

Pavel Š o p á k

BAROKO – SECESE – ART DECO (STYLOVÉ PROMĚNY V TVORBĚ SOCHAŘE JOSEFA OBETHA)

Abstract

The study is focused on the work of Josef Obeth (1874–1961), from the point of view of stylistic changes (neobaroque, art nouveau, art deco, civilism). The work is viewed in the context of Central European sculpture of the first half of the 20th century.

Keywords: *modern sculpture, art nouveau, art deco, neobaroque, Czech Silesia, Obeth Josef, Sudetenland*

Jméno sochaře Josefa Obetha je jedno z mála z těch, jež reprezentují výtvarnou kulturu západní části Českého Slezska v první polovině 20. století jak v německojazyčném, tak v českém kulturním prostředí. Již v roce 1972 publikoval archivář Rudolf Zuber (1912–1995) text resumující umělce biografií na základě písemných podkladů soustředěných Josefem Ehrlichem a uložených v nynějším Státním okresním archivu v Jeseníku.¹ Ten se stal základem mnohem mladších encyklopedických hesel² a současně soustředěného detekování Obethových děl *in situ*, jak je v konkrétních případech průběžně registruje regionální literatura³ a topografické práce z poslední doby – ty ovšem symptomaticky jen výběrově, nedbající některých významných umělcových realizací.⁴ Fundamentální význam mají texty Bohumily Tinzové, která z Josefa Obetha učinila téma svého dlouholetého badatelského zájmu, spojujícího erudici archivářky s náročným terénním výzkumem. Právě jí vdčíme za jakkoliv neúplný, přece jen dosud nejlepší přehled umělce tvorby.⁵ Tento badatelský základ

-
- 1 Rudolf ZUBER, *Z galerie výtvarných umělců Jesenicka – Josef Obeth*, in: Severní Morava 23, Šumperk 1972, s. 23–30; Osobní fond Josef Ehrlich, uložený ve Státním okresním archivu v Jeseníku, je dosud nezpracován. K Ehrlichovi viz Květoslav GROWKA, *Ehrlich Josef*, in: Biografický slovník Slezska a severní Moravy, sešit 8 (20), Ostrava 2006, s. 29.
 - 2 Marie SCHENKOVÁ, *Josef Obeth*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 578; Milena FILIPOVÁ, *Josef Obeth*, in: *Kulturněhistorická encyklopedie českého Slezska a severovýchodní Moravy M–Ž*, Ostrava 2013, s. 120. Srov. též Ladislav DANĚK – Jiří HASTÍK – Josef MALIVA, *Sochařství v Olomouckém kraji 1900–2012*, Olomouc 21012, s. 10–11.
 - 3 Například [ANONYM], *Obnovený pomník J. Obetha v Loučném nad Desnou*, in: *Jesenicko. Vlastivědný sborník* 7, 2006, s. 57; Bohumila TINZOVÁ, *Slezský sochař Josef Obeth*, *Vlastivědné listy Slezska a severní Moravy* 35/1, 2009, s. 19–22; Krzysztof PAWLIK, *Pomniki nagrobne długa Josefa Obetha w Nysie i ich fundatorzy*, in: X. svatováclavské česko-polsko-německé setkání v Jeseníku. Sborník referátů. Historický seminář na téma Jesenicko v kontextu vývoje slezské a moravské architektury, *Jeseník* 2010, s. 128–132; B. TINZOVÁ, *Po stopách Josefa Obetha na Bruntálsku*, in: *Sborník bruntálského muzea, Bruntál* 2011, s. 41–56; Marcin DZIEDZIC, *Práce sochaře Josefa Obetha pro Otmučov*, in: *Jesenicko. Vlastivědný sborník* 15, *Jeseník* 2014, s. 38–39; Boleslav DOBOŠ, *Obethův nerealizovaný pomník obětem 1. světové války ve Zlatých Horách*, in: *Jesenicko. Vlastivědný sborník* 17, 2016, s. 34–35.
 - 4 Bohumil SAMEK, *Umělecké památky Moravy a Slezska* 1, Praha 1994, s. 273 – náhrobek rodiny Macholdovy na městském hřbitově v Bruntále (1922); TÝŽ, *Umělecké památky Moravy a Slezska* 2, Praha 1999, s. 60 – Pomník Vincence Priessnitzu v Jeseníku (1907); 345 – Langerova hrobka v Libině u Šumperku (1932?); 714 – Mendelův pomník v Novém Jičíně (1931); Bohumil SAMEK – Kateřina DOLEJŠÍ (edd.), *Umělecké památky Moravy a Slezska* 3, Praha 2021, s. 442, 447, 448, 495, 496 – práce v Opavě; 563 – pomník v parku u nádraží v Osoblaze (1918?), pomník obětem první světové války v Dívčím Hradě (bez datace).
 - 5 Bohumila TINZOVÁ – Marian ČEP, *Sochař Josef Obeth 1874–1961, život a dílo*, Opava – Štítý 2008. K tomu důležitý addenda et corrigenda, viz B. TINZOVÁ, *Nově nalezená díla Josefa Obetha a opravnik omylů*, in: *Jesenicko. Vlastivědný sborník* 11, 2010, s. 53–60.

přijmeme za východisko k dalšímu, mnohem podrobnějšímu a zevrubnějšímu pohledu na tvorbu Josefa Obetha; ke zkoumání překračujícímu pouhé vlastivědné nebo památkářské ambice.

Směry dalšího obethovského výzkumu se nabízejí v zásadě tři. Prvým je dnes vysoce preferovaný směr všestranné deskripce sepulkrálních památek 19. a 20. století, v němž rezonuje vztah sochařského díla ke kulturně-politickému kontextu. Prací takto motivovaných vzniklo v posledních desetiletích mnoho v různých českých regionech,⁶ na Moravě i ve Slezsku⁷ a budou nutně vznikat i další s neutuchajícím, ba spíše vzrůstajícím zájmem o vojenská pietní místa, o memoriální plastiky civilní sféry i o sepulkrální památky posledních dvou staletí.

Druhým badatelským směrem, v Obethově případě dosud nevyužitým, jež sleduje i tato studie, je směr uměleckohistorického výzkumu, jehož jádrem je formální postižení děl ve vztahu k vnitřní logice umělcevy tvorby i v relaci se situací středoevropské plastiky konce 19. a prvé poloviny 20. století. Obethovo jméno – jakož i jména dalších představitelů supíkovičského okruhu (Paul Stadler, Engelbert Kaps)⁸ – v českém dějepise umění totiž zcela chybí.⁹ Je tomu tak bezesporu z důvodu přetrvávajícího bohocentrického výkladu, kanonizujícího pražskou plastiku přelomu 19. a 20. století jako základ, od něhož se odvíjí další vývoj *českého sochařství*, což je termín, jenž je – nesprávně – synonymem sochařství v českých zemích. Z dnešního pohledu jde o anachronismus, jenž zcela opomíjí sochařskou produkci v periferních oblastech českého státu, do roku 1945 většinou osídlených německojazyčným obyvatelstvem. K nim se připojují jazykové ostrovy na Moravě, kde právě osobnosti německých sochařů nacházely vděčnou klientelu. Nejde pochopitelně ani o říšské Němce (svým původem v německých zemích), ani o etnické Němce (svou německou identitou), nýbrž o umělce přináležející svým původem a jazykem k německojazyčné společnosti, jež byla jedním z prvků kulturní polyfonie rakouského soustátí, zděděným meziválečným Československem.¹⁰ Z tohoto pohledu byl Josef Obeth stejným *rakouským* umělcem, jakými byli kupříkladu Josef Václav Myslbek nebo Jan Štursa. Přesto přese všechno Josef Obeth a další představitelé výtvarné kultury bývalých Sudet, resp. regionů s výrazným německým osídlením (včetně Prahy) jsou přijímáni – a to ještě v lepším případě – jen jako regionální

6 Například David ULRYCH, *Charakteristika památníků obětem první světové války na Novopacku*, in: Z Českého ráje a Podkrkonoší 30, Semily – Jičín 2017, s. 121–174; Martin ZEMAN, *Památky vojenské historie Podunajské monarchie na Písecku. Vojenské hřbitovy, hroby, pomníky a památníky*, in: Památky jižních Čech 9, České Budějovice 2018, s. 67–100.

7 Zde k Obethovi B. TINZOVÁ, *Osudy pomníků obětem první světové války z dílny slezského sochaře Josefa Obetha*, *Vlastivědné listy Slezska a severní Moravy* 35/2, 2009, s. 4–10. Na kvalitativně podstatně vyšší úroveň posunula problematiku výzkumu sepulkrálních památek Petra Hečková, viz Petra HEČKOVÁ, *Náhrobek jako historický pramen pro dějiny ušlechtilé kamenické výroby: případ západního Slezska*, e-Monumentica 9/2, 2023, s. 21–41 [online].

8 Takto lze pracovně označit okruh sochařů a kamenosochařů, kteří vzešli ze Zemské školy pro zpracování mramoru v Supíkovicích, často se na rodné Jesenícko vraceli po studiích ve Vídni a ve své tvorbě užívali zdejší supíkovičský mramor, tj. využili jeho specifické výtvarné a materiálové kvality. Do tohoto okruhu náležejí jak tvůrci vyhranění, invenční, tak kamenosochaři, kteří se svou prací podíleli na soudobé architektuře (kamenicky zpracované detaily staveb) nebo zhotovovali pomníky, pamětní desky či náhrobky.

9 V tzv. akademických dějinách českého výtvarného umění bychom Obethovo jméno hledali marně. Srov. Vojtěch LAHODA – Mahulena NEŠLEHOVÁ (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/1–2*, Praha 1998.

10 Připomínky Obethova jména nalezneme v dobových přehledech umělecké tvorby Moravy a Slezska, například Otto KLETZL, *Bildhauerei*, in: Von deutscher Kultur in der Tschechoslowakei aus Anlaß der Ausstellung für zeitgenössische Kultur in Brünn 1928, Brünn 1928, s. 81–82; Paul KLOBUTSCHAR, *Deutsche Kunst in Mähren und Schlesien seit 1850*, Mährisches Tagblatt (Olomouc) 61/285, 1. 12. 1940, s. 54.

kuriozity, zajímavé pro vlastivědné nadšence nebo pro regionální památkáře¹¹ (u nichž se pojí se zájmem o celkové kulturní *milieu* bývalých Sudet právě v rámci zájmu o hrbitovní areály a sepulkrální památky), a nikoliv jako osobnosti hodné uměleckohistorického výzkumu. V této distanci je nápadný rys českého provincialismu, jenž kritéria kvality přijímá pouze z českého (rozuměj: z pražského) kulturního prostředí a na díla nebo osobnosti, stojící mimo tento kontext, se dívá spatra.¹²

Směrem třetím je rekonstrukce Obethovy pozice ve výtvarně kritické reflexi, uskutečňované průběžně za umělcova života, kdy jeho díla vstupovala do živého, bezprostředního kontaktu s vnímátele, ať jimi byli objednavatelé nebo širší publikum. Takové studium by bylo zajímavé i jako součást uměleckohistorického bádání, jinak sledujícího věcné, formální aspekty děl. Obeth náležel k význačné umělecké generaci a současně ke generaci vtahující region Českého Slezska do celorakouského uměleckého kontextu. Slezská moderna¹³ je kompatibilní k moravské moderně, české moderně nebo haličské moderně tím, jak se kolem roku 1900 výtvarná scéna jednotlivých zemí či regionů Rakousko-Uherska nápadně profesionalizovala; ne že by výtvarná tvorba rozvíjená na živnostenském principu zcela zanikla, důležitější je, že se v regionech usazují absolventi uměleckoprůmyslových škol a akademií výtvarných umění. Společným rysem těchto regionálních kulturních okruhů je proto vzdělání jejich protagonistů na vídeňských uměleckých školách, především na tamní Akademii, a následné usazení se v některé z obcí rodného kraje a odtud přenesení znalostí soudobé plastiky do té které periferní oblasti Rakousko-Uherska. Ve Slezsku se to vedle Obetha týká sochařů Josefa Mühra (1873–1912), Maxe Ludwiga (1893–1940) nebo Marie Margarety Melzerové (1893–?), ale také těch, kteří se ve Vídni usadili natrvalo a do rodného kraje zasahovali jen částí své tvorby (Hans Schwathe, Leo Thom). S tím, jak je architektura pojítkem všech druhů výtvarných umění – malby, plastiky i uměleckého řemesla, umocněným v době kolem 1900 panestetickým ideálem moderny, se do čela uměleckého dění staví architekt, navazující kontakty s malíři, sochaři a uměleckoprůmyslovými návrháři, kteří mu napomáhají k formulaci výtvarného záměru. V Českém Slezsku se touto určující osobností stal Leopold Bauer (1872–1938), jenž díky své obratnosti získal řadu význačných zakázek. A ty se neobešly bez spolupráce se sochaři, ať už šlo o kostel svatého Martina v Tošovicích, o budovu obchodní a živnostenské komory v Opavě, o Priessnitzovo sanatorium v Lázních Jeseník nebo o další stavby, včetně soukromých domů a vil. Na Bauevých realizacích se setkáváme jak s Obethovými díly, tak s díly Engelberta Kapse a dalších sochařů supíkovičského okruhu. Nezdá se ale, že by vztah ke Slezsku byl u Bauera okamžitý či samozřejmý, protože pro své velké slezské realizace nárokoval umělec vídeňské – pro obchodní živnostenskou komoru sochaře Antona Hanaka (1875–1934) (zakázku obdržel Josef Obeth) a pro obraz pro hlavní oltář kostela sv. Martina v Tošovicích malíře Rudolfa Bachera (1862–1945), jehož znal z vídeňské Secese (zakázku obdržel Adolf Zdravila). Zřejmě ale pochopil, že zainteresování místních sil zvýší šanci na úspěch celého díla, takže v případě poslední velké realizace vůbec – kostela svaté Hedviky v Opavě (1933–1938) – přímo plédoval pro zapojení slezských umělců. Tento princip kooperace umělců při realizaci jednoho díla ztratil

11 Tento deskriptivní zřetel vyznačuje také práci Renaty Skřebkové, viz Renata SKŘEBKOVÁ, *Oslava všedního dne. Architektonická plastika s atributy práce, dopravy, obchodu a peněžnictví*, Ostrava 2020, k Obethovi s. 315–316.

12 Rehabilitaci výtvarných umělců reprezentujících německojazyčnou společnost českých zemí se věnuje Ivo Habán, srov. Ivo HABÁN, *Fenomén německo-českého výtvarného umění 20. století*, doktorská disertační práce, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2012, strojepis [online].

13 Pavel ŠOPÁK, *Die Moderne Österreichisch-Schlesien. Eine Bemerkungen*, Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900 5/1, 2002, s. 6–9.

v meziválečné době svou životnost, protože puristicko-funkcionalistická architektura kladla důraz na prostotu výrazu, bezozdobnost a standardizaci, a tak omezovala uplatnění malířského nebo sochařského doplňku architektury. Nicméně i v meziválečném dvacetiletí se s touto praxí přece jen setkáváme, jak ostatně dokládají Obethova díla na stavbách architektů Karla Gottwalda (1884–?) nebo Otty Reichnera (1888–1961).

Publicistická a výtvarně kritická reflexe pak posuzovala celek výtvarné kultury regionu, tedy nejen jen jednu z jeho složek, což ještě posilovalo společné vystupování slezských umělců včetně Obetha v rámci výstav *Vereinigung der bildender Künstler Schlesiens* se sídlem v Opavě.¹⁴ Ačkoliv výstavy probíhaly v různých místech Slezska (Krnov, Jeseník, Těšín), centrem výstavních aktivit bylo až do roku 1945 Zemské muzeum v Opavě, jehož ředitel Edmund Wilhelm Braun (1870–1957) vystupoval v regionálním tisku jako arbitr regionálních výtvarných snah. Právě tyto texty i texty dalších autorů¹⁵ by tvořily základ studia výtvarně kritické reflexe slezského umění konce františkojosefinské epochy, meziválečného dvacetiletí i období existence Říšské župy Sudety.

Než obrátíme pozornost k dílům Josefa Obetha, připomeňme základní skutečnosti jeho života. Narodil se dne 15. července 1874 jako syn zahradníka a kameníka Franze Obetha a jeho ženy Terezie, rozené Ehrlichové v domě čp. 9 v osadě Terezín, tvořící součást Kolnovic a dne 17. července 1874 byl pokřtěn ve farním kostele v Mikulovicích.¹⁶ Studia na Zemské škole pro zpracování mramoru v Supíkovicích absolvoval v letech 1887–1890 a následně pobyl rok na uměleckoprůmyslové škole ve Vídni, k čemuž dozajista napomohlo i stipendium 150 zlatých udělených Obethovi zemským sněmem,¹⁷ a posléze na vídeňské Akademii výtvarných umění (1892–1897), kde jej částkou 50 zlatých opakovaně podpořila obchodní a živnostenská komora v Opavě.¹⁸ V třetím ročníku studia obdržel stříbrnou medaili Fügeryovy nadace za kompozici *Mladý Germán na lovu vlků*.¹⁹ Po završení studií ve Vídni, doplněných studijními pobyty v Budapešti, Mnichově a o něco později studijní cestou do Itálie, se vrátil do rodného kraje, s nímž byl natrvalo spjat²⁰ až do nuceného odchodu do Německa po skončení druhé světové války. Oproti jiným, zejména malíři a grafikovi Adolfu Zdrzilovi (1868–1942), nenavázal kontakt s nadregionální kulturní scénou: nevystupoval v řadách některého z vídeňských nebo

14 Ačkoliv Josef Obeth běžně nevystavoval, jak již upozornila Bohumila Tinzová, viz B. TINZOVÁ – M. ČEP, *Sochař Josef Obeth*, s. 22. Samotný fakt členství ve spolku vyjadřuje jistou potřebu společenských či profesních kontaktů.

15 Otto WENZELIDES, *Fördert die schlesische Kunst!*, Nordmark Zeitweiser, 1909, s. 129–131.

16 Zemský archiv (dále ZA) v Opavě, fond Sbirka matrik Severomoravského kraje, inv. č. 3226, sign. Je VI 15, původce: Mikulovice, římskokat. f. ú., 1867–1876, s. 56 a 73; Tamtéž, inv. č. 3240, sign. Je VI 29, původce: Mikulovice, římskokat. f. ú., 1870–1898, s. 153, 209, 266, 310, 369, 441, 499 a 557; Tamtéž, inv. č. 8845, sign. Je VI 31, původce: Mikulovice, římskokat. f. ú., 1858–1912, s. 185, 204 a 313. Sourozenci Josefa Obetha: Anna (*2. listopadu 1872), Marta (*19. září 1876, dne 26. února 1906 uzavřela sňatek s Josefem Eduardem Zohnerem), Ida (*24. února 1879), Rudolf (10. dubna 1881 – 6. srpna 1888), Emilie (4. července 1883 – 2. září 1885), Emma (*12. února 1885), Oskar (21. dubna 1887), Gisela (*1. října 1889, uzavřela sňatek v Opavě dne 1. prosince 1941), Olga (*28. října 1891, prodala se dne 24. listopadu 1919 za Emila Lindenthala), Isabella Anna (24. února 1894 – 26. května 1902).

17 *Verhandlungen des schlesischen Landtages XXIX. Session*, Troppauer Zeitung 107/62, 16. 3. 1892, s. 5.

18 *Troppau. 30. November*, Ostrauer Zeitung, č. 142, 3. 12. 1893, s. 3; *Plenarsitzung der schlesischen Handels- und Gewerbekammer*, Troppauer Zeitung 110/81, 7. 4. 1895, s. 4.

19 O Obethově ocenění referoval i český tisk, viz *Odměnění Slezaně*, Opavský týdeník 27/57, 22. 7. 1896, s. 2.

20 Úvahy o přesídlení do Vídně po vzoru jiných umělců slezského původu, zejména sochaře Hanse Schwatheho (1870–1950), nedošly naplnění. B. TINZOVÁ – M. ČEP, *Sochař Josef Obeth*, s. 18.

pražských uměleckých spolků, nevystavoval,²¹ proto se s jeho jménem v soudobých uměleckých revuích prakticky nesetkáme s výjimkou noticek ve vídeňském tisku informujících o Obethově vítězství v soutěži na Priessnitzův pomník v Jeseníku.²² Plně se soustředil na zakázky – sochařsky pojaté náhrobky, pomníky, pamětní desky a sporadicky také na portrétní tvorbu – a setrval v relativně úzce vymezeném regionu, jehož pomyslné ohnisko tvořil sochařův ateliér ve Velké Kraši. Mnohem závažnější než kontakty s uměleckou scénou byly vazby k Zemskému muzeu v Opavě, podpořené Obethovými dlouholetými kontakty s historikem umění Edmundem Wilhelmem Braunem (1870–1957), jehož tvář zachytil v dochované bustě.²³ Pozici v slezské výtvarné kultuře jistě posílil sňatek jeho dcery Helmitraud s bratrem známého literáta Brunno Hanse Wittka (1895–1935), architektem Oskarem Wittkem (1906–?), uzavřený v roce 1937.²⁴ S architektem Wittkem se Obeth setkal již dříve, když pro správní budovy Fiederovy továrny na cukrovinky v Opavě, vyprojektovanou Wittkem, vytvořil krb a zejména při realizaci památníku Eduarda Schöna – Engelsberga, Viktora Heegera a Bruna Hanse Wittka nedaleko poutního kostela na Cvilíně (1936),²⁵ jehož architektonické řešení bylo rovněž dílem Oskara Wittka a Obeth vytvořil sochařské portréty těchto osobností. Opomíjenou pozoruhodností je účast dvojice Obeth – Wittek v soutěži na Goethův pomník v Mariánských lázních v roce 1931, obeslané třiceti návrhy, v níž slezští umělci uspěli, když byl jejich návrh oceněn jednou ze třetích cen.²⁶ Z toho lze usuzovat na tuto kooperaci také v případě jiných sochařských děl s výraznou architektonickou složkou, u nichž ovšem Wittkovo jméno není doloženo, resp. dosud se nepodařilo prokázat.

Zaměříme-li se na Josefa Obetha jako na tvůrčí osobnost, mající určité ambice a sledující trendy v soudobém umění ve snaze přijímat je a současně hledat autonomní výtvarnou řeč, byť v omezeních daných konvenčními náměty a často oficiálními příležitostmi (portréty, náhrobky, válečné pomníky), musíme definovat východisko, jakýsi pomyslný bod nula jeho tvorby. Spolehlivě prvním Obethovým opusem po absolutoriu je sochařská výzdoba hlavního oltáře Jubilejního gymnazijního kostela ve Vidnavě, kdy k centrální skupině svatého Františka s Ukřižovaným, vyvýšené nad oltářní nástavec, se druží klečící figury archandělů Gabriela a Rafaela po stranách tabernáku.²⁷ Centrální skupina navazuje na klíčový typ z františkánské ikonografie, kdy Kristus sestupuje z kříže, levou rukou ještě připoután ke kříži, pravou objímá rameno svatého Františka, jež v extatickém vytržení směřuje pohledem ke Kristově tváři.

21 Z výjimek potvrzujících pravidlo alespoň Obethovo zastoupení na jarní spolkové výstavě v Opavě, které se zúčastnil návrhem na pomník obětem první světové války pro Vidnavu. *Frühjahrsausstellung der Vereinigung bildender Künstler Schlesiens*, Das Volk (Krnov) 19/86, 14. 4. 1937, s. 6.

22 *Freiwaldau*, Die Kunst für alle 18/3, 1902–1903, s. 80; *Freiwaldau*, Architekten- und Baumeister-Zeitung 13/20, 15. 5. 1904, s. 2.

23 Fotografie viz B. TINZOVÁ – M. ČEP, *Sochař Josef Obeth*, s. 22. Busta E. W. Brauna reprodukována v citované monografii na s. 76 není Obethovým dílem, ale dílem Engelberta Kapse.

24 *Trauing*, Neues Tagblatt für Mähren und Schlesien 4/9, 10. 1. 1937, s. 11.

25 Z novinových zpráv o odhalení pomníku *Die Enthüllung der Gedächtnisstätte für Engelsberg, Heeger und Wittek*, Reichenberger Zeitung 77/230, 1. 10. 1936, s. 3; *Die Enthüllung der Gedächtnisstätte für Engelsberg, Heeger und Wittek*, Jablonzer Tagblatt 45/269, 30. 9. 1936, s. 6; O. WENZELIDES, *Drei schlesische Kulturträger*, Bundeskalender 42, 1938, s. 99–101.

26 *Um das Marienbader Goethe-Denkmal*, Reichenberger Zeitung 72/256, 3. 11. 1931, s. 5.

27 Sochy vznikaly v letech 1898–1902, figury adorujících andělů Obeth vytvořil pod přímým dozorem svého učitele Caspara von Zumbusch ve Vidni. Oltářní architekturu vytvořila Zemská škola pro zpracování mramoru v Supíkovcích pod vedením Eduarda Zelenky. Adalbert WEESE, *Chronik der Kaiser Franz Josef-Jubiläumskirche, zugleich Gymnasialkirche in Weidenau*, in: XXXV. Jahresbericht über das k. k. Staatsgymnasium in Weidenau für das Jahr 1907/1908, Weidenau 1908, s. 30–33 a 46.

Dovedeme si představit, že kontakt dvou figur, z nichž jedna je vyvýšena (Ukřižovaný), a tudíž se sklání ke druhé, opírá se o ni nebo přímo na ni zlehka padá, musí být základem dynamické kompozice: Kristovo tělo by mělo být esovitě prohnuté, což by odpovídalo asymetrické kompozici, a František by měl být ke Kristovi natočen, případně i jeho figura by měla být esovitě zvlněna. Koneckonců tak je tomu i na předloze, kterou měl z rozhodnutí ministerstva kultu a vyučování Obeth sledovat, totiž na obraze proslulého španělského malíře 17. století Barotlomea Estebana Murilla.²⁸ To se však neděje; Obethovo pojetí je sevřené, nevzrušené, tvořené dvěma vertikálně pojatými figurami. Určitou strnulost vyrovnává sochařské zpracování povrchu, již typicky obethovské: měkké, vláčné, z drobných vyvýšených plošek a mělkých prohlubní. Tento sochařský rukopis rozpoznáváme na figuře Vincence Priessnitze z památníku v Jeseníku, na Braunově portrétní bustě, na tváři Karla knížete Lichnovského ze sarkofágu v hrobce v Chuchelné (1929–1930) a na dalších dílech.

Obethův sochařský rukopis nebyl ve stávající literatuře předmětem zájmu, přičemž jeho důkladná analýza má minimálně tyto dvě konsekvence:

1. stanovení Obethova zcela konkrétního autorského podílu na určitém díle. Obeth po usazení se ve Velké Kraši disponoval řadou pomocníků a je nesporné, že řada menších zakázek (nepochybně těch nesignovaných), dekorativních úkolů nebo přípravných prací vzešla ze součinnosti členů Obethova podniku. Jejich jména bohužel vesměs neznáme; Bohumila Tinzová zmiňuje podíl Engelberta Kapse, příštího význačného reprezentanta supíkovického okruhu, na Priessnitzově pomníku v Jeseníku.²⁹

Spolupracovníky jistě měl již v období, kdy tvořil v Terezíně a zejména později, když byla v roce 1908 ustavena obchodní společnost První rakousko-uherské zařízení pro umělecké, uměleckoprůmyslové a architektonické zpracování kamene Klose, Obeth a spol. a Obeth natrvalo přesídlil do Velké Kraše, kde podle projektu z roku 1908 povstal velký ateliér s prostorovým zázemím. V roce 1909 ale firma ohlásila úpadek³⁰ a z její majetkové podstaty se podařilo vyvázat část patřící Obethovi, který podnikání obnovil pod změněným názvem.³¹

2. Umělekohistorické konsekvence rozpoznání Obethova rukopisu a jeho odlišení od projevu jeho (anonymních) spolupracovníků provokují k otázce po vlivech a umělcově tvůrčí inspiraci v letech studia v Supíkovcích a zejména ve Vídni a následně v Budapešti a Mnichově. Dějepis umění tradičně spojuje progres v sochařské tvorbě s recepcí vlivu Auguste Rodina na středoevropské sochařství – a tu je nutno Obethovu tvorbu, resp. její východiska konfrontovat se situací rakouského sochařství přibližně mezi lety 1890–1914. Rodinovsky senzualismus se uplatňuje při zachycení mužských a ženských aktů, často ve schoulené nebo naopak vzepjaté pozici, ležících nebo jakoby levitujících, jak v českém prostředí vidíme na raných dílech Jana Štursy (1880–1925), Josefa Mařatky (1874–1937) a dalších tvůrců jejich generace. Odlišnost mezi českým a rakouským kontextem je ale zásadní: Mařatka se Štursou byli o generaci starší než protagonista rodinovského senzualismu a symbolismu (tradičně označovaného jako *impresionismus*) v rakouském prostředí Gustinus Ambrosi (1893–1975). Ke Štursově a Mařatkově generaci, jež je i generací Obethovou, naproti tomu

28 *Staatlicher Kunstauftrag*, *Olmützer Zeitung* 24/2293, 16. 7. 1898, s. 2.

29 B. TINZOVÁ – M. ČEP, *Sochař Josef Obeth*, s. 22.

30 O úpadku referoval německý i český tisk, například *Úpadek učinila firma Klose, Obeth a spol.*, *Opavský týdeník* 40/8, 27. 1. 1909, s. 4; *Konkurs*, *Freudenthaler Zeitung* 7/39, 18. 5. 1910, s. 5; *ZA v Opavě*, fond Krajský soud Opava, odd. firemních spisů, kart. 26, inv. č. 237.

31 B. TINZOVÁ – M. ČEP, *Sochař Josef Obeth*, s. 20. Obethova firma užívala později označení „*Obeth's Steinindustrie für Kunst und Gewerbe. Erste osterr.-ungar. Pressluftanlage*“.

náleží jiný význačný rakouský sochař: již vzpomenutý Anton Hanak (1875–1934). Rakouský kritik Fritz Karpfen se pokusil vystihnout principiální odlišnost mezi oběma tvůrci: Ambrosi byl pro něj sochařem vycházejícím z duchovních pohnutek, oproti němuž je Hanak – a my můžeme dodat, že sochař inklinující k symbolickému, duchovnímu vyznění děl – *fanatikem materiálu*.³² Také Obethovi bychom mohli přiřknout tuto charakteristiku a současně s Hanakovými díly srovnávat obethovskou plastiku i jinak: z hlediska objemové kompozice. Nápadná je totiž ona strnulost, hieratičnost související s koncentrací figury k duchovnímu prožitku, jejíž sděluje divákovi. Nejčasněji jde o stojící figuru, dívající se před sebe – nebo s hlavou mírně zakloněnou – a s rukama připaženými k trupu. Tuto konvenci ve figurální kompozici užil již Hanakův a Obethův učitel z vídeňské Akademie Edmund von Hellmer na fontáně s figurou řecké nymfy *Kastalie* na nádvoří vídeňské univerzity (návrh 1904, odhaleno 1910): ženská figura sedící na trůnu s pohledem upřeným před sebe, vyjadřuje vnitřní koncentraci, podmíněnou duchovní silou, a nadčasovost modrosti.³³ Přílišnou strnulost vyrovnává splývavá draperie šatu. Podobně si Obeth počínal u ženské figury na hrobce rodiny



Obr. 1: Opava, městský hřbitov, sochařská výzdoba hrobky rodiny Kallitovy.
Foto autor.

Kalittovy na městském hřbitově v Opavě [obr. 1], ale mnohem častější je tato tendence patrná u jeho stojících figur: u postav Ježíše Krista tvořících součást sochařské výzdoby hrobky rodiny Lorenzovy v Javorníku [obr. 2] a Wotkově hrobce v Těšíně³⁴ [obr. 3] (kolem 1908) a u jejich ženského protějšku – postavy Panny Marie tvořící součást bočního v kapli sv. Acháce v Dolním Údolí (1908). Pochopitelně nejde o originální řešení, ale o dobovou vizuální konvenci, jak ji v českém prostředí vyjádřili Stanislav Sucharda (1866–1916) v návrhu figury pro náhrobek J. Humpel-Zemanové (před 1908) nebo Ladislav Šaloun (1870–1946) u figury Jana Husa z pomníku v Hořicích v Podkrkonoší (1911–1913) a ve studii *Válečné stíny* (1916).³⁵ Její podstatu tvoří stojící figura, pro jejíž výraz je určující dlouhý, splývavý šat, směrem dolů se mírně rozšiřující. Není to civilní oděv, nýbrž roucho kněze, věstce, světce, mučedníka nebo kazatele. Jsme v pokušení tuto vizuální konvenci označit termínem *secese* – a vskutku Josef Obeth je často charakterizován jako představitel secesního sochařství.

32 Fritz KARPFFEN, *Österreichische Kunst*, Leipzig – Wien 1923, s. 84.

33 Cornelia REITER, *Edmund Hellmer (1850–1935), Kastalia*, in: Gerbert FRODL (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 5. – XIX. Jahrhundert*, München – Wien 2002, s. 539–540.

34 *Unser-Kommunal-Friedhof*, *Neue schlesische Zeitung* 13/128, 29. 10. 1908, s. 2. Pouze předpokládám, že náhrobkem člena obecního výboru města Těšína Emila Wotkeho se míní dochovaný náhrobek nyní nesoucí jméno jisté Małgorzaty Ząbkowé (1900–1976).

35 Reprodukce viz P. WITTLICH, *Sochařství české secese*, Praha 2000, s. 210, 235 a 253.



**Obr. 2: Javorník, městský hřbitov,
pomník na hrobce rodiny Lorenzovy.**

Foto autor.



**Obr. 3: Těšín, městský hřbitov,
náhrobek.**

Foto autor.

Analýza Obethových východisek by měla být pochopitelně mnohem podrobnější. Zejména by bylo zajímavé bližší srovnání s díly Obethových učitelů z vídeňské Akademie. Zmínili jsme již Edmunda von Hellmer, avšak Obeth studoval také u jeho o generaci staršího kolegy z vídeňské Akademie Kaspara von Zumbusch. Pouze předpokládáme – přímé prameny pro tato tvrzení chybějí – že si Obeth přinesl do Vídně spolehlivou znalost řemesla – supíkovické školení prohloubilo jeho cit pro sochařský materiál – a vzdělávání na vídeňské Akademii k tomu přidalo spolehlivou znalost formy měnící se v toku času. Tak se mu Zumbusch i Hellmer mohli jevit jako strážci barokního i klasicistního odkazu vídeňské plastiky 18. a 19. století, jako představitelé *stylu Ringstrasse*, jehož velkolepou přehlídkou jsou pomníky v parcích a na náměstích v linii vídeňské okružní třídy.³⁶ Obeth v době studií jistě navštěvoval vídeňské umělecké výstavy a sledoval soudobé revue, byť Vídeňská Secese, kterou tradičně považujeme za spolek iniciující obměnu výtvarné řeči rakouské plastiky kolem roku 1900, byla ustavena v roce 1897, tj. v roce dokončení Obethových vídeňských studií, a Hagenbund byl založen dokonce až v roce 1899. Konkurenční stylové mody plastiky kolem roku 1900 poznával Josef Obeth také v Budapešti při pobytu v ateliéru Györgyho Zaly (1858–1937), jenž znalost vídeňské akademické plastiky rozšířil do maďarské metropole. Zalův *archanděl Gabriel*, oceněný na Světové výstavě v Paříži (1900), je přímým předstupněm Obethových figur Ježíše Krista z Javorníku a Těšína: gracilní figura ve splývavém sice, leč bohatě promodelovaném šatu je opět efektním řešením, ale současně jen multiplikací určité vizuální konvence. Konvenčních zobrazení bychom našli ale v Obethově tvorbě více. Je to především typ zobrazení hlavy Ježíše Krista, pro nějž je charakteristická vousatá, pohublá, až propadlá tvář vroubená kadeřemi, obvykle se zavřenýma očima, adekvátní

36 Walter KRAUSE, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, Wiesbaden 1980.

převažujícím zakázkám Obethovy firmy na sepulkrální plastiky. Konvencí jsou i některé oblíbené kompoziční prvky, například užívání *tonda* pro portréty, jež tvoří – či tvořily³⁷ – součást pomníků a pamětních desek. Výsoce konvenční je typ *hermovky*, uplatněný na pomníku Franze Heinze v Bruntále (1930), dnes zničeném, a na Mendelově pomníku v Novém Jičíně (1931).³⁸ Z manýristické plastiky je převzatý motiv *maskaronu*, jak jej Obeth využil kupříkladu na vojenském památníku v Opavici a takto bychom ve výčtu tradičních forem mohli pokračovat i dále. Užítí i sama stylizace těchto konvenčních prvků či motivů se v průběhu času ale měnila s tím, jak historismus a secesi v Obethově tvorbě vystřídal modernistický postsecesní neoklasicismus a později, ve dvacátých letech 20. století art deco.

Klíčovým dílem Obethova secesního období je pomník Vincence Priessnitze v Jeseníku, jehož příprava a realizace si vyžádaly delší čas. Jde o význačné memoriální dílo, které již během přípravy a znovu při svém odhalení dne 25. července 1909 budilo mimořádnou pozornost.³⁹ Současně jde o Obethovu klíčovou realizaci, revidující umělcova tvůrčí východiska: *styl Ringstrasse*, spojující efektní architektonické řešení, které propojuje monument s okolním parkem a současně vymezující předprostor pro početnou skupinu diváků, s narativní složkou, kdy figurální skupiny vyprávějí určitý historický nebo symbolický příběh – v tomto případě vyjadřují rozdíl mezi nemocí a zdravím, se pojí se secesní stylizací forem a s originální ornamentikou. Narativní schéma skupin vymezuje pohled na stojící postavu Vincence Priessnitze – a ta je již jiná než secesní. Nejde o figuru sedící, s gesty naznačujícími pohyb, ale navzdory měkkému, typicky obethovskému traktamentu jde o pevně stojící figuru zahleděnou před sebe, s rukama těsně u trupu. Určitá sevřenost je zesílena distancí asistenčních figur soustředěných do dvou postranních skupin. Mezi ně umělec vkomponoval mohutnou hmotu stylizovanou do podoby stromů, jejichž kmeny naznačuje řada vertikálních linií a kučeravé koruny tvoří jeden celek, nad nímž ční figura Vincence Priessnitze, sledující osu celé složité kompozice.

Ve zvolené koncepci je patrné určité nové poučení. Připomeňme, že po pobytu v Zalově ateliéru v Budapešti se Obeth odebral do Mnichova, kde se krátce působil v ateliéru Adolfa von Hildebrandt (1847–1921) právě v době, kdy tento význačný představitel německého sochařství pracoval na Wittelsbašské kašně (1893–1895) pro Mnichov. Tu vyznačuje určité napětí mezi doznívající tradicí novobarokního senzualismu a mezi moderní statuárností. Na tu Hildebrandt vsadil v mladší tvorbě, a poučen příkladem raně řeckého sochařství, dospěl k radikálnímu rozchodu s minulostí jiným, přímo kontrastním způsobem, než jak se od minulosti odpoutal Auguste Rodin: vsadil na silně zjednodušený tvar figury, vyznačující se pevným obrysem a snahou po propojení do tektonicky jednotného celku, zbaveného popisných detailů. Hildebrandt zformuloval své teoretické názory do knihy *Problém formy ve výtvarném umění*, která získala mimořádný ohlas. Zajímavou reakci zaznamenáváme v českém

37 Například na zničené pamětní desce na rodném domě Viktora Heegera ve Zlatých Horách.

38 K odhalení pomníku Erwin WEISER, *Das Franz-Heinz-Denkmal in Freudenthal*, *Freudenthaler Ländchen* 10, 1930, s. 73–81; *Freudenthal. Enthüllung des Franz-Heinz-Denkmal*, *Das Volk* 12/204, 6. 9. 1930, s. 5.

39 K realizaci pomníku a jeho odhalení viz například *Prießnitz-Denkmal*, *Freudenthaler Zeitung* 4/30, 13. 4. 1907, s. 6; *Freiwaldau. Ein Prießnitz-Denkmal in Freiwaldau*, *Römerstädter Zeitung* 3/10, 7. 3. 1908, s. 3; *Ein Prießnitzdenkmal in Freiwaldau*, *Mährisches Tagblatt (Olomouc)* 29/51, 2. 3. 1908, s. 4; *Troppau, 26. Juli*, *Ostrauer Zeitung*, č. 166, 26. 7. 1909, s. 3; *Enthüllung eiens Prießnitzdenkmales*, *Neues Wiener Tagblatt* 43/205, 27. 7. 1909, s. 7; *Denkmalsenthüllungen*, *Wiener Zeitung*, příloha *Wiener Abendpost*, č. 168, 26. 7. 1909, s. 2; *Freiwaldau*, *Deutsches Nordmährenblatt (Olomouc)* 11/30, 25. 7. 1909, s. 6; *Das Prießnitzdenkmal in Freiwaldau*, *Znaimer Wochenblatt* 60/60, 28. 7. 1909, s. 7; *Prießnitzdenkmal*, *Altwater* 26/3, 1. 8. 1909, s. 25. *Prießnitz-Denkmalkomitee*, *Mährisch-schlesische Presse* 19/65, 13. 8. 1902, s. 3.

prostředí, které bylo v době kolem roku 1900 orientováno primárně na Francii. S delším odstupem od jejího vydání se k ní přihlásil Miloš Jiránek coby redaktor *Volných směrů*, jenž prohlásil: „*Bude nutno přeložit a vydati tuto knihu, není druhé vzácnější v dnešním zmatku. [...] Čtete-li ji pozorně, cítíte, jak jste ji [myšleno opěrných bodů – pozn. aut.] měli již dávno potřeby.*“⁴⁰ Hildebrandtovi komplementární ve smyslu reakce na senzualismus přelomu století byl Émile-Antoine Bourdelle (1861–1929), jehož dílo připomněly reprezentativním výběrem fotografií právě *Volné směry* ve svém 13. ročníku. Odlišné koncepty moderny rozvíjeli sochaři v rakouských a německých zemích – pro české země je z nich důležitý Franz Metzner (1870–1919) – a v zemích slovanských, z nichž zcela výjimečně postavení zaujal Ivan Meštrović (1883–1962). Tato imperiální, chladně neosobní rétorika Metznerových nebo Meštrovićových soch ale v konzervativním prostředí Moravy a Slezska nezdomácněla, což ovšem neznamená, že by se regionální sochařská nevyznačovala určitou proměnou forem odklonem od pozdního historismu a secesního dekorativismu. Sice si zachovává prvky staršího senzualismu, avšak moderní pevnost, pádnost výrazu, podpořená vnitřním klidem stojící figury, ideálně doplněné o mohutnou hmotu soklu nebo architektonického pozadí, se i na Moravě a ve Slezsku stala určujícím rysem koncepce sochařského monumentu. Takto je koncipován pomník Gregora Johanna Mendela v Brně od Theodora Charlemonta (1859–1938), sochaře, jenž podobně jako Obeth studoval na vídeňské Akademii u profesorů Zumbusche a Hellmera. Autor pomníku, odhaleného 2. října 1910 před areálem augustiniánského kláštera na Starém Brně, vsadil analogicky k Obethově řešení Priessnitzova monumentu v Jeseníku na stojící figuru v klidné, nevzrušené póze, hledící před sebe. Kněžský šat navíc umožnil vytvořit skladbu monumentálních hladkých, vertikálně členěných záhybů, ve své formově úspornosti a hladkosti povrchu ještě modernější, než jak pojal Priessnitzův civilní šat Josef Obeth. Kdybychom se rozhlédli po slezských městech, zdali existuje dílo, jež by tuto novou, neklasickou monumentalitu přece jen vyjadřovalo, shledali bychom pomník Františka Josefa I. v Krnově (1906–1908), známý bohužel jen z fotografií, jehož autor Carl Wollek (1862–1936) byl v rakouské plastice kolem roku 1910 jedním z protagonistů modernistického odvratu od senzualismu přelomu století.

Velkou příležitostí posunout se dál k modernímu monumentalismu, jenž vyznačoval středoevropskou plastiku let před první světovou válkou, měl Josef Obeth při realizaci čtyř alegorických figur pro průčelí obchodní a živnostenské komory v Opavě. Tuto čtveřici sice vyznačuje nadosobní patos, avšak Obethův traktament tato díla vrací zpět do 19. století. Hybnost a hra světla a stínů na reliéfech v meziokenních plochách s alegorickými postavami dětí reprezentují Obethovu inklinaci k barokní tradici a secesnímu dekorativismu. Významnou roli totiž hraje draperie antikizujícího roucha, v určitých partiích bohatě zřasená – ačkoliv pro moderní alegorie hospodářské činnosti, průmyslu, obchodu či obecně pracovní aktivity je mnohem vhodnější mužský akt mladšího vzeření s bezvousou tváří a krátce střiženými vlasy, jak je v pražské plastice druhého desetiletí 20. století identifikujeme v tvorbě Bohumila Kafky a alegoriích *Strojirenství, Průmyslu a Obchodu*.⁴¹

Obethovo setrvávání u konvencí převzatých z historizující plastiky *stylu Ringstrasse*, senzualismu a secesního dekorativismu, jehož dokladem je sochařské dotvoření průčelí budovy obchodní a živnostenské komory v Opavě, se ale po roce 1910jevilo již jako přítěž. Když navrhl pro kostel sv. Martina v Tošovicích, stavěný podle projektu Leopolda

40 Miloš JIRÁNEK, *Adolf Hildebrandt – Das Problem der Form*, *Volné směry* 13, 1909, s. 363–364.

41 Reprodukce Petr WITTLICH, *Bohumil Kafka 1878–1942. Příběh sochaře*, Praha 2014, s. 138–148.

Bauera, tympanon s reliéfem světce na koni dělícím se o plášť se žebrákem a zbytek lunety vyplnil secesně stylizovaným listovým stromů (dochovala se kontraktační skica),⁴² neuspěl. Realizován byl návrh Obethova generačního druha Hanse Schwatheho, oproti Obethovi dříve dospívajícímu k překonání secesní stylizace. Rovněž mladší Obethův souputník, sochař Engelbert Kaps, se rychleji vyrovnával se stylovými proměnami, vyznačujícími středoevropskou plastiku kolem roku 1910, jež spočívají v osvojení prostředků neklasické monumentalitě, výrazové pevnosti a stylizačního primitivismu, jak vidíme například na karyatidách na Försterově hrobce ve Zlatých Horách.

Změnu výtvarného jazyka děl Josefa Obetha přináší až leta před první světovou válkou a krátce po ní, kdy umělcova neschopnost či neochota proměnit výtvarnou řeč byla přece jen kompenzována modernějším vyzněním architektonického rámce. Platilo to o památníku císaře Františka Josefa I. v Těšíně (1910),⁴³ z něhož zůstala pouze architektonická složka v podobě komolého obelisku, posazeného na mohutné bázi (jejíž průčelní plocha byla původně opatřena císařovým portrétem provedeným v reliéfu),⁴⁴ oproti okolnímu termínu vyzdvížené na obdélné plató, jehož zadní a boční stranu dotvořily hranolové bloky sestavené do poprsní a doplněné průběžnými sedáky, ze strany přístupového schodiště ukončenými nízkými pilířky s dekorativně pojednanými polokoulemi. Důraz na architektonickou složku, posilující monumentalitu, je patrná také u Obethových pomníků vytvořených po první světové válce: šlo o nedochovaný memoriální areál ve Světlé Hoře (1921),⁴⁵ o dva formově analogické pomníky – o zničený pomník v Dolních Dunajovicích a o dochovaný pomník v Osoblaze (1923)⁴⁶ – a o hrobku rodiny Macholdovy (1922), resp. o její architektonickou složku.

U pomníku v Osoblaze je důležité navození kontrastu mezi barokní stylizací sochařské složky s hrubě opracovaným materiálem, což je působivé zvláště u vojenského pomníku v Opavici (1923) s působivými maskarony [obr. 4]. Rovněž pilířová konstrukce pomníku Phila vom Walde v Hlubčicích [obr. 5] a úprava hrobu generála Emila Lauffera v Bohušově nese znaky tohoto *kyklopského stylu*. Platí to rovněž o vojenském pomníku ve Vrších u Fulneku (1931), umístěném na terase vymezené zídkami z lomového kamene, na níž spočívá pilíř ukončený stylizovanou vázou. Návrh Josefa Obetha realizoval stavitel Hanusch z Vítkova; do kvadratické báze pilíře jsou vsazeny Obethovy reliéfy ze supíkovického mramoru.⁴⁷ Dosažení neklasické monumentality díky kontrastu hrubé jakoby neopracované kamenné struktury s plastickými doplňky, vyznačující rovněž některá díla Engelberta Kapse, jež oproti Obethovi odlišným způsobem stylizuje figury, inspirován primitivismem desátých a dvacátých let.

42 ZA v Opavě, fond Zemská vláda slezská Opava, kart. 3435, inv. č. 1886.

43 *Spenden für das Franz Josef-Denkmal*, Schlesisches Tagblatt 15/115, 21. 4. 1910, s. 2; *Die Enthüllung des Kaiser Franz Josef-Denkmal*, Schlesisches Tagblatt 15/259, 10. 10. 1910, s. 1–2.

44 Dnes ve sbírkách Těšínského muzea.

45 *Lichtenwerden. Eine pitetätvolle Feier*, Freudenthaler Zeitung 18/65, 13. 8. 1921, s. 3.

46 Datace viz *Hotzenplotz. Kriegerdenkmal*, Das Volk (Krnov) 5/1311, 29. 5. 1923, s. 2.

47 Atribuce a datace viz Státní okresní archiv Nový Jičín, fond Archiv obce Vrchy, inv. č. 7, kronika obce.



Obr. 4: *Město Albrechtice – Opavice, památník obětem první světové války, maskaron s tváří Medúzy.
Stav v srpnu 2023. Foto autor.*



Obr. 5: *Hlubčice, památník Phila vom Walde, zadní strana střední části.
Stav v srpnu 2023. Foto autor.*

V části umělcovy tvorby je patrná určitá zdrženlivost, civilnost pojetí. Z tohoto pohledu je unikátní reliéf dotvářející architektonickou úpravu hrobu rodiny Roberta Müllera na hřbitově v Osoblaze. Deska se dvěma postavami, kráčejícími proti sobě, je vsazena mezi dva pilíře a po stranách a na dolním okraji doplněna bloky s hrubě opracovanými čelními plochami [obr. 6]. Prostotou výrazu se k civilismu dvacátých let hlásí rovněž figura svatého Františka z Assisi z kaple školy pro řádové ošetřovatelky kongregace III. řádu sv. Františka v Opavě, dochovaná v podobě exteriérové plastiky v zahradním parteru před klášterní budovou.



Obr. 6: Osoblaha, městský hřbitov, pomník na hrobce rodiny Roberta Müllera.
Foto autor.

Jestliže v jistých případech se zklidněná forma setkává s rezidui morfologie doby kolem roku 1900 – jde o vzpomenutý *kyklopský sloh*, jehož podstatu tvoří nahrubo opracované kamenné bloky užitě pro architrávkové konstrukce, klenební pasy, pilíře nebo zdi, jindy se objevuje citace barokní morfologie. Obeth si zvláště oblíbil drobné putti, jaké nacházíme na nízké konzole, na níž byla socha sv. Františka osazena na stěně v interiéru kaple. Drobné figurky – jakési droalerie kontrastní vůči hlavnímu prvku kompozice – nalezneme také na profilovaném okraji pamětní desky Eduarda Schöna-Engelsberg ve Vidnavě (1926)⁴⁸ soudě dle fotografie, tvořily rovněž součást dnes bohužel neexistující pamětní desky básníka a dramatika Viktora Heegera na jeho rodném domě ve Zlatých Horách (1936).⁴⁹

48 Datace viz *Weidenau als Ausstellungsstädtchen*, Das Volk (Krnov) 8/2236, 17. 7. 1926, s. 2.

49 Reprodukce dobové fotografie viz B. TINZOVÁ – M. ČEP, *Sochař Josef Obeth*, s. 63. K pořízení desky viz *Zuckmantel. Viktor Heeger – Ehrung*, Neues Tagblatt für Schlesien und Nordmähren 3/99, 26. 4. 1936, s. 12.

Inklinace k baroku se stává pro Obetha určující již v počátcích 20. století, ale ve dvacátých a třicátých letech nabývá zcela specifické podoby. Jde o několik mimořádných realizací, kde mohl sochař plně uplatnit svobodnou imaginaci a současně navázat na manýristické a barokní vzory. Určité jádro této barokní orientace Obethovy meziválečné tvorby tvoří trojice „barokních“ dynamických kompozic s figurami umírajících či zemřelých vojáků: jde o pomníky v Hanušovicích (1924) [obr. 7], Malé Moravě⁵⁰ (1922) na Šumpersku a v Melči na Opavsku [obr. 8]. Inspirace těchto dynamických, efektních kompozic je zjevná: u pomníku v Melči se nabízí srovnání s Michelangelovým *Umírajícím otrokem* (1513–1915), určeným pro původní řešení náhrobku papeže Julia II. ve Vatikánu, dnes umístěným v pařížském Louvre. U kompozice v Hanušovicích sice nemůžeme uvést nějaký blízký předobraz z pozdně gotického, renesančního či barokního sochařství, avšak inspirace této výjimečné kompozice naprosto zcela zjevná. O to je pozoruhodnější její doplnění kubizujícím jehlancem s blesky, které na rubové straně se spouštějí po ploše dolů a jsou doplněny bukranionem (tento konvenční motiv Obeth užil rovněž na vojenském pomníku v Opavici). K tomuto jádru se připojují další kompozice, mající svůj původ v inspiraci barokem, z nichž jmenovitě nutno připomenout dvojici pomníků s figurou se svatým Jiřím (Dolní Benešov, Loučná nad Desnou) a zejména unikátní kompozice s figurou Ježíše Krista na nebesích obklopené paprsky symbolizujícími boží milosrdenství, jež dominuje Macholdově hrobce v Bruntále.



Obr. 7: Hanušovice, památník obětem první světové války.
Stav v srpnu 2023. Foto autor.



Obr. 8: Melč, památník obětem první světové války.
Foto autor.

50 Klein-Mohrau, Mähren, Freudenthaler Zeitung 19/71, 6. 9. 1922, s. 2; Klein-Mohrau, Kriegerdenkmalenthüllung, Nordmährischer Grenzbote 48/99, 1. 9. 1922, s. 5.

České Slezsko – region prostoupený mariánskou zbožností – ve 20. století nutně vyžaduje aktualizace mariánské ikonografie. Obethův reliéf z kostela ve Vápenné zobrazuje Pietu, jejíž kompoziční řešení je blízké Michelangelově *Pietě*, s několika podstatnými rozdíly: Panna Marie objímá Kristovo tělo a tiskne jeho hlavu ke své, trůnu je podložena zeměkoule obtočená hadem, což je motiv převzatý z ikonografického typu *Immaculaty*, na místo dvanácti hvězd je v půlkruhovém nimbu nad Pietou seřazeno dvanáct mečů a nadto dva andělci přidržují okraje této plochy, jíž můžeme rozumět jako plášti, jímž se vytváří prostor mezi centrálně umístěnou pannou Marií a mezi drobnými postavičkami adorantů seskupenými okolo trůnu (tento motiv je převzat z ikonografického typu Panny Marie Ochránitelky). V propojení tradice a inovace ikonografie spočívá mimořádná působivost pomníku padlým v první světové válce na městském hřbitově v Opavě (1927),⁵¹ resp. jeho podoba meče zaraženého do země a proměněného v kříž k modlitbě. V tomto směru nejde o nic nového, ve středověku se s touto pozměnou funkcí meče setkáváme běžně, avšak novum je v jeho propojení s obrazem Bolestné Panny Marie, doprovázené figurami vojáků a latinskými devízami *Prodeo* ve smyslu *Pro bono publico* (Pro veřejné blaho) a *Per aspera ad astra* (Přes překážky ke hvězdám, byť je poněkud provokativní, že jde od roku 1912 o oficiální motto vojenských vzdušných sil Commonwealthu).

Barokní Obeth vrcholí pozapomenutou realizací – Krucifixem doplňujícím sousoší Kalvárie v lázeňském parku ve Velkých Losinách. Sousoší z roku 1725 je tvořeno sloupem s kartuší, jenž se horizontální kamenný prvek s trojicí figur – figur Panny Marie, svatého Jana Evangelisty a Maří Magdaleny objímající kříž se ukřižovaným Ježíšem Kristem. Tato památka v roce 1934 opravena tím způsobem, že dřevěný kříž s Kristem namalovaný na plechu, v té době údajně „*sotva znatelným*“, byl nahrazen kamenným, jež zhotovil Josef Obeth.⁵² Tuto Obethovu intervenci do barokního sousoší na první pohled ani nepostřehneme, nebýt rubové strany Krucifixu, jenž je opatřen diagonálními liniemi, jež symbolizují paprsky, vycházející ze středu, kde je zobrazeno Boží oko. Jiným případem propojení historického prvku s Obethovým novotvarem je označení Zámeckého muzea v Javorníku, kdy v nadpraží vstupu do objektu v areálu zámku Jánský Vrch sochař zužitkoval starší, možná že dokonce rokokový, zdobně upravený mramorový architektonický prvek s motivem mušle, jež doplnil sovou a nápisy na konzolách, nesoucích mramorový překlad (může se jednat o nadpraží, ale i o křbovou římsu).

U některých „barokních“ děl zaujme propojení se specificky stylizovanými prvky ať už konstrukčními, jako v případě opavského pomníku, nebo dekorativními. Lze je spolu s dalšími motivy zařadit pod termín *art deco*, jenž nejlépe vyjadřuje odvrát od historizující a secesní morfologie i překonání postsecesního neobiedermeieru.

Napětí mezi biedermeierem a stylizací v intencích *art deco* výborně ukazuje pomník u hrobu Marie Opptizové, dcery statkáře Alberta Oppitze z Opavice, která 24. listopadu 1924 spáchala sebevraždu zastřelením.⁵³ Reliéf zobrazující mladou ženu tisknoucí se k Ukřižovanému je vsazen do niky tvořené kanelovanými pilíři bez hlavic, nesoucími nástavec s půlkruhovým vykrojením a doplněný plastickým ornamentem. Ten spolu s tvarováním vnější plochy ná-

51 Soutěž obeslal 24 účastníků, první cena nebyla udělena, druhé ceny obdrželi Josef Obeth a Max Ludwig, třetí cenu Oskar Wittek. Viz *Válečný pomník v Opavě*, Moravec 3/13, 17. 6. 1927, s. 5.

52 Oprava byla schválena Státním památkovým úřadem pro Moravu a Slezsko v Brně a financována Okrašlovacím spolkem ve Velkých Losinách. *Ein Stück Groß-Ullersdorfer Vereinsgeschichte*, Nordmährischer Grenzboten 63/94, 21. 8. 1937, s. 2.

53 ZA v Opavě, fond Sbirka matrik Severomoravského kraje, inv. č. 13093, sign. Kr–XII–22, původce: Linhartovy, římskokat. f. ú., 1892–1937, s. 52.

stavce reprezentuje stylizační um Obethovy díly v intencích *art deco*. Působivý je rovněž náhrobek Richarda Hartela a jeho příbuzných na městském hřbitově v Šumperku (kolem 1924) [obr. 9], spojující prvky převzaté z morfologie *art deco* (tvarování nástavce nad pomníkem se stylizovanými lístky, konkávní tvarování obruby s volutami) s rezidui neobiedermeieru (kanelování, putto v medailonu). Spojení neobiedermeieru a prvků z repertoáru vídeňského *art deco* obvykle vyznačuje středoevropskou výtvarnou kulturu dvacátých let a u Obethy lze jako vrcholné dílo této stylové orientace právem považovat pomník Phila vom Walde v Hlubčicích, nedávno restaurovaný včetně silně stylizovaného portrétu literáta vloženého do tonda.⁵⁴

Pro *art deco* je příznačné propojení barokizujících prvků s klasicky citěnými elementy a současně užívání kontrastního tvaru – gotického lomeného oblouku. Tento prvek je integrální součástí středoevropského *art deco* ať už v architektuře, tak v sochařství (ze Slezanů jej rád užíval Engelbert Kaps a setkáme se s ním i na Obethově pomníku ve Vrších). Morfologii *art deco* ale Obeth užíval i v letech třicátých, kdy u jeho monumentálních zesílila technicistní stylizace, propojená s dekorativními, měkce tvarovanými elementy. K ní se dopracoval od starších, diagonálně tvarovaných objemů (pomník ve Starém Městě u Bílovc z roku 1923).⁵⁵ Jeho vrchol představuje pomník Gregora Johanna Mendela v Novém Jičíně.⁵⁶ Kónický jehlan otevřený směrem nahoru, tvoří podstavec figurální kompozici, patří v meziválečném dvacetiletí k nezdárka se opakujícím kompozičním prvkům, tvořících základ sochařského monumentu (jako příklad můžeme uvést alespoň návrh na pomník moravského sochaře František Mádleho).⁵⁷ Pro Obethovo pojetí je určující kontrast mezi postavami, svými měkkými, členitými formami a mezi architektonickou složkou, tvořenou hladkými fazetovanými plochami [obr. 10]. Jakkoliv je pomník *symbolický*, jak zdůrazňovala dosavadní literatura, je současně vysoce *dekorativní*: vzdor kolosálnímu měřítku připomíná figurka z keramiky a keramické nástolce, reagující na módu figurálního porcelánu doby rokoka a dodnes reprezentující vídeňské *art deco* (je zajímavé, že takové figurky vytvářela rovněž rodačka z Nového Jičína Dina Kuhnová).



Obr. 9: Šumperk, pomník u hrobky rodiny Hartelovy.

Stav v srpnu 2023. Foto autor.

54 K pomníku [ANONYM], *Das Denkmal für Philo vom Walde in Leobschütz*, *Altwater* 45/1, 15. 1. 1926, s. 2–3. K textu připojena poznámka Adolfa Kettnera.

55 Johann HOFMAN, *Altstadt bei Wagstadt*, *Heimatsfreunde. Eine Vierteljahresschrift für die deutsche Jugend des Kuhländchens* 2, 1924–1926, s. 8.

56 Z dobových zpráv například *Zur Errichtung des Mendeldenkmals*, *Deutsche Volkszeitung für das Kuhländchen* 54/73, 21. 6. 1927, s. 5; *Zur Errichtung des Mendeldenkmals*, *Tamtěz* 55/35, 23. 3. 1928, s. 4; *Das Mendeldenkmal in Neu-Titschein*, *Tamtěz* 58/75, 3. 7. 1931, s. 3.

57 Reprodukce viz Josef MALIVA a kolektiv, *Výtvarní umělci města Přerova*, Přerov 2010, s. 43.

V závěru třicátých let, kdy se Obethova tvorba ve slezské domovině pomalu uzavírá (aby pokračovala po roce 1946 po nuceném vysídlení manželů Obethových do Německa),⁵⁸ sledujeme nápadnou inklinaci k formové jednoduchosti a pádnosti architektonické složky sochařského monumentu, kdy umělec – vzdor své trvalé inklinaci k barokní plasticitě nebo ornamentálnosti v intencích art deco – usiloval o přizpůsobení sochařské složky monumentu ke stylově jednoduché skladbě objemů či hranolů. Platí to zejména o úpravě hrobky velmistřů Řádu německých rytířů v Bruntále (1936), kdy je skladba vertikálně orientovaných hranolových bloků doplněna štíhlou figurou rytíře, jejíž podoba napovídá, že jako předlohu mohl Obeth užít proslulého díla florentské renezance, Donatelloy sochy svatého Jiří na Or San Michele ve Florencii (1415–1417).⁵⁹ Vzdor své nerealizaci mimořádně závažný je Obethův návrh na pomník obětem první světové války, jenž měl tvořit součást areálu kostela svaté Hedviky v Opavě, na jehož maketě vidíme nápadnou snahu vyhrotit kontrast mezi mohutným hranolem a mezi subtilní vertikálou složenou ze stylizovaných těl, která je k němu přikomponována.

Jako poslední dílo, jež můžeme připomenout v souvislosti s proměnami sochařova stylu, je reliéf se dvěma figurami na průčelí obytného domu městské spořitelny v Opavě od sochaře Otty Reichnera. Parterem domu prochází ulice Čapkova a průjezd doplňují dva průchody, oddělené od průjezdu pilíři, na nichž jsou osazeny figury muže a ženy. Jde o klidné, klasicky vyvážené figury, které spíše podporují uměřený výraz exteriéru budovy, než aby s ním kontrastovaly.



Obr. 10: Nový Jičín, pomník Gregora Johanna Mendela, celkový pohled zezadu.

Stav v srpnu 2023. Foto autor.

Baroque – Art Nouveau – Art Deco (Style Changes in the Work of Sculptor Josef Obeth)

Summary

The study discusses the sculptural work of Josef Obeth, or Obeth's workshop, from the point of view of style changes. Obeth's work is thus divided into works representing art nouveau, civilism after World War I, art deco, but, at the same time, the artist's strong inclination towards the baroque is reminded. Notes to the text are complemented by references to contemporary sources (newspaper reports, sporadically also to unpublished sources). The starting point of research consists in particular works (photographs show their current form), which enable creating analogies with the works of other Central European sculptors of Obeth's generation. Obeth thus appears to be an original sculptor in the transformation of contemporary conventions into particular sculptural works.

prof. PhDr. Pavel Šopák, Ph.D.
Slezské zemské muzeum
sopak@szm.cz

58 Této etapě Obethovy životní a tvůrčí dráhy se věnuje umělcova monografie, viz B. TINZOVÁ – M. ČEP, *Sochař Josef Obeth*, s. 141–153.

59 K hrobce se dochoval návrh řešení celkového řešení a návrh dekorativní mříže viz ZA v Opavě, fond Němečtí rytíři – úřad velmistra Bruntál, inv. č. 48.