěla do nebe vykřičet nespravedlnost smrti a nedohlednosti vesmíru. Krajina i postava se stávají jen „prostředky k vyjádření kosmické dimenze života, v níž všechno pozemské je vyjadřováním něčeho nadsmyslového a věčného, čemu se lze jen odevzdat“.[116] Zakřivení figury má svého předchůdce ve slavném Munchově *Výkřiku* a přestože u Koblihy nedochází k dynamizaci krajiny podle křičícího individua, i tak je zde možno sledovat sestoupení k jakémusi prapohybu, ke

[114] JIRÁT (pozn. 105) 68.
[115] MÁCHA (pozn. 110) 25.
[116] Petr WITTLICH: Umění a život – doba secese, Praha 1987, 57-58.

kořenům původních psychických energií, pro něž Aby Warburg zavedl pojem „formule patosu“.[117]

Koblihovo extatické spojení s kosmem se opíralo i o pokračující dobové poznání v astronomické oblasti, ať už se jednalo o postupující vědu, amatérská pozorování nebo učení ezoterických společností. Zájem o nebeskou klenbu spojoval Koblihu i s dílem dalších autorů, především Otokara Březiny, a předznamenal jeho pozdější cyklus *Kosmické vize*.

O tom, že byl dřevorytový cyklus *Máj* velmi oceňován, svědčí uznalá slova Miloše Martena: „Některé motivy Mstivé kantilény mají kouzlo úplného, neporušeného souladu poetického vznětu a uměleckého výrazu. Ale teprve Máj znamená mi definitivní gesto tohoto období, jež (nemýlím-li se) uzavírá. Autor v něm se vrátil k řadě dosavadních svých motivů a dal jim definitivní formu: jeho krajinářský lyrismus aspoň se zde vyslovil cele – a vyslovil se s lehkostí, jemností, čistotou zralé umělecké vůle.“[118]

5.5 Cykly s motivem ženy – Žena, Ženy mých snů

V letech před 1. světovou válkou se František Kobliha několikrát věnoval tématu ženského těla. Vytvořil na příklad cykly *Pohlaví* (po 1910) a *Kleopatra* (1910), které se ale nedochovaly jako celek.[119] Na ně pak navázal šestidílným souborem dřevorytů *Žena*, vydaným v roce 1911.

V cyklu *Žena* zobrazil své představy nahého ženského těla s takovou smyslností a přímočarostí, že celá polovina dřevorytů byla ve své době zakázána cenzurou. První list, zobrazující objímající se pár v krajině, nikterak nevybočuje z Koblihovy dosavadní tvorby (včetně symbolického odění muže do černé a ženy do bílé barvy) a připomene atmosféru *Tristana*. Od decentního symbolistního pojetí se neodchyluje ani druhý list, na němž je nahá žena vprostřed přírody; subtilní údy a malá ňadra budí dojem těla spíše dívčího a ani nahota nenarušuje duchovně-lyrický

[117] WITTLICH (pozn. 116) 178.
[118] MARTEN (pozn. 80) 11.
[119] URBAN (pozn. 92) 222.

charakter zobrazení. Výjev nabízí možné paralely s Preislerem a jeho pubertálními hrdiny, jejichž dospívání a probouzející se sexualita jsou nežně a intimně nazírány v souvislosti s rozpukem jarní přírody.

S dalšími listy se ovšem autor posouvá od symbolického pojetí k nezastřené a vyzývavé erotičnosti. Ženy získávají smyslnější výraz a plnější tvary, stehna zesilují, břicho se zaobluje a autor všechny křivky modeluje s precizností a až sochařským citem pro objem **[24]**. Na posledních dvou listech jsou ženy v provokativních pózách: první se rozkošnicky protahuje, druhá roztahuje nohy s jednou rukou za zády a druhou směřující směrem ke klínu, ovšem spíše v touze se polaskat než se zakrýt očím diváka **[25]**. Zároveň Kobliha zjednodušuje kompozici, soustřeďuje se čím dál víc na zobrazovanou figuru a pozadí se mu stává jen bezvýznamnou kulisou. Je zde patrná snaha o čistotu výrazu a sevřenou formu, o kterou Kobliha usiloval jako jeden z představitelů klasicky cítěného, řekněme „bernardovského" umění.[120]

Obsáhlou apologii Koblihových na svou dobu odvážných dřevorytů přinesl v doslovu k vydání cyklu Richard Sladký, který zdůrazňoval především zušlechťující potřebu lásky k umění, protože nás učí „žíti a učí nás viděti, neboť chodili bychom po zemi slepí, nechápali ničeho z jejích rozkoší, netušili nikdy krásy a účelnosti lidského života a nepoznali hřejivou přítulnost malých tvorů k jedinému jejich domovu: Zemi, která by zůstala pusta a prázdna nebýti umělců, kteří nám o její slávě ve svých dílech vypravují."[121] Umění a krása můžou nám o životě vypravovat nejlépe, a to i prostřednictvím zobrazení tělesnosti. „Kdo dovedl by na příklad vysvětliti půvab a kouzlo harmonie lidského těla, zachytiti krásu jeho pohybu, chvění jeho svalů, jeho útrapy a vášně? Ačkoli lidské tělo – zvláště tělo ženy, podobající se svými liniemi tolik pružné lodyze květiny s půvabným soustředěním veškery krásy v harmonicky formované hlavě – nalézalo vždy mezi umělci ctitele, kteří rafinovaně, možno-li tak říci, idealisovali a zušlechťovali jeho tvary, přece teprve moderní umění, zvláště sochařství, upustilo od hledaných krás lidského těla a hledí působiti takřka nervovým jeho procítěním a hledá nových cest k docílení

[120] Émile Bernard byl významný francouzský malíř a spisovatel, s jehož výtvarnou prací měla Praha možnost se seznámit v roce 1909, kdy zde Mánes uspořádal jeho výstavu. Bernardovo dílo se ovšem stalo příčinou neshod mezi Volnými směry a Moderní revue, přičemž Procházkova skupina se v souladu s Bernardem, podle nějž „jedinou pravdou v umění je tvorba krásna", postavila na stranu jakéhosi novodobého klasicismu, programu tradičního, konzervativního a ve své podstatě antiavantgardního. Také Bernardovo periodikum La Rénovation esthétique bylo v Moderní revue hojně citováno. URBAN (pozn. 31) 200-201.
[121] Richard SLADKÝ: Doslov, in: KOBLIHA František: Žena. Cyklus původních dřevorytů, Praha 1911, nepag.

působivosti a životnosti.“[122] V tomto smyslu jsou Koblihovy dřevoryty z cyklu *Žena* nevyvážené kvality, protože u některých zůstal autor věrný své niterné obsahovosti, zatímco jiné se plně soustředily na formální dokonalost a prvoplánové erotické působení.

Ženská sexualita měla v umění přelomu století významné místo, které bylo dáno tím, že umělci-muži hleděli na ženu dvojím pohledem: byla to krásná, éterická bytost, která skrze svou lásku mohla přinést muži nejvyšší blaho a naplnění, zároveň však představovala nebezpečí, necudnou tělesnost, skrze niž muž ztratí možnost pronikat do duchovních sfér a dojít hlubokého poznání. Žena byla vnímána jako pravý potomek Evy, svůdnice obtížená dědičným hříchem, jejíž svět muže magicky přitahoval a děsil zároveň. Z této polarity vznikl na přelomu století oblíbený typ „femme fatale“, osudové ženy, která vstupovala do uměleckých děl v podobě Salome, Messaliny, Kleopatry a mnoha dalších, ale její podstata zůstávala tatáž.

Na toto téma vytvořil Kobliha v roce 1913 cyklus velkých dřevorytů *Ženy mých snů*, jimž předcházela řada přípravných kreseb. Jeho hrdinky mají proměnlivé jméno, ale vyzařují stejnou esenci ženství. Jsou to jiné bytosti než ty z posledních tří listů *Ženy*, které vydechují „dusnou atmosféru rozkoše“ a „až vulgární smyslnost obnaženého sexu“.[123] Ženy z Koblihových snů v sobě nosí tajemství a znepokojivou krásu. Nazývá je Salambo, Salome, Kleopatra, Messalina, Herodias, Sábská královna… Setkání s nimi má punc osudovosti, přitažlivost těchto archetypů ženskosti byla ještě přiživována dobovou literaturou, především velmi populárním Gustavem Flaubertem, a projevila se významně také v díle Koblihových kolegů (na příklad Konůpka nebo Zrzavého).

Proměnlivost a zároveň jednotu Koblihových dívek je možno nahlížet v souvislosti s Flaubertovým *Pokušením svatého Antonína*, velmi oblíbené knihy, díky níž byla tato scéna z Antonínova života navrácena do repertoáru umělců.[124] Toto spojení nabídl František Šmejkal, který upozornil na podobnost s metamorfózami ve Flaubertově knize, kde se před Antonínem jeho vidina postupně proměňuje v Ennoiu, Trójskou Helenu, Lukrécii, Dalilu nebo Sábskou královnu, aby nakonec

[122] SLADKÝ (pozn. 121) nepag.
[123] ŠMEJKAL (pozn. 2) 348.
[124] Gustav FLAUBERT: La Tentation de Saint Antoine, Paris 1874.

prohlásila: „Nejsem žena, jsem svět.“[125] Mario Praz ve své knize *The Romantic Agony* vyjadřuje názor, že zde leží původ „archetypu, který v sobě spojoval všechny formy svůdnosti, hříchu a rozkoše“, který rozvinula pozdní dekadence.[126] Tento typ byl „univerzálním výrazem kvinteesence věčného ženství, z něhož ve skutečném životě nacházíme pouze matné a roztříštěné odlesky“.[127]

Dějiště, do nějž jsou zasazeny postavy žen Koblihových snů, umožňuje autorovi vytěžit maximum ze své fantazie a pohrát si s prostorem, který je pojatý takřka divadelně. První plán, v němž se nachází i hlavní hrdinka, působí jako stylizované jeviště a často zdůrazňuje lineární perspektivu (vydlážděná podlaha), zatímco pozadí budí dojem plošné kulisy s ornamentálními prvky (ať už je dekor přiznaně abstraktní, tapetovitý, nebo ho nahrazuje „reálný“ svět – hvězdné nebe, hejno labutí **[26]**). I postavy jsou aranžovány do téměř teatrálních póz, ale působí netečně a somnambulně **[27]**. Ostatně náměsíčnost byla v té době často spojována s vizionářstvím a jako zvláštní dar byla připisována zpravidla krásným mladým dívkám.[128]

5.6 Praha

„Vždy znova a znova obluzuje svými čary stará čarodějka Praha. Vábí a opojuje, okouzluje a zjařmuje si vždy nové služebníky.“[129]

Tak nahlížel na hlavní městoArnošt Procházka a stejně silně Praha přitahovala už od dětství Františka Koblihu, kterému se stala cílem mnoha toulek, místem fantazírování a snění. „Němá zákoutí Starého Města a Malé Strany, zahloubaná do sebe, nerušená ruchem a shonem moderního života, stoleté uličky hradčanské s domečky jako hračky, jako útulky pro samotářské mysle a schránky na opuštěná srdce, - všechen dávný a mrtvý svět, jenž hovoří němou řečí kamenův a melodickým šumem listoví o někdejším a zapadlém bytí, jenž láká k sobě vše, co v člověku touží

[125] ŠMEJKAL (pozn. 2) 349.
[126] Mario PRAZ: The Romantic Agony, London 1970, 220.
[127] ŠMEJKAL (pozn. 2) 349-350.
[128] URBAN (pozn. 92) 270.
[129] Arnošt PROCHÁZKA: Kouzlo Prahy, in: PROCHÁZKA Arnošt: Rozhovory s knihami, obrazy a lidmi, Praha 1916, 96.

neurčitě a matně do minulosti, a vše, co hledá samoty, krásné samoty, - všechna místa, obestřená legendou a posvěcená heroickou minulostí, zadechnutá pohádkou a vyšperkovaná uměním, jsou kouzlem Prahy."[130]

Bylo to město Máchovo i Hlaváčkovo, panoval mezi nimi „tajemný soulad jejich díla s městem, které je zrodilo a obklopovalo", měli stejnou „touhu po přírodě, co možná lidmi opuštěné, co možná neochočené, co možná nejmíň důvěrné, aby žádoucně kontrastovala s hlukem plných ulic".[131]

Kobliha však svůj snový přírodní azyl rád opouštěl, aby se ve svých pracích věnoval městskému prostředí a vtiskl mu osobitý ráz své tvorby. Jeho Praha neožívala hlukem jarmarků a koňských povozů; vybíral si opuštěná, setmělá zákoutí nebo pohledy na střechy z ptačí perspektivy, které mu nenabízely jen vnější pohled na město, pouhý smyslový vjem, ale umožnily mu uchopit „duši města" s jejími vnitřními souvislostmi a jen stěží postihnutelnými nuancemi. „Na těchto deskách rydlo Františka Koblihy prokázalo nejlépe svou schopnost: i fixovati zevní obraz místa, i obestříti je oparem nálady. Je zde jakýsi dech poesie, něco plynulého a nehmotného, slovem, ‚vnitřní atmosféra' zobrazených částí krásného města, jež tupost a hrubost dneška ubíjí."[132]

Kobliha se k Praze opakovaně vracel, ale jeho první a nejzásadnější cyklus s touto tematikou vznikl roku 1913 a byl vydán u Kamily Neumannové. Tyto dřevoryty se nevyhýbají ani nejvýznamnějším pražským památkám, přesto mají daleko k pouhým turistickým pohlednicím. Provedou nás temným městem stinných stromořadí, jakoby určených „osamělým procházkám zádumčivých fantastů nebo šeptům dvojice milenců"[133] (*Velkopřevorské náměstí* **[28]**) i městem klidných nábřeží, za nimiž tušíme – nad odlesky světel – siluetu Pražského hradu (*Nokturno* **[29]**). Je to město prožité, niterné, intimní. Autor nevypráví jen prostou procházku v ulicích, říká divákovi něco i o svém životě a vztahu k tomu místu, předává svůj pocit z tohoto městského organismu a jeho tisícileté historie, snaží se „v duchu své symbolistní koncepce o evokaci nálady, o postižení tajuplné atmosféry opuštěných

[130] PROCHÁZKA (pozn. 129) 96-97.
[131] JIRÁT (pozn. 105) 77.
[132] PROCHÁZKA (pozn. 129) 99.
[133] Ibidem.

zákoutí, ztemnělých fasád paláců, světélkujících nábřeží, tak, jak ji prožíval při svých osamělých toulkách noční Prahou."[134]

Kobliha sám nechal svědectví o tom, jak pociťoval pro umělce nelehký úkol výtvarného uchopení Prahy, „těžký problém kamenné krásy hmotné a přece visionářské fluidem, které přetrvalo životní úděl města básníkův a umělců, králův a knížat".[135] Díval se na své město a viděl „Prahu bývalou, aristokratickou, Prahu palácův a kostelů, rozlehlých zahrad a miniaturních uliček, pittoreskních koutův a osamělých míst, navštěvovaným meditativními samotáři, - Prahu, i za dne zakletou do svého němého kamenného půvabu a krásy, aby za pozdních večerův a nocí byla nesmírná ve své opuštěnosti a odevzdanosti, se kterou snáší dnešek, - Prahu Malé Strany a Hradčan, jichž by neměli obývati dnešní lidé, shánliví, střízliví a tvrdí, ale jež by měly býti ponechány básníkům a umělcům, aby v nich snili své umělecké sny, - Prahu, i za slunce zadumanou a nostalgickou, jíž nejlépe svědčí příkrov těžkých, chmurných oblak, aby stále se pociťovalo, čím kdy trpěla, čím byla a čím snad už nikdy nebude".[136]

Podle Procházky právě Koblihovy listy „nejvýrazněji a nejryzeji zachytily odlesk kouzla staré a truchlé Prahy, královského města velebného a bolestného jako všecko veliké a mocné, kteréž kleslo se své výše".[137]

5.7 Pohádkové cykly – Pohádky a legendy, Balady

V roce 1914 Kobliha narukoval, ale záhy se vrátil do Prahy, což mu umožnilo intenzivně se věnovat práci.[138] Kromě několika velkých dřevorytů (na příklad *Prometheus*, *Kolumbova cesta*) vznikly roku 1916 dva rozsáhlé dřevorytové cykly: *Balady* a *Pohádky a legendy*.

Pohádky a legendy, čítající čtrnáct listů, nás zavádějí do světa volně inspirovaného lidovou slovesností, který tolik vyhovoval Koblihově obraznosti.

[134] ŠMEJKAL (pozn. 2) 351.
[135] František KOBLIHA: Výstavy, in: Moderní revue XXVII, 1921, 252.
[136] Ibidem.
[137] PROCHÁZKA (pozn. 129) 97.
[138] ŠMEJKAL (pozn. 2) 352

Z temné atmosféry s přídechem starých bájí vystupují strmé skály se začarovanými hrady, kouzelné lesy, tajemné vodní hladiny, pusté krajiny,v nichž plá živý oheň. Zásadní úloha je přiřčena opět krajině, která typově navazuje na starší cykly, ale je ponuřejší a propracovaná precizní rukou, která se vzdaluje uvolněnému přístupu *Mstivé kantilény* a nabírá tak směr, lehce naznačený už *Májem*, kterým se bude Kobliha ubírat i nadále: snahu po formální dokonalosti, založené na minuciózní práci rydlem.

Přestože Koblihovy obrazy pohádkových říší byly v Moderní revue použity jako doprovod k některým Karáskovým literárním dílům inspirovaným ovzduším křesťanských legend (*Legenda o ctihodné Marii*, *Legenda o svatém Kryštofovi*, *Františkánská legenda*), má jeho cyklus odlišný charakter, evokující spíše dávný pohanský svět než křesťanskou spiritualitu.[139]

Motivickou novinkou jsou zde fantaskní stvoření, která Kobliha zasadil do svých nočních krajů. Kromě tradiční sfingy a jednorožce **[30]** se setkáváme s okřídleným ještěrem, hadem s lidskou hlavou **[31]**, stvůrou se svítícíma očima nebo ptákem temných nocí nad skalní průrvou **[32]**. Tyto bytosti podivuhodně obohatily Koblihův dosavadní figurální rejstřík. Některé scény berou motiv symbolistního vizionářství a obrací ho naruby, do podoby jakýchsi temných předpovědí (*O černém ptáku*, jehož silueta zakrývá slunce, přeneseně mystický zdroj světla **[33]**).

Tajuplné přeludy a fantomy, procházející napříč celým cyklem, nabízí srovnání s tvorbou Odilona Redona, který se stejně jako Kobliha snažil o to, co bylo dosud vyhrazeno básníkům: „Reagovati na život a na vše, co s ním souvisí, a opisovati jej nikoli tím, co oči postřehnou, ale jak viděné a žité prošlo prismatem duše a proměnilo se v snové vidiny, v ono tajemné dění intuitivního postřehu nejvniternější bytosti umělcovy.“[140] Redonovo umění není inspirováno všedním životem, ale „abstrahujíc od reality chápané velmi mnohými, tvoří si realitu svou vlastní, realitu snů, vidin, myšlenek“.[141] Jeho práce považoval Kobliha za „ryze osobní, vytrysklé z nitra opojeného jasnovidným zřením tajemného, základního světa“, cítil je jako „půlnoční vise očarované duše, vpravdě tvůrčí počin ducha, inspirovaného novými, neznámými prvky, které, skryté a utajené, čekají na příchod

[139] URBAN (pozn. 31) 210.
[140] KOBLIHA (pozn. 51) 80.
[141] Idem 82.

toho, kdo je dovede vyvolati v život".[142] Pro Koblihu je Redon umělcem odhrnujícím závoj, odhalujícím tajemství existence i neznámých končin vesmíru, pátrajícím po účelu a smyslu všeho stvoření.

Kobliha i Redon však svou fantazii nechtějí užívat náhodně, jako pouhé fantastické blouznění nebo snůšku bizarních nápadů, chtějí umění, které se dotýká vnitřní skutečnosti, je „cele podepřeno a ovládáno hloubající soustředěností a napětím celé vnitřní bytosti, která, zaujata tajemnou mluvou neznámého, pokorně naslouchá, nechává se zcela prolnouti mysteriósním ovzduším a postupně znamená uvolňovaná tajemství".[143]

Je možné, že se Kobliha chtěl v *Pohádkách a legendách* přiblížit Redonovi jako svému vzoru, jdoucímu „cestou, na které lze potkati a viděti faunu a floru nejen laskavé duchovní milosti a krásy, ale i ponuré zjevy záhrobního původu, bytosti tmy a fosforujícího, nezemského jasu a světla, bytosti a bytůstky tvarů podivných, někdy až bolestně zraňujících naše cítění nelidskostí svého výrazu a rmutem své strádající existence".[144] Svou imaginací se právě v pohádkovém a legendickém cyklu dostal k Redonovi nejblíže, přestože jeho dílo na rozdíl od francouzského tvůrce postrádalo jednu významnou oblast inspirace: exaktní přírodovědu. Kobliha neměl napojení na vědce, kteří stáli za pokrokem v biologickém bádání, a tedy se jako Redon neispiroval mikroorganismy viditelnými jen pod zvětšovacím sklem, které nabízely nové možnosti tvarového chápání a otvíraly fantaskní světy.

Deset dřevorytů z cyklu *Balady* má poněkud jiný charakter. I když by se oba soubory mohly podle názvu i podle letmého prvního pohledu zdát spřízněné, *Balady* vyzařují pro Koblihu netypicky realistickou atmosféru, jako by se jeho vize a noční můry začínaly postupně zhmotňovat, i když dosud stojí na pomezí snového a skutečného světa, nejsou cyklem „z království pohádek, kde dobro vítězí nad zlem, ale vyrůstají z chmurných kořenů světa lidí".[145] Působí ještě tíživěji než *Pohádky a legendy* a je možné jen hádat, zda měla tato proměna svůj původ v osobně i celospolečensky traumatické zkušenosti světové války.

[142] KOBLIHA (pozn. 51) 82.
[143] Idem.
[144] Ibidem.
[145] URBAN (pozn. 31) 212.

Už zde nepotkáme imaginární stvoření, ale vystrašené a opuštěné jedince, oběšence, černé jezdce, unesené panny, osamělé poutníky i milence unavené a odcizené dlouhým putováním, jimž tvoří kulisy fantaskní krajina strmých skal, vrcholících v děsivém monumentu hory smrti s hromadou lebek na úpatí, siluet stromů a dalekých, pustých výhledů s nezřetelnými horizonty, krajina, která jako by ožívala a stávala se významotvorným prvkem příběhů. Zobrazení krajiny, kterou můžeme nazvat „koblihovskou", zde dostává definitivní, završující podobu, je odpovědí na *Máj* a ukázkou dřevoryteckého mistrovství, střídajícího s naprostou suverenitou množství různých typů řezu a rozehrávajícího celou škálu výrazových možností této grafické techniky.[146]

Kromě balady *O hoře smrti* **[34]** je nejpůsobivějším listem *O oběšeném*, kde je drobná černá silueta oběšence zdůrazněna nadpřirozeným světlem, proti všem očekáváním vyvěrajícím z hloubi temného lesa, přičemž mrtvé tělo působí odhmotněně, jako by z něj nezbylo víc než cáry oblečení **[35]**. Výjev je zaklenut mohutnými korunami stromů. Je to jedno z předních děl tohoto baladického cyklu o „zklamaných, zoufalých a vyvržených, jimž se navždy zavřely brány království lásky, a kteří končí svůj zmarněný život kdesi na větvi starého dubu".[147]

[146] URBAN (pozn. 31) 212.
[147] ŠMEJKAL (pozn. 2) 353.

6. Léta po 1. světové válce

Roky po první světové válce lze považovat za jakési mezidobí, v němž doznívá Koblihova raná tvorba. Jsou to léta hledání a oslabení tvůrčích sil, charakterizovaná spíše realistickým pojetím díla. Kobliha v té době nečerpá inspirace ve svých představách, ale sahá do zdrojů, které mu poskytují konkrétní krajiny. V roce 1918 tak vzniká dřevorytový cyklus *Z přírody*, v roce 1919 cykly leptů *Ze Šumavy* a *Z Tater*, které se snaží zachytit organické bujení boubínského pralesa i majestátní hory, tolik obdivované romantickými malíři. V roce 1919 tvoří ještě dřevorytový cyklus *Praha*, který však zdaleka nedosahuje kvalit svého o šest let staršího předchůdce.[148]

V tomto období jako by Koblihovi došly tvůrčí síly, a tak se v bezvýsledném tápání uchyluje buď k extrémně romantickým krajinám lesů a hor, nebo vytváří grafiky suché a popisné, spokojující se s pouhým realistickým zachycením skutečnosti. Výjimku tvoří jen ojedinělé návraty ke kořenům Koblihovy symbolistní invence, které dávají vzniknout druhé verzi *Mstivé kantilény* (1918), kresebnému cyklu *Apokalyptických nokturn* a několika solitérním listům, jako *Hrůza* (1919) nebo *Jarní noc* (1920).[149]

V první polovině 20. let má na Koblihu vliv stále konzervativnější orientace Moderní revue, v níž v roce 1920 přebírá výtvarnou rubriku. Spolu s Arnoštem Procházkou je jedním z nejfanatičtějších odpůrců progresivních směrů v současném českém umění. V roce 1923 se stává členem Hollara, který mu ještě ten rok uspořádá velkou retrospektivní výstavu v Domě umělců. V roce 1925 umírá Arnošt Procházka a zaniká Moderní revue, čímž se v Koblihově životě uzavírá jedno významné období. Ve stejném roce vzniká také technicky dokonalý dřevorytový cyklus *Pokušení svatého Antonína*, který již hovoří jinou výtvarnou řečí, zhodnocuje v sobě Koblihovy zkušenosti z florální výzdoby knih i jeho studium přírody a potvrzuje, že období jeho rané tvorby je definitivně uzavřeno.

[148] ŠMEJKAL (pozn. 1) nepag.
[149] Ibidem.

Závěr

Moderní revue požadovala od výtvarného umění náplň a formu, které formuloval Arnošt Procházka ve své stati o Janu Zrzavém. Očekává od umění „absolutní psychismus, který ‚povyšuje hmotu do sfaery duchovní', nepracuje allegoricky, ale chce direktně pronášeti transponovanou a prosvícenou materií svá vidění nadsmyslného a věčného, svůj vztah k životu a božstvu, své poznání záhmotného a mimosvětského smyslu a cíle pozemského bytí".[150] Umění nepopisuje všední skutečnost, ale zachycuje podstatu, „to, co vězí za tímto fenomenálním bytím, co je trestí každého jevu, co je věčnou pohnutkou každého citu, každé myšlenky, každého popudu, každého úkonu. Usiluje postihnouti a zachytiti duši v jejích prapůvodních, nespoutaných, svévládných hnutích a počinech, dychtí ji podati na svých malbách, její atmosféru, její tvar, jak se může prohnísti fysickou formou tváří a předmětů."[151] Účinnost takového umění závisí plně na jeho „suggestivní potenci, na mohutnosti, jakou si pomaňuje svou výrazovou a komposiční intensitou",[152] jeho síla pramení z podvědomých zdrojů a zároveň cílí na podvědomí diváka. Řeč takového umění, jakkoli niterná a fantazijní, se má však přidržovat tvarů, které poskytuje umělci příroda, a tyto tvary musí „přetaviti ve své duchové výhni, proměniti v jejich relativnosti v jednoznačnost a hieroglyfickou zkratku, transponovati je v čirost absolutních značek, podávajících v destillované formě tělesného jevu všecku duševní essenci, o kterou jim běží", zkrátka svým tvarům musí poskytnout „přírodní i duchovou skutečnost",[153] protože je jistě nutné, „aby umělec věděl, co chce říci, ale ještě nutnější jest, aby znal, jak to říci".[154]

K tomuto precizně formulovanému programu můžeme přiřadit dílo Františka Koblihy takřka doslovně, z čehož je patrné, jak silně byl spjat s okruhem Moderní revue, kde se stal předním výtvarníkem i autorem řady statí. Toto spojení mu přineslo řadu cenných kontaktů, ale mělo vliv i na konzervativnost jeho názorů, prudké odmítání avantgardy a ustrnutí díla. V raném období však jeho hluboce

[150] Arnošt PROCHÁZKA: Jan Zrzavý, in: Moderní revue XXV, 1919, 27-28.
[151] Idem 28.
[152] Ibidem.
[153] Ibidem.
[154] Idem 29.

duchovní tvorba nabývá svého nejupřímnějšího a nejbezprostřednějšího účinku a je doprovázena skvělým zvládnutím grafických technik, především dřevorytu, na jehož renesanci nese Kobliha podíl spolu s Moderní revue a jehož jemnost a propracovanost jen těžko najde nějaké obdoby. Mistrovské úrovně dosahuje ve svých volných cyklech, zpravidla literárně inspirovaných, v nichž zároveň ustaluje své jednotlivé motivické prvky, stejně jako se u spisovatelů a básníků dekadence ustanovil jistý rituál opakujících se slov, a klade důraz na rytmus linií a střídajících se černých a tmavých ploch, stejně jako básně nesou kvality hudební. Za svou spřízněnou duši považuje Karla Hlaváčka, ale blízko má také k literatuře Karla Hynka Máchy, Jana Nerudy nebo svých současníků, na příklad Jiřího Karáska ze Lvovic nebo Otokara Březiny. Při inspiraci jejich tvorbou se přidržoval teorie nepopisné ilustrace, která ma zachytit duši a podstatu díla použitím imaginace a systému volných asociací.

Mezi jeho oblíbená témata patří noční snová krajina dalekých rozhledů, strmých skalních útvarů a vodních ploch, prostředí, do nehož zasazuje své introvertní postavy, kontemplující motivy samoty, marnosti i lidské existence v konfrontaci s nekonečným vesmírem. Zpracovává také témata pohádková, motiv osudové ženy nebo pohledy na rodnou Prahu.

Zásadní je Koblihův přínos v oblasti knižní kultury, který se netýká jen příspěvku k otázce teorie ilustrace, ale především konkrétních grafických úprav, kterých ve svém raném období realizoval desítky, a spolu s Moderní revue tak nese zásluhy na rozvoji české krásné knihy. Při svých grafických úpravách se soustředil především na dekorativní ornamentální pojetí s dominujícím motivem květiny, které ovšem variovalo ve shodě s obsahem a atmosférou knihy. Vytvořil také řadu exlibris vysoké kvality, v nichž opakoval prvky ze své volné grafiky a ornamentální motivy knižní.

Přestože Koblihova díla jsou stále žádaným sběratelským artiklem, k jeho plnému docenění z hlediska dějin umění dosud nedošlo. Zřejmě to zavinil i fakt, že Kobliha vystoupil s programem vyvěrajícím z atmosféry devadesátých let poměrně pozdě, kdy se aktuálními staly jiné umělecké problémy a kdy se nemohl plně ztotožnit ani s příslušníky druhé symbolistní generace, k níž bývá často – ne zcela právem – přiřazován. Rezonanci tak našel pouze v okruhu Moderní revue, která však

na počátku století zaujala tradicionalistické postoje a nebyla v čele postupující moderny. Zájem o Koblihovo rané dílo však v posledních desetiletích stoupá a poznání jeho tvorby se zlepšuje díky několika badatelům, především Františku Šmejkalovi a Otto M. Urbanovi. Mimořádné technické i obsahové kvality, které v sobě nese Koblihova raná tvorba, by neměly zůstat zapomenuty, protože i když nebyly – a ani nechtěly být – pokrokové, jejich svébytný půvab a mimořádný umělecký účinek je nesporný. Snad tedy nedojde na slova Koblihova spolupracovníka a přítele Jana Opolského: „Je mi příliš milým, abych se mohl lehce zbaviti hořkého tušení, že v některých příštích uměleckých dějinách bude mu vykázáno jenom velmi stísněné místo, jeho významu neodpovídající.“[155]

[155] Jan OPOLSKÝ: Dílo F. Koblihy, in: Hollar XIII, 1937, 154.

BIBLIOGRAFIE

Použité prameny

KOBLIHA František, osobní fond, Literární archiv Památníku národního písemnictví

KOBLIHA František, osobní fond, Archiv Národní galerie v Praze

Použitá literatura[156]

BURIÁNEK František: Doslov, in: NERUDA Jan: Prosté motivy, Praha 1957

BYDŽOVSKÁ Lenka / URBAN Otto M.: František Kobliha: Grafika. Katalog výstavy, Roudnice nad Labem 1990

BYDŽOVSKÁ Lenka: František Kobliha, in: Umělecké sdružení Sursum, Praha 1996, 106-113

ČAPEK Karel: Souborná výstava F. Koblihy v Rudolfinu, Cesta I, 1918, 48

DIVIŠ Vladimír: F. Kobliha, in: Výtvarná práce XIX, 1970, 5

DVOŘÁK František: Výběr z grafiky F. Koblihy, Praha 1970

DVOŘÁK František: Výstava F. Koblihy, in: Výtvarná práce XVI, 1970, 5

DVOŘÁK František: František Kobliha – důsledný český symbolista, in: Lidová demokracie XXXVIII, 1982, 11. 12., 5

GABRIELOVÁ Bronislava.: František Kobliha ve sbírkách Moravské galerie v Brně, in: Bulletin Moravské galerie v Brně XV, 1983, 13-16

GABRIELOVÁ Bronislava.: František Kobliha, in: Výtvarná kultura VII, 1983, 64

HLAVÁČEK Karel: Pozdě k ránu, Praha 1986

HLAVÁČEK Karel: Kritiky, Praha 1930

HLAVÁČEK Karel: Mstivá kantiléna, Praha 1992

[156] Soupis je proveden podle citačního úzu Ústavu pro dějiny umění FF UK.

JANÁKOVÁ Iva: Knižní grafika Františka Koblihy ve vývoji české knižní kultury (nepublikovaná diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 1986

JEŽ J.: Grafické práce F. Koblihy, in: Lumír LI, 1924, 53

JEŽ J.: Malíř a grafik F. Kobliha, in: Lidové listy XVII, 1938, 6

JIRÁT Vojtěch: Koblihovy florální kompozice, in: Hollar XIX, 1943, 37-52

JIRÁT Vojtěch: Květinové torso, Praha 1945

JIRÁT Vojtěch: Koblihovy květiny a balady, in: Marginálie XVIII, 1944, 6-10

JIRÁT Vojtěch: Karel Hynek Mácha, in: JIRÁT Vojtěch: Portréty a studie, Praha 1978, 64-77

KARÁSEK ze Lvovic: In memoriam Karla Hynka Máchy, in: Moderní revue XVII, 1910-1911, 179-182

KARÁSEK ze Lvovic Jiří: Jan Neruda, Praha 1911

KARÁSEK ze Lvovic Jiří: František Kobliha, Moderní revue XXX, 1924, 123-127

KARÁSEK ze Lvovic Jiří: Poměr básnické tvorby k výtvarnému umění, in: Dílo XXIII, 1931, 200

KARÁSEK ze Lvovic Jiří: Grafické dílo Františka Koblihy, in: Okénko do dílny umělcovy IV, 1941, 41-46

KOBLIHA František: Mladá alba grafická, in: Moderní revue XXVI, 1920, 59-62

KOBLIHA František: Umění a kritika, in: Moderní revue XXVI, 1920, 229-236

KOBLIHA František: Jan Preisler, in: Moderní revue XXVII, 1921, 49-52

KOBLIHA František: Výstavy, in: Moderní revue XXVII, 1921, 251-254

KOBLIHA František: O grafice a graficích, in: Moderní revue XXVIII, 1922, 301-307

KOBLIHA František: Max Švabinský, in: Moderní revue XXX, 1924, 63-67

KOBLIHA František: Naivnost početí a umění, in: Hollar II, 1924-1925, 153-161

KOBLIHA František: Počátky české grafiky, in: Hollar II, 1924-1925, 188-197

KOBLIHA František: Kresby Julia Mařáka, in: Hollar III, 1925-1926, 67-84

KOBLIHA František: Úprava knihy, in: Vitrinka IV, 1927, 206-212

KOBLIHA František: Odilon Redon, in: Hollar IV, 1927-1928, 80-91

KOBLIHA František: Henri de Toulouse Lautrec, in: Hollar IV, 1927-1928, 123-135

KOBLIHA František: Jaromír Stretti-Zamponi, in: Hollar V, 1928-1929, 59-69

KOBLIHA František: Grafické dílo Jamese Ensora, in: Hollar V, 1928-1929, 27-35

KOBLIHA František: Sedm statí o výtvarných umělcích, Praha 1929

KOBLIHA František: Arnošt Procházka a jeho poměr k výtvarnému umění, in: Vitrinka IX, 1931, 147-148

KOBLIHA František: Henri Fantin Latour, in: Hollar XIII, 1937, 135-146

KOBLIHA František: Pražské baroko, in: Hollar XIV, 1938, 17-21

KOBLIHA František: Karel Hlaváček, in: Hollar XV, 1939, 25-29

KOBLIHA František: Konůpkův svět myšlenek a snů, in: Hollar XIX, 1943, nepag.

KOBLIHA František: V oblasti realizace snů, in: Okénko do dílny umělcovy II, 1941, 69-71

KOBLIHA František: Zánik bez zániku, In: Okénko do dílny umělcovy IV, 1948, 37-39

KOBLIHA František: Výtvarníkova vzpomínka, in: Sborník na památku Karla Dyrynka, Praha 1951, 62-64

KONŮPEK Jan: O Františku Koblihovi, in: Marginálie XVII, 1942-1943, 39-44

KONŮPEK Jan: Život v umění, Praha 1947

LORIŠ Jan: František Kobliha, in: Hollar XXIV, 1952, 168-169

MÁCHA Karel Hynek: Máj, Praha 1999

MALÁ I. R.: Tajemná píseň, Praha 1947

MAREK Josef: F. Kobliha (Pozdě k ránu), in: Moderní revue XXIII, 1911, 220-221

MARTEN Miloš: Básník ilustrace, Praha 1927

MUKAŘOVSKÝ Jan: Mezi poezií a výtvarnem, in: Kapitoly z dějin české poetiky I, Praha 1948, 253-74

NEUMANN Stanislav Kostka: Pozvání k subskripci na grafické dílo Františka Koblihy, Praha 1911

NERUDA Jan: Prosté motivy, Praha 1957

NOVÁK Arthur: František Kobliha, in: Vitrinka I, 1923, 46-48

OPOLSKÝ Jan: Dílo F. Koblihy, in: Hollar XIII, 1937, 153-176

PACOVSKÝ Emil: Umělecké sdružení „Sursum“ (1910 – 1912), in: Okénko do dílny umělcovy IV, 1948, 17-23

PEŠINA Jaroslav: Česká moderní grafika, Praha 1940

PRAZ Mario: The Romantic Agony, London 1970

PROCHÁZKA Arnošt: Rudolfinský salon, in: Moderní revue XII, 1900, 243

PROCHÁZKA Arnošt: Cesta krásy, Praha 1906

PROCHÁZKA Arnošt: Pražská výstava Émila Bernarda a její poučení, in: Moderní revue XV, 1908-1909, 223

PROCHÁZKA Arnošt: Ironický osud, in: Moderní revue XVII, 1910-1911, 107-112

PROCHÁZKA Arnošt: Kouzlo Prahy, in: PROCHÁZKA Arnošt: Rozhovory s knihami, obrazy a lidmi, Praha 1916, 96-101

PROCHÁZKA Arnošt: Jan Zrzavý, in: Moderní revue XXV, 1919, 27-30

SLADKÝ Richard: Doslov, in: KOBLIHA František: Žena. Cyklus původních dřevorytů, Praha 1911

ŠMEJKAL František: Česká symbolistní grafika, in: Umění XVI, 1968, 1-23

ŠMEJKAL František: Kobliha František – výběr z díla, Hradec Králové 1973

ŠMEJKAL František: Básník noci. K rané tvorbě Františka Koblihy, in: Umění XXII, 1977, 340-354

ŠMEJKAL František: Sursum, Hradec Králové 1976

ŠMEJKAL František: České imaginativní umění, Praha 1996

URBAN Otto M.: Temný klasicismus Františka Koblihy, in: MERHAUT Luboš / URBAN Otto M. (ed.): Moderní revue, Praha 1995, 193-213.

URBAN Otto M. / VRBA Tomáš / VRBOVÁ Jarka: Být sám: obrazy – deníky – ohlasy / Edvard Munch, Praha 2006

URBAN Otto M. (ed.): V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914, Praha 2006

U příležitosti první výstavy spolku Mánes v Topičově salonu, in: Volné směry II, 1898, 233

VOLAVKOVÁ Hana: Ilustrace české poezie a prózy / Mikoláš Aleš, Praha 1964

WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1985

WITTLICH Petr: Umění a život – doba secese, Praha 1987

WITTLICHOVÁ Jana: F. Kobliha vystavuje v Hollaru, in: Lidová demokracie XXVI, 1970, 5

ZINK Karel: Spolek českých bibliofilů a české knihomilské tisky 1908-1944, in: Marginálie 1968, 15-24

ŽIŽKOVSKÝ Karel: Česká ilustrace od 1900 do současnosti, in: Čtenář XV, 1971, 8