

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Monika Eretová

Sochař Franta Úprka a jeho sepulkrální tvorba

Sculptor Franta Úprka and his sepulchral works

Praha 2013

vedoucí práce: prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

PODĚKOVÁNÍ

V první řadě bych chtěla poděkovat prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc., za konstruktivní vedení této práce a ochotu při konzultacích. Dík patří PhDr. Iloně Tunklové za inspirativní dialog, který jsem s ní mohla vést, a za řadu zajímavých postřehů, Mgr. Pavlu Šútorovi a Galerii výtvarného umění v Hodoníně za zpřístupnění Úprkových děl. Také bych ráda poděkovala za spolupráci Ing. Václavu Rybaříkovi – za geologické konzultace i poskytnuté užitečné informace, PhDr. Oldřišce Tomíčkové z Městského muzea v Hořicích, Mgr. Yvettě Dörflové z Literárního archivu Památníku národního písemnictví, Mgr. Ivetě Mátlové z odborné knihovny Slováckého muzea v Uherském Hradišti, místostarostovi Častolovic Jiřímu Václavíkovi, Hřbitovní správě Olšany, Správě hřbitovů města Brna a dalším institucím i jedincům, kteří přispěli svým dílem ke vzniku této práce. Za technickou podporu a spolupráci při dokumentaci děl v terénu děkuji Petru Havlíčkovi.

Diplomová práce vznikla za finanční podpory Vnitřních grantů 2012 Filozofické fakulty UK a současně jako jeden z výstupů grantového projektu. V závěru bych chtěla upozornit, že veškeré snímky, publikované v této diplomové práci a přiloženém katalogu, pořízené autorkou, jsou jejím výlučným vlastnictvím a lze je dále šířit pouze po předchozí dohodě a s písemným souhlasem autorky.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 1. 2013

.....

KLÍČOVÁ SLOVA

Franta Úprka, sepulkrální umění, sochařský náhrobek, funerální plastika, pražské hřbitovy, Olšanské hřbitovy, Vinohradský hřbitov, SVUM, Moravské Slovácko, Hodonín, folklorismus, sochařství počátku 20. století, české secesní sochařství

ANOTACE

Diplomová práce se zabývá funerální sochařskou tvorbou Franty Úprky (1868-1929). Zprvu je stopován sochařův život od narození na Moravském Slovácku přes příchod do Prahy a učňovská léta v ateliérech předních sochařů poslední třetiny 19. století až po zakotvení v české metropoli. Zřetel je kladen především na umělecky důležité okamžiky Úprkova života, klíčová díla i výstavní činnost. Přestože Úprka sám se zdržoval v rámci prostoru českých zemí, jeho dílo bylo představováno zahraničním divákům ve Francii, Anglii, Itálii, Spojených státech a v mnoha dalších zemích. S tímto souvisí následující kapitola, která přibližuje tvorbu F. Úprky, hlavní témata i spektrum jeho uměleckého záběru. F. Úprka byl členem několika spolků, avšak nejdůležitější bylo jeho působení v rámci hodonínského SVUM, jehož vznik, různorodou činnost a význam pro kulturu Moravy přibližuje další část práce. Úprka po celý život tvořil v duchu regionálního národopisu, který se výrazněji projevoval zejména kolem přelomu 19. a 20. století jako jistá vlna folklorismu, jehož příčiny vzniku a úspěšnost na poli výtvarného umění se snaží vystihnout další kapitola. Následuje již samostatná nosná část diplomové práce, orientovaná na sochařské náhrobky F. Úprky, které jsou jedinečné a raritní právě aplikováním folklorních uměleckých tendencí do prostředí sepulkrální produkce. Rádus lokace Úprkových děl je v rámci České republiky velmi široký s dvěma výraznými epicentry - Prahou a jihovýchodní Moravou a sahá i za hranice dnešní republiky. To ostatně dokládá zevrubný popis třech desítek Úprkových sepulkrálních děl nacházejících se na našem území a na Slovensku. Samotné hlavní stati předchází krátký úvod do problematiky funerální plastiky počátku 20. století s exkurzem do folklorně laděné části této sochařské produkce. Dovětek představuje poslední kapitola připomínající působení F. Úprky na poli pomníkové tvorby.

KEY WORDS

Franta Úprka, sepulchral art, sculptural headstone, funeral plastic art, Prague cemeteries, Olšany cemetery, Vinohradský cemetery, SVUM, Moravian Slovakia, Hodonín, folklorism, Czech early 20th century sculpture, Czech Art Nouveau sculpture

ABSTRACT

This dissertation deals with sepulchral artworks of Franta Úprka (1868-1929), the Czech sculptor. At first his life is described. Franta Úprka was born in Kněždub, south-eastern Moravia. Beginning of his artistic activity belonged to the end of 19th century, when he worked as an assistant of two famous Czech sculptors – A. P. Wagner and Bohuslav Schnirch. His own career took place in the first two decades of the 20th century. Name Úprka is best known for Joža Uprka, Moravian painter and Franta's elder brother. Although Franta Úprka lived and worked in Prague from 1890th, the midpoint of his artistic interests and main theme of his sculptures was depicting people, traditions and subjects from his home country, Moravian Slovakia. Moravian Slovakia was specific part of Moravian countryside full of long lasting and still surviving folklore, folk traditions, peculiar vivacious characters and intact nature. As Auguste Rodin said during his visit of Moravian Slovakia in 1902 it was kind a Greek Helada overflowing with bright colours, sunshine and cheerful relaxed atmosphere. On the other side, common people lived there their uneasy rural lives with all ordinary worries and pleasures. Both sights of the issue were solved by Úprka's artworks. Very specific and the most significant part of his chef-d'oeuvre is created by his sepulchral realisations that implemented to funeral plastic art brand new topics corresponding with themes from Moravian Slovakia. For the first time Franta Úprka used ethnographical topics, women figures of weepers in regional costumes. He depicted them in such expressive gestures full of painful lamentation or deep sorrow as well as in the moment of silent praying. Less often Úprka used figure of man to declare right feelings about sepulchral sculpture and rarely children. These sculptural gravestones are located all over the Czech Republic with two important epicentres - Prague and south-eastern Moravia - and a few are also placed in Slovakia and Slovenia. Description, location of all Franta Úprka's sepulchral artworks and their putting into historical, cultural and artistic context constitute core of this diploma thesis.

OBSAH

1 SLOVO ÚVODEM	- 6 -
2 ŽIVOTEM FRANTY ÚPRKY	- 8 -
3 DÍLO FRANTY ÚPRKY	- 20 -
3.1 VZTAH TVORBY FRANTY ÚPRKY A JOŽI ÚPRKY	- 22 -
3.2 SOCHAŘOVA TVORBA VE SBÍRKÁCH UMĚNÍ	- 23 -
3.3 SLOVÁCKÁ PÍSEŇ	- 25 -
3.4 ČLENSKÉ PRÉMIE	- 29 -
3.5 ZNÁMÍ, SLAVNÍ, VÝZNAMNÍ I NEZNÁMÍ	- 30 -
3.6 V PODRUČÍ ARCHITEKTURY	- 30 -
3.7 NA ODIV	- 35 -
3.7.1 <i>Poutníci</i>	- 36 -
3.7.2 <i>Jánošík a Matka</i>	- 37 -
3.7.3 <i>Ponocný</i>	- 39 -
3.7.4 <i>Hajník a Vincúr</i>	- 39 -
3.7.5 <i>Pásla ovečky</i>	- 39 -
4 SVUM.....	- 40 -
4.1.1 <i>Založení SVUM</i>	- 40 -
4.1.2 <i>Členové</i>	- 41 -
4.1.3 <i>Orientace a program</i>	- 43 -
4.1.4 <i>Dům umělců</i>	- 44 -
4.1.5 <i>SVUM nejen sobě</i>	- 46 -
4.2 <i>NÁVŠTĚVY SLOVÁCKA</i>	- 47 -
4.3 <i>REAKCE NA A. RODINA</i>	- 48 -
5 FOLKLORISMUS PŘELOMU STOLETÍ.....	- 49 -
5.1 <i>NÁRODOPISNÁ VÝSTAVA ČESKOSLOVANSKÁ</i>	- 51 -
5.2 <i>APLIKACE FOLKLORISMU VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ</i>	- 54 -
5.3 <i>FOLKLORISMY V SOCHAŘSTVÍ PŘELOMU STOLETÍ</i>	- 56 -
5.3.1 <i>Stanislav Sucharda</i>	- 58 -
6 SEPULKRÁLNÍ TVORBA FRANTY ÚPRKY.....	- 61 -

6.1 SEPULKRÁLNÍ UMĚNÍ POČÁTKU 20. STOLETÍ.....	- 61 -
6.2 ÚPRKOVO SEPULKRÁLNÍ UMĚNÍ	- 65 -
6.3 FOLKLORNÍ FUNERÁLNÍ PLASTIKA.....	- 69 -
6.4 ŽENA V SEPULKRÁLNÍM SOCHAŘSTVÍ.....	- 71 -
7 SOCHAŘSKÉ NÁHROBKY FRANTY ÚPRKY.....	- 74 -
7.1 RELIÉF SE SVĚTICÍ	- 74 -
7.2 ANDĚLÉ.....	- 76 -
7.3 PORTRÉTNÍ MEDAILONY PROF. KREJČÍHO A JEHO CHOTI.....	- 77 -
7.4 MODLENÍ.....	- 78 -
7.5 A ODPUSŤ NÁM NAŠE VINY... ..	- 80 -
7.6 UMŘEL	- 81 -
7.7 NÁHROBEK ANTONÍNA KUNZE.....	- 84 -
7.8 VZPOMÍNKA	- 85 -
7.9 DVOJPORTRÉT MANŽELŮ HESOVÝCH.....	- 85 -
7.10 BOŽE, BUĎ MILOSTIV	- 86 -
7.11 STOJÍCÍ DĚVČICA S LILIEMI	- 87 -
7.12 KLEČÍCÍ DĚVČICE S LILIEMI	- 88 -
7.13 POHŘEBNÍ DRUŽICA	- 90 -
7.14 NAŘÍKAČKA	- 92 -
7.15 POKÁNÍ.....	- 94 -
7.16 ŽAL	- 95 -
7.17 MODLITBA A ŽAL	- 96 -
7.18 SEDÍCÍ POD KŘÍŽEM	- 97 -
7.19 NÁHROBKY ANDREJE HALAŠA A PAVOLA MUDRONĚ	- 98 -
7.20 NÁHROBEK BRANDMAYEROVÝCH.....	- 101 -
7.21 URNA MANŽELŮ VYDROVÝCH.....	- 102 -
7.22 POBOŽNOST.....	- 102 -
7.23 NÁHROBEK JANA ŘÍHY	- 103 -
7.24 URNA ALOISE RAŠÍNA.....	- 104 -
7.25 URNA ALOISE MRŠTÍKA	- 105 -
7.26 BUSTA JANA URBANA	- 106 -
7.27 UMÍRAJÍCÍ	- 106 -

7.28 DALŠÍ SEPULKRÁLNÍ DÍLA	- 109 -
7.28.1 <i>Světec s lilií</i>	- 109 -
7.28.2 <i>Svíčková bába</i>	- 110 -
7.28.3 <i>Ústřední socha toušeňského hřbitova</i>	- 110 -
7.28.4 <i>Nerealizované modely</i>	- 111 -
8 POMNÍKOVÁ TVORBA FRANTY ÚPRKY.....	- 114 -
8.1 POMNÍK FRANTIŠKA BOHUMÍRA ZVĚŘINY	- 114 -
8.2 VÁLEČNÝ POMNÍK V HODONÍNĚ.....	- 115 -
8.3 POMNÍK ŽENISTŮ	- 115 -
8.4 POMNÍK FRANTIŠKA VESELÉHO	- 116 -
8.5 POMNÍK T. G. MASARYKA	- 118 -
8.6 POMNÍK SVETozÁRA HURBANA-VAJANSKÉHO	- 119 -
8.7 BOŽÍ BOJOVNÍCI.....	- 120 -
8.8 ODBOJ	- 120 -
9 ZÁVĚREM.....	- 122 -
10 SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY	- 124 -
11 SEZNAM VYOBRAZENÍ	- 132 -

Sochař Franta Úprka a jeho sepulkrální tvorba

1 SLOVO ÚVODEM

Tato diplomová práce má za cíl přiblížit, zdokumentovat a zhodnotit sepulkrální dílo sochaře Franty Úprky. Jeho figurálně pojednané náhrobky, vytvořené v prvních třech desetiletích 20. století, jsou, kromě pár výjimek, k nalezení na českých a moravských hřbitovech. Můj zájem o tuto problematiku je zřejmým pokračováním bakalářské práce, díky níž jsem měla možnost seznámit se s Úprkovou sepulkrální tvorbou v prostředí Olšanských hřbitovů. Sepulkrální umění obecně a potažmo funerální sochařství není doposud v odborné literatuře valně zastoupeno a tato uměnovědná oblast stále zůstává silnou doménou především zahraničních kunsthistoriků. Přesto se situace u nás v tomto směru zlepšuje. Ústav dějin umění Akademie věd České republiky více jak deset let každoročně pořádá pod vedením Jiřího Roháčka zasedání k problematice sepulkrálních památek, které sdružuje zájemce o sepulkrální umění z řad odborníků. J. Roháček je také spoluautorem nedávno vydaného svazku *Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách* (Jan Chlíbaec / Jiří Roháček: *Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách*, Praha 2011). Zásadní publikací je v tomto směru kniha Romana Prahla *Umění náhrobku v českých zemích let 1780–1830* (Roman Prahla a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích let 1780–1830*, Praha 2004), tématu sepulkrálu se také dotkl sborník vydaný v rámci 20. plzeňského symposia k problematice 19. století, které se ten rok zaměřilo na fenomén smrti. (Fenomén smrti v české kultuře 19. století, Plzeň 2002) Sepulkrálním uměním se na lokální a regionální úrovni zabývají četné drobnější publikace vydané občanskými sdruženími a spolky, kde jde především o lokaci a deskripci děl v rámci jednotlivých hřbitovů. V současné době provádí Správa pražských hřbitovů digitální mapování. Takto zdokumentovaný je již Vyšehradský hřbitov. Činnost spolku Svatobor je spjatá s Olšanským a Vyšehradským hřbitovem, k zachování Košířského hřbitova byla založena iniciativa Sdružení pro záchranu Malostranského hřbitova. K pražským hřbitovům a jejich historii se vyjádřil již Zdeněk Wirth (*Pražské hřbitovy*, Praha 1923), dále se jimi zabývali Jeronym Lány a Alois Vanoušek.

Co se sochaře F. Úprky týče, jeho tvorba je silně solitérním proudem českého sochařství začátku 20. století. Tato výlučnost je ještě více patrná na poli sepulkrálního umění. Celé dílo F. Úprky pak vytváří dokonalý sochařský protějšek k tvorbě Úprkova bratra, malíře Joži Úprky, v jehož stínu zůstává sochařova umělecká osobnost. 150. výročí narození J. Úprky bylo v roce 2011 připomenuto rozsáhlou výstavou, kterou uspořádala Národní

Galerie ve Valdštejnské jízdárně. Zde byl svými pracemi zastoupen i F. Úprka. Samostatná retrospektivní výstava Úprkova díla byla uspořádána několikrát: první roku 1916 v pražském hotelu Viktoria, roku 1930 posmrtná v Hodoníně, v roce 1975 tamtéž a poslední pod patronací Galerie výtvarného umění v Hodoníně roku 2008, tzn. při příležitosti 140. výročí narození a 80. výročí smrti sochaře. Tato putovní výstava s názvem *Sochařský obraz domova* se dočkala svých repríz v Hodoníně, Praze a Chebu a při té příležitosti byla vydána první Úprkova monografie – Franta Úprka. 1868–1929, Hodonín 2008.

2 ŽIVOTEM FRANTY ÚPRKY

K rozšíření a prohloubení povědomí o osobě sochaře F. Úprky je vhodné na tomto místě uvést umělcův životopis zevrubnějšího charakteru s akcentací Úprkova výtvarného působení a díla.

Franta Úprka [1] se narodil 26. února roku 1868¹ do selské rodiny Evy a Jána Uprkových, hospodařících na vlastní usedlosti v jihomoravské obci Kněždub, ležící nedaleko města Strážnice. Působení rodu Uprků v Kněždubu se datuje od příchodu děda F. Úprky, Ondřeje Uprky (1797–1876) do služby na místní statek. O. Uprka byl původem z Boršic u Hluku. V Kněždubu se oženil s Kateřinou Bílovou a založil si zde vlastní usedlost, ve které se později narodil i F. Úprka. Ondřej Uprka v době vnukova narození již nežil.

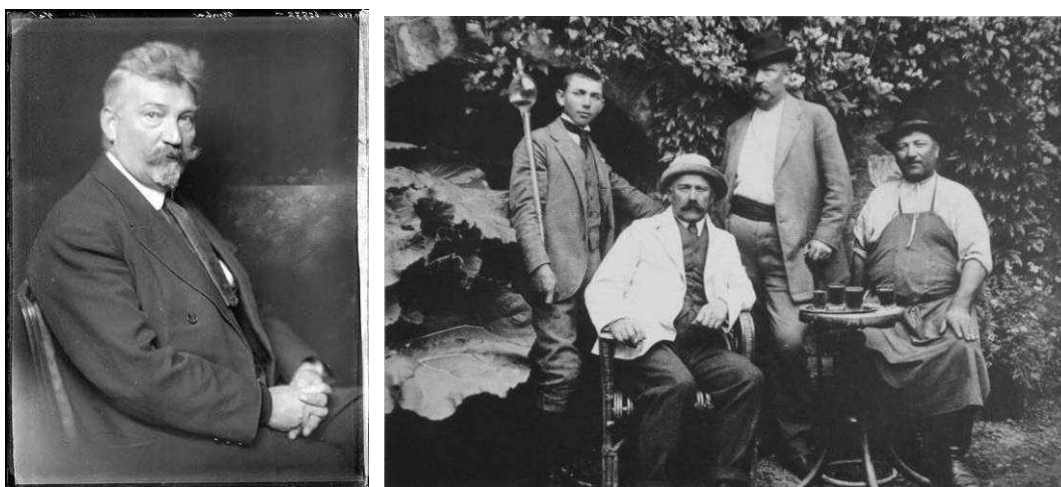
F. Úprka byl nejmladším ze čtyř potomků [2] vzešlých z tohoto svazku. Jeho nejstarší bratr Joža, později známý malíř, se narodil dva roky po svatbě Jana a Evy Uprkových roku 1861, tedy o sedm let dříve. Bratr Martin byl starší o čtyři roky a sestru Alžbětu od nejmladšího bratra dělily dva roky. Tradiční zemědělské založení rodiny předurčilo osud Martinovi i Alžbětě, ale bratři Joža a Franta se vydali uměleckým směrem.² Jejich zájem byl posílen otcovými výtvarnými tendencemi, které se projevovaly v sice diletantské, ale četné tvorbě tohoto nedělního lidového malíře, jež oba sourozence obklopovala. Ján Uprka vyzdobil zdi světnice malbami s biblickými postavami a náměty – růžencovou Pannou Marií, sv. Dominikem, Ukřižováním, Svatbou v Káni Galilejské, Vyhnáním z ráje, Nejsvětější Trojicí a sv. Janem Křtitelem. Folklorní motivy a ornamenty se u Uprků objevovaly na interiérovém zařízení, dřevěném nábytku, keramice i skleněných doplňcích a v exteriéru na vratech stavení. [3, 4] V okolí se proslavil svými malbami na vozech a svatými obrázky, prováděnými na plech i sklo. Ján Uprka mohl podporovat výtvarné cítění u svých synů pouze krátce, do své předčasné smrti roku 1874. Zemřel v šestatřiceti letech na leukémii; v této době bylo F. Úprkovi pouhých šest let.³

¹ Křestní a rodní kniha obce Kněždub. Rok 1868, svazek VII, 6. Některé prameny uvádí nepřesné datum Úprkova narození 24. února., např. Prokop Toman v Novém slovníku československých výtvarných umělců, Praha 1950 a často dobový tisk. Také dle dopisu F. Úprky A. Kolískovi ze 14. 2. 1928 je datum Úprkova narození 24. února. Viz Alojz Kolísek: Franta Uprka. K 60. narozeninám, Slovenské pohľady, č. 2, 1928, 6.

² Jaroslav KAČER: Franta Úprka. 1868–1929, Hodonín 2008, 73; Křestní a rodní kniha obce Kněždub (pozn. 1); Božena NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ: Besedy s Jožou Uprkou, Strážnice – Ostrava 1996, 14, 15.

³ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 12, 15, 29, 55–57; KAČER (pozn. 2) 73.

Úprkova matka pocházela z rodiny Machálků z Lipova. V Lipově se narodili také její rodiče, otec Jiřík Machálek a matka Eva Machálková, rozená Lešková. Po smrti manžela obhospodařovala Eva Uprková statek v Kněždubu s pomocí tchýně Kateřiny Bílové a nejstaršího syna Joži, který jí často pomáhal s výchovou svých sourozenců.⁴ Svého chotě brzy následovala, zemřela 31. března 1887 v čtyřiceti devíti letech na infarkt.⁵ Přestože jako vyšivačka měla vztah k lidovému umění, nebyla nakloněna Jožovým a Frantovým výtvarným tendencím a snažila se naopak synům zajistit praktické vzdělání pro budoucí učitelskou či duchovní dráhu.⁶



Obr. 1 Franta Úprka, Praha, 8. 11. 1926, fotografie, © Nadace Langhans.

Obr. 2 Bratři Úprkovi, zleva: Joža, Franta a Martin, úplně vlevo syn J. Uprky Janek, Slovácko, 1918.

Praktický záměr Úprkovy matky nevyšel, jen dva roky navštěvoval temperamentní žák F. Úprka německé piaristické gymnázium ve Strážnici. Vzhledem ke svým podprůměrným výsledkům a slabé docházce se rozhodl odejít a následně několik měsíců pomáhal doma ovdovělé matce s hospodářstvím. Na doporučení rektora Cyrila Kotáska se další studia F. Úprky odvíjela uměleckým směrem.⁷ Roku 1882 nastoupil na tříletou odbornou školu umělecko-průmyslovou dřevařskou ve Valašském Meziříčí, kde se učil řezbářství.⁸ Z těchto let pochází Úprkova školní práce – renesanční vlýs a dochovaná korespondence Joži Uprky,

⁴ Křestní a rodní kniha obce Kněždub (pozn. 1); KAČER (pozn. 2) 73.

⁵ Jan ANDRYS: Sladké s hořkým. Ze života umělecké družiny Domu umělců SVUM v Hodoníně, Hodonín 2007, 69.

⁶ Ivan PLÁNKA: Franta Uprka, in: Joža a Franta Uprkové. Výstava díla bratří Joži a Franty Uprkových (kat. výst.), Zlín 1980, 19; NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 15.

⁷ ANDRYS (pozn. 5) 63; NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 58.

⁸ Současně s F. Úprkou na této škole studoval Bohumír Jaroněk a později budoucí architekt Antonín Blažek, viz Bohumil HALUZICKÝ: Franta Úprka, in: Masarykovou stopou. Měsíčník Masarykovy československé společnosti, roč. III., 1949, 34.

tehdy pobývajících v Mnichově z důvodu studií na akademii, adresovaná Frantovi. V té podpořoval svého mladšího bratra v pilném studiu, bedlivě sledoval jeho pokroky a častoval jej dobře mířenými radami. Ani zde však F. Úprka nesetřval do konce a studia před závěrem zanechal. V polovině osmdesátých let se rozhodl pro odchod z Kněždubu do Prahy, kde se zajímal o studium modelování na Akademii u profesora Josefa Maudra, avšak vzhledem k nedokončenému středoškolskému studiu jej nemohli přijmout. Tak nastoupil cestu přímých zkušeností. Nejprve působil jako pomocník v řezbářské a sochařské firmě Jana Krejčíka, posléze začal poznávat kamenické řemeslo v dílnách Jindřicha Čapka staršího a bratří Ducháčků. Největší přínos měla pro F. Úprku pozdější sochařská praxe v ateliérech Antonína Wagnera a Bohuslava Schnircha, vůdčích osobností výzdoby Národního divadla. Neoficiální zkouškou F. Úprky se stalo vytvoření alegorií *Vltavy* a *Labe* pro rampu Národního muzea podle předloh A. Wagnera. I přes touhu dalšího sebevzdělání v umělecky inspirativním prostředí Paříže si musel F. Úprka v letech 1890–1892 odbyť základní vojenskou službu v Kroměříži. [5] Posléze nezamířil zpět do Prahy a z finančních důvodů ani do kýžené Francie, ale podnikl soukromou pracovní-studijní cestu po českých a německých městech.⁹ V rámci ní navštívil Odbornou školu sochařskou a kamenickou v Hořicích.¹⁰ Jistý čas pobýval ve Frankfurtu nad Mohanem¹¹ a působil také v okolí Erfurtu, kde se mu jako zručnému kamenosochaři poměrně dařilo, ale emoční pouto k rodné zemi a její živé kultuře přinutilo F. Úprku k návratu.¹²



Obr. 3 Ján Úprka: slovácký lidový motiv na dřevěném trámu, 1870, Kněždub, rodný dům F. Úprky.

Obr. 4 Ján Úprka: biblické náměty, nástěnná malba, kol. 1870, Kněždub, světnice rodného domu F. Úprky.

⁹ KAČER (pozn. 2) 74; Viktor ŠUMAN: K posmrtné výstavě sochařského díla Franty Úprky, in: Franta Úprka 1868-1929. Posmrtná výstava sochařského díla jeho (kat. výst.), Hodonín 1930, 12; Štěpán JEŽ: Vzpomínáme sochaře Fr. Úprky, in: Malovaný kraj roč. IV., č. 9, 1949, 85; Dopis F. Úprky adresovaný bratru J. Úprkovi, psaný v Kroměříži 19. 10. 1892, LA PNP; Jiří PRAJER a kol.: Kněždub. Minulost a současnost obce, Kněždub 2011, 246.

¹⁰ HALUZICKÝ (pozn. 8) 34.

¹¹ KAČER (pozn. 2) 74.

¹² ANDRYS (pozn. 5) 56; Národní listy 23. 2. 1928, 1.

Roku 1895 byl již v Praze a v roli temperamentního etnografického demonstrátora se aktivně zúčastnil Národopisné výstavy československé.¹³ [24] Díky veselé a družné povaze se F. Úprka rychle začlenil do pražské společnosti a stal se jedním z iniciátorů kulturního dění. Byl činným představitelem spolkového života a spolupracoval s mnoha moravskými, slováckými i slovenskými sdruženími, se kterými často pořádal nejrůznější večírky.¹⁴ Pražský pobyt znamenal zároveň důležitý moment Úprkovy cesty za osobní a uměleckou samostatností. Rušný umělecký život velkoměsta, dostatek zakázek i osobní důvody přispěly k tomu, že se F. Úprka v Praze usadil natrvalo a „*domů se pak již jen vracel, ale nevrátil.*“¹⁵

První pražský mládenecký byt F. Úprky se nacházel v přízemí činžovního domu ve Škrétově ulici č. 13, za Národním muzeem.¹⁶ Tvůrčí zázemí našel sochař na dlouhá léta v Puchmajerově¹⁷ ulici č. 37 na Vinohradech, kde se v podkroví s vysokým stropem a velkým oknem a později ve dvoře činžovního domu nacházel Úprkův ateliér. Skromné vybavení čítalo kromě sádrových odlitků několik hliněných rozpracovaných i dokončených plastik, sochařské stolky a stojany, stáložárná kamna, stůl s židlí, hlubokou lenošku a dvě malované skříně s arzenálem částí mužských i ženských slováckých krojů a doplňků, do kterých F. Úprka odíval své modely. Na stěnách visely obrazy od přátel i bratra, police s knihami, lidovou keramikou a drobnými soškami. V rohu stály hotové sádrové i bronzové sochy a vždy připravený, slováckými motivy malovaný čepák. Právě v domě na Puchmajerově ulici poznal F. Úprka svou budoucí ženu, Ottilii Chramostovou, která zde bydlela s rodiči.¹⁸

O. Chramostová [55, 66] byla dcerou Josefa Karla Chramosty, slavného herce Stavovského a později Národního divadla. Sama působila jako divadelní ochotnice, koncertní pianistka, pěvkyně, příležitostná skladatelka a učitelka hudby v Liegrtově hudební škole. Během léta 1895, kdy probíhala Národopisná výstava československá, se s F. Úprkou již

¹³ KAČER (pozn. 2) 25.

¹⁴ Více k tématu v publikaci Jaroslava Vinklera: *Moravští Slováci v Praze*, Praha 1988.

¹⁵ KAČER (pozn. 2) 23.

¹⁶ Nedatovaný dopis F. Úprky J. Úprkovi, pravděpodobně z jara 1895, Literární archiv, Památník národního písemnictví (dále jen LA PNP).

¹⁷ Dnešní název ulice zní Lublaňská.

¹⁸ ANDRYS (pozn. 5) 57; *Národní listy* 23. 2. 1928, 1; Oldřich LASÁK: *Z malířova zápisníku*, Olomouc 1946, 106.

znala.¹⁹ O. Chramostová a F. Úprka se vzali 27. dubna 1896 v Praze.²⁰ Ještě téhož roku se jim narodila dcera Eva, která se bohužel dožila pouhých pár měsíců.²¹ Společným zájmem manželů Úprkových byla hudba a živá kultura vůbec.²² O. Úprková-Chramostová účinkovala v řadě ochotnických i charitativních her a vystupovala na koncertech, byla přispívající členkou Klubu přátel starého Smíchova a ráda se jako zpěvačka účastnila i komponovaných slováckých večerů, režírovaných F. Úprkou.²³ Mimo to se prezentovala jako chápavá manželka, plně podporující sochařské ambice svého muže.²⁴ Díky soukromým lekcím klavíru a zpěvu dokázala finančně zabezpečit domácnost v dobách, kdy se F. Úprkovi příliš nedařilo. Otilie Úprková-Chramostová zemřela v létě roku 1944, tedy patnáct let po Úprkově smrti. Jako silná inteligentní žena, která měla pochopení pro umění, mohla být pro F. Úprku skutečnou oporou po psychické i praktické stránce a vytvořit tak umělci zázemí pro nerušený rozvoj jeho tvorby.²⁵

Mezi další události roku 1896 patřilo kromě sňatku, který znamenal trvalé usídlení sochaře v Praze, první veřejné vystoupení F. Úprky na umělecké scéně. V Rudolfinu na 57. výroční výstavě Krasoumné jednoty vystavil dvě plastiky, patinované sádry, *Dědáčka* a *Baběnku*, zvané také *Stařenka* a *Stařeček ze Lhoty*. Bratru Jožovi tehdy napsal: „*Poprsí mně v Rudolfinu přijali a postavili. Čert ví, co to je, že to ale moc tvrdo vypadá. Ale nech, šak já veru ešče lepšího neco spravím a bude to brzo.*“²⁶ Kritická sebereflexe byla dobrým hnacím motorem pro další Úprkovo sochařské snažení a především byla na místě. Busty i přes snahu o individualizaci „*setrvávají ... v mezích povšechného historizujícího stylu. Rovněž tak přísnou frontalitou a značnou mírou zobecňující tvarové stylizace provázené neosobní*

¹⁹ Karel VONDRÁČEK: František Úprka, in: Národní osvobození 24. 2. 1928; Emil AXMAN: Vzpomínky na Frantu Uprku in: Malovaný kraj roč. III, č. 3, 1948, 38; ANDRYS (pozn. 5) 57, 66, 67;

²⁰ Dopis F. Úprky J. Uprkovi ze dne 19. 4. 1896, LA PNP.

²¹ VONDRÁČEK (pozn. 19).

²² F. Úprka dokonce proklamoval, že právě zpěv je jeho nejoblíbenějším uměním, přestože jeho přístup k němu byl veskrze živelný. „*Nerozeznám klůča u pěsničky od klůča u drvárky. Ale písni umím miliony, aj si rád zazpívám, teď už raději jen poslechnu, zvláště když se zpívá „naša“.*“ Národní listy Večerník - Národ 23. 2. 1928, 1.

²³ Národní listy 13. 1. 1898, 6; Národní politika 11. 8. 1900, 3; Národní listy 9. 12. 1903, 4; Národní politika 2. 5. 1917, 5; Klub přátel starého Smíchova. Výroční zpráva za rok 1939, Praha 1940, 21; Národní politika 13. 2. 1915, 3.

²⁴ „*Krajně obětavá a i při všech svých ústřích věrná a věřící, snášela trpělivě různé výkyvy Frantovy a nezasteskla si před nikým, všecko zastírajíc a usmiřujíc svým hladivým slovem odpuštění a dobroty. Franta sám si to uvědomil ve chvílích jakéhosi zpytování svědomí. „Ja, chuapče, to je můj anděl strážca“ slyšel jsem od něho nejednou.*“ Zdroj: HALUZICKÝ (pozn. 8) 61.

²⁵ VONDRÁČEK (pozn. 19); ANDRYS (pozn. 5) 57, 217.

²⁶ Dopis F. Úprky J. Uprkovi ze dne 19. 4. 1896, LA PNP.

*hladkou modelací se obě plastiky hlásí spíše k funkci konveční zdobnosti vnější stěny budovy než ke sdělování výrazového souznění emancipovaných plastických protějšků...*²⁷ Tato charakteristika je typickým znakem počátků Úprkovy tvorby. Publikum se k prvotinám Úprkova díla stavělo skepticky, rozporuplně a s dávkou nepochopení. Z opačného spektra viděl Úprkova juvenilia MUDr. František Kulhavý, tehdejší „ministr“ zdravotnictví, příznivec a podporovatel mladého umění a jeho málo známých autorů. Koupí obou plastik vystavených v Rudolfinu se stal prvním mecenášem F. Úprky.²⁸ Po dobu počátků samostatného sochařského působení byly F. Úprkovi zdrojem financí kamenosochařské a nerůznější další drobné modeléřské práce. Tak kupř. vyhotovil figurky pro ukázkový model stavební navigace při stavbě vodních děl firmy Lanna.²⁹

Roku 1897 pobýval v Praze i Úprkův bratr Joža, který zde studoval na Akademii u Maxmiliána Pirnera. J. Uprka se aktivně zapojoval do výstavní činnosti Krasoumné jednoty, Umělecké besedy a Spolku výtvarných umělců Mánes (dále jen SVU Mánes). Tyto konexe F. Úprka vzápětí zužitkoval.³⁰ K výtvarnému odboru Umělecké besedy se přidal roku 1901. Umělecká beseda tvořila jeden ze zdrojů Úprkových zakázek, ke kterým se skrze spolkem pořádané soutěže propracoval, a zároveň mu umožňovala prezentaci svých tvůrčích počinů. Poprvé roku 1902, kdy představil své dílo na Vánoční výstavě v konkurenci tvořené pracemi V. Amorta, A. Procházky a F. Rouse.³¹ Vánoční výstavy se zúčastnil i následujícího roku. Tehdy jeho sochařské počiny K. B. Mádl zhodnotil těmito slovy: „... *drsné, ale svěží plastiky Franty Uprky vyzvedají úroveň letošní výstavy oproti minulým o několik stupňů výše. ... K. Langer a J. Ullmann ani netuší snad, kterak jejich poměrná dovednost v traktování oblíbených motivů nebo širokého naznačování hrozí je svěsti k duté virtuositě. F. Uprka, který má silnou a jistou ruku, zná dobře lék proti tomuto nebezpečí. Jeho drobné figury slováckých pracovníků jsou prudké impresie přírodní a poprsí kanovníka B. M. Kuldy má tolik zdravého a rozhodného realismu v sobě a tolik bezprostřednosti v souborném vyjadřování charakterisujících tvarů a ploch, že se řadí k nejlepším našim portrétním plastikám. A těch je dosud málo.*“³² F. Úprka také vytvořil pro Uměleckou besedu členskou prémii na rok 1903,

²⁷ KAČER (pozn. 2) 27.

²⁸ Otila ÚPRKOVÁ: Můj Franta, in: Výtvarníci SVUM. B. Jaroněk, A. Kalvoda, F. Ondrůšek, Fr. Úprka, Hodonín 1935, 115; ŠUMAN (pozn. 9) 13, 14.

²⁹ VONDRÁČEK (pozn. 19).

³⁰ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 66.

³¹ Národní listy 14. 12. 1902, 3.

³² Karel Boromejský MÁDL: Tři vánoční in: Národní listy 20. 12. 1903, 17

litinovou plaketu *Nečšťastná vojna*,³³ vystavenou již o rok dříve na Umělecké výstavě slovenské v Hodoníně.

Dále byl F. Úprka členem SVU Mánes. Mezi léty 1903 a 1908 byly jeho sochy k vidění na členských výstavách. Spolupráci se Spolkem ukončil roku 1909 v rámci hromadného vystoupení a secese moravských umělců, která vyvrcholila ustanovením Sdružení výtvarných umělců moravských (dále jen SVUM) a pořádáním vlastních výstavních aktivit.³⁴ Více o SVUM a jeho klíčové roli pro moravské umělecké prostředí bude pojednáno ve zvláštní kapitole. První zahraniční exhibice se F. Úprka dočkal roku 1906, kdy bylo úspěšně představeno jeho dílo na Mezinárodní výstavě v Miláně. Socha *Stárka*, o jejíž vystavení se bezvysledně pokusil na pražské výstavě SVU Mánes, mu přinesla ocenění v podobě zlaté medaile a úspěšného prodeje.³⁵

I přes stálé působení v Praze neztratil F. Úprka kontakt se svojí domovinou. Slovácko pro něj představovalo více než inspirační zdroj pro novou tvorbu. Nejprve navštěvoval rodný Kněždub, kde pobýval a modeloval v improvizovaných ateliérech u rodiny Sýkorovy, Šantavých či Stašovy.³⁶ [57] Od roku 1906 jezdil pravidelně s přítelem, malířem Josefem Koudelkou na letní pobyty do Velké nad Veličkou k Bětě Čambalové, známé a tanečnici F. Úprky z Národopisné výstavy československé, která byla pyšná, že může každoročně hostit „*velickou akadémiu*“.³⁷ Po několik sezón se k uvedené dvojici přidal i malíř Herbert Masaryk.³⁸ Ateliérem byl F. Úprkovi podjezd chalupy Čambalové, vybavený stolem na modelování, bednou hlíny a špachtlemi. Sem za ním přicházeli stát modelem lidé z obce i okolí – lokální postavičky i anonymní ženy, dívky a mladíci.³⁹ Oboustranně kladný vztah F. Úprky a Velké, resp. jejích obyvatel, dokládá jmenování F. Úprky čestným občanem obce 18. března 1928 a ilustruje to i Úprkův dar Velké v podobě odlitků jeho soch i sesbíraných

³³ Basreliéf je známý také pod názvem *Moravská balada*. Tato Úprkova plaketa výškového obdélného formátu odkazuje na prémii Umělecké besedy pro rok 1899, vytvořenou Stanislavem Suchardou.

³⁴ KAČER (pozn. 2) 31, 75, 76.

³⁵ František KRETZ: František Uprka, in: Slovácký obzor 24. 2. 1928; Diplom Esposizione internazionale di Milano 1906, archiv GVV v Hodoníně.

³⁶ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 61.

³⁷ ANDRYS (pozn. 5) 60; ÚPRKOVÁ (pozn. 28) 117.

³⁸ L. ZEMAN: Franta Úprka a Velká, in: Malovaný kraj, roč. III., č. 11, 1948, 131.

³⁹ Karel DVOŘÁK / Václav FROLEC (ed.): Slovácko 1905, Brno 1991, 43.

etnografických artefaktů, jenž vytvořil základ expozice bývalého Hornáckého muzea Franty Úprky ve Velké nad Veličkou. K otevření muzea došlo až po sochařově smrti.⁴⁰

Rok 1910 se nesl v duchu několika zahraničních, konkrétně italských výstav. Po prvotním Úprkově úspěchu v Miláně byla jeho tvorba prezentována v Benátkách, opět Miláně, Turíně a Římě, kde byla prodána obě vystavená díla, *Robotník* a *Sekáč*. Na benátské výstavě zase italská vláda zakoupila sochu *Okopávače*.⁴¹ Záliba italského publika v tématech práce a pracujících není překvapivá. Pramení totiž z domácí starší sochařské tvorby italských sochařů extrémního naturalismu stylu verisma v čele s Vincenzem Velou a Achillem d'Orsi, která předjímalá monumentalizaci námětu práce, později reprezentovanou Julesem Dalouem či Constantinem Meunierem. O Úprkovo dílo projevil zájem i domácí instituce, Moderní galerie království Českého rozšířila své sbírky o sochu *Z kostela*.⁴²

Další zahraniční vystoupení, tentokrát společně se SVUM, proběhlo od 15. března do 22. dubna 1911 v Londýně v Doré Gallery, kde se konala Výstava slovanského umění. Ze třinácti prezentovaných Úprkových děl došlo k prodeji všech, včetně sochy *Pohádka* (1910). V Doré Gallery představil F. Úprka svou tvorbu londýnskému publiku také o dva roky později, kdy zde vystavoval spolu s J. Uprkou, J. Köhlerem a A. Frolkou.⁴³ Jeho svérázné slovácké sochařské výtvořiny opět „vzbudily nejen zaslouženou pozornost, ale v kruzích uměnímilovných našly i štědré kupce.“⁴⁴ Několik děl z londýnské výstavy bylo následně na krátkou chvíli vystaveno u Topiče, než putovalo do dalších světových výstavních síní. „Četní obdivovatelé dokazují, že vkus našeho obecenstva stejně dovede ceniti originalnost a vyspělost umělcovu jako v Londýně.“⁴⁵ Mezi dvěma londýnskými vystoupeními leží výstava tří spolků uskutečněná v Obecním domě roku 1912.

Kromě působení F. Úprky v hodonínském SVUM bylo důležité, aby byl umělec zastoupen také v jedné z pražských uměleckých organizací, která by mu zde pomohla s prezentací jeho děl. Po odchodu z SVU Mánes F. Úprku přijala „programově konzervativní,

⁴⁰ Jiří PŠURNÝ: Stalo se před 70 lety. Franta Úprka, in: Bílé Karpaty č. 1, 1998, 7.

⁴¹ KRETZ (pozn. 35).

⁴² Moravská Orlice 4. 2. 1910, příloha.

⁴³ KAČER (pozn. 2) 79; Alojz KOLÍSEK: Franta Úprka. K 60. narozeninám, in: Slovenské pohľady, č. 2, 1928, 5.

⁴⁴ Národní listy 6. 3. 1913, 4.

⁴⁵ Ibidem.

smířlivě nekonfliktní a názorově nevyhraněná Jednota umělců výtvarných“.⁴⁶ Úprkovi jistě vyhovovalo také její všeslovanské zaměření a orientace na vzájemnou slovanskou spolupráci.⁴⁷ Pod jejím patronátem se zúčastnil výše uvedené Umělecké výstavy v Obecním domě, kde se roku 1912 pod jednou střechou střetla Jednota s konkurenčním SVU Mánes a čerstvě vzniklou progresivní Skupinou výtvarných umělců. F. Úprka byl zastoupen čtyřmi bronzami (*Požehnaná, Pohádka, Poledne, Ponocný*) a jednou sádrou (*Pokání*). Je příznačné pro dobovou pluralitu uměleckého názoru, že moravští výtvarníci byli představeni ve všech třech sekcích. S hodonínským SVUM vystavoval koncem roku na reciproční výstavě Hagenbundu ve Vídni, kde o dva roky dříve slavila úspěch jeho *Naríkačka*.⁴⁸ Na začátku roku proběhla také společná výstava malířů O. Bubeníčka, F. Prokopem, V. Švarcem a sochaře F. Úprky v Libeňském zámečku pod patronací Akademického spolku Prahy VIII.⁴⁹

Nouze válečných let měla svůj dopad obecně na umělecký život a produkci. Tento útlum se dotkl i F. Úprky, od něhož jsou z válečných let známy především drobné realizace ze série předloh pro provedení v porcelánu.⁵⁰

K nově formující se republice měl F. Úprka pozitivní vztah. Dokládá to mj. jeho podpis na petici českých spisovatelů a výtvarných umělců za hájení státní samostatnosti před rakousko-uherskou vládou z roku 1917.⁵¹ Dobově důležitým počinem z raně poválečných let bylo provedení dvou náhrobků na Národním hřbitově v Martině spojených s Úprkovým pobytem na Slovensku. Náhrobky byly odhaleny v srpnu 1923 za přítomnosti prezidenta T. G. Masaryka.⁵² Roku 1918 otevíral F. Úprka obnovení provozu galerie Topičova salonu po nucené sedmileté pauze, a to společnou výstavou s Aloisem Kalvodou.⁵³ V poválečných letech navázal sochař spolu se SVUM na snahy sdružení, započaté před začátkem války, a neztratil ani kontakt se svou domovinou, jelikož stále dojížděl na letní pobyty ve Velké. V posledním desetiletí své tvorby také pracoval na řadě veřejných zakázek na pomníky, náhrobky, výzdobu architektury apod. Kromě toho vytvořil i drobnější práce,

⁴⁶ KAČER (pozn. 2) 39.

⁴⁷ Roman PRAHL: Umění, město a národ v symbolické dekoraci, in: Hana SVATOŠOVÁ / Václav LEDVINKA: Město a jeho dům. Kapitoly ze stoleté historie Obecního domu hlavního města Prahy (1901-2001), Praha 2002, 115.

⁴⁸ ÚPRKOVÁ (pozn. 28) 115; KAČER (pozn. 2) 39, 79.

⁴⁹ Národní politika 30. 12. 1911, 3.

⁵⁰ KAČER (pozn. 2) 79.

⁵¹ Národní listy 27. 5. 1917, 4.

⁵² Národní listy 9. 8. 1923, 4.

⁵³ Národní listy 20. 11. 1936, 5.

povětšinou určené k zobchodování, jako do let 1924–25 patřící finální vyhotovení dvanácti sádrových návrhů v porcelánu, uskutečněné na karlovarské Státní škole pro průmysl porcelánový.⁵⁴ Spolu s etablováním umělce se F. Úprkovi dostávalo nejen lepších zakázek, ale také oficiálních poct, mezi něž lze řadit zvolení F. Úprky členem Hlávkovy České akademie věd a umění. Působení ve výtvarné porotě Akademie však odmítl, zřejmě kvůli rozporu postu s jeho nekonfliktní a dobráckou povahou.⁵⁵

Roku 1920 zastupoval na pařížském Salonu české sochařství svou známou sochou *Poutníků* spolu s F. Bílkem a J. V. Myslbekem, který vystavil bronzovou plastiku *náhrobku kardinála Schwarzenberga*.⁵⁶ Do Úprkova výstavního působení ve 20. letech spadá zároveň představení řady malých kolorovaných plastik s motivy tance a hudby v Paříži v Trocaderu roku 1925⁵⁷ a dvojité výstavy konfrontující jeho sochařské dílo s malířským od Romana Havelky v Olomouci, v pavilonu Klubu přátel umění (1922), Karla Špillara, v Obecním domě v Praze, uspořádané v rámci výstavy Jednoty umělců výtvarných (1926) a stejného roku vystavoval zároveň s Bohumírem Jaroňkem v hodonínském Domě umělců, kde došlo k prodeji několika Úprkových soch.⁵⁸



Obr. 5 Franta Úprka na vojně v Kroměříži, 1890.

Obr. 6 Oldřich Lasák: Franta Úprka s viržinkou a kloboukem do týla, 20. léta 20. století, kresba.

Obr. 7 Franta Úprka, kol. 1928, fotografie, archiv GUV v Hodoníně.

⁵⁴ KAČER (pozn. 2) 53, 79.

⁵⁵ AXMAN (pozn. 19) 38.

⁵⁶ Étienne BRICON: Les Salons de 1920, in: Gazette des Beaux-Arts, roč. 62., svazek 1., 1920/6, Paris 1920, 328, 330.

⁵⁷ František KERTZ: František Úprka, in: František Hoplíček (ed.) / Oldřich Koblížek (ed.): Almanach Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně, Hodonín 1923, 29.

⁵⁸ KAČER (pozn. 2) 86; Národní listy 1. 7. 1926, 3.

Před koncem svého života, od roku 1927, často pobýval na Slovensku, kam jej přivedly mj. pracovní záležitosti. Dokončoval zde sochařskou výzdobu fasád veřejných budov v Bratislavě, konkrétně Zemské banky a Zemědělského muzea. Roku 1928 ještě prováděl autorský dozor u osazení soch.⁵⁹

Veselí kolem únorových jubilejních oslav roku 1928, pořádaných v Praze, Brně a Bratislavě k šedesátinám F. Úprky [7], vystřídal obtíže spojené se zánětem slepého střeva, který prodělal v létě a se kterým byl následně operován ve Vinohradské nemocnici. Po operaci se Úprkův zdravotní stav zhoršil a kardiologické a revmatické obtíže, způsobené bohémským životem umělce [6], zesílily, čehož si všímali i jeho přátelé.⁶⁰ V této době již netvořil, přesto se často nechával dopravovat do svého ateliéru. Přemítání mezi svými díly jej kolikrát přivedlo na nejčernější myšlenky o dobrovolném odchodu, ale konání se postupně měnilo v odevzdanou apatii. Po dalším lékařském zásahu a dvoutýdenním pobytu v nemocnici odjel F. Úprka s manželkou načerpat nové síly do „Štěrbova mlýna“ v Tuchoměřicích u Prahy, kde slunečného nedělního dne 8. září 1929 zasáhnut infarktem myokardu zemřel.⁶¹

12. září se v Praze konalo poslední rozloučení s F. Úprkou v kostele sv. Štěpána, kde zazněla slova na rozloučenou z úst Ladislava Šalouna za Českou akademii a strahovského opata, a po tomto obřadu byla rakev se sochařovými ostatky převezena na Moravu.⁶² Zde, v rodném Kněždubě, byl dle svého přání o dva dny později pohřben za doprovodu slovácké muziky a přítomnosti četných přátel, známých i zástupů místních, oděných do krojů, hrdých na svého rodáka, souseda, umělce.⁶³ Náhrobek *Bože, buď milostiv*, vytesaný podle Úprkova modelu, tyčící se nad jeho rovem, byl pietně odhalen 26. října 1930.⁶⁴

Posmrtná výstava díla F. Úprky se uskutečnila pod patronací SVUM v září a říjnu roku 1930 v Domě umělců v Hodoníně jako 44. výstava sdružení. Ve stejné době byly některé Úprkovy sochy instalovány na 61. výstavě Jednoty umělců výtvarných v Obecním domě

⁵⁹ KAČER (pozn. 2) 80.

⁶⁰ Informace o Úprkově zdravotním stavu tehdy přinášel i dobový tisk. Krátká depeše Národních listů z 5. ledna 1929 hlásá, že „zdravotní stav sochaře Franty Úprky, který onemocněl srdeční chorobou a je na klinice prof. dra. Pelnáře, se již valně zlepšil.“

⁶¹ AXMAN (pozn. 19) 39; ÚPRKOVÁ (pozn. 28) 119, 120; ANDRYS (pozn. 5) 69; Neuvedený autor: Franta Úprka †, in: Rozkvět, č. 38, 1929, 17–18.

⁶² JEŽ (pozn. 9) 84.

⁶³ ANDRYS (pozn. 5) 70.

⁶⁴ Národní listy 22. 10. 1930, 10.

v Praze, kde byly konfrontovány s malířským dílem Břetislava Bartoše. Dále byla Úprkova tvorba představena na Výstavě slovenského genia roku 1938 v New Yorku. O tři roky později uspořádal Salon výtvarného díla v Praze exhibici tvorby Adolfa Kašpara a F. Úprky. Roku 1975 následovala v úvodu jmenovaná autorova retrospektivní výstava v Galerii výtvarného umění (dále jen GVU) v Hodoníně.⁶⁵ Zájem odborníků i veřejnosti o Úprkovu tvorbu vyvrcholil putovní výstavou uspořádanou GVU v Hodoníně v letech 2008–2009, instalovanou v Hodoníně, Chebu a Praze.

V závěru kapitoly je nezbytné objasnit situaci kolem pravopisu jména a příjmení sochaře Franty Úprky. Co se historie příjmení týče, jeho původní podoba zněla *Huprka*, avšak brzy byla konvertována v českou spisovnou verzi *Uprka*. V genealogii rodu se zároveň vyskytovaly formy příjmení Huber, Huper, Jupečka či Uperka.⁶⁶ Diferenciace v diakritice příjmení bratrů umělců pramení z omylu učitele a následné míry pocitu sounáležitosti s rodným krajem. Joža i Franta jsou v křestních listech zapsáni jako Uprkové. Příjmení bratrů pozměnil do podoby *Úprka* učitel obecné školy. Franta si tuto podobu již nechal,⁶⁷ Joža se takto podepisoval do roku 1899, kdy se vrátil k původní verzi příjmení, tedy *Uprka*.⁶⁸ V dobových periodikách se se jmény i verzemi příjmení obou bratrů nakládalo poměrně volně a někdy docházelo i k záměně jejich výtvarného zaměření. Tato diferenciace není dodnes příliš brána v potaz. Pokud jde o pravopis křestního jména F. Úprky, sochař se vždy podepisoval jako Franta a stejně byl nazýván v tisku i ve většině dobových publikací, proto je toto hypokoristikum pro uvádění Úprkova jména přiléhavější a historicky opodstatněné.

⁶⁵ KAČER (pozn. 2) 80, 86, 88.

⁶⁶ Jaroslav KAČER: *Joža Uprka 1861–1940*, Hodonín 2011, 10.

⁶⁷ Způsob psaní příjmení F. Úprky byl jeden z důvodů, proč J. Uprka bratra označoval pejorativně za západního Slovana, tedy přívlastkem, kterým označoval obyvatele Čech.

⁶⁸ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 14.

3 DÍLO FRANTY ÚPRKY

Tato kapitola nemá ambice být úplným a vyčerpávajícím soupisem Úprkovy sochařské tvorby, spíše jde o její přiblížení a průřez díla F. Úprky s představením nejdůležitějších prací.

Obecně by se dalo jádro díla F. Úprky charakterizovat jako psycho-sociální exkurz do prostředí Slovácka, prezentující řadu významných osobností i postaviček všedního dne jihomoravské vsi svěží, živou a především pravdivou a nezkraslenou formou moderní plastiky. Ale v takovém případě se opravdu jedná pouze o střed problému, k němuž se s postupem času a nabytých zkušeností přidávala nová řešení a nové možnosti.

Za primární až romantickou snahou F. Úprky svědomitě dokumentovat mizející svět slováckého folkloru se skrývala více než etnografická studie na regionální úrovni provedení a to osobitá, tvůrčí výpověď a zároveň snaha o nalézání vlastních přístupů i inovace v povrchovém pojetí sochy, často neuměle upraveným zubákem, tolik typickým pro Úprkův sochařský rukopis. Na první letný pohled čistě národopisně laděné slovácké figury jsou nositeli aktuálních, především sociálních témat umění – práce, chudoba, rodina a krajní psychické stavy. V tomto ohledu se F. Úprka projevil jako citlivý pozorovatel okolního dění. V jeho škále námětů se neobjevuje nic, co by nebylo dříve osobním prožitkem. Svou apriorní zkušenost zručně zhmotnil v řadě konkrétních postav slovácké reality i prototypech slováckého muže, ženy, šohajka i děvčice, rozsáhlé stupnici psychických stavů a nálad, jak jen polární dokáže život být. Slovy Úprkova přítele Aloise Kolíška, Úprkovo dílo jednoznačně náleží k lyrickým projevům moravského umění, přičemž nezůstává na povrchu záhybu krojů a vlnění pentlí, ale jde dále do hloubky – vyjadřuje duši lidu.⁶⁹ Obsah plně kooperuje s formou a naopak, jedno pomáhá vyniknout druhému. „*Úprka dojem změnil v náladu duševních stavů. Aby mohl plasticky zachytit duševní působení osoby, sestoupil k základnímu podnětu dojmu. Radost, zasněnost vyjádřil celým výrazem sošky – tváří i postojem. Náladu zvyšuje užitím dojmu z okolí, který by se rovnal stavu osoby. Tedy skutečný duševní stav ještě podmalovává stavem okolí a tím oboje doplňuje.*“⁷⁰

Spolu s bratrem Jožou Uprkou, Cyrilem Mandelem, bratry Jaroňkovými, Antošem Frolkou, Dušanem Jurkovičem a dalšími výtvarníky se řadí do národopisného proudu období secese, který nebyl vnitřně nijak stylově koherentní. Společným základem výtvarníkům byl

⁶⁹ KOLÍSEK (pozn. 43) 6.

⁷⁰ Richard ZEMÁNEK: Franta Úprka, in: Sborník Moravana, Brno 1931, 45.

námět, hlavní téma – folklorismus, ke kterému každý přistupoval ze své perspektivy, od realismu, přes impresionismus po secesní dekorativismus. A stejné je to i s vlastní sochařskou tvorbou F. Úprky. Reflektuje umělcovo působení ovlivněné změnami výtvarného chápání konce 19. století i prvních dvou desetiletí století nadcházejícího. Lze tak u něj pozorovat tři polohy: jednak alšovsky lyrické postavy, vázané na rozvolněnou secesní formu, dále pravdivě realistické zachycení sociálních témat, ke kterému se druží monumentalizace původně intimnější formy. Uprostřed mezi těmito póly se pak nachází čistá dokumentární etnografická deskripce s postupně se připojující psychologizující složkou, nesoucí se formálně v duchu realismu, ke které se však uchýlil zřídka. Historizující lekce, prožitá v sochařských dílnách pražských mistrů oboru, Úprku nijak neovlivnila, jeho leitmotivem byl vždy svět spjatý s rodným moravským Slováckem, celoživotní láskou i inspirací. Z dílenské praxe si ale odnesl smysl pro monumentalitu, který dokázal zužitkovat ve velkorysém podání sochy a zejména v pomníkové produkci. Monumentální formu zmiňuje i spisovatel Emil Edgar, zastánce a obdivovatel Úprkovy tvorby. Ten jej viděl jako sochaře realizujícího svou ideu, spočívající v podání života Slovácka „v celé své výraznosti, šíři a harmonii jeho těžkou a velkorysou monumentální plastičností.“⁷¹ Podobně a poměrně přesně vystihl hlavní rysy Úprkovy plastiky Ladislav Šaloun. V Úprkovi shledal tvůrce umělecké i lidové kultury, krácejícího ve stopách realismu, převyšujícím pouhé fotografické zpodobnění, obohacené o zhuštěnou realitu života. Monumentální forma děl s pevným rytmem a teplou životností zobrazovaného dohromady vytvořili typický a nikým nenapodobený styl F. Úprky. Právě jmenovaná životnost je dle L. Šalouna základní devizou Úprkovy sochy, kterou staví nad vši teoretizování o ní.⁷² Na tom se shoduje i W. Ritter, obdivovatel Úprkovy tvorby. Podstatným momentem Úprkova přístupu je rytmizování ploch, které oživuje sochu a dává jí tak harmonicky zpěvnou konturu. Právě úzký vztah mezi sochařstvím a hudbou byl pro Úprkovo dílo určující. Díky tomu působí jeho sochařské celky, jak W. Ritter poznamenal, živě a jsou plné světla a energie.⁷³

Svým sochařským přesvědčením a zejména jeho uplatněním ve funerálním prostředí zůstal F. Úprka solitérem své doby. Této umělecké osamocenosti Úprkova díla si všimly již dobové reflexe a o jeho tvůrci hovořily jako o silném sochařském individu, přejatými vlivy

⁷¹ KOLÍSEK (pozn. 43) 2.

⁷² Ladislav ŠALOUN: Franta Úprka, in: 61. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Sochař Franta Úprka, malíř Břetislav Bartoš (kat. výst.), Praha 1931, 44, 46, 47.

⁷³ William RITTER: L'exposition nationale morave de Kromeric, in: La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des beaux-arts, n. 31, 26 Septembre 1908, 316.

nedotčeném a nemajícím předchůdce ani následovníky.⁷⁴ Viktor Šuman označil tvorbu a postavu F. Úprky za „...ojedinělou a svébytnou, umělecká osobnost jeho rýsuje se tak osobitě, že nikdo nepochybuje, že to, co nám stvořil, mohl stvořiti jenom on.“⁷⁵

Pro zařazení mezi nejslavnější sochaře své doby postrádal F. Úprka dostatečně reprezentativní počet děl provedených v monumentálních rozměrech a závažnějších materiálech. Úprkových realizací kupř. v mramoru je znám menší počet. Jeho mistrovství přece jen spočívalo v menších, intimnějších formátech, jejichž nositelé vyznačují živostí a energií, pramenící z Úprkova osobního vkladu a náklonnosti k zobrazovaným námětům.

3.1 VZTAH TVORBY FRANTY ÚPRKY A JOŽI ÚPRKY

Karel Hlaváček vytýkal J. Uprkovi povrchnost, s jakou se snaží vystihnout život slováckého lidu, který mu utíká pod rukama. Jeho postavy podle Hlaváčka trpí absencí vzdoru, vášně nebo projevu jakékoliv jiné hraniční emoce, a proto shledal zmíněný kritik dílo J. Uprky za pasivní.⁷⁶ A právě to všechno, co nenalézal Hlaváček v malířově díle, mohl nalézt v sochařském snažení jeho mladšího bratra. Psychické momenty, extáze i mystika dávají živost a aktivitu postavám moravského Slovácka, ztvárněným v díle F. Úprky.

Paralelnost tvorby bratří Úprků začíná a končí na námětovém poli, kdy oba umělci zachycují typově stejné postavy jihovýchodní Moravy a stejné osobnosti lokálně i regionálně známé. Toto je znatelné v názvech děl obou bratrů. Lze ale nalézt přímou souvztažnost mezi sochami F. Úprky a postavami zachycenými na plátnech a skicách J. Uprky? Faktem zůstává, že po přesídlení F. Úprky do Prahy se sochař vymanil z nepřetržitého vlivu Slovácka, ve kterém do té doby setrval. I když každoročně zajížděl zpět na Moravu,⁷⁷ aby načerpal tvůrčí inspiraci, není vyloučeno, že se v tomto směru u něj projevil jistý námětový deficit. Jeho nedostatek pak lehce mohly suplovat právě kreslířské a malířské předlohy jeho staršího bratra.

Námětovou analogii díla sourozenců Úprkových však diferencuje nahlížení na danou problematiku odlišným prismalem. Pestrost olejů i akvarelů J. Uprky, deklarovaná

⁷⁴ Toto je nutné chápat v kontextu sochařství, jak je naznačeno, nikoli v rámci českého umění jako takového, kde měl folklorismus přelomu 19. a 20. století jasný základ i vyústění.

⁷⁵ ŠUMAN (pozn. 9) 10.

⁷⁶ Otto M. URBAN / Dagmar MAGNICOVÁ (ed.): Karel Hlaváček. Výtvarné dílo a kritika, Praha 2002, 195.

⁷⁷ Moravské pobyty realizoval F. Úprka bez své ženy, která navštívila Velkou nad Veličkou pouze párkrát. Právě ona byla důvodem pozdějšího neporozumění mezi bratry. Joža mladšímu bratrovi vyčítal, že se nikdy nevrátil zpět na Moravu. Zdroj: NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 14.

rozměrným plátnem *Pouť u svatého Antonínka*, reprezentativním dekorativním panó, má svůj původ v bohatých, pestrobarevných krojích Dolňácka, kam spadají obce Hroznová Lhota či Velehrad. Oproti tomu zejména sepulkrální tvorba F. Úprky vychází z barevně chudších, avšak texturou materiálů povrchově rozmanitějších krojů Hornácka, jehož centrem je Velká nad Veličkou, kde měl F. Úprka svůj letní ateliér. Hornáckému kroji dominují běloby a smetanové odstíny, doplněné o šorce šafránové žluti, červeně vyšívané obojky a zeleně lemované kordulky. Takovýto kroj zbytečně neruší sochařské vnímání a dává vyniknout liniím a pohybu těla. Především díky bohatému plisování a vrapení jednotlivých částí oděvu hornáckého kroje se stal právě on pro F. Úprku sochařsky vděčným objektem.⁷⁸ Dílo F. Úprky i J. Úprky má stejné kořeny a stejné základy v prostředí, v němž oba výtvarníci vyrůstali, shodná je také míra zainteresovanosti do folklorního tématu jihovýchodní Moravy, jež se stala pro tvorbu obou stěžejní. Do výsledného uměleckého řešení vstupují otázky charakteru, uměleckého temperamentu i možností zvoleného výtvarného média, které tak výsledky jejich tvůrčích snah podstatně odlišují.

3.2 SOCHAŘOVA TVORBA VE SBÍRKÁCH UMĚNÍ

Co se Úprkovy sochařské pozůstalosti týče, valnou část dnes vlastní Galerie výtvarného umění v Hodoníně, po pár kusech děl pak vlastní téměř každá větší česká galerie, jelikož již za života F. Úprky bylo jeho dílo částečně rozptýleno a propagováno v nejrůznějších českých institucích, mj. v dnešní Národní galerii v Praze, Moravské galerii v Brně, Slezském zemském muzeu v Opavě,⁷⁹ i za hranicemi českých zemí: v Itálii, ve Francii, v Anglii, Americe atd.⁸⁰

Zásluhu na uchování velkého celku díla F. Úprky v hodonínské galerii má jeho manželka O. Úprková, která „odevzdala velkomyslně celou Mistrovu pozůstalost Domu umělců v Hodoníně a sama se podnes, již sedmdesátiletá, živí klavírními hodinami, místo aby se snadněji živila rozprodejem té pozůstalosti.“⁸¹ Pět let po smrti svého manžela udržovala

⁷⁸ DVOŘÁK / FROLEC (pozn. 39) 42–44.

⁷⁹ Národní listy 10. 9. 1929, 5; Národní listy 1. 7. 1926, 3.

⁸⁰ Quido Maria VYSKOČIL: U Franty Úprky. Z pražských atelierů, in: Český deník 26. 11. 1923, 2.

⁸¹ ANDRYS (pozn. 5) 35, 37.

jeho ateliér⁸² a roku 1934 dílo i národopisné sbírky, které vlastnil, předala SVUM, s tím, že si ponechala dispoziční i autorská práva, která po její smrti připadla Sdružení. V Domě umělců v Hodoníně vznikla stálá expozice Úprkovy tvorby [8], kterou instaloval architekt a přítel sochaře, Antonín Blažek. Důležitá byla celistvost této sbírky, jelikož O. Úprková prodala pouze jeden bronz a čtyři sádry. V tomto místě je nutné poukázat na zavádějící zprávy tehdejšího tisku, které informovaly o úplném zániku uměleckého odkazu F. Úprky v souvislosti s válečným bombardováním Hodonína 20. listopadu 1944. K této destrukci, i přes značné poškození Domu umělců, nedošlo, protože sochařská pozůstalost byla bezpečně zazděna ve sklepech instituce. V 60. letech byl kompaktní celek Úprkových sbírek narušen rozptýlením jejích částí do jiných státních muzeí a galerií, ale převážná většina sochařských děl v GVV v Hodoníně zůstala.⁸³ Od 70. let jsou sádrové modely F. Úprky postupně odlévány do odolnějšího bronzu.



Obr. 8 Pohled do stálé expozice Franty Úprky, Hodonín, Dům umělců, po 1934

Jak bylo uvedeno v předešlé kapitole, odkázal F. Úprka obci Velká nad Veličkou část svých děl, jejichž společným jmenovatelem byly motivy a osoby zdejšího prostředí, kterými se inspiroval. Konkrétně se jednalo o sochu *Hajníka*, pro niž stál Úprkovi modelem velický

⁸² Že se O. Úprková i po smrti svého muže snažila o důstojnou reprezentaci jeho díla, dokládá dopis z galerie umění v Hradci Králové adresovaný O. Úprkové s odpovědí na její žádost o vystavení prací F. Úprky. Zdroj: Dopis F. Tichého O. Úprkové z 16. 5. 1934, Archiv GVV v Hodoníně.

⁸³ ANDRYS (pozn. 5) 33–37.

rodák, učitel Martin Hudeček, dále podle malého chlapce, později známého národopisce Vladimíra Klusáka vznikla postava *Školáčka*. Osobnost slavného velického primáše byla zvěčněna v soše *Primáš* a předlohou pro *Gajdoše* byl Sobek z Nové Lhoty, zastávající tento úřad i v reálném životě. Hornácké muzeum Francka Úprky zahájilo svůj provoz roku 1933 a svým založením reagovalo na dlouhou dobu trvající zájem o slováckou kulturu Velké a jejího okolí, která dosud neměla instituci, poskytující návštěvníkům ucelený pohled na danou tematiku. Kromě Úprkových soch uchovávalo muzeum doklady hmotné lidové kultury Hornácka – výšivky, keramiku, kroje, nábytek, lidové malby na skle a další etnografický materiál. Roku 1964 byla stálá expozice přeměněna ve výstavní síň a neupotřebený přebývajících inventář byl převezen do sbírek Slováckého muzea v Uherském Hradišti. K definitivnímu zániku muzea došlo v souvislosti s rozpadem muzejní stavby v 70. letech a rozptýlením zbývajících výstavních předmětů většinou do soukromého vlastnictví. Některé Úprkovy sochy byly v této době umístěny do Městského muzea ve Veselí nad Moravou.⁸⁴

3.3 SLOVÁCKÁ PÍSEŇ

Samostatné sochařské práce, tvořící vlastní jádro Úprkova díla – především slovácké postavy – vydaly celou galerii. „*Vyznačují se podivuhodnou životností a jsou vlastně výtvarnou písní na lid rodného kraje, oslavou kmenové zdatnosti Slováků. Zračí se v nich fyzická i duševní síla, robustnost, smělá nebojácnost, hrdost, láska ke svobodě, nespoutanost, ... radostnost, zbožnost, něhyplná cudnost a pokora, citovost, všechny odstíny živelné letory slovácké.*“⁸⁵

Ve výčtech díla F. Úprky stojí vždy na samém začátku sádry *Baběnky* a *Dědáčka* (1896). Ovšem z dochovaných svědectví Úprkových současníků vychází najevo, že skutečnou prvotinu v pokusech o samostatnou sochařskou tvorbu představovaly dvě menší *postavy slováckých dětí*, jimiž se neúspěšně pokusil obeslat roku 1896 jarní výstavu Krasoumné jednoty v Rudolfinu a které sám sochař v zápětí zničil a v dalších letech vědomě zapíral.

⁸⁴ Magdalena PETŘÍKOVÁ: Výstavnictví ve Velké nad Veličkou (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2008, 61–64.

⁸⁵ Neuvedený autor: F. Úprka – lidový sochař slovácký, in: Malovaný kraj roč. III, č. 2, 1948, 26.

Praxe destrukce vlastních sádrových a hliněných uměleckých děl byla u F. Úprky běžná a opakovala se vždy, když nebyl dostatečně přesvědčen o kvalitách dané sochy či o jejich kvalitách nepřesvědčil publikum.⁸⁶ To je jeden ze stěžejních důvodů, proč nelze zejména v sepulkrální tvorbě, která představuje těžiště této diplomové práce, sledovat v rámci hliněných skic, sádrových modelů a výsledných kamenných realizací tvůrčí změny, vedoucí ke konečnému řešení.

Obdobně autokritický byl také k jedné ze svých prvních, tiskem veřejně publikovaných prací, soše *Na poli* (1902), navrhnoutou původně pro zvažovanou stavbu nového českého divadla v Brně, jejíž reprodukce byla otištěna v publikace *Moravě* Jana Tůny z roku 1903. Naopak velké uspokojení vyjadřoval u sochy *Maměnky* (1905) [9], kterou pokládal za své první opravdové umělecké dílo.



Obr. 9 Franta Úprka: *Maměnka*, 1905, patinovaná sádra, MG v Brně, Jurkovičova vila.

Obr. 10 Franta Úprka: *U řeky*, 1899, sádra, fotoreprodukce.

F. Úprka sám sebe považoval za sochaře žánristu.⁸⁷ Žánrové náměty se objevovaly napříč celou jeho tvorbou. Prvními tohoto druhu byly sochy *Vyjíždka* (1905) či výjev *U studénky* (*Sec u studánky*, 1897).⁸⁸ Roztomilou žánrovou juvenilí je sádra *Sedícího chlapce u řeky* (1899), jenž svou živou hravostí upomíná díla italského verismu.⁸⁹ Ještě roku 1899

⁸⁶ VONDRÁČEK (pozn. 19).

⁸⁷ ANDRYS (pozn. 5) 65.

⁸⁸ KAČER (pozn. 2) 33.

⁸⁹ Styl *verismo* byl italským naturalismem projevujícím se kolem poloviny 19. století a později. Uplatnění ve volné soše často odráželo žánrové náměty s dětmi jako věčnými objekty. Jeho sochařský manifest představuje socha *Dítě s kohoutem* Adriana Cecioniho z roku 1868. Mezi další představitele stylu patří Giovanni Dupré či Vincenzo Vela. Viz H. W. JANSON: *Nineteenth-century Sculpture*, London 1985, 162, 222.

byla socha vystavena na vánoční výstavě Topičova salonu a Zlatá Praha přinesla svým čtenářům dvě fotoreprodukce této Úprkovy prvotiny. [10]

Ve zpracování tématu práce působí Úprka velmi moderně, až meunierovsky, čehož si ostatně všimli také Úprkovi současníci.⁹⁰ Dokladem je silná ženská postava *Tihlěrky* (1916) [11] a k ní analogická figura *Kováře* (1920).

Soudobou paralelou k těmto Úprkovým sochám pracujících je dílo *Muž práce*, jindy zvané *Ze dne ke dni* Ladislava Šalouna. Roku 1908 byla instalována v Smetanových sadech v Hořicích. Jedná se o postavu dělníka realisticky ztvárněného v momentu, kdy bosý přenáší těžký kámen. Náročnost jeho práce se zračí ve vypětí svalů i výrazu muže.⁹¹



Obr. 11 Franta Úprka: Tihlěrka, 1916, bronz, GVV v Hodoníně.



Obr. 12 Franta Úprka: Čardáš, 1920, patinovaná sádra, GVV v Hodoníně.

Převážně se však F. Úprka zajímal o postavy vykonávající práci na poli a kolem svých hospodářství, kosce, sekáče, oráče, vinaře, žnečky, okopávačky, sběračky klasů a podobně. S tímto je spojeno i několik drobnějších realizací domácích zvířat, v jejichž čele stojí *Starý kuň* (1906⁹²), u něhož dokázal Úprka mistrně naturalisticky a zcela v duchu moderní plastiky zachytit zuboženost tvora. Osobní slabost pro znázorňování pracujících postav se paradoxně promítá i do sepulkrální tvorby v míře muskulatury pojednávaných postav bez rozdílu jejich pohlaví a věku. Avšak nutno podotknout, že tato Úprkova záliba v tématu práce měla svou

⁹⁰ Flor.: Z neodeslaných listů III., in: Pozor 11. 1. 1912.

⁹¹ Oldřiška TOMÍČKOVÁ / Václav BUKAČ / Hana RICHTERMOCOŤOVÁ: Hořice odedávna dodneška. Putování dějinami města slovem a obrazem, Hořice 2008, 241.

⁹² KAČER (pozn. 2) 107.

dobovou základnu v proudu nového klasicismu v umění, projevujícího se od doby kolem roku 1910.

Stejně tak náměty hudby a tance, které znamenaly pro F. Úprku vzhledem k jeho nátuře a preferencím srdeční záležitost, odpovídaly motivice symbolismu, secese a vitalismu. Ztělesnil je v nesčetných dílech z oblasti rodného Slovácka. Mezi nejznámější patří *Do uška, Píseň bohatýrská s Písní milostnou* (vše 1918), *Hajduchcování, Čardáš [12] a Detvanská tanečnice* (vše 1920). Slováckého mladíka v zápalu lidového tance zobrazuje socha *Hošíje* (1927).⁹³

Díla s touto tematikou vystavil F. Úprka mj. roku 1925 v pařížském Trocaderu díla *Muziky, Cifrování* a řadu drobných kolorovaných plastik.⁹⁴

Míra religiozity Úprkova rodného kraje predestinovala v jeho díle také vysoký podíl soch, zabývajících se tematikou zbožnosti. Celá řada jich bude zmíněna v části věnované samotné sepulkrální produkci F. Úprky, ve které sochař toto téma především uplatňoval. Zpočátku tyto motivy přebíral ze svého běžného sochařského repertoáru a přeměňoval je ve funerální skulptury. Mimo sepulkrální oblast vystihl F. Úprka v modlitbě ženy, dívky i starce s rozličnou mírou vážnosti. Mistrovským kusem je v tomto případě socha *Písmáka* (1905), jež doznala také podoby náhrobku, oceňována byla také socha *Z kostela* (1909). Velmi dekorativně zobrazil v kleče se modlící postavu *Velecké nevěsty* (1922). Taktéž klečící mladou matku s dítětem u křtu zachytil v díle *Úvodnice* (1910).⁹⁵

F. Úprka dokázal náměty spojené s mateřstvím a dětmi zachytit velmi sensitivně, což je patrné v soše *Mamičky* (1913) [21], o níž bude podrobněji referováno v části zabývající se veřejnou plastikou, či u *Děcka v okřítku* (1918) a mnoha dalších.⁹⁶

Jeho repertoár obsahuje také fantaskní postavy *Pohádky* (1910), *Vodníka* (1923) či *Věštkyňe* (1923). Kromě nich soustřeďuje zároveň postavičky Slovácka, které se zdály fantaskní pouze v případě nahlížení romantickým prismaticem obyvatele města počátku 20. století. Do této kategorie se řadí *Svíčková bába* (1909), *Ponocný* (1912), *Handrlák*

⁹³ KAČER (pozn. 2) 55, 56.

⁹⁴ KRETZ (pozn. 35).

⁹⁵ KAČER (pozn. 2) 103, 120, 179.

⁹⁶ Ibidem 148.

a *Kolomazník* (obojí 1920). Ze slovenského prostředí pak *Detvanec* (1901) *Jánošík* (1908), *Zbojníci* (1913) a *Drotár* (1926).⁹⁷

Po roce 1920 zúročil F. Úprka praxi nabytou u řezbáře Jana Krejčíka, a to při modelování hlav Alšových loutek, tzv. *alšovek* (jejichž předlohami byly původně kresby Mikoláše Alše) pro pražskou firmu Modrý & Žanda. Loutky byly součástí často hodnotně výtvarně řešeného divadla s např. secesně geometrickým či kubizujícím proscéníem.⁹⁸

3.4 ČLENSKÉ PRÉMIE

Oblibu Úprkova díla u diváků, zejména ve 20. letech, dokládá častá volba jeho malých dekorativních sochařských modelů jako předloh pro členské prémie nejrůznějších výtvarných a uměleckých spolků. Již byla zmíněna basreliéfní litinová plaketa *Nešťastná vojna*, prémie Umělecké besedy pro rok 1903. Sdružení výtvarných umělců moravských zase své členy obdarovalo roku 1911 Úprkovým kachlíkem *Hudba – Píseň*. [13] V segmentovém výklenku stojí chlapec hrající na housle, druhá postava jej doprovází zpěvem a třetí s hlavou sklopenou poslouchá.⁹⁹ Celý výjev i provedení *Hudby* nezapře svůj inspirační původ v *Ukolébavce* (1892) Stanislava Suchardy, která nebyla jen sochařským uplatněním secesní motiviky pohádky, ale přispěla i k proudu sochařského folklorismu. Keramický kalamář s bílou glazurou a motivem Úprkovy selky nabídl svým členům Sdružení výtvarných umělců moravských jako uměleckou prémie na rok 1930. Ze stejného roku pochází i členská prémie Jednoty umělců výtvarných, socha *Přadleny*, taktéž bíle glazovaná keramika.¹⁰⁰



Obr. 13 Franta Úprka: *Hudba – Píseň*, 1911, kachlík, GUV v Hodoníně, kancelář Domu umělců.

⁹⁷ Veškerá datace: KAČER (pozn. 2).

⁹⁸ www.jiraskovi.cz/_bigfiles/vanoce-s-loutkami.pdf, vyhledáno 14. 9. 2012.

⁹⁹ KAČER (pozn. 2) 126.

¹⁰⁰ Ibidem 199; www.eantik.cz/cz/detail.aspx?did=43726, vyhledáno 16. 10. 2012.

3.5 ZNÁMÍ, SLAVNÍ, VÝZNAMNÍ I NEZNÁMÍ

Početnou skupinu Úprkových soch tvoří portrétní díla. Ve svých poprsích, bustách, reliéfech a medailonech zachytil F. Úprka přátele a blízké osobnosti ze svého okolí, především pak z prostředí Slovácka. Galerie portrétovaných představuje i podobizny známých osobností, kupř. historika prof. Jaroslava Golla, fotografa a pedagoga B. Vavrouška, slovenského kněze a politika Andreje Hlinky, slovinského politika Ivana Hribara, spisovatele Miloslava Hýska, spisovatele Fr. X. Procházky, spisovatele Antala Staška, dále pátera Ignáta Wurma, kněze a buditele Beneše Methoda Kuldy, operního pěvce Edvarda Krtičky či malířů Jožky Uprky a Cyrila Mandela.¹⁰¹ Část bust F. Úprky tvoří studie Slováků a Slovaček v místních krojích.

Málo známá je *pamětní deska Josefa Holečka* (1920) s reliéfem z profilu zachycujícím tohoto spisovatele a překladatele, umístěná na jeho rodném statku v jihočeských Stožicích.¹⁰² Další návrh pamětní desky s portrétem Bedřicha Smetany modeloval pro nároží pražského domu, kde skladatel komponoval a pobýval. Roku 1902 se totiž F. Úprka zúčastnil soutěže Umělecké besedy na tuto zakázku. Řešení ztěžovalo umístění pamětní desky do složité architektonické situace Ullmannovy stavby. Návrh F. Úprky obsahoval desku s podobiznou B. Smetany a u její paty postavu dítěte, dle K. B. Mádlů vratce umístěnou na rohu kordonové římsy. Ačkoli získal první cenu, jeho návrh nebyl doporučen k realizaci.¹⁰³

3.6 V PODRUČÍ ARCHITEKTURY

Tvorba sochařských děl určených k výzdobě budov tvořila spolu se sepulkrální produkcí a pozdějším navrhováním pomníků zásadní příjem finančních prostředků. Vzhledem k velké provázanosti architektury a sochařské i malířské dekorace budov a jasnému kladení požadavků ze strany architektů nedosáhl F. Úprka v tomto směru zprvu převratných řešení. Ovšem s postupem času a se získáváním zkušeností, sochařské suverenity i uznání se začaly jeho objednávky připravované pro dekoraci architektury stále více přibližovat jeho vlastní sochařské tvorbě. Naopak, viděno optikou celkové situace folklorní plastiky – právě fasády

¹⁰¹ KRETZ (pozn. 35); KAČER (pozn. 2) 35.

¹⁰² Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech. 3. P/Š, Praha 1980¹, 429.

¹⁰³ Národní listy, I. příloha k č. 39, 9. 2. 1902, 13.

budov byly místy, kde se sochaři přelomu 19. a 20. století odvažovali nejvíce používat jasné regionálních krojovaných postav, a proto je tato část tvorby F. Úprky popsána detailněji, než předchozí.

První veřejnou zakázku obdržel F. Úprka roku 1901. Pro budovu brněnské Střední stavební a průmyslové školy strojnické, projektované architekty F. A. Dvořákem a K. Welzlem, resp. pro její průčelní fasádu, vymodeloval alegorie *Strojnictví* a *Stavitelství*, které se nijak nevyvíkají ze sochařské tradice 19. století a úspěšně korespondují s novorenesančním historismem budovy. Nadživotní postavy s patřičnými rekvizitami – atributy, ozubeným kolem a zednickou lžící, byly umístěny do symetricky situovaných nik po stranách vchodu, v úrovni prvního patra. Ve stejném duchu pokračoval roku 1904 při výzdobě průčelní fasády gymnasia v Příboře se čtyřmi alegorickými postavami (*Stavitelství*, *Malířství*, ...). [14] Téhož roku zároveň realizoval *sochu sv. Jiří* pro radnici v Napajedlích, kde se jedná opět o konzervativní řešení úkolu.¹⁰⁴



Obr. 14 Franta Úprka: Alegorie Malířství, nerealizovaný návrh, 1904, sádra, GVU v Hodoníně.

Roku 1906 se F. Úprka zúčastnil sochařské soutěže na výzdobu pylonů v průčelí vinohradského divadla. Podmínkou bylo vytvořit dostatečně výrazná a čitelná sousoší, která budou zřetelná i ve výšce dvaceti metrů, kde budou instalována. Návrh F. Úprky byl oceněn

¹⁰⁴ KAČER (pozn. 2) 97, 100–102.

druhým místem. Karel Boromejský Mádl tenkrát ohodnotil Úprkův výkon takto: „*Návrhy Franty Úprky, ..., jsou dojistá s originální poeší cítěny, mají jednotlivosti velké svěžesti, v myšlence jsou neopotřebované, ale jejich plastické formy rozplývají se vzadu, zapadají, zarůstají do neutrálního kamenného pozadí, které je svaňuje ve velkou, do dálky neurčitou a nepůsobivou hmotu. Do té se ztrácejí a rozepjaté nad nimi ratolesti stromů, které z blízka dávají hlavám odráživé pozadí, s výše atiky do mnohametrové vzdálenosti divákovy daly by jen beztvárnou hmotu a nevýmluvný obrys. A s tímto motivem není Úprka sám zde. ... ty stromy rozložené, jež dokončuj, doplňují, nebo i cele vytvářejí silhuetový obrys skupin... Zde vězí největší úhona těchto bezejmenných a nadaných soutěžníků.*“¹⁰⁵

Pražským podnikem F. Úprky, který byl uskutečněn, jsou dvě postavy, instalované na konzolách nad vstupem západního rohu Obecního domu, *Strakonický dudák* a *Rusalka* (1908) [15], vytvořené z umělého kamene.¹⁰⁶ Důvodem volby laciného materiálu v rámci jinak honosné výzdoby Obecního domu byl v té době již značně překročený rozpočet. Tyto figury, podporující národní ladění dekorace stavby, byly původně zamýšleny jako polopostavy. Jedním z důvodů, proč se F. Úprkovi podařilo získat zakázku pro tak prestižní podnik, bylo jeho členství v Jednotě umělců výtvarných, s jehož členy oba architekti stavby sympatizovali.¹⁰⁷



Obr. 15 Franta Úprka: Strakonický dudák a Rusalka, 1908, umělý kámen, Praha, Obecní dům.

Obr. 16 Franta Úprka: Slovácká Madona, 1910, patinovaná sádra.

¹⁰⁵ Karel Boromejský MÁDL: Nové soutěže, in: Národní listy 10. 6. 1906, 13.

¹⁰⁶ Václav RYBAŘÍK: Franta Úprka (1868-1929), in: Kámen, roč. 15, 2009/3, 15.

¹⁰⁷ PRAHL (pozn. 47) 98, 102, 114.

Sochy F. Úprky našly své uplatnění také v sakrálních prostorách. Hlavní oltář kostela Korunování Panny Marie v Ostravě – Mariánských Horách zdobí mramorová Úprkova skulptura *Slovácké madony* (1910) [16],¹⁰⁸ kde umělecké ztvárnění interiérů obstarali členové SVUM. Další mramorová socha *Madony* (1910) byla instalovaná vlevo od hlavního oltáře v kostele sv. Václava pražské psychiatrické léčebny v Bohnicích. Po jeho zrušení byla veškerá výzdoba přenesena do kostela Nejsvětějšího srdce Ježíšova ve Velkém Oseku.¹⁰⁹ Obě uvedené vyobrazení Panny Marie s Ježíškem byla podživotní. Úprkovy sakrální realizace jsou také rozptýleny po různých moravských kostelích, jako např. sochy světců v kyjovském kostele.¹¹⁰ Na Pustevnách se nachází od F. Úprky kříž.¹¹¹

Jedním z nejhonosnějších počinů ve sféře výzdoby architektury byl interiérový počin uskutečněný v rámci nákladné secesně ornamentální výzdoby Občanské záložny na Vršovickém náměstí v Praze, postavené v letech 1911–1912 podle plánů Antonína Balšánka, kde svá díla kromě F. Úprky uplatnili J. Mařatka, L. Šaloun, A. a J. Pekárkovi či J. Obrovský. Jedná se o lehce nadživotní sochu *Přadleny* (1912) [17] z laaského tyrolského mramoru,¹¹² oděnou do slováckého kroje. Socha měla evokovat pracovitost, poctivost a skromnost, tedy žádané vlastnosti, poplatné umístění *Přadleny* v bankovní instituci.¹¹³ Instalování sochy do středu hlavního dvorany, tedy hlavního reprezentativního prostoru dává tušit, že zde došlo k nejvyššímu možnému ocenění folklorní tematiky v rámci sochy vázané na architekturu.

Podruhé byla *Přadlena* představena širší veřejnosti, resp. členům Jednoty umělců výtvarných, v daleko skromnější podobě keramické figurky s bílou glazurou, vyrobené v Bechyňském závodu, jako členská prémie uměleckého spolku na rok 1930.¹¹⁴

Socha *Pohádky* (1925) [18], resp. její druhá verze, vznikla na popud SVUM, na jehož členské a výborové schůzi 13. října 1923 bylo „usneseno pověřiti sochaře Frantu Úprku, aby vypracoval návrh na sochu, která by se postavila ve výklenku u hlavního žudra Domu umělců

¹⁰⁸ KAČER (pozn. 2) 121.

¹⁰⁹ Památky Prahy 8. Kostel svatého Václava, Praha 2010, nepag.; Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech. 4. T/Ž, Praha 1982¹, 204.

¹¹⁰ Slovácké noviny 13. 9. 1929.

¹¹¹ www.frenstat.info/vismo/o_utvar.asp?id_org=100493&id_u=1341, vyhledáno 14. 9. 2012.

¹¹² Poznatek Ing. Rybařka.

¹¹³ Ladislav ZIKMUND-LENDNER: Vršovická záložna, in: Petr Krajčí (ed.): Slavné stavby Prahy 10, Praha 2009, 71-72.

¹¹⁴ www.eantik.cz/cz/detail.aspx?did=43726, vyhledáno 16. 10. 2012.

v *Hodoníně*.¹¹⁵ Že budovu bude zdobit právě tato socha, nebylo zřejmé ihned. Zvažovaly se i jiné alternativy, mj. alegorická postava *Umění*, kterou F. Úprka nejprve koncipoval jako akt vzosné ženy, držící vavřínový věnec, který posléze oděl do drapérie.¹¹⁶ První verze *Pohádky* (1910), známá zároveň pod názvy *Pohádkářka* či *Stará rozprávačka*, jejíž bronzový odlitek byl prodán na výstavě v londýnské Doré Gallery, byla odrazovým můstkem pro pískovcovou nadživotní sochu *Pohádky*. K odhalení nové sochařské pointy Domu umělců došlo v září 1925.¹¹⁷ Modelem k ženské postavě seděla F. Úprkovi jeho sestra Alžběta, která umělce občas v Praze navštívila. Zachytil ji v typickém slováckém kožichu.¹¹⁸ Postava starší verze působí skromnějším dojmem vetché až kouzelné stařenky, oproti tomu druhá verze *Pohádky* je ztvárněním temperamentní lidové vypravěčky. Dnes má nadživotní socha *Pohádky* své místo na vysokém soklu při vstupu do parčíku přiléhajícího k Domu umění a roku 2008 byla odborně zrestaurována.



Obr. 17 Franta Úprka: Přadlena, 1912, laaský mramor, Praha – Vršovice, dvorana býv. Občanské záložny

Obr. 18 Franta Úprka: Pohádka II., 1925, pískovec, GUV v Hodoníně.

V polovině 20. let pracoval F. Úprka na dvou rozsáhlejších zakázkách výzdoby architektury v Praze a Místku. Roku 1925 byla dokončena sochařská výzdoba Švehlových kolejí s Úprkovými *Alegoriemi čtyř ročních dob* v podobě čtyř atlantů nesoucích balkon

¹¹⁵ KAČER (pozn. 2) 70.
¹¹⁶ VYSKOČIL (pozn. 79) 2.
¹¹⁷ KAČER (pozn. 2) 122, 186.
¹¹⁸ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 23.

druhého podlaží. O dva roky později vznikla série čtyř soch, příznačně zachycujících, *Jak staří šetřivali* pro Národní záložnu v Místku.¹¹⁹

Během slovenského pobytu vytvořil F. Úprka v Bratislavě v letech 1927–1928 sochařskou výzdobu exteriérů Zemské banky a Zemědělského muzea,¹²⁰ poslední své veřejné realizace. Sám ještě autorsky dohlížel na osazení skulptur na fasády.¹²¹ V případě Zemědělského muzea se jeho počin setkal s kritikou, která se netýkala uměleckých kvalit prací, ale administrativních a národnostních aspektů kolem zakázky. F. Úprka byl k dekorování muzea vyzván přímo, a tudíž neproběhla žádná sochařská soutěž. Přestože byl v této době uznávaným sochařem, slovenská veřejnost byla pobouřena a někteří vnímali tento postup jako křivdu Slovákům, jelikož práce byla zadána „cizinci“. Vzhledem k původu F. Úprky a zvláště jeho námětovému repertoáru, obsahujícímu postavy *Jánošíka*, *Dětvana* či *Liptáka na stráži*, nebyly tyto připomínky oprávněné.¹²² Během náletu na Bratislavu ve druhé světové válce došlo k poškození Úprkových prací, zejména středního reliéfu. Díky dochovanému sádrovému modelu je známo, že střední část reliéfního triptychu tvořil výjev muže držícího koně za ohlávku s názvem *Můj koníček*. Úprkova sousoší *Setí* a *Žní*, protějškové skupiny, jsou dodnes umístěna na mohutných nárožních pylonech budovy Slovenského národního muzea. Popsaná sochařská výzdoba plně korespondovala s původním zaměřením budovy. Stejný osud jako reliéfní triptych potkal i Úprkův reliéf, který zdobil průčelní fasádu Zemské banky.¹²³

3.7 NA ODIV

Dalšími oblastmi, zasahujícími do veřejného prostoru, kde se F. Úprka uplatnil, bylo funerální a pomníkové sochařství a vytváření solitérních sochařských objektů. Lokace Úprkových náhrobků a pomníků přesahuje rádius českých zemí až na dnešní Slovensko a Slovinsko a rozličným způsobem plní upomínkovou funkci. Zevrubněji o nich bude

¹¹⁹ KAČER (pozn. 2) 59.

¹²⁰ Dnes Státní národní muzeum.

¹²¹ KAČER (pozn. 2) 80.

¹²² KOLÍSEK (pozn. 43) 2.

¹²³ KAČER (pozn. 2) 198. V publikaci je však mylně uvedeno, že sousoší *Setí* a *Žně* za války zanikla.

pojednáno v samostatných kapitolách. Samostatné sochařské objekty pro veřejná prostranství parků, náměstí spadají do pozdního Úprkova díla z 20. let.

3.7.1 *Poutníci*

Nejznámější Úprkovu sochu, instalovanou ve veřejném městském prostoru, představuje sousoší z prachatického dioritu *Procesí* (1918), častěji zvané *Poutníci* [19], umístěné v Brně, v parku na Kolišti. Sousoší autor zkomponoval ze dvou postav, předzpěváka a nosiče církevní korouhve, kterého zpodobil již J. Uprka na *plakátu X. výstavy SVUM v Hodoníně* (1913), jenž mohl být F. Úprkovi inspiračním zdrojem. Výjev ze základní veřejné slavnosti lidu, náboženské pouti, Úprka ztvárnil se zdůrazněním živého rytmu a melodičnosti kompozice, a tím se vyhnul statickému, monumentalizujícímu patosu.¹²⁴



Obr. 19 Franta Úprka: *Procesí*, 1918, sádra, MU Olomouc.

Sousoší *Poutníků* F. Úprka představil francouzskému publiku na pařížském Salonu roku 1920. Po návratu díla zpět do vlasti zakoupil skulpturu stát.¹²⁵ Roku 1922 věnovalo ministerstvo školství a národní osvěty tuto sochu městu Brnu, která se tak stala prvním českým pomníkem moravské metropole. Vhodné místo pro *Poutníky* hledali radní města poměrně dlouho a k jejich osazení na dva metry vysoký sokl v sadech na Kolišti došlo až o dva roky později.¹²⁶ V brněnském parku se *Poutníci* nacházeli do roku 1942, kdy byli prodáni Slovákům muzeu v Uherském Hradišti. Zde mělo sousoší zdobit park, v němž se právě stavěla nová muzejní budova.¹²⁷ Dnes je možné si sousoší prohlédnout opět v Brně,

¹²⁴ KAČER (pozn. 2) 158.

¹²⁵ KOLÍSEK (pozn. 43) 6.

¹²⁶ Národní listy 14. 4. 1922, 4; Lidové noviny 9. 10. 1924, 5.

¹²⁷ Úprkův kraj. List pro lidovou kulturu a hospodářství Moravských Slováků, Ročník I. (III.), č. 2.–3. (10–11), říjen-listopad 1942.

v parku za Domem umění. Pozdější menší, bronzovou verzi *Poutníků* (1927) zakoupil uměnímilovný olomoucký arcibiskup Leopold Prečan, který ji instaloval do prosklené chodby svého letního sídla na Kopečku v Olomouci.¹²⁸

3.7.2 *Jánošík a Matka*

V sídelním městě proslulé kamenosochařské školy, v Hořicích se nalézají dvě Úprkovy sochy provedené podle jeho modelů. Postava slovenského hrdiny, *Juro Jánošíka* ve Smetanových sadech [20], první pomník tohoto druhu v českých zemích, je demonstrací dobrých česko-slovenských vztahů a gestem hořických obyvatel pro povzbuzení Slováků v otázce maďarského útlaku, které se tehdy neslo v morální, materiální i finanční rovině. Roku 1917 zakoupil učitel Jan Kyselko model Úprkova *Jánošíka* (1908) a ještě v témže roce byly započaty reprodukční práce v pískovci, prováděné absolventy hořické kamenosochařské školy, Josefem Bílkem a Rudolfem Zábrodským. Finanční prostředky na zakoupení kamene poskytl darem tehdejší starosta a Městská spořitelna. Vzhledem k symbolickému obsahu sochy – protestu proti nesvobodě, porobě a útlaku, a faktu, že dílo vznikalo za Rakousko-Uherského císařství a myšlenka Československého státu byla zatím jen nehmatatelnou idejí, pracovali na *Jánošíkovi* J. Bílek a R. Zábrodský v improvizovaném ateliéru, pod přístřeškem při místní škole. Korekci pomníku přijel provést F. Úprka a až na délku pravého chodidla byl s provedením *Jánošíka* velice spokojen. Po finálním dokončení byla socha dopravena do Smetanových sadů a k jejímu slavnostnímu odhalení došlo až v politicky korektní dobu, 19. července 1919.¹²⁹

Druhou Úprkovou hořickou sochou je k architektuře volně se pojící sousoší *Matky*¹³⁰ [21] velmi citlivě a sensuálně pojímající vztah matky a dítěte. Nachází se před bývalým Husovým dětským domem, jeslemi a opatrovnou dětí pracujících rodičů s loutkovým divadlem a poradnou pro matky, dnešní mateřskou školou Na Habru v Jablonského ulici. Autorem honosně, velkoryse a především funkčně pojaté moderní stavby, vybudované v letech 1923–1924, byl architekt Josef Stejskal z Hradce Králové, žák Josefa Gočára. Roku 1924 byla také před budovu umístěna Úprkova pískovcová skulptura, vytvořená ve zdejších

¹²⁸ J. V. MUSIL: *Poutníci ze Slovácka do Franty Uprky v Olomouci Kopečku*, in: *Vlastivědný věstník moravský*, roč. XXXIV, Brno 1982, 74–85.

¹²⁹ TOMÍČKOVÁ / BUKAČ / RICHTERMOCOVÁ (pozn. 91) 234, 236.

¹³⁰ Další možné názvy sousoší jsou *Maměčin polibek*, *Maminčin polibek*, *Mamička z Velké, Moravanka s dieťaťom a Slovačka s dieťem*, viz KAČER (pozn. 2) 186.

ateliérech podle návrhu F. Úprky, získaného již dříve do sbírek Galerie plastik hořického Podkrkonošského průmyslového muzea. Supervizi při reprodukční práci prováděl odborný učitel Adolf Polák.¹³¹ Sousoší je komponováno ze tří postav ve slováckém oděvu – matky sedící na třístupňovém schodkovitém soklu a dvou dětí. Mladší ratolest stojí matce v klíně a nastavuje tvář mateřskému polibku. Druhá přilíná k postavě matky ze zadní části sochy.

Námětově se zde dostal na rovinu soudobého zaměření sociálního umění, reprezentovaného především Sociální skupinou HoHoKoKo, přestože forma sochy zůstala ryze Úprkovská. Původní verze náleží k počáteční Úprkově tvorbě. Sochu stojící *Maměnky* realizoval již roku 1905 a osobně ji považoval za důležitý milník svého snažení.¹³² Od prvotní verze však Úprka v modelu k hořické *Matce* dosáhl hlubšího vyjádření psychické stránky tématu a zároveň jeho více civilního ztvárnění, došlo také k posunu formy od secesnější a lyričtější k progresivnějším a monumentálnějším tvarům, spíše odpovídajícím sochařství 20. let.



Obr. 20 Dle modelu F. Úprky Josef Bílek, Rudolf Zábrodský: Jánošík, 1917, hořický pískovec, Hořice, Smetanovy sady.

Obr. 21 Dle modelu F. Úprky: Matka, 1924, hořický pískovec, Hořice, před MŠ Na Habru.

¹³¹ TOMÍČKOVÁ / BUKAČ / RICHTERMOCOVÁ (pozn. 91) 194, 197, 248; Národní listy 3. 12. 1927, 1.

¹³² „...celý se rozrůžověl a rozesmál v širokém blaženém úsměvu, když se podařilo zvítězit nad záłudnými technickými obtížemi v „Mamičce“, již považoval za první své opravdu umělecké dílo. „To je, myslím, chuapče, ta pravá nota. Tak sa mosí na to“, vydychl si, když ji dokončil.“ HALUZICKÝ (pozn. 8) 35.

3.7.3 *Ponocný*

Pražským Úprkovým veřejným počinem, skrytým v zákoutí areálu Pražského hradu, konkrétně v Jelením příkopu na levém břehu potoka Brusnice, je socha *Ponocného* (1925), Mohutná postava muže oděného v dlouhém slováckém kožichu, s lucernou a rohem, jímž ohlašuje noční hodinu, zachycená v reálném měřítku, vznikla jako dar města Hořice T. G. Masarykovi k jeho pětasedmdesátým narozeninám. Z hořického pískovce jí podle Úprkova modelu provedli žáci kamenosochařské školy v Hořicích.¹³³

3.7.4 *Hajník a Vincúr*

V Hodoníně se nachází nadživotní pískovcová socha *Hajníka* (1923), původně vítající příchozí z nároží poblíž vchodu do zahrady Domu umělců, dnes instalovaná na křižovatce ulic Štefánikova a Měšťanská nedaleko instituce. Kompozičně, rozměry i materiálem podobná je postava *Vincúra* (1925), náležící k budově zemědělské školy ve Strážnici, před jejíž průčelní fasádou našla své místo.¹³⁴

3.7.5 *Pásla ovečky*

Pro přítele, malíře A. Kalvodu, vytvořil F. Úprka sochu *Pásla ovečky* (1926)¹³⁵ se sedící mladou pastýřkou smyslně plných ženských tvarů a dvěma ovečkami po jejím boku. A. Kalvoda tímto dílem osadil kašnu zámku v Běhařově, který ve dvacátých letech koupil a zřídil zde malířskou školu.¹³⁶

¹³³ RYBAŘÍK (pozn. 106) 16.

¹³⁴ KAČER (pozn. 2) 180, 187.

¹³⁵ Ibidem 191.

¹³⁶ Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech. 1. A/J, Praha 1977¹, 41; www.beharov.cz/?zamek, vyhledáno 17. 11. 2012.

4 SVUM

Úprkova celoživotní sepiatost s Moravou je neoddiskutovatelná a dokládá to i jeho aktivita v oblasti spolkové činnosti. Krom členství v pražských spolcích – Umělecké besedě, SVU Mánes a Jednotě umělců výtvarných, je jeho teoretické umělecké snažení neodmyslitelně spojeno se Sdružením výtvarných umělců moravských, zásadní uměleckou institucí nejen pro generaci moravských umělců devadesátých let, ale zároveň pro kulturní a společenské dění na Moravě i na Slovensku.

4.1.1 Založení SVUM

Už se stalo téměř tradičním paradigmatem, že u vzniku nového výtvarného spolku vždy stojí názorový rozpor skupiny umělců s původní platformou a jejich odštěpení. Ani v případě SVUM tomu nebylo jinak. Konkrétně se jednalo o secesi moravských výtvarníků z Klubu přátel umění v Brně. Důvodem jejich nespokojenosti bylo neuznání autonomie umělecké sekce, nazírání na ni jako na podřadnou provinční pobočku SVU Mánes a zároveň obecně edukativní rámec Klubu přátel umění, který ignoroval specifické umělecké problémy. Zároveň došlo k odchodu F. Úprky, J. Uprky, A. Kalvody a dalších Moravanů ze SVU Mánes.

Oficiálně byl SVUM ustanoven 27. srpna 1907, zárodky jeho činnosti ale spadají do roku 1902, kdy proběhla Umělecká výstava slovenská v Hodoníně, předesílající další směřování budoucího SVUM s orientací na folklorismus a moravsko-slovenskou spolupráci a které se dostalo nečekaně pozitivních ohlasů. Již tento první krok SVUM, znamenal důležitý skok pro vývoj umělecké scény na Slovensku, kde se doposud izolovaně tvořící umělci sdružili v Grupě uhorsko-slovenských maliarov, prvním slovenském spolku svého druhu (1903). Úspěchem a povzbuzením pro členy SVUM i přítomné umělce byla přítomnost Augusta Rodina, který výstavu roku 1902 navštívil v posledním dni jejího konání. Následovaly další výstavní podniky po moravských městech a vsích, uskutečňované zatím volně sdruženými výtvarníky, které vyvrcholily I. výstavou moravských výtvarných umělců v Hodoníně (1907), jež dávala tušit, že etablování nového spolku je jen otázkou času. K jeho založení došlo o pár měsíců později v rámci reprízy hodonínské výstavy ve Valašském Meziříčí. Současně se SVUM vznikl v kontextu tehdejšího nacionálního, na Moravě

výrazného dualismu i Vereinigung deutscher bildender Künstler Mährens und Schlesiens, sídlící v Brně.¹³⁷

4.1.2 Členové

Zakladatelské jádro SVUM tvořili především malíři, programově se orientující na tematiku slováckého folkloru a tradice. Emblematickou postavou a předsedou Sdružení byl Joža Uprka, ve zmíněném duchu tvořil jeho žák Antoš Frolka. Námětově obdobné, ale formálně intimnější vyjádření slováckého života podával malíř Cyril Mandel, jehož tvůrčí snažení bylo smrtí předčasně ukončeno. Vedle J. Uprky byl jednou z nejzásadnějších postav Bohumír Jaroněk, známý především pro své mistrné barevné grafiky. K SVUM náležel i jeho bratr Alois Jaroněk, stejně jako Bohumír reprezentující ve Sdružení Valašsko. Z řad zakladatelských osobností Sdružení se rekrutovala silná skupina krajinářů, kterou spojovala osobnost učitele Julia Mařáka i pozdější příklon k impresionismu a secesi v rámci dobového uměleckého směřování. Moravskou krajinomalbou se zabýval Stanislav Lolek, Alois Kalvoda a Roman Havelka. Svou ranou i vrcholnou malířskou tvorbu sepsal s působením ve SVUM Martin Benka, jak reprezentuje zástup studií krajů, stylově se hlásící k modernímu duchu doby, ale tematicky zakořeněný v kraji Slovácka a Slovenska.¹³⁸ K dnes méně známým patří malíř Ludvík Ehrenhaft, který mimo své cesty do zahraničí našel útočiště i námětový repertoár ve Veselí nad Moravou a jeho okolí.

Mezi nejstarší výtvarníky náležející k okruhu SVUM patřil krajinář František Bohumír Zvěřina, jehož generační rozdíl se projevil v jeho tvorbě, komponované v romantickém duchu 19. století. Naopak talentovanými výtvarníky mladé generace SVUM se stali malíř a sochař Jakub Obrovský a sochař Julius Pelikán. Volně lze pak ke Sdružení přiřadit taktéž staršího umělce Hanuše Schwaigera, který se na Moravu dostal především díky svým četným kontaktům s Jožou Uprkou z 80. let.¹³⁹ Plody této umělecké spolupráce byly Schwaigerovy obrazy *Kněždubjanka*, *Handrlák Pluhař z Hroznové Lhoty* nebo akvarel *Javorničanka*.¹⁴⁰ K osobnostem, které svá díla představily na I. a II. výstavě moravských výtvarných umělců, ale dále již se SVUM spolupracovaly sporadicky, se řadí Max Švabinský, Jan Štursa, Dušan

¹³⁷ Jaroslav PELIKÁN: Průvodce historií a stálou expozicí. Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín 1985, nepag.; KAČER (pozn. 2) 31, 32.

¹³⁸ PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 79, 81.

Jurkovič. Naopak i přes svou fyzickou nepřítomnost, podporoval na dálku z Ameriky snahy SVUM Alfons Mucha, jehož práce byly na členských výstavách k vidění relativně často. František Ondrušek, portrétista studující na mnichovské Akademii, byl dalším distančním povzbuzovatelem Sdružení.¹⁴¹

F. Úprka byl vedoucí postavou SVUM a čelním představitelem jeho sochařské sekce.¹⁴² Přestože byl v kontaktu se soudobými sochaři a dalšími výtvarníky soustředěnými v pražském uměleckém centru, jednalo se o setkání více společenského charakteru.¹⁴³ Důležitější bylo v tomto směru živé napojení F. Úprky na umělce z řad rodáků Slovácka, kam se v letních měsících vracel pro svou dávku inspirace a přes rok kvůli záležitostem SVUM zajížděl. Proto je příznačnější jeho tvorbu vykládat spíše v kontextu uměleckého uskupení SVUM, protože právě s jeho členy vedl F. Úprka četné umělecké dialogy.

Oba bratři Úprkové byli ve službách Sdružení „*vzpruhou a prudkými podněcovateli té plodné činnosti a bujarého varu, jímž Morava na přelomu obou století a v letech následujících manifestovala svou touhu po vyšším kulturním životě.*“¹⁴⁴ Samozřejmě pozvednutí moravské kultury a kulturního života bylo zásluhou všech osobností, výtvarníků, literátů, žurnalistů a etnografů, působících kolem SVUM.

Teoretické zázemí spolku zajišťovali, krom některých výtvarníků, národopisně orientovaní autoři Josef Klvaňa a František Kretz, Alois a Vilém Mrštíkové, Jan Herben a další. Oddaného externistu, referujícího se zájmem o činnosti SVUM i jeho členech v zahraničním tisku, našlo Sdružení v osobě Williama Rittera, švýcarského spisovatele, uměleckého kritika a teoretika, který brázdil prostor střední Evropy se zájmem o politické, kulturní i umělecké národnostní otázky zejména Moravy a Slovenska.¹⁴⁵

Ideové základy SVUM W. Ritter propaguje v časopise Dílo, tehdy redigovaném A. Kalvodou, kam psal při příležitosti konání výstavy polských a moravských umělců, uspořádanou roku 1909 SVUM v Hodoníně. Důležitým, byť nerealizovaným podnikem, bylo

¹⁴¹ PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

¹⁴² Umělecký list, roč. I., č. 1, 1919, 115.

¹⁴³ Známé byli především středeční večírky „U Kupců“, kde se scházela četná umělecká společnost: A. Slaviček se ženou Mílou, M. Jiránek, A. Hudeček, A. Kalvoda, S. Lolek, J. Koudelka, R. Bém, O. Bubeníček, J. Král, J. Preisler, J. Beneš, A. Hofbauer, V. Stretti, K. Myslbek – Voves, K. Nejedlý i Z. Braunerová, někdy se připojil i malíř A. Frolka. Ze sochařů často zavítali J. Mařatka, J. Štursa, B. Kafka, z literátů pak V. V. Štech. F. Úprka nikdy nechyběl na postu družného stárka. Zdroj: Bohumil Haluzický: Stopami rozpomienok, Bratislava 1956, 266.

¹⁴⁴ ŠUMAN (pozn. 9) 11.

¹⁴⁵ PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

plánování Všeslovanské výstavy v Krakově na rok 1911, na níž spolupracovali polští, bulharští, srbští a další zástupci uměleckých spolků a kulturního života. Za Čechy byli angažováni členové SVUM, A. Kalvoda za Jednotu umělců výtvarných a za SVU Mánes S. Sucharda. Svůj podíl na nezdaru výstavy měl politický nátlak Vídně, přesto došlo k dílčím spolupracím v rámci menších výstavních projektů.¹⁴⁶

4.1.3 Orientace a program

Sdružení od roku 1919 pravidelně vydávalo periodikum *Umělecký list*, reprodukuující nejen díla členů a informující o aktuálním umělecko-kulturním dění, ale zároveň publikující články, které ilustrovaly obecná stanoviska, zastávaná členy SVUM. V prvním čísle došlo k přihlášení Sdružení k Slovanství, idejím T. G. Masaryka, uměleckým stanoviskům A. Rodina a jeho odkazu, zároveň se zřetelně vyjevuje orientace na Slovensko, referováno bylo také o J. Preislerovi a A. Muchovi a jeho rozpracované *Slovanské epeji*.¹⁴⁷

Z tohoto výčtu obsahu je patrné, že i přes programově nadhozené národopisné zaměření se SVUM nedržel pouze konzervativních východisek, ale zároveň se členové snažili reflektovat ohlasy světového moderního umění. Ilustruje to Uprkům impresionismus, rodninismus v díle J. Obrovského a J. Pelikána nebo zájem F. Ondrůška o zachycování duševních stavů lidí hospitalizovaných v mnichovské psychiatrické léčebně.¹⁴⁸ Dokladem je samozřejmě i obliba tématu práce, rodiny, smrti apod. v dobově progresivní, psychosociálně laděné podobě. V rámci modernity umělci SVUM převzali smysl pro realitu, kodex pro zobrazování skutečnosti již zavedený v pařížském a mnichovském prostředí, který ale nijak nebránil jejich případným folklorně zaměřeným tendencím. V otázce tradice a modernity se tedy dá říci, že SVUM dokázalo uplatnit obojí v diferenciovaném poměru u různých osobností. V obdobném duchu se nesla i další čísla *Uměleckého listu*, kombinující nacionálně moravskou notu s odezvami světového dění, přičemž otázka „moravskosti“ hrála důležitou roli. Ilustruje to i výrok, pronášený v kuloárech SVUM o definici cíle spolku „*vychovávat*

¹⁴⁶ PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

¹⁴⁷ *Umělecký list*, roč. I., č. 1, Hodonín 1919.

¹⁴⁸ Stejně praktiky probíhaly na konci 19. století u Prof. MUDr. Jean-Martin Charcota na neurologické klinice La Salpêtrière, kde se umělci věnovali především zkoumání hysterie a dalších onemocnění nervové soustavy zde hospitalizovaných choromyslných žen. Objevil se zde např. T. Géricault, E. Manet a A. Strindberg.

umělecky celou Moravu, pracovat a zachycovat to, co máme svérázného na Moravě, a budovat umění na domácích přebohatých základech. ¹⁴⁹

4.1.4 Dům umělců

Důležitým momentem z historie SVUM bylo postavení Domu umělců [22], místa zhmotnění myšlenek a idejí umělců a zároveň jejich prezentace v hmotné i nehmotné podobě.

Signifikantní pro členy spolku bylo, že v Hodoníně nebydleli, pouze se zde scházeli. Mnoho z nich mělo svou základnu v Praze. Krom F. Úprky, A. Kalvoda, R. Havelka, A. Kašpar nebo J. Köhler. Proto a kvůli reprezentačním a výstavním prostorům byla stavba vlastního zázemí nejdříve aktuální, důležitou záležitostí. Příčiny usazení SVUM právě v Hodoníně je nutné hledat v širších sociokulturních kontextech tamějšího prostředí. Primárně již prvotní snahy výtvarníků, později tvořících SVUM, byly spjaty s tímto městem, sekundárně zde sehrál velkou roli moment úmyslné decentralizace uměleckého života mimo Prahu a Brno.¹⁵⁰ Hodonín poskytoval také dostatečné zázemí ze strany dopravní dostupnosti i personální obsazenosti, čímž je myšleno angažované české obyvatelstvo, trpící nedostatkem české kultury v poněmčeném prostředí. Zájem o českou kulturu dokládala řada výstav, uskutečněných zde v prvním desetiletí 20. století.

Honosná, umělecky cenná a prostorově účelně řešená budova s řadou folklorních malířských, sochařských a řezbářských motivů v interiéru i exteriéru byla postavena v letech 1910–1913 podle návrhů Antonína Blažka, jenž úspěšně skloubil secesní základ s Jurkovičovými myšlenkami obnovy architektury skrze lidové. Autorem četných slováckých ornamentů byl J. Köhler. Kurióznost, odvážnost a nakonec i úspěšnost podniku tehdy okomentoval fotograf Karel Dvořák: *„Hodonín, jakási další moravská rarita, nad kterou kroutil ostatní český svět hlavou, když tam, ve městě prosáklém židovstvím, kde jaktěživo žádný český kumštýř nebydlel trvale, počalo stavět Sdružení výtvarných umělců moravských své honosné středisko – Dům umělců, zvláště uzpůsobený pro pořádání velikých uměleckých výstav. Podivení vzrůstalo, když se podnik zdařil a splnil hned z počátku skvěle všechny naděje v něj kladené.* ¹⁵¹ K slavnostnímu otevření moravského svatostánku umění došlo

¹⁴⁹ PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

¹⁵⁰ Ibidem; Barvitě to dokládají slova J. Úprky: *„Víte, to bude rámus, když necháme Prahu a Brno stranou a budeme stavět Dům umělců v Hodoníně.*“ DVOŘÁK / FROLEC (pozn. 39) 15.

¹⁵¹ DVOŘÁK / FROLEC (pozn. 39) 54.

13. května 1913 a bylo spojeno s jubilejní X. výstavou SVUM, první akcí konanou ve zcela nových prostorách. O optimálnosti výstavních prostor se krom návštěvníků přesvědčil i dobový tisk, který je označil za naprosto ideální. Výtvarníci zde pak měli jedinečnou možnost předvést své umění v nejlepší světlo, za podpory promyšlené a esteticky vyvážené instalace, provedené pod taktovkou Antonína Blažka, Jano Köhlera a Stanislava Lolka, která byla označena za „první, která je všech ... (instalačních) hříchů prosta. ... Nic ... neuráží, všude je krásný soulad, pravá pastva pro oči. Instalace tato může plným právem sloužiti za vzor.“¹⁵² Rok 1913 znamenal zlatý vrchol úspěšné éry Sdružení.



Obr. 22 Antonín Blažek: Dům umělců, 1910–1913, Hodonín.

Po následujících válečných letech se sice obnovila činnost spolku s uměleckou posilou v podobě nové generace výtvarníků, avšak se vznikem samostatného československého státu se stalo folklorně-nacionální zaměření méně aktuálním. Dalším negativním faktorem bylo stárnutí vůdčí zakladatelské generace, jež se výrazně projevilo ve dvacátých letech, a zároveň nedostatečná vyhraněnost mladých umělců, kterým byl vytýkán nezájem o dobově naléhavá sociální témata i vlastní program Sdružení. V roce 1941 došlo k rozšíření výstavních prostor Domu umělců opět pod vedením A. Blažka, ale během válečného bombardování Hodonína roku 1944 došlo k destrukci části budovy. Po náročných opravách byl devět let po válce výstavní provoz v Domě umělců obnoven. Konec SVUM znamenalo začlenění Domu umělců do státní sítě československých galerií v roce 1959.¹⁵³

¹⁵²

Našinec 22. 6. 1913, 9.

¹⁵³

PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

4.1.5 SVUM nejen sobě

Krom nastíněných aktivit, všeslovanské umělecké spolupráce v duchu dobového panslavismu, výstavní, přednáškové a publikační činnosti, probíhajících zejména před začátkem první světové války, bylo SVUM také důležitým iniciačním činitelem. Krom Grupy uhorsko-slovenských maliarů, podnítilo vznik Valašského muzea v přírodě v Rožnově. Byla to zásluha konkrétně bratrů Jaroňkových, kteří zde nechali postavit tradiční valašskou architekturu a zasloužili se tak o zachování valašského folkloru i skrze další podniky, jako bylo např. sepsání petice proti zbourání lidového dřevěného kostela ve Valašském Meziříčí.¹⁵⁴ Spolkotvorná působnost umělců a literátů moravského okruhu sahala až do Prahy, kde kromě zakládání drobných, společensky laděných sdružení stáli u zrodu Klubu Za starou Prahu. Vilém Mrštík v dopisu z 23. března 1896 informuje J. Uprku, že: „*V Praze jsme tři lidé zahájili akci na zachránění starého rázu Prahy – psal jsem panu Kamperovi, že Jsi na cestě ale na mou zodpovědnost že pro věc můžu podepsat Tebe – V čele je získán kde jaký dobrý člověk ze všech tříd od šlechty až dolů ... Je to myšlenka čestná a krásná a vyhnout se jí mohou jen darebáci ... Za šlechtu nadšeně se přihlásil princ Schwarzenberk ... Jedná se nám o to ... aby se nesmělo nic bourat, co tvoří historicky starý ráz Prahy. Kdyby se i něco zbořit musilo, aby se to zase postavilo přesně v tom slohu, v jakém jsou domy na Staroměstském náměstí.*“¹⁵⁵

Že intervence Sdružení neprobíhaly čistě na umělecké bázi a v mezích vlastních zájmů, dokládají také kulturně-politické tendence v oboru školství a výchovy, památkové péče i kulturní politiky, které měly obecně prospěšný charakter pro celou tehdejší kulturu. Díky SVUM došlo k získání subvencí ze zemského rozpočtu na dosud nedotované umění a k transparentnějším procesům nákupů uměleckých děl galeriemi. K těmto cílům dopomohli i poslanci, kolem Sdružení se pohybující.

Vedle keramických kurzů a tkalcovské dílny, pořádaných v Domě umělců, bylo plánováno vybudování uměleckých škol na Moravě.¹⁵⁶

¹⁵⁴ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 178, 179.

¹⁵⁵ Ibidem 129.

¹⁵⁶ Ibidem 178, 179; PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

4.2 NÁVŠTĚVY SLOVÁCKA

Za dob nejvýraznějšího působení SVUM panoval v Hodoníně a na Moravském Slovácku čilý návštěvní ruch. Dům umělců i jednotlivé ateliéry a příbytky výtvarníků a teoretiků uvítaly mnoho hostů rozličného zaměření, význačnosti i národnosti. Zdenka Braunerová absolvovala několik návštěv u J. Uprky v Hroznové Lhotě a ve Velké nad Veličkou, kde malovala v plenéru. Na pozvání J. Köhlera zavítal na Slovácko malíř a grafik Viktor Stretti. První kontakt s folklorismy mu zprostředkovala Národopisná výstava československá, kde jej oslovily malby J. Uprky, stejně jako jeho Jízda králů vystavená v Praze o dva roky později. Stretti byl již dříve přítelem F. Úprky. Jeho pobyt na Slovácku byl přínosným pro všechny zúčastněné strany, neboť to byl on, kdo přivedl Z. Braunerovou a J. Uprku ke grafice. Dalšími malíři, kteří navštěvovali J. Uprku v Hroznové Lhotě byli Herbert Masaryk, Ludvík Strimpl nebo Jan Šír.¹⁵⁷



Obr. 23 Auguste Rodin s Alfonsem Muchou, Jožou Uprkou, Zdenkou Braunerovou, Milošem Jiránkem, Josefem Mařatkou, Dušanem Jurkovičem a dalšími při návštěvě Slovácka, 2. 6. 1902, Hroznová Lhota.

U otevření Domu umělců byl se skupinou francouzských a anglických žurnalistů anglický myslitel Setonem-Watsonem, publikující pod pseudonymem Scotus Viator,

¹⁵⁷ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 20, 141–144.

projevující zájem o otázku politické situace a lidového umění v Čechách a na Slovensku.¹⁵⁸ Roku 1935 sem zavítal švédský cestovatel Sven Hedin, jenž popsal návštěvu této instituce za jeden z nejsilnějších zážitků ze střední Evropy. Viděl zde krom aktuální výstavy a stálé expozice i galerii plastik F. Úprky.¹⁵⁹ Dům umělců často navštěvoval již zmíněný W. Ritter, jenž o SVUM a jeho členech napsal několik článků a statí. Ale bezesporu nejvýznamnějším návštěvníkem Hodonína i Slovácka byl nejen pro moravský umělecký svět francouzský sochař August Rodin [23], k jehož uměleckému odkazu se členové SVUM veřejně přihlásili již v počátcích historie spolku, právě u příležitosti výstavy roku 1902 a následně znovu v prvním čísle Uměleckého listu.¹⁶⁰

4.3 REAKCE NA A. RODINA

Reflektování díla A. Rodina v kruzích pražských umělců, působících v SVU Mánes, je obecně známé. Méně známé jsou ale odezvy tvorby zakladatele moderní sochy u moravských výtvarníků. Nepopíratelnou inspirací byl J. Obrovskému, v jehož sochařském díle se lze setkat s četnými „rodinovskými“ momenty včetně torzálnosti či anatomického naturalismu. F. Úprka se hlásil k Rodinovi četnými rysy své sochařské práce, zřejmě i ve shodě s argumenty vyjádřenými francouzským sochařem ohledně souvislosti „vnitřní pravdy“ díla s „vnější“ uměleckou formou Slovy A. Rodina jde o zjevování vnitřní pravdy skrze pravdu vnější – duši, cit, myšlenku, kterou umělec otiskne do matérie. Nejsilnějším prostředníkem je pak umělci příroda, v níž neexistuje faktická ošklivost. *„V Umění je ošklivé jen to, co je falešné, co je umělé, co hledí býti krásným, místo co by bylo výrazným, co je umělkované a hledané, co se usmívá bez příčiny, co se kroutí bez důvodu, co se vypíná a naporuje a nemá proč, co je bez duše a bez pravdy, vše, co je jen vystavováním krásy nebo půvabu na odiv, vše, co lže.“*¹⁶¹ Byl to přímý útok na principy akademismu, reakce na vyprázdňení obsahu a kanonické uhlazení formy. Že v těchto šlépějích A. Rodina krácel i F. Úprka dokládají kupř. postavy *Slepého hudce Trna*, *Handrláka*, *Kolomazníka*, sošky *Koza* a *Starý kůň*, řada jeho bust a obecně jeho práce zabývající se motivem stáří. Nejvýraznějším Rodinovým epigonem z mladé generace členů SVUM byl sochař J. Pelikán.

¹⁵⁸ DVOŘÁK / FROLEC (pozn. 39) 60.

¹⁵⁹ Národní listy 31. 10. 1935, 3.

¹⁶⁰ Umělecký list, roč. I., č. 1, 1919, 20.

¹⁶¹ Ibidem.

5 FOLKLORISMUS PŘELOMU STOLETÍ

Národopisné umělecké tendence byly, vedle dožívajících impresionistických a nastupujících symbolistických a secesních, signifikantními pro turbulentní období umění posledního desetiletí 19. století. Tato vlna, zaměřená na uchopování a recyklaci lidových motivů, byla později označena termínem folklorismus. U geneze pojmu stál v polovině 19. století Angličan William Thomas alias Ambrose Merton, jenž ustanovil pojem *folk-lore*, vystihující sumu toho, co lid ví a co umí. Z jeho pojmu se na počátku 20. století etabloval termín *folklorismus*, jehož první zmínka v českých zemích se objevila v dílčí práci bratrů Čapků.¹⁶² Folklorismus, řadící se do etnografického názvosloví, vystihuje „*jevy a procesy, související se sekundárním využitím prvků lidové tradice, k němuž dochází v mnoha sférách kultury v nejrůznějších sociálních a historických kontextech.*“¹⁶³ Přičemž v kontextu umění není tento pojem vázaný pouze na projevy v umění výtvarném a užitém, ale je kompatibilní i s vyjádřením hudebním, literárním, dramatickým a filmovým, což dokládá tvorba klíčových autorů české kultury, Leoše Janáčka, Bedřicha Smetany, Bohuslava Martinů, Karla Jaromíra Erbena, Boženy Němcové, Karoliny Světlé, Aloise a Viléma Mrštíků, Ladislava Stroupežnického, Gabriely Preissové, Josefa Lady a Jiřího Trnky. Společným jmenovatelem děl těchto osobností byla snaha „*syntetizovat kolektivní zkušenost, vycházející z regionálních společenství, a povýšit ji na dodnes fungující symbol národní kultury.*“¹⁶⁴

Folklorismus nikdy nebyl otázkou jednorázového působení, ale plurální záležitostí v podobě několika vln, které se objevovaly a znovu vracely v různých společensko-historických souvislostech. Avšak pouze tři z nich dosáhly takové intenzity, že lze mluvit o pokusech atakovat hranice výtvarného stylu. První vlně, která je předmětem zájmu této kapitoly a je spojena s obdobím přelomu 19. a 20. století a děním kolem Národopisné výstavy československé, bude věnována pozornost následně. Druhou vlnu dvacátých let zapříčinil vznik samostatného státu, jenž si vyžadoval vytvoření národního slohu. Lidová inspirace, samozřejmý odrazový můstek, byla nahlížena prizmatem modernismu adekvátnímu novému mladému státu. Vrcholem tohoto nacionálního dekorativismu se stala velmi oceňovaná československá expozice na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži (1925). Třetí vlna opětovného zájmu o ohlasové umění byla spojena s optimistickou náladou let po druhé světové válce. Ve své ryzí podobě se projevila rozkvětem souborového folklorismu

¹⁶² Richard JEŘÁBEK a kol.: Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století, Praha 2004, 20.

¹⁶³ Ibidem 9.

¹⁶⁴ JEŘÁBEK (pozn. 162) 10.

padesátých let. V režimem znásilněné formě se pak vyskytuje jako ideově poplatný prvek umění, zejména architektury, reprezentující cílovou skupinu dobové propagandy. I po zbytek 20. století jsou známy výskyty folklorismů v umění, ovšem na rozdíl od třech předcházejících vln, neaspírují na post stylotvornosti.¹⁶⁵

První silná vlna folklorismu, jež je předmětem této kapitoly, nebyla bezúčelným estetickým vyjádřením, pouhým lartpourlartismem, ale jednalo se o jistou formu programu s národotvornou a státotvornou funkcí historického významu, jak připomínal Dušan Jurkovič.¹⁶⁶ Umělecké předobrazy stylu mají své kořeny hluboko v 19. století. První záchvěvy reflexe národopisných motivů představují díla z tvorby Jakoba Alta, Viléma Gröglera či Karla Žádníka. I přes jejich ryzí oblibu folklorního se těmto umělcům dostalo kritik, že „žádný z nich ... (v rurálním prostředí) *nesetrval, aby proniknul uměleckou lidovou dílnu, aby se hluboce vžil do povahy a života lidu, s ním srostl a cítil.*“¹⁶⁷ Důležitý posun vnímání národopisného a jeho popularizace nastala u Josefa Mánesa a Mikoláše Alše, kteří se zároveň počítají k zakladatelským osobnostem českého moderního umění. J. Mánes absolvoval četné moravské pobyty na zámku u Silva-Taroucců v Čechách pod Kosířem, kde měl svůj vlastní pavilon, jenž mu sloužil jako ateliér. Právě u J. Mánesa došlo k zásadnímu obratu od dokumentárně realistického přístupu k idealizujícímu zobecnění v duchu romantismu. Příkladem mohou být jeho krojové studie z Hané, Slovácka, Těšínského Slezska a Jihlavska, které si i přes romantický přístup zachovaly značnou výpovědní hodnotu a zároveň předjímají programově orientovaný zájem o folklor.¹⁶⁸ Toto se nedá říci o tvorbě M. Alše, jenž v tomto přístupu zašel ještě dále. Národopisné motivy zpracovával volně, bez bližší znalosti regionálních kultur, dekorativní forma zde převládla nad vlastním obsahem, který tak doznával z pohledu znalců místních tradic až karikovaného výrazu, ale o to důležitější roli sehrál M. Aleš vzhledem k dalšímu stylovému vývoji umění, zejména jako respektovaná osobnost živě zprostředkovávající odkaz založený v romantismu J. Mánesem. Návrat zpět k pravdivému zobrazení tématu doznala tvorba výtvarníků generace devadesátých let s J. Uprkou v čele.

¹⁶⁵ JEŘÁBEK (pozn. 162) 10–12.

¹⁶⁶ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 155.

¹⁶⁷ KERTZ (pozn. 57) 26.

¹⁶⁸ JEŘÁBEK (pozn. 162) 14, 19; PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

5.1 NÁRODOPISNÁ VÝSTAVA ČESKOSLOVANSKÁ

Napovrch vyvstala sledovaná vlna folklorismu díky zájmu veřejnosti o lidové motivy a národní umění, který byl poprvé částečně vzbuzen lidově laděnou expozicí České chalupy, díla Antonína Wiehla a kolektivu architektů, postavené roku 1891 u příležitosti Jubilejní zemské výstavy v Praze. Nebývalý úspěch této folklorní expozice dal podnět k uspořádání druhé velké pražské výstavy devadesátých let z celkového trojlístku, Národopisné výstavy československé (1895), po níž zájem o tradice i etnografické motivy kulminoval.

Před samotnou Národopisnou výstavou se odehrála zejména roku 1892 řada dílčích přípravných výstavních podniků na regionální úrovni. V prostředí Moravského Slovácka se přípravný odbor uherskohradištský postaral o zdařilou zkoušku na pražskou exhibici, jež proběhla ve Velké nad Veličkou a která obrátila zraky prvních nadšenců tímto směrem. Moravské Slovácko se v zápětí stalo epicentrem folklorního umění. Ve své tradiční původnosti nejzachovalejší z celé moravské i české národopisné oblasti silně působilo na přelomu století svým idylickým kouzlem, ostře kontrastujícím s městským a příměstským životem, poznamenaným dynamickým vývojem odstartovaným průmyslovou revolucí. Dobový pohled na jihomoravskou výspu tradice zachycují slova F. X. Šaldy: „*Slovensko* (v rámci kontextu myšleno Slovácko) *je prastará kulturní země – jeho výtvarná kultura lidová na příklad je prostě a doslova jedinečná v Evropě, jež nemá sobě rovné.*“¹⁶⁹ To ostatně potvrzoval i švýcarský kritik W. Ritter, který viděl ve Slovácku příklad Rousseauových vizí přirozeného, nedotčeného venkovského života, kde vzkvétalo „morálně nezkažené“ lidové umění. Našel v něm přežívajícího svědka starého slovanského světa, v němž měl možnost se setkat s nejčistší formou umění, které zatím nebylo jakkoliv zkaženo nežádoucími vlivy, protože bylo pevně zakořeněno v půdě Moravského Slovácka.¹⁷⁰ Ritterova slova prakticky dokládala tvorba výtvarně činných členů SVUM a dalších moravských umělců.

Národopisná výstava československá se stala radostnou oslavou češství, doznávající obrovské pozornosti na straně účinkujících i návštěvníků. F. Úprka se výstavy aktivně zúčastnil. [24] Tehdy zde ještě nevystoupil jako sochař, ale jako znamenitý tanečník a vynikající zpěvák, který v lidovém kroji demonstroval folklór Slovácka před Hudečkovým

¹⁶⁹ KERTZ (pozn. 57) 26.

¹⁷⁰ Lenka BYDŽOVSKÁ: Heart in trance. William Ritter and Czech Modernism, www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=261&Itemid=13, vyhledáno 11. 11. 2012.

gazdovstvím.¹⁷¹ Z uměleckého hlediska byla na výstavě velmi solidně reprezentována architektura a lidové řemeslo, což bylo následným vývojem v těchto oborech zúročeno. Oproti tomu sochařské zastoupení výstavy neukázalo ani zdaleka to, čeho bylo později dosaženo ve folklorismu tohoto výtvarného média. Nebyla ustanovena samostatná sochařská expozice a práce byly rozptýleny po různých výstavních místech se dvěma koherentnějšími celky – sérií plastik z pozůstalosti A. P. Wagnera a nadživotními sochami světců v centrální síni Národopisného paláce.¹⁷² Svými díly byli zastoupeni F. Hergesel, F. Hošek, A. Popp, A. Procházka, O. B. Seeling, B. Schnirch, V. R. Smolík, J. Strachovský, S. Sucharda, L. Šimek, Č. Vosmík, A. P. Wagner, L. Wurzel a A. Zoula. Samotné složení umělců dává tušit, že převaha soch svatých Václavů, Cyrilů a Metodějů, Libuší a dalších postav volených v duchu národního historismu byla zcela očekávatelná. Národopisný výraz nazíraný prizmatem dobového naturalismu předvedl F. Hergesel se sousoším *Horský chalupník z Podkrkonoší* a v kooperaci s A. Procházkou v sousoší *Hákování v Krkonoších* či A. Popp v sérii *hlaviček* jako lidových typů, kterou vytvořil pro dekoraci fontány. I sousoší Č. Vosmíka *Sedlák s nákolesníkem z Prácheňska* ilustruje, že zájem o lidové motivy v sochařství se pohybovaly nejprve v rovině rurálního tématu práce.¹⁷³ Ducha Národopisné výstavy československé daleko výstižněji reprezentovaly paradoxně neveřejné pamětní medaile za zásluhy o uskutečnění výstavy, vytvořené S. Suchardou, vyobrazující v nízkém reliéfu domažlickou selku u truhly a šohaje v moravském kroji, lámajícího haluz lípy.¹⁷⁴ [25]

Přestože se umění folkloru shodovalo v 90. letech s oficiálními národně-buditelskými snahami, nebylo v hlavním centru kulturního života českých zemí přijímáno vždy bez výhrady. Zejména z řad akademiků se zprvu ozývala největší kritika směrem k prosvětleným obrazům, hýřícím barvami a životem etnograficky laděných malířů. O poznání lépe si vedla architektura, kde se národopisné tendence uchytily nejúspěšněji a v nejprogresivnějších formách. Důvodem úspěchu je mj. včasná reflexe architektonických snah hnutí Arts and Crafts v Anglii, které tvořilo evropskou paralelu moderní lidové architektury českých zemí. Architektura tak spolu s folklórně laděným malířstvím, sochařstvím a všudypřítomným užitým uměním vytvořila určitý národopisný

¹⁷¹ ANDRYS (pozn. 5) 59. Úprkům pronikavý, silný hlas a energický tanec byli v Praze dobře známy, takže to byl právě F. Úprka, koho povolali do Národního divadla, aby naučil herce Eduarda Vojana odzemek pro novou inscenaci Mahenova dramatu *Jánošík*.

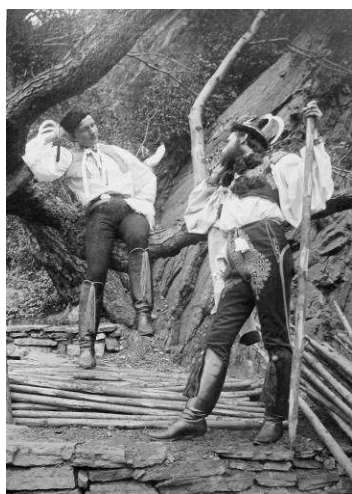
¹⁷² Veronika MĚDÍLKOVÁ: *Umění a architektura Národopisné výstavy 1895* (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2012, 79.

¹⁷³ Ibidem, Příloha IV. tabulka Podíl sochařů na NVČ, nepag.

¹⁷⁴ MĚDÍLKOVÁ (pozn. 172) 87.

gesamtkunstwerk. Avšak oproti secesní syntéze všech druhů umění nebylo běžnou záležitostí vidět takovýto celek pohromadě – vyjma velkých výstav, skanzenů a domů mecenášů a milovníků umění. Důvodem mohlo být časové míjení se jednotlivých výtvarných složek, jejichž vrcholy se nacházely různě v horizontu zhruba dvaceti let. Unikátním ryzím a dodnes dobře dochovaným příkladem aplikace všech výtvarných forem folklorismu na jednom místě je komplex turistických staveb *Maměnky* a *Libušína* na Pustevních od D. Jurkoviče.

Obecně byla folklorní a národopisná nota v umění v rámci Rakousko-Uherské monarchie podporována samotným císařem Františkem Josefem I., jelikož se jednalo o nekonfliktní formu výtvarného vyjádření, oproti projevům radikálního modernismu v dekadenci a symbolismu. Mimo jiné i z toho důvodu, že umění s folklorními a regionálními náměty stavělo císaře do pozice otce mnoha národů. Deklarací této podpory bylo vyznamenání Joži Úprky rytířským křížem Řádu Františka Josefa. Druhou stranu mince představoval moment případné kooperace jednotlivých slovanských národů v rámci představení svých autonomních sil skrze folklorní, tedy národní umění, jak k tomu mělo dojít v případě plánované Všeslovanské výstavy v Krakově (1911). Takovéto podniky byly logicky setrvačně potlačovány.



Obr. 24 Franta Úprka (vlevo) s přítelem Koubou v Praze během Národopisné výstavy československé, 1895, fotografie, archiv GUV v Hodoníně.

Obr. 25 Stanislav Sucharda: upomínkové medaile za zásluhy o Národopisnou výstavu československou, 1895.

S prvními desetiletími dalšího století, kdy obliba folklorismu uvadala a na scénu nastoupila nová progresivnější témata spojená s moderní formou, odmítali někteří výtvarníci opustit svá dosavadní umělecká stanoviska, v nichž měli často osobní zájem. Jednou z častých forem zachování folklorního v umělecké tvorbě, bylo uchýlení se do bodu etnografické dokumentace rychle zanikajícího světa krojů a tradic. Příkladem může být pozdější dílo

J. Uprky nebo činnost s Uprkou spolupracujícího etnografa Josefa Klvani.¹⁷⁵ Josef Klvaňa tvořil s Františkem Kretzem dvojici předních teoretiků folkloru, etnografů, kteří položili vědecké základy národopisného umění. Další houževnatou obhajovatelkou folklorních tendencí ve výtvarných projevech byla Renata Tyršová.

5.2 APLIKACE FOLKLORISMU VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Jak bylo v úvodu kapitoly poznamenáno, lidová nota se nesla napříč uměleckými obory. Ve výtvarném umění oslovila tematika folkloru krom umělců, koncentrujících se kolem SVUM a programově se věnujících etnografickým i krajinným motivům Moravy, i další výtvarníky, kteří si adoptovali dané náměty do svého repertoáru, ať už se jednalo o epizodu v jejich uměleckém projevu či celoživotní program.

Národopisný žánrismus se objevil u malíře Jaroslava Věšína, spolužáka J. Uprky z mnichovské akademie, který ve svém arzenálu námětů obsáhl základní esenci slovanství. Krojované studie z tradičních oblastí Moravy i Slovenska vytvořil Adolf Liebscher.¹⁷⁶ Z pražského prostředí se národopisné tematice věnoval Josef Koudelka, přítel F. Úprky a čelní reprezentant folklorního malířství, čerpající ve svých portrétech i žánrových vyobrazeních z repertoáru Hornácka. Obdobně se na cestě Slováckem roku 1895 inspiroval Karel Vítězslav Mašek, tvůrce lidopisné výmalby Pražské městské spořitelny a Zemské banky. Umělcem i etnografem zároveň byl pražský malíř Ludvík Kuba; svou folkloristickou epizodu tvorby si na Moravě zažil i Antonín Hudeček. Jako jeden z členů doprovodné družiny A. Rodina se roku 1902 ocitl poprvé na Moravě Miloš Jiránek. Pod silným dojmem tamějšího prostředí se sem po dva roky vracel a vše zažité zachytil ve svých *Dojmech a potulkách*.¹⁷⁷

Že umění folkloru nebylo spjato pouze s prostředím Slovácka, dokládá nejvýraznější český reprezentant tohoto směru, malíř Augustin Němejc, pro svou tvorbu výstižně nazývaný „*kronikářem Plzeňska*“¹⁷⁸. Zájem o lidový slovácký a další regionální import pražská společnost projevila především po Národopisné výstavě československé a někteří z umělců pružně reagovali na poptávku pražského obecnstva po etnograficky laděných uměleckých dílech. Nevalnou hodnotu jejich tvorby však prokazuje nedostatečná znalost místních tradic a tím zavádějící zpracování tématu.

¹⁷⁵ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 216.

¹⁷⁶ Ibidem 106, 214.

¹⁷⁷ Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982¹, 81; PELIKÁN (pozn. 137) nepag.

¹⁷⁸ Národní listy 17. 3. 1931, 9.

Architektura měla v rámci folklorismů výjimečné postavení, jelikož v době národního obrození byly lidové dřevěné stavby jedním z mála kvalitně dochovaných zdrojů české tradice, na který bylo možno navázat.¹⁷⁹ Zároveň v architektuře došlo k rychlé odezvě i aplikování moderních momentů při zachování původního národopisného rázu a tak k ideálnímu skloubení tradice a inovace. Při secesním revivalu oživil odkaz tradiční architektury „básník dřeva“ Dušan Jurkovič. Potenciál lidové architektury a uměleckého řemesla v moderním kontextu plně využili Jan Koula a Jan Kastner.¹⁸⁰ Folklorismus na čas ovlivnil také Josefa Gočára nebo Jana Kotěru, což dokazuje mj. jeho *Trmalova vila* v Praze – Strašnicích. Národopisná, i když německy orientovaná epizoda se objevila i v díle Kotěrova žáka, Adolfa Foehra.¹⁸¹



Obr. 26 Erwin Raupp: Joža Úprka při práci, 1904, fotografie.

Zájem o folklor se promítl zároveň ve fotografii, kde se vytvořil výrazný proud zaměřený na zachycování mizejících etnografických jevů. Zájem o daná témata nastartovala u fotografů právě Národopisná výstava. Jedním z příznivců tohoto proudu byl amatérský fotograf a národopisný pracovník Bohumil Vavroušek, který se zabýval dokumentací architektonických a dalších národopisně zajímavých motivů. Výsledkem jeho snah z let 1910–1922 je dílo *Dědina*, obsahující přes pět set fotografií lidových staveb, jež vyšlo v Praze roku 1925 s úvodní studií Zdeňka Wirtha.¹⁸² B. Vavroušek mj. pořídil řadu snímků F. Úprky a jeho ateliéru a naopak F. Úprka vytvořil Vavrouškovu bustu. O prostředí Moravského Slovácka projevili zájem domácí i zahraniční fotografové. Na přelomu století sem zavítal

¹⁷⁹ JEŘÁBEK (pozn. 162) 10.

¹⁸⁰ WITTLICH (pozn. 177) 88.

¹⁸¹ liberec-reichenberg.net/clanky/cist/nazev/53-ponury-expresionista-adolf-foehr, vyhledáno 11. 11. 2012.

¹⁸² Pavel SCHEUFLER: Praha 1848–1914. Čtení nad dobovými fotografiemi, Praha 1986, 13, 25, 96.

proslulý berlínský fotograf Erwin Raupp, jeden z průkopníků umělecké fotografie.¹⁸³ E. Raupp se zaměřil nejen na dokumentaci folklóru, náboženských i lidových tradic Slovácka, ale zároveň se zajímal o umělce zde působící, což dokládá fotografie Joži Uprky při práci na obraze. [26] Z Prahy se na Moravu a Slovensko opakovaně vydával další příznivec národopisné fotografie, Karel Dvořák, „významná tvůrčí a organizační osobnost amatérské fotografie, zastánce a propagátor národopisně nebo vlastenecky orientované „čisté fotografie“ proti tvárným fotografickým postupům.“¹⁸⁴

5.3 FOLKLORISMY V SOCHAŘSTVÍ PŘELOMU STOLETÍ

Byli-li v úvodní části kapitoly zmiňováni J. Mánes a M. Aleš, nelze v pasáži o sochařství opomenout Josefa Václava Myslbeka, zakladatele stojícího u počátků klíčících sochařských národopisných tendencí. Ve své monumentální tvorbě čerpal v rámci nacionálně zaměřených námětů ze studnice národopisného repertoáru. To, co zobrazoval Myslbek v duchu slovanství s historií českých zemí jako výchozím bodem, to F. Úprka později převedl do regionálního sochařského nářečí Slovácka v intimnější formě. Proto lze vidět Úprkova *Jánošíka* jako moravský protějšek k Myslbekovým postavám *Záboje* a *Slavoje* a F. Úprku v jistém smyslu jako pokračovatele myslbekovské tradice.

Krojované regionální postavy se v sochařství konce 19. a začátku 20. století ponejvíce uplatnily jako sochařská složka výzdoby veřejných budov – muzeí, galerií, obecních domů, bankovních a pojišťovacích institucí, škol, úřadů apod. Obstály na pozadí historicistní i secesní architektury nejen ve sledované sochařské, ale také v reliéfní, malířské či sgrafitové podobě. Důvodem jejich úspěšného uplatnění byl deklarativní charakter takovéto folklorně laděné výzdoby, jasně odkazující k národnímu, i když s etnografickou látkou bylo leckdy zacházeno velmi volně a fantazijně. Příkladem sochařské aplikace z pražského prostředí může být *dvojice bust krojovaných selek* (1895–1896) od Františka Stránského na pražské pobočce pojišťovny Assicurazioni generali; dva páry protějškových soch, *sedláků a selek z Chodska a Blanska* [27] se pak nachází v zasedací síni Ústřední jednoty hospodářských společenstev od Jaroslava Vorla. Výrazná je v tomto směru série *dvanácti personifikací krajů* (v rámci symetrie sochařské výzdoby byla vynechána Praha) českých zemí z roku 1896, dekorující dvoranu Zemské banky v Praze. Bohuslav Schnirch, František Hergesel mladší, Stanislav

¹⁸³ DVOŘÁK / FROLEC (pozn. 39) 5, 50.

¹⁸⁴ SCHEUFLER (pozn. 182) 276.

Sucharda a Antonín Procházka vytvořili dvanáct polychromovaných soch v oděvech s různou mírou úspěšnosti imitujících místní kroje či dobové kostýmy a s atributy charakterizujícími ráz daného kraje.¹⁸⁵ Folklorismus zde byl využit v rámci deklarace národního charakteru výzdoby bankovního institutu, přeneseně myšlenky, že bankovní společnost je zde pro své zákazníky – široký lid. S. Sucharda realizoval také alegorii *Spořivosti* (1893), postavu krojovaného mladého muže pro průčelí Městské spořitelny pražské¹⁸⁶ a *polopostavu slovanské ženy* (cca 1910) na průčelí nové budovy Staroměstské radnice.¹⁸⁷ I když v ruce třímá znak města Prahy, bohatý čepec připomíná stylizovanou obdobu ženské pokrývky hlavy z vlčnovského obřadního kroje.



Obr. 27 Jaroslav Vorel: Selka a sedlák z Blanska, 1901, Praha, Ústřední jednota hospodářských společenstev.

Obr. 28 Reliéf s hanáckou selkou držící fotoaparát, kol. 1900, Olomouc, Ostružnická ulice.

Nejrozsáhlejším a zároveň nejhonosnějším podnikem, kde se ve velké míře objevila národopisná a folklorně regionální sochařská výzdoba byl Obecní dům, na jehož plastické dekoraci pracovala celá řada sochařů, štukatérů a kameníků. Ve výzdobě se promítly krom uměleckých tendencí i politické, neboť Obecní dům představoval jeden z důležitých bodů české kultury v tehdejší česko-německém kulturním soutěžení, ve kterém měl nahradit starší „německou“ budovu Rudolfinu. Celonárodní význam stavby je čitelný i ze čtyřiceti osmi

¹⁸⁵ Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako symbol a dekorace. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 13, 132, 148, 176, 177.

¹⁸⁶ Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000¹, 188.

¹⁸⁷ PRAHL / ŠÁMAL (pozn. 185) 198.

protějškových medailonů s hautreliefy mužských a ženských polopostav, oděných do blíže nespécifikovaných venkovských krojů, ilustrujících pestrou různorodost národa v tomto směru. Autory folklorních medailonů byly Josef Pekárek, Augustin Zoula, Eduard Piccardt, František Kraumann a Bedřich Šimonovský. Nacionalisticky laděná sochařská výzdoba našla své uplatnění také v interiéru Smetanovy síně, kde se vedle proscénia nachází Šalounovy sochy *Vyšehradu* a *Slovanských tanců*.¹⁸⁸ O sochách *Strakonického dudáka* a *Rusalky*, dílech F. Úprky ze západního průčelí bylo již referováno, stejně jako obecně o Úprkově rušném působení v oblasti dekorace budov.

Sochařů, jejichž tvorba obsahuje třeba jen dílčí projevy folklorismu, je relativně málo. Mimo Prahu uplatňoval folklorní motivy ve volné soše i na fasádách budov Václav Amort, bratranec a žák Viléma Amorta, jenž se specializoval na etnografickou látku Domažlicka a Chodska.¹⁸⁹ Raritní záležitostí a střetem folklorních tendencí s dobovou realitou je reliéf z průčelí olomouckého městského domu, zobrazující hanáckou selku v kroji, držící v rukou sklopný fotoaparát, poslední technologický výkřik tehdejší doby. [28] Na počátku 20. století patřil k folkloristům Ján Koniarek, zakladatel moderní slovenské plastiky a zastánce „rodinismu“ na Slovensku.¹⁹⁰ Inspiraci lidovými folklorními motivy nezapře *Školačka* (1906) Josefa Strachovského, umělce ze starší generace sochařů poslední třetiny 19. století. Partikulární folklorně laděné výsledky najdeme v pracích Julia Pelikána, souputníka F. Úprky na poli sepulkrálního sochařství a jeho mladšího kolegy ze SVUM, jehož vlastní sochařský výraz se pohyboval v intencích moderního novoklasicismu.

5.3.1 *Stanislav Sucharda*

Při bližším ohledání není možné vyhnout se konfrontaci díla F. Úprky s dílem Stanislava Suchardy, protože po celou dobu Úprkova sochařského života se čas od času v jeho tvorbě objevují jisté suchardovské tendence. Tím je myšlen Suchardův folklorně nacionalistický proud, díky kterému se právě on řadí nejbližše sochařsky ojedinelému zjevu F. Úprky.

I přes Suchardův proslulý moderní výraz plastiky, zdárně aplikovaný v samotné soše, medailích, reliéfech i pomníkových souborech s *pomníkem Františka Palackého* v čele jako nejvýmluvnějším důkazem, se v jeho tvorbě vyskytují folklorní momenty a národopisná

¹⁸⁸ PRAHL (pozn. 47) 97, 100, 103, 108.

¹⁸⁹ www.socharstvi.info/autori/vaclav-amort/, vyhledáno 6. 11. 2012.

¹⁹⁰ KAČER (pozn. 2) 53.

témata častěji než u jakéhokoliv jiného sochaře přelomu 19. a 20. století. Důvodů je hned několik. V první řadě se jedná o Suchardův původ z extrémně vlastenecky založené umělecké rodiny, odkud převzal respekt a obdiv k zakladatelům národního umění, Josefu Mánesovi a Mikoláši Alšovi. Svůj podíl má také osobnost J. V. Myslbeka, jakožto Suchardova učitele a v neposlední řadě je důležitým činitelem dobové ovzduší prochnuté národně-emanipacními snahami. Díky tomu všemu se kontinuita staršího i moderního českého umění v Suchardově díle projevuje harmonicky a zároveň. Interní původ zájmu o folklorní ostatně dokazuje krom jednotlivých děl, která budou postupně zmiňována, jeho vlastní vila v Praze – Bubenči, postavená podle projektu Jana Kotěry.¹⁹¹

S. Sucharda byl jen o dva roky starší než F. Úprka. Umělci se pravděpodobně seznámili na Národopisné výstavě československé roku 1895 v Praze, nejpozději při společném působení ve SVU Mánes, jehož dlouholetým starostou Sucharda byl. Úprkův i Suchardův folklorní sochařský nacionalismus vycházel také z jejich vnitřních přesvědčení, která, zdá se, měla velmi podobný základ. K porovnání vybízí Úprkovo prohlášení, že „*je třeba splácet svému národu dluh v hodnotných výtvarných bankovkách. Ostatní, jak to bude umění, se už přidá.*“¹⁹² se Suchardovým „*Jsem po otci dítětem rodu, jenž už v 18. věku zasíval drobná zrnka umění na horská políčka nemnohých úrod, v drsném a sychravém kraji mého rodiště Nové Paky. ... Proud snažení mých uměleckých předchůdců ukázal mi cestu. Moje práce, moje vítězství, daly mi konečně možnosti zapustiti dílem svým kořeny do rodné pláně.*“¹⁹³ Cítíme tu stejnou spjatost s domovem, rodným krajem i národem, stejně tak jako jistou predestinovanost sochařů pro uměleckou dráhu, i když jednou genealogickou, podruhé intuitivní, a vnímání umělecké tvorby jako způsobu pomoci národu v duchu dobového idealismu. Jen z takto podobných ideových základů se mohlo zrodit umění právě takového rázu. Sucharda také vytvořil jedno z mála děl paralelních k Úprkově sepulkrální tvorbě, jak bude ještě zmíněno v části věnované sochařským náhrobkům F. Úprky.

S trochou nadsázky lze říci, že F. Úprka mohl nalézt v S. Suchardovi učitele, jehož absenci vzhledem k nepřijetí na pražskou Akademii takto suploval. Prvotní Suchardův regionálně národopisný tón zaznívajícím v jeho díle zejména první poloviny devadesátých let¹⁹⁴ se časově shoduje s dobou Úprkova uměleckého hledání se a odhodlávání k vlastní tvorbě. Je zřejmé, jak vřele a citově musel na Úprku způsobit v cizím odosobněném prostředí

¹⁹¹ Martin KRUMHOLZ: Stanislav Sucharda. 1866–1916, Nová Paka 2006, 3, 6, 9, 10.

¹⁹² Martin BENKA: Za uměním. Spomienky a úvahy, Bratislava 1958, 273.

¹⁹³ KRUMHOLZ (pozn. 191) 4.

¹⁹⁴ WITTLICH (pozn. 186) 183.

velkoměsta Suchardův folklorní sochařský zjev. Paralel Úprkovy tvorby se Suchardovou lze nalézt celou řadu, jak je průběžně ilustrováno v různých částech této práce.

6 SEPULKRÁLNÍ TVORBA FRANTY ÚPRKY

6.1 SEPULKRÁLNÍ UMĚNÍ POČÁTKU 20. STOLETÍ

V 19. století zažilo sepulkrální umění bouřlivý až překotný vývoj, jenž se odrážel v neustálé změně stylové, formální i obsahové složky děl zdobících zahrady mrtvých a vyvrcholil v monumentálních, materiálně i ikonograficky velkolepých, sochařsko-architektonicky řešených náhrobních pomnicích závěru století, které povětšinou náležely významným osobnostem, jejichž zaznamenáníhodného odkazu mělo být prostřednictvím náhrobků upomínáno. V duchu národní pospolitosti byly na tyto náhrobní pomníky pořádány veřejné sbírky, jež zajišťovaly financování technicky i umělecky náročných projektů, pocházejících od osobností tzv. generace Národního divadla – Bohuslava Schnircha, Josefa Václava Myslbeka, Josefa Schulze či Antonína Wiehla. Přelom 19. a 20. století v tomto směru přinesl zásadní obrat. V době, kdy tvořil F. Úprka, byl zlatý věk funerální plastiky dávno otázkou minulosti. S technologickým vývojem v pohřebnictví, zastoupeným zejména zdomácněním zprvu konzervativně přijímané praxe pohřbu žehem, konečným vymaněním sochy z područí architektury a její emancipaci jako rovnoprávného uměleckého díla, zvládajícího reflektovat modernismy a avantgardy, a v neposlední řadě v pozadí ekonomického útlumu, způsobeného první světovou válkou bylo zřejmé, že k renesanci sepulkrálního sochařství dojde jen stěží. Přesto byla doba prvních dvou desetiletí 20. století posledním světlým okamžikem, kdy byla pod vlivem postupně odznívající secese a symbolismu a nastupujících modernismů předními sochaři a architekty tvořena umělecky hodnotná sepulkrální díla. Oproti konci 19. století se jednalo o funerální počiny intimnějšího a skromnějšího charakteru v rozměrech i uměleckém ztvárnění, velké obliby doznal reliéf, staronovým objektem byla urna, u níž došlo k překlopení významu i funkce. Figurální sochařské náhrobky byly poplatné stylové základně 20. století se secesí, symbolismem a později moderním novoklasicismem jakožto základnou. Abstraktních forem pak bylo využíváno v kubistických sepulkrálních počinech, zasahujících především do oblasti náhrobní architektury. Sepulkrální ikonografické dědictví 19. století bylo využíváno sporadicky a vždy transformovaně v souladu s daným stylovým vyjádřením.

Mezi mistry sepulkrálního umění z konce „dlouhého 19. století“ se řadí rodinový odchovanec Josef Mařatka, který vytvořil portrétní *bustu Antonína Slavíčka*, vyrůstající z monumentálního obelisku hrobu malíře (VIII-1-32) či sochu *Intelligence* na svém hrobě na Olšanských hřbitovech (VI-7a-52).¹⁹⁵ Dále se secesní funerální tvorbě věnoval Stanislav Sucharda, autor plastiky na vlastním hrobě na Vyšehradě (oddělení 7, hř. místo 3), jenž často spolupracoval s Janem Kotěrou, kupř. na náhrobcích Kamily Grohové (Olšany VIII-2-17).¹⁹⁶ Pozoruhodná je i další Suchardova olšanská práce, komponovaná zcela v souladu s principy moderní plastiky – náhrobek spisovatelky Josefy Humpal-Zemanové (1908, IX-13). [29] V sepulkrálním odvětví působil i Suchardův žák Bohumil Kafka, tvůrce portrétní plakety botanika Ladislava Čelakovského (Olšany, III-2-111),¹⁹⁷ o jehož *Náhrobním reliéfu* bude ještě pojednáno v souvislosti s Úprkovou uherskohradištskou realizací. K impozantním sepulkrálním památkám počátku 20. století náleží velký počet reliéfů a plastik Františka Bílka, hojně zastoupených na českých i moravských hřbitovech. Namátkou zmíním originálně řešenou hrobku Viktora Nečase (1909, Olšany IX-7) [30], komponovanou z reliéfního triptychu *Tělo, svět i nebes klenba duši tísní*, a bronzových plastik – rozevřené knihy a zlomeného sloupu v rukách¹⁹⁸, rozměrný reliéf na náhrobku sochaře Josefa Maudera (Olšany IX-1), náhrobek Otokara Březiny se sousoším *Tvůrce a jeho sestra Bolest* v Jaroměřicích nad Rokytnou, Nekutovu hrobku v Chýnově (1908) a skulpturu *Modlitbu nad hroby* (1905), vzpínající se nad vlastním hrobem F. Bílka taktéž v Chýnově.¹⁹⁹

Velmi činným a současníky uznávaným byl v oblasti sepulkrálního umění sochař Vilém Amort, jehož náhrobní reliéfy patří k nejcharakterističtější výpovědi secesního sepulkrálního umění. Amortovu tiše sedící ženu ve smutku můžeme nalézt na náhrobku malíře Ludřka Marolda (V-23-108), který byl dokonce otištěn v přehledu *Sculptures from „Academy Architecture“ 1904–1908*.²⁰⁰ Hlavu téměř teatračně zakloněnou má zarmoucená dáma na náhrobku rodiny Horákovy (VI-12a-4). Tragika výrazu je zde vyjádřena dlaní, jež má žena přitisknutou k obličejí, druhou rukou se opírá o sokl busty zemřelého. Celý výjev je podtržen vznešeností šatu truchlící ženy. Dále v tomto oboru sochařství působili František Rous, Otakar Španiel, Jan Štursa, Ladislav Šaloun, Quido Kocián, Jaroslav Horejc, Karel

¹⁹⁵ Alois VANOUSĚK: Olšanské umění, jeho tvůrci a doba, Praha 2000, 86, 105.

¹⁹⁶ Ibidem 106.

¹⁹⁷ Ibidem 38.

¹⁹⁸ Bronzové originály triptychu a plastiky sloupu jsou dnes instalovány v kapli sv. Václava na Vinohradském hřbitově a na Olšanských hřbitovech se nachází repliky ze syntetických materiálů.

¹⁹⁹ WITTLICH (pozn. 177) 286, 287.

²⁰⁰ Alex. KOCH (ed.): *Sculptures from „Academy Architecture“ 1904–1908*. A collection of all the sculptures published in vols. 25-34 of "Academy Architecture", London 1908, 140.

Opatrný, Z architektů se v tomto směru proslavili Antonín Balšánek a Josef Fanta, který navrhl hrobku rodiny Bondyů na olšanském Novém židovském hřbitově.²⁰¹



Obr. 29 Stanislav Sucharda: Náhrobek Josefy Humpal-Zemanové, 1908, Praha, Olšanské hřbitovy (IX-13).

Obr. 30 František Bílek: Náhrobek Viktora Nečase, 1909, Praha, Olšanské hřbitovy (IX-7).

Z dílenských tvůrců funerálního umění zmíním kovoliče Frantu Anýže, vyučeného v Knížecích hanavských železárnách v Komárově, jehož umělecký závod, zřízený po první světové válce, produkoval portrétní, dekorativní i umělecké reliéfy, mříže, lucerny a další sepulkrální komponenty a zároveň odléval do bronzu díla známých sochařů jako např. F. Bílka. Anýžova vlastní, secesní a silně dekorativní tvorba odkazovala na patrný vliv Celdy Kloučka.²⁰² Výrazné figurální sochařské náhrobky lze zaznamenat v kamenosochařské produkci dílny Alexandra Zelinky, jež sídlila na Královských Vinohradech. V první třetině 20. století je ve valné většině případů v pískovci realizovala společně s kameníkem A. Zelinkou jeho choť. Výmluvnou ukázkou produkce této firmy představuje několikrát reprodukováná a variovaná postava Krista s beránkem a náhrobek Leopolda Baťka, jenž

²⁰¹ Vladislava KUČTOVÁ: Firemní a umělecká produkce náhrobků konce 19. a první třetiny 20. století v Praze in: Jiří ROHÁČEK (ed.): EPIGRAPHICA & SEPULCRALIA III. Sborník příspěvků ze zasedání k problematice sepulkrálních památek, pořádaných Ústavem dějin umění AV ČR, v letech 2008–2010, Praha 2011, 266.

²⁰² VANOUŠEK (pozn. 195) 60; Drahomíra BŘEZINOVÁ / Barbora DUDÍKOVÁ SCHULMANNOVÁ / Jana RŮŽICKOVÁ: Jan Kotěra a Olšanské hřbitovy, in: Příloha Věstníku klubu Za starou Prahu, č. 3/2009, nepag.

působil jako zahradní architekt a ředitel sadů hlavního města Prahy, tvořený ze sochařského portrétu zesnulého sedícího v dobovém šatu na náhrobku. Náhrobek L. Bařka je situovaný v prostředí Olřanských hřbitovů, kde se nachází největří podíl produkce firmy A. Zelinky.²⁰³

I představitelé klasické moderny tvořili díla pro prostředí hřbitovů, i když stylový a technický pokrok si žádal nové umělecké přístupy a formy. Kromě kooperace se S. Suchardou, J. V. Myslbekem, J. Štursou, B. Kafkou, O. Španielem a s dalšími předními sochaři, byl Jan Kotěra autorem řady architektonických řešení náhrobků. K jeho nejznámějším náleží hrobky rodin Elbogenovy a Robitschkovy z let 1901 a 1902,²⁰⁴ situované na olřanském Novém židovském hřbitově, dále olřanský, sochařsko-architektonicky řešený náhrobek herce Eduarda Vojana s motivem brány smrti (VI-10b-28)²⁰⁵ nebo bronzovou plastikou anděla, ztvárněného v intencích geometrické secese, zdobený náhrobek Marie Štěpánkové tamtéž (VI-10b-29). Kubistický architekt, grafik, malř a scénograf Vlastislav Hofman se neomezil pouze na návrhy náhrobků (kupř. herce Karla Huga Hilara na Vinohradském hřbitově)²⁰⁶ a hrobek, ale řeřil také problematiku architektury krematorií a hřbitova jako urbanistického celku. Povedeným, i když dnes torzálním důkazem je hřbitov v Praze – Ďáblicích. Ve výčtu umělců a vřtvarníků působících na počátku 20. století na poli moderního sepulkrálního umění nelze opomenout architekta Pavla Janáka a jeho výjimečný koncept v národopisném stylu laděného pardubického krematoria či návrhy mladřího kubisty Bedřicha Feuersteina. Představiteli klasické moderny, jejichž náhrobky jsou na hřbitovech k nalezení spíše vzácně, jsou sochař Franz Metzner a architekt Josef Zasche.

V prostředí moravských hřbitovů zaujme funerální produkce Bohumila Kafky, Quida Kociána, Frantiřka Bílka a Jana Štursy. Novoklasicismus vrátil do sepulkrálního umění výrazně figurální sochařské náhrobky, jaké byly doménou především sochaře Julia Pelikána. Především na Moravě tvořily jeho náhrobky hodnotnou uměleckou konkurenci k Úprkovu dílu. Více o Pelikánově působení v této sfěře bude pojednáno v části zabývající se hledáním paralel Úprkova přístupu k sepulkrálnímu sochařství. V Praze byl svými novoklasicistními figurálními náhrobky proslulý Jakub Obrovský.

²⁰³ KUCHTOVÁ (pozn. 201) 265.

²⁰⁴ WITLICH (pozn. 177) 160.

²⁰⁵ VANOUŠEK (pozn. 195) 89.

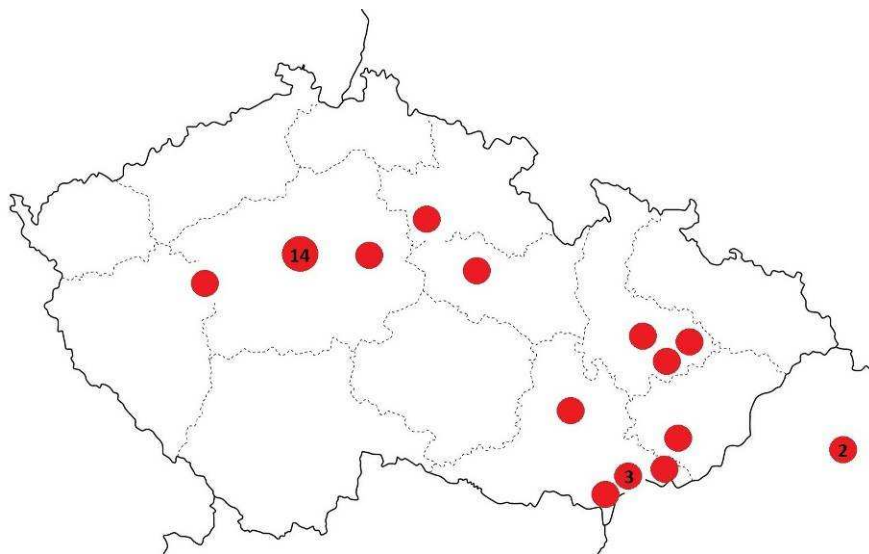
²⁰⁶ Libuře NECKÁŘOVÁ / Alois VANOUŠEK / Jiř WAGNER: Vinohradský hřbitov včera a dnes, Praha 2002, 109.

6.2 ÚPRKOVO SEPULKRÁLNÍ UMĚNÍ

F. Úprka náleží ke generaci moravských umělců nastupujících v 90. letech, ale jeho první počiny na poli sepulkrální tvorby spadají do období prvního desetiletí 20. století, což vypovídá, že jako sochař byl objednavateli oslovován k vytváření sepulkrálních děl až poté, co si jako umělec zajistil určité renomé a povědomí především v pražském prostředí. Spolu se sochařskou výzdobou fasád i interiérů budov tvořilo navrhování a zhotovování náhrobků důležitý zdroj sochařova příjmu, přesto jej nevnímal pouze jako prostředek k získání financí, považoval jej za rovnoprávné tvůrčí umění a neváhal se funerálními plastikami prezentovat na výstavách. Počátek Úprkovy sepulkrální tvorby byl formálně nesourodým a kvalitativně rozrůzněným pel-melem, z něhož se velmi rychle vykrytalizoval jeho osobitý přístup k tomuto druhu sochařské produkce, zastupovaný díly vysoké umělecké kvality. Raketový nástup hodnotných sepulkrálních prací je dán časovou a vývojovou disharmonií mezi Úprkovým působením v roli sochaře a v roli tvůrce náhrobků, přičemž s druhým započínal v době, kdy na prvním postu již dosáhl své obligátní úrovně. F. Úprka velmi rychle pochopil, že svým originálním a jedinečným přístupem k funerálnímu sochařství nejen uspokojí své umělecké pudy a nebude nucen bezmyšlenkovitě reprodukovat konvenční a více kamenickou než sochařskou sepulkrální produkci, ale zároveň tak zaplní mezeru na trhu funerálního umění a nabídne objednavatelům zcela nová a často jim psychicky bližší řešení než nabízí dosavadní běžná kamenická i kamenosochařská výroba. Tajemství Úprkova úspěchu tkvělo v promítnutím etablovaného typického pojetí sochy do žánru sochařského náhrobku. Objednavatelé a zadavatelé sepulkrálních skulptur a plastik se často rekrutovali z řad Úprkových přátel, známých nebo z jejich okolí. Vesměs se jednalo o solventní, dobře situované, společensky vážené a vlivné osobnosti z uměleckých nebo podnikatelských kruhů. Několikrát F. Úprka dostal příležitost realizovat náhrobek či urnu pro nejvýznamnější politické či kulturní špičky své doby. Nezanedbatelný počet sepulkrálních prací, objednaných hodonínskými občany, je dán Úprkovým působením ve SVUM a tím pádem aktivním se začleněním do kulturního života města Hodonína. Ve všech třech případech hodonínských náhrobků lze počítat s blízkými osobními styky sochaře a objednavatelů.

Tato práce eviduje na tři desítky sochařských náhrobků F. Úprky, přičemž sepulkrální díla jsou rozptýlena po celé České republice [31] a malý počet se jich nachází také v zahraničí – dvě na Slovensku (*náhrobní pomníky Andreje Halaše a Pavla Mudroně* v Martině) a jedno

ve Slovinsku (*náhrobek Ivana Hribara* v Lublani). Tento široký rádius výskytu značně komplikuje snahu o úplné dokumentování zmíněné sféry Úprkova sochařství. Výčet uvedený v této kapitole je velmi podrobný, ale vzhledem k uvedenému faktu jej nelze brát za definitivní. Nejčetněji jsou Úprkovy sochařské náhrobky zastoupeny v Praze (na Olšanských hřbitovech, na Vinohradském, Vyšehradském hřbitově a na hřbitově U Matěje) s celkovým počtem čtrnácti realizací. Dalším epicentrem je jihovýchodní Morava, resp. oblast Slovácka, kde se avizované tři sochařské náhrobky objevují v Hodoníně (*A odpusť nám naše viny...*, *dvojportrét manželů Hessových*, *Pobožnost*) a po jednom v Kněždubě (*Klekání*), Moravské Nové Vsi (*náhrobek Jožky Maděriče*) a Uherském Hradišti (*Pohřební družica*). Hanácký trojúhelník s výskytem Úprkových sepulkrálních prací tvoří města Olomouc (*Andělé*), Přerov (*Modlitba*) a Hranice na Moravě (*hrobka rodiny Kunzových*). Jedna realizace bývala také v Brně (*urna Viléma Mrštíka*). Celou mapu pak dokreslují náhrobky roztroušené po Čechách – v Chrudimi (*náhrobní reliéf Barbory Rozvodové*), Chlumci nad Cidlinou (*náhrobek Jana Říhy*), Žabonosích (*Děvčica s liliemi*) a ve Zbirohu (*Stojící děvčica s liliemi*).



Obr. 31 Mapa s místy výskytu sepulkrálních děl Franty Úprky.

Náhrobky F. Úprky byly prováděny z následujících materiálů: hořického či jiného pískovce, žuly, výjimečně z bronzu (urny, portrétní plakety), laaského tyrolského mramoru a prachatického dioritu, který se v českých zemích začal lámat nejspíše v 16. století a F. Úprka byl jedním z prvních moderních českých sochařů, který začal tento kámen hojněji

využívat.²⁰⁷ Naopak žádný ze sochařských náhrobků není vytesaný z umělého kamene, od kterého F. Úprka své zákazníky pro jeho poměrně krátkou životnost odrazoval.²⁰⁸ Pokud jde o samotné kamenosochařské zpracování, lze vzhledem k Úprkově kamenické a řezbářské průpravě předpokládat, že v mnoha případech spočívalo z větší části právě na něm. F. Úprka nespolupracoval s jednou kamenosochařskou firmou či dílnou a naopak se na jeho sepulkrálních zakázkách podílelo několik společností a jedinců pořizujících architekturu a některé součásti vybavení náhrobků. Pařil mezi ně V. Žďárský, F. Řehoř, litec Franta Anýž, hořická společnost Vejs-Deyl, pražská firma Ludvíka Šaldy a taktéž v Praze působící renomovaná firma Pupp & Škarka.

Ze stylového hlediska byl F. Úprka svébytná až ojedinělá osobnost věnující se funerální plastice. Jako jediný totiž reflektoval v tomto druhu umění národopisný ráz a folkloristickou náladu panující jako alternativní proud českého umění na přelomu dvou století. Toto pojednání je svým způsobem velmi intimní. Pomineme-li slovanství jako módní vlnu, tak se toto nejvíce odráží v jeho sochařských náhrobcích, které svou moravskou etnografičností měly úzký vztah k zesnulému či objednavateli (především *Naríkačka* na hrobě rodiny Šuterovy). Folklorní přístup ale Úprka neuplatňoval vždy a bez výhrady. Byť do regionálního, především hornáckého šatu oděnou postavu často uplatnil na výrazově v tomto směru neutrálních náhrobcích. Důkazem je socha *Umřel* z olšanské rodinné hrobky či série *Děvčic s lilijemi*. Pokud jde o námětovou a formální složku, obecně „v sochařském díle Franty Úprky není nejasných rozkvyů a bludných zatáček, všechny postavy jeho kraje mají jednotný myšlenkový základ, leč forma se časem zušlechťuje a zjemňuje. Je to dílo jednolité od samého počátku, je určité a pružné, prozářené prostou poezií.“²⁰⁹ Zmíněné je dobově oslavné a nadnesené, v podstatě a s jistým omezením však platí i pro Úprkovo působení v sepulkrální oblasti, postupné propracovávání a rozvolňování formy je patrné i zde. Naopak ke konci svého sepulkrálního působení přechází ke konzervativnějším a více tradičním řešením, je však otázkou, nakolik se tak děje z vůle sochaře a na kolik z vůle zadavatele. O to větším kontrastem je k předešlému poslední Úprkovo funerální dílo, komponované zcela v duchu moderního klasicismu 20. století.

²⁰⁷ Za výše uvedené informace děkuji Ing. Václavu Rybaříkovi.

²⁰⁸ Dopis F. Úprky M. Calma-Veselé z 24. srpna 1924, LA PNP, fond Marie Calma-Veselé.

²⁰⁹ ŠUMAN (pozn. 9) 14.

Přestože se F. Úprka se snažil odmítnout klasické funerální motivy a symboly a šel tak cestou sochařského vyjádření skrze lidskou figuru a její pocity, z pohledu sepulkrálního umění nejde až o takový odklon od tradice zobrazování, jelikož i Úprkovy děvčice jsou jen moderní a dobovou podobou klasických, již z počátků „dlouhého 19. století“ známých plaček.

Nejsilnějším tématem Úprkovy funerální plastiky byla žena doznávající podoby expresivní krojované plačky, zbožné slovácké děvčice či zamyšlené ženy ve smutku. Nejednalo se však o éterické bytosti, které náležely k ryze secesnímu a především reliéfnímu sepulkrálnímu vyjádření, ale o „ženy statné, energické a smyslné.“²¹⁰ Jen takovéto typy mohly unést vroucí explozi vyjadřovaných citů a vášní. Tento styl zobrazení pramení z Úprkovy osobní slabosti pro tematiku práce, což se právě paradoxně prolulo i do jeho funerální plastiky. Muskulatura zobrazovaných postav se často jasně rýsuje zpod přiléhajícího šatu či je primárně odhalena, a to bez rozdílu, zda se jedná o muže, ženu či dítě.

Feminní složka v tomto směru převládla nad postavou muže, kterého, na rozdíl od typu stále mladé ženy či dívky, zachytil v různých etapách života – jako mladého junáka (Martin), silného robotníka (Kněždub) i přemýšlivého starce (Přerov). Dvakrát se setkáme také s postavami dětí, i když vlastně šlo o variaci téhož námětu. Vedle tvorby umělecky svébytných sochařských náhrobků, se totiž u F. Úprky objevoval často kompozitní přístup k sepulkrální produkci, kdy docházelo k opětovnému použití jím již jednou aplikovaných forem. Jistou roli zde hrála přání objednavatelů, kteří tyto motivy sami volili na základě předchozího úspěšného uplatnění. I přes četné ztvárnění modlících se postav, ať už mužských či ženských, dochází v Úprkově funerální plastice k civilnějším, lidštějším a privátnějším pojetí námětů, ideově spojených s dobovým vitalismem, což objednavatelé jistě rádi přivítali, ale náboženské autority, dohlízející nad hřbitovy, již méně, jak dokládá případ olšanského náhrobku *Naríkačka*.

Zajímavostí instalace funerální tvorby F. Úprky zůstává, že zejména v první polovině jeho sepulkrálního působení je patrná tendence stavět výrazně figurální náhrobky nemalých rozměrů na vysoké piedestaly tak, že se často jejich sokl nachází v úrovni divákových očí. Toto hovoří o jeho pojetí náhrobku jako pomníku, což je přístup pramenící z konce 19. století, kdy vznikaly velké monumentální náhrobní pomníky. U klasických, veřejných pomníků byla

²¹⁰ Renata SKŘEBSKÁ: Funerální plastika v díle sochaře Julia Pelikána in: Zprávy památkové péče, roč. 67, 2007/1, 33.

praxe vysokých pedestalů nejen na přelomu století zcela běžná. Příkladem může být instalace Rodinových Měšťanů z Calais před tamní radnicí či jeho socha Myslitele, umístěného taktéž na vysokém soklu do zahrad pařížského Musée Rodin. V sepulkrálním prostředí byly takto vysoko umístěny sarkofágy po prostorové emancipaci, kterou prošly začátkem 19. století. V této podobě se jako čistě estetický, nikoli funkční klasicistní a novoklasicistní prvek objevovaly nejen na hřbitovech, ale také v parcích a krajinných zahradách v roli nositelů vzpomínek, kde byly součástí tzv. fabriques, tedy architektonicko-sochařského vybavení.²¹¹

Dobové reflexe sepulkrálních prací F. Úprky přinášela česká i zahraniční periodika. Reprodukce soch z náhrobků přinesla svým čtenářům opakovaně Zlatá Praha, dále Národní listy a ze zahraničního tisku vídeňský Weltkunst a slovinský Dom in svet. O současném obecném zájmu o Úprkovo sepulkrální dílo a jeho ochranu napovídá, že některé z jeho funerálních realizací jsou zapsány na státním seznamu nemovitých kulturních památek. Jednak se jedná o díla prohlášená za památku v rámci hřbitovních celků Vinohrad, Olšan, vyšehradského Slavína, pražského hřbitova U Matěje a hodonínského hřbitova, které byly na seznam zařazeny shodně roku 1958, stejně jako následující solitérní sochařské objekty, které jsou zapsané zvlášť a jmenovitě: *reliéfní náhrobek Barbory Rozvodové* ze Svatováclavského hřbitova v Chrudimi, *Pohřební družica* z hrobky rodin Skálových a Čundrlových v Mařaticích a socha *Klekání* z Úprkova hrobu v Kněždubě.²¹²

6.3 FOLKLORNÍ FUNERÁLNÍ PLASTIKA

Analogie Úprkova sepulkrálního projevu spočívají především v jednotlivých sochařských náhrobcích. Již bylo nastíněno, že nejvíce se svým sochařským projevem k F. Úprkovi přiblížil S. Sucharda. Folkloristický přístup uplatnil stejně jako on i na sepulkrální úrovni. Slovácký šohaj se opírá o náhrobní obelisk s portrétem malířky – krajinářky, žačky Ferdinanda Engelmülera, Marie Dostálové [32] na Olšanských hřbitovech (VI-10b-21), vytvořený S. Suchardou z kraje 20. století.²¹³ Etnograficky laděná postava šohaje v lokálním oděvu, vyjadřující svým skleslým postojem i výrazem smutek nad předčasnou

²¹¹ Monika ERETOVÁ: Sochařský náhrobek na olšanských hřbitovech éry J. V. Myslbeka (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2010, 74, 75.

²¹² monumnet.npu.cz/pamfond, vyhledáno 21. 10. 2012.

²¹³ Alžběta BIRNBAUMOVÁ, Věra ČERNÁ: Opuštěná paleta, Praha 1942, 29; VANOUŠEK (pozn. 195) 89.

smrtí mladé malířky, koresponduje se slovy lidové písně *Dobrá noc, má milá, dobrá noc*, vytesanými na obelisku. Napojení výtvarné složky na literární či hudební dílo bylo u S. Suchardy časté.



Obr. 32 Stanislav Sucharda: Náhrobek Marie Dostálové, po 1903, Praha, Olšanské hřbitovy (VI-10b-21).

Obr. 33 Julius Pelikán: Náhrobek Antoše Frolky, kol. 1940, Kněždub, „Slovácký Slavín“.

Obr. 34 Miloš Bublík: Náhrobek Františka Klaudy, 1941, Rožnov pod Radhoštěm, „Valašský Slavín“.

Největší počet příkladů skýtá tvorba J. Pelikána, zásadní sochařské osobnosti moravského sepulkrálního sochařství první třetiny 20. století. Obecně se v moravském prostředí nalézaly zásadní regionální rozdíly v postoji k zobrazovaným funerálním tématům, než tomu bylo v tomto směru kompaktnějších Čechách. Specifikum Hané, kde se Pelikánova díla vyskytují nejčastěji, spočívalo v klidném a citově vyrovnaném podání sochařských náhrobků. V přímém kontrastu k tomu se stavěla jihomoravská sochařská tradice Slovácka s vrozeným temperamentem a neskrývanými prvotními vášněmi, emocemi a vroucností citu, reprezentovaná Úprkovou tvorbou. Právě tímto způsobem se liší životné plačky F. Úprky od tiše elegantních žen ve smutku J. Pelikána. I přes nastíněnou rozdílnost se u J. Pelikána leckdy projevil slovácký přístup nebo ryze folklorní stylizace. Konkrétně to ilustrují náhrobky Eduarda Krajíčka *Milenci* a rodiny Větrovy-Ohlídalovy, oba shodně zobrazující dvojice, polopostavy muže a ženy, v radostném shledání.²¹⁴ Kromě slovácky vřelé citové stránky se zde uplatnil i „úprkovsky“ rozrušený sochařský rukopis, který je tak druhou Pelikánovou

²¹⁴ SKŘEBSKÁ (pozn. 210) 31, 33.

polohou, vedle hladkého povrchu mramorových soch. Nejmarkantnější paralelu představuje náhrobek slováckého malíře Antoše Frolky, žáka Joži Úprky a přítele obou bratrů, umístěný na „Slováckém Slavíně“ v Kněždubě. Koncept v kleče se modlící slovácké dívky v kroji [33] převzal Pelikán od Úprkovy sochy *Pobožnost* z hodonínského náhrobku rodiny Ščávovy. Než o epigonství zde jde o přímé napodobení konkrétní Úprkovy sochy, jež byla zvolena pro míru, s jakou náhrobek odpovídá jak dílu zemřelého, tak geniui loci „Slováckého Slavína“.²¹⁵ J. Pelikánovi se však nepodařilo dosáhnout takové jemnosti a živosti výrazu, se kterou disponoval ve svých dílech F. Úprka.

Následující pozdější paralelu tvoří v rámci další vlny folklorismu náhrobek sběratele a mecenáše Valašského musea Františka Klaudy [34] z „Valašského Slavína“ v Rožnově pod Radhoštěm. Sochu *Plačící dívky* oděné ve valašském kroji dal roku 1941, po smrti svého čestného člena, zhotovit Valašský musejní a národopisný spolek, jehož byl F. Klauda přívržencem a díky němuž byl v kontaktu i s bratry Jaroňkovými. V září 2001 byl tento náhrobek i s Klaudovými ostatky přenesen z tzv. starého městského hřbitova na „Valašský Slavín“, který je součástí Valašského muzea v přírodě. Pískovcová socha truchlící valašské plačky je dílem profesora odborné školy dřevařské ve Valašském Meziříčí, Miloše Bublíka.²¹⁶ Bublíkovu orientaci na tradiční sochařské formy dokládá i kulatý sokl sochy, typický právě pro východomoravskou oblast.

6.4 ŽENA V SEPULKRÁLNÍM SOCHAŘSTVÍ

Ať modlící se, v tichém smutku, drásané žalem, rozjímající či trhající květiny jsou zachyceny postavy žen, které F. Úprka často používal k vyjádření příslušných pocitů či nálad. Tyto náhrobky tvoří nejsignifikantnější skupinu prací Úprkova sepulkrálního sochařství. Tradice námětu ženy v této formě sochařského umění se vyvíjela následujícím způsobem.

Budou-li pominuta ryze portrétní ztvárnění zemřelých žen a dívek na víkách tumb nebo na reliéfních náhrobcích, objevily se první četné snahy o uplatnění ženské postavy

²¹⁵ Sochu na hrob A Frolky vytvořil J. Pelikán kolem roku 1940. Z dobového tisku je zřejmé, že Frolkova rodina „připravuje na hrob pomník podle originálu zesnulého mistra sochaře Franty Úprky. Pouze otázka reprodukčního práva, kterou se nepodařilo dosud rodině vyřídit, a také mimořádné okolnosti provedení pomníku zdržely.“ Viz Moravská orlice 1. 9. 1939, 3.

²¹⁶ Daniel DRÁPALA: Klauda František, beskydy-valassko.cz/encyklopedie/objekty1.phtml?id=75703, vyhledáno 11. 11. 2012.

ve funerální plastice ryze estetického charakteru s empírem,²¹⁷ který „povolal nad hroby roje plaček a truchlících géniů. Jejich přítomnost dělala zesnulým společnost ještě dlouho v 19. století, jen podoba se měnila spolu s dobovým vkusem.“²¹⁸ Od té doby se stala feminní postava nositelkou, případně představitelkou makabrozních nálad a pocitů. Klasicistní či empírová plačka první poloviny 19. století byla oděná do splývavého roucha, antické tuniky či tógy a oddávala se s patřičnou mírou osudovosti tichému smutku a meditaci nad smrtí a pomíjivostí pozemského života. Výjev býval oživen stafáží v podobě urny, vázy, zlomeného sloupu atp. či komparsem, skládajícím se z génia s uhasínající pochodní, nebo dalšími, povětšinou mužskými postavami, deklarujícími kolektivní smutek a pospolitost pozůstalých se zesnulými. Téměř vždy šlo o výjev umírněný, uhlazený a důstojně působící. V druhé půlce 19. století spolu se stále složitější a tím méně čitelnou ikonografií na sebe ženská postava přebírala roli nejrůznějších personifikací a alegorií, nesoucích patřičné atributy nebo dekorujících náhrobky s reliéfními či sochařskými portréty zemřelých palmovými ratolestmi a vavřínovými věnci. Nezbytným vybavením pak byla rozevlátá a vzdouvající se drapérie, v různých místech přiléhající k architektonicky řešené části náhrobku. Místo původní pocitovosti empírových plaček se důraz kladl spíše na materiální stránku zobrazení a monumentální působivost celého výjevu. Přelom století přinesl návrat k intimnějším formám a zachycení psychických a duševních stavů. Zároveň hrála velkou roli, stejně jako v předchozích případech, otázka stylu, která dokázala ženy ve smutku oděně transformovat do dvou základních podob. První spočívá v především reliéfním zachycení ženy – plačky, pramenícím ze secesní obliby afišismu, ve zdobném a výrazově klidném, uhlazeném stylu formálního idealismu. Postava ženy může leckdy nabývat až jisté surreálné éteričnosti. Názornou ukázkou představují sepulkrální reliéfy Viléma Amorta. Druhá forma disponuje plně plasticky pojatými postavami plaček, jež se svou podobou blíží civilnímu znázornění ženy, zachycenými ve stavech extrémního psychického vypětí, poplatného dobové expresivitě, kterému koresponduje i jejich gestikulační a výrazový repertoár. Jediným zástupcem tohoto proudu je právě F. Úprka. Posun od prvních ztvárnění ženy ve smutku k těmto moderním plačkám je zřejmý. Obě výše uvedené skupiny pak spojuje absence

²¹⁷ Navzdor baroknímu sepulkrálnímu umění, které hojně využívalo figurálních sochařských prostředků, se zde užití ženské postavy ve většině případů redukuje na alegorii Víry. Výjimky představují náhrobky Sv. Cecílie od Stefana Maderna v římském kostele S. Cecilia in Trastevere a Anny Miseliusové od Matyáše Bernarda Brauna v Jaroměři. Obdobná situace panovala již v renesanci, kde se protějšková postava ženy objevila na Michelangelově hrobce Lorenza Medici v Medicejské kapli florentského kostela San Lorenzo.

²¹⁸ ĚRETOVÁ (pozn. 211) 79.

atributů či jiných ikonograficky čitelných komponent v důsledku kladení většího důrazu na expresi psychické stránky postavy.

7 SOCHAŘSKÉ NÁHROBKY FRANTY ÚPRKY

7.1 RELIÉF SE SVĚTICÍ

Nejranější realizace F. Úprky neměly zatím „význam oborové revize a (ne)odpovídaly tak ignoraci dobové konvence tohoto zaměření. Spíše naopak.“²¹⁹ Mezi tyto sepulkrální juvenilie se řadí náhrobek Barbory Rozvodové [kat. č. 1] ze Svatováclavského hřbitova v Chrudimi. Pískovcový či mramorový²²⁰ basreliéf z roku 1905²²¹ zachycuje ženskou postavu, světici blíže nespecifikovaného věku ve splývavém rouchu a s vlasy ukrytými pod šátkem. Pocit spirituality navozují symbolicky ztvárněné věčné plameny ve dvou párech rukou na pylonech po stranách schodů, z nichž postava sestupuje, i zavřené oči ženy a ruce semknuté v modlitbě, držící růženec. Na boku schodů, které vytváří nápisový sokl, lze číst: „NĚ V SMRTI STÍN / V JAS VĚČNÝ VCHÁZÍ TEN / KDO V ŽITÍ SVÉM SVĚTLO / LÁSKY (ŽA)L.“ Čelo schodů udává stručné informace o zesnulé: „*1828 / BARBORA / ROZVODOVA“. Jedná se v prvé řadě o kvalitní kamenosochařskou práci s náznaky snahy o autonomní sochařské řešení. Z dobových snímků pořízených v Úprkově ateliéru je patrné, že takovýchto basreliéfů vytvořil více, ale dnes již nejsou známy. [35]



Obr. 35 A. Johann: Franta Úprka v pražském ateliéru v Puchmajerově ulici, cca 1920, fotografie, LA PNP.

²¹⁹ KAČER (pozn. 2) 47.

²²⁰ Za tuto informaci děkuji Ing. Rybaříkovi, s nímž byly konzultovány materiály i většiny následujících sepulkrálních děl F. Úprky.

²²¹ Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech. 1. A/J, Praha 1977¹, 547; Krátká zpráva v Národních listech z 31. ledna 1905 na straně 2 uvádí, že MUDr. Fr. Kulhavý, tedy první kupec Úprkova díla daroval 10 K dětské nemocnici k uctění památky zemřelé pí. Barbory Rozvodové.

Vztah objednavatele a sochaře lze v tomto případě pouze tušit a odhadovat, s největší pravděpodobností se F. Úprka s Rozvodovými seznámil přes svou manželku Otilii, resp. jejího otce, Jana Chramostu. Josef Rozvoda měl v Chrudimi kupecký krám, kde se mj. prodávaly vstupenky na vystoupení První české divadelní společnosti pro venkov Josefa Aloise Prokopa. Jednalo se o první česky hrající, kočovnou divadelní společnost, jejíž hry slavily nejen v Chrudimi úspěch. 14. listopadu 1849 vyjeli poprvé pražští ochotníci hrát do Chrudimi a s nimi také tehdy začínající herec Jan Chramosta, otec Úprkovy manželky.²²²

Pozdějším, plně plastickým pokračováním náhrobního reliéfu B. Rozvodové je socha *Z kostela* (1909), zachycující ve třech dimenzích stejné téma jako chrudimský basreliéf, ovšem na rozdíl od jeho mystické nespécifičnosti výjevu bylo dílo *Z kostela* zasazeno do konkrétního kontextu Slovácka. Socha *Z kostela*, provedená v bílém mramoru, byla jednou z Úprkových prací, kterou předvedl roku 1918 na společné výstavě s A. Kalvodou, jež zahajovala opětovné spuštění exhibiční činnosti Topičova salonu po delší nucené pauze. Při té příležitosti otiskla Zlatá Praha reprodukci postavy [36], chybně pod názvem *Za kostelem*, k níž byl připojen komentář reflektující na první pohled paradoxně působící rurální téma venkovské dívky v prostém selském kroji a honosný materiál, bílý mramor. Pisatel zde došel k názoru, že kontrast je pouze zdánlivý, jelikož ryzost materiálů je hmotným ztvárněním prostoty, vroucnosti a ryzosti citu i psychického ladění zobrazované postavy. „*Touto vroucností je toto dílo Uprkovo jednou z jeho nejzdařilejších prací. Uprka je umělec samorostlý, i v jeho technice postřehneme úsilnou práci, poctivý a nelíčený výraz, který nepočítá nikdy s efekty, ale je pln života, vzruchu, i oné tak vzácné krásy prostého srdce.*“²²³



Obr. 36 Franta Úprka: *Z kostela*, 1909, mramor.

²²² Jiří FRÝZEK: Založení První divadelní společnosti pro venkov divadelního ředitele J. A. Prokopa, in: Orlické hory a Podorlicko 1999/9, 176–188.

²²³ Zlatá Praha 10. 7. 1918, 492.

7.2 ANDĚLÉ

Další z prvotních realizací sochařského náhrobku nijak nepředznamenává příští Úprkovo snažení na poli funerálního umění, ba naopak, je raritním solitérem v následující řadě jeho sepulkrálních počinů. Za diferenciaci může zejména stylová složka i ikonograficky konvenční pojetí, které odkazuje na tradiční výzdobu náhrobků 19. století.

Pískovcový náhrobek s *dvojicí andělů* [kat. č. 2] náleží k místu posledního odpočinku Marie a Františka Ptašínských, majitelů olomoucké továrny na oplatky²²⁴, na hřbitově v Olomouci – Hodolanech. F. Úprka jej vytvořil roku 1905.²²⁵ Oba andělé lehce podživotní velikosti, lemující stělu náhrobku, jsou zachyceni ve splývavém šatu, levý z ánfasu, s vlajícími vlasy, somnambulním výrazem a pohledem směřujícím neurčitě do dáli. Levou rukou si přidrhuje prameny poletujících vlasů a v pravé třímá palmovou ratolest, směřující stonkem vzhůru a listy dolů. Tento komponent tvoří z anděla secesní, vegetabilní aluzi na genia smrti s pochodní s plamenem, který na znamení konce života směřuje dolů. Druhý anděl po pravé straně náhrobku je vyobrazen z profilu. Dlaně i tvář tiskne na znamení smutku k náhrobnímu kameni, odvracející se obličej je zahalen pod vlasy. Úprkovi se umně podařilo zachytit androgynnost i éteričnost postav. Míra plasticity se mění od téměř reliéfního pojetí spodních částí drapérií andělů po plně plasticky vyvedené horní části těl, především rukou, křídel a obličejů. Postavy jsou atypicky umístěny na rohy náhrobku, kde ještě více vynikne sochařova počínající tendence působit hmotou postav do okolního prostoru. Později typický Úprkův sochařský rukopis, čítající výrazné traktování nesoucí stopy sochařských dlát, se otiskl na zadní straně náhrobku a křídel vpravo stojícího anděla. Připsání sochařské výzdoby F. Úprkovi usnadňuje dnes špatně čitelný nápis v levé horní části čela soklu náhrobku: „Dle návrhu / Fr. Úprky akad. sochaře“.

Stylově zde F. Úprka uplatnil jazyk čisté secese, jenž se tu pojí s typicky historizujícím architektonickým pojetím horní segmentové části, zakončené volutami a vrcholící křížem, který sahá do výše tří metrů. Takto ryze secesní výraz se v Úprkově sepulkrální tvorbě již neopakuje, pouze reziduálně se objevuje v podobě dramatických esovitých linií drapérií a těl. Oproti chrudimskému reliéfu zde F. Úprka vykazuje větší míru sochařské samostatnosti, přesto stále umírněnou přáním zadavatele.

²²⁴ encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=1805, vyhledáno 3. 9. 2012.

²²⁵ KAČER (pozn. 2) 47.

7.3 PORTRÉTNÍ MEDAILONY PROF. KREJČÍHO A JEHO CHOTI

Sepulkrální portrétní působení Franty Úprky dokládají reliéfní medailony s podobiznami filozofa a otce moderní české psychologie Františka Krejčího a jeho manželky Jany Krejčové. Vedle sochařsky figurálně pojatého náhrobku *Žalu* je žulový kříž manželů Krejčích, dekorovaný stylizovaným bronzovým lidovým motivem a portrétními plaketami zesnulých, prvním ze dvou počínů Franty Úprky v prostřední pražského Vinohradského hřbitova (9/5).²²⁶ Do tvaru kříže se zaoblenými rohy vytesaná náhrobní deska byla vytvořena z leštěné tmavé švédské žuly²²⁷; povrchově kontrastního pozadí náhrobku bylo docíleno hrubým opracováním materiálu desky. Veškeré bronzové komponenty dnes již nejsou na svém místě, avšak podoba bronzových portrétních medailonů manželů Krejčích je známá díky bronzovým odlitkům, uchovaným ve sbírkách GUV v Hodoníně. [kat. č. 3] Vročení náhrobku je v tomto případě možné vyvodit ze sochařovy běžné praxe, uplatněné v případě *dvojportrétu manželů Hessových* (1912), jejich náhrobku na hodonínském hřbitově. Lze usuzovat, že bronzové plakety Krejčích byly vytvořeny po smrti J. Krejčové, tedy v momentu, kdy její manžel zadal objednávku vinohradského náhrobku. Odtud pramení zařazení těchto dvou portrétních sepulkrálních děl do rané Úprkovy funerální tvorby roku 1905 a dále. Zajímavé je srovnání Úprkových portrétních medailonů s plaketami zachycujícími podobizny manželů Grohových [37], vytvořených roku 1904 mistrem moderní secesní medaile Stanislavem Suchardou,²²⁸ jež vynikají stejnou kresebnou jemností propracování a precizní prací s hmotou, velmi citlivě reagující na světlo. Shodné je i kompoziční vyobrazení manželských párů – ženy byly portrétovány z pravého profilu a jejich manželové nastavují levou polovinu tváře. Otázkou zůstává, zda jde o záměrnou reakci nebo projev kolektivního sochařského vědomí.



Obr. 37 Stanislav Sucharda: Podobizna paní Grohové, 1905, medaile.

²²⁶ NECKÁŘOVÁ / VANOUŠEK / WAGNER (pozn. 206) 34.

²²⁷ RYBAŘÍK (pozn. 106) 16.

²²⁸ WITTLICH (pozn. 186) 71.

7.4 MODLENÍ

Dnes exogenními vlivy²²⁹ silně poškozená pískovcová socha *Modlení* (1906) [kat. č. 4] na přerovském hřbitově je reprodukcí vrcholného Úprkova díla, zabývajícího se tematikou zbožnosti.²³⁰ Výjimečná kvalita sochařského náhrobku v poměrně konvenčním úvodu Úprkova sepulkrálního snažení je dána původem díla mimo tento kontext.

Polopostava instalovaná vysoko na hmotném kvádrovém soklu zachycuje starého muže v intimní chvíli, při modlitbě nad otevřenou Bibli. Je plně pohroužen do privátní zbožnosti s rukama sepjatýma a hlava se opírá o pravou ruku, aby se starcův zrak mohl blíže sklonit k Písmu svatému. Věk muže je realisticky deklarován řídnoucími vlasy, vráskami, prací znavenýma rukama a obličejem, do něhož se vepsal jeho dlouhý život. Na živosti sochařské dodává žíla uprostřed starcova čela a knížka přečínající přes plochu soše soklem určenou. Mužův šat, tvořící na pažích a v ohybech loktů četné záhyby, sklouzává dolů ze starcova předloktí a odhaluje stále silnou muskulaturu rukou s realistickými detaily šlach a žil.²³¹ Díky notné míře záměrné neumělosti v kombinaci s realismem v pojetí postavy lze i zde mluvit o rodinovském přístupu ke zpracování námětu.²³² Moderní pojetí tématu ocenila již dobová periodika u nás i v zahraničí, na jejichž stránkách byla reprodukce sádrového modelu otištěna.²³³ Soše se obdivoval i atašé mexického velvyslanectví ve Vídni a zároveň znalec umění, Federico Serrano.²³⁴ V počátcích díla stála Úprkova akvarelová skica [38] a sádrový model *Písmák* (1905), kromě toho označovaný také *Rozjímání*, *Český bratr z Javorníka* či *Písmák Kohút z Velké*. Poslední název evokuje, že socha byla inspirována skutečnou osobností, konkrétně písmáka Kohúta z Velké nad Veličkou.²³⁵

Uplatněním sochy v kontextu hřbitovního náhrobku došlo k jistému posunu významu a obsahu díla, který se přenesl od písmáctví k výjevu modlitby.²³⁶ Motiv odpovídá poslední modlitbě za mrtvé a jejich klidný odpočinek. Rozevřenou knihu je v tomto případě možné interpretovat zároveň jako atribut demonstrující povolání a zaměření významného

²²⁹ Na povrchu sochařské díla jsou patrné četné stopy po jednotlivých šlahounech břečťanu, pod kterým byl náhrobek dlouhou dobu skryt, vzhled sochy je dnes kvůli tomu omezen na hrubé kontury bez jemnějších detailů a sochařského členění.

²³⁰ KAČER (pozn. 2) 34.

²³¹ Popsané jednotlivosti jsou více patrné na verzi z tmavozeleného hadce [39], instalované v expozici GVVU v Hodoníně (P-218), než na přerovském náhrobku.

²³² Flor.: Z neodeslaných listů III., in: Pozor 11. 1. 1912.

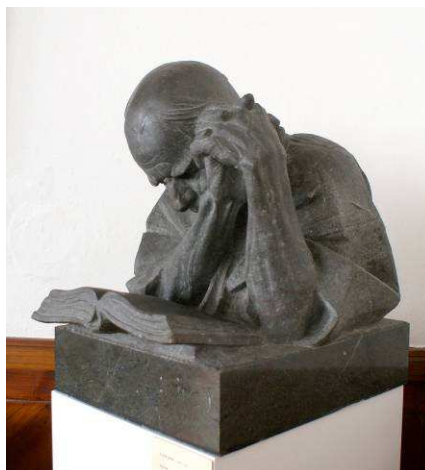
²³³ Zlatá Praha 21. 6. 1907, 453; Dom in svet, roč. 20, č. 10, 1907, nepag.

²³⁴ KOLÍSEK (pozn. 43) 6.

²³⁵ KAČER (pozn. 2) 35, 103.

²³⁶ Ibidem 35.

radslavického rodáka, pedagoga²³⁷ a komeniologa Františka Slaměníka (1845–1919), který zde byl pochován. F. Slaměník byl vůdcem učitelské stavovské organizace na Moravě, inovátorem řady vzdělávacích institucí i učebních postupů a zakladatelem Muzea J. A. Komenského v Přerově. Známa byla Slaměníkova knihovna, čítající řadu knižních děl z 16. a 17. století a mj. originál Komenského *Orbis pictus*.²³⁸ Úprkovu sochu objednal F. Slaměník na hrob svého syna Jaromila roku 1906.



Obr. 38 Franta Úprka: akvarelová kresba.

Obr. 39 Franta Úprka: Písmák, 1905, hadec, GVV v Hodoníně.

Bylo poznamenáno, že sepulkrální skulptura *Modlení* vznikla ze sochy *Písmák Kohút z Velké*. S motivem modlitby F. Úprka disponoval velmi často v běžné tvorbě i ve funerálním sochařství, kde se objevuje v jedné třetině celkové produkce. V momentu privátní zbožnosti zachytil F. Úprka postavy na hodonínských náhrobcích rodiny Gurských s názvem *A odpusť nám naše viny* a rodiny Ščávových v soše *Pobožnosti*. Spletené prsty k modlitbě má i žena tvořící sochařskou část olšanského náhrobku Marie Kykalové. Dále se tento motiv objevuje u postavy z hrobu Bedřicha Pacáka na Vyšehradském hřbitově a v neposlední řadě u *Sekáče* umístěného nad hrobem F. Úprky v Kněždubě. Ženský protějšek našla polopostava *Písmáka*, čtoucího řádky Bible, v díle *Babička*, jinak zvaného *Stařenka* (1911), které má predispozice pro funerální využití. Žena má opět schýlenou hlavu nad rozevřenou knihou a v prstech rukou, propletených k modlitbě, drží růženec volně spadající na vlastní sokl sochy. Polopostava *Babičky* je dnes instalovaná v zahradě Domu umělců v Hodoníně, náležejícího

²³⁷ Prvním místem jeho pedagogického působení byla od roku 1863 kroměřížská dívčí farní škola. Zde vyučoval mj. matku Maxe Švabinského, viz HÝBL / KATZEROVÁ (pozn. 238) 7.

²³⁸ František HÝBL / Sabina KATZEROVÁ: Nástin života a díla Františka Slaměníka in: František Slaměník 1845–1919. Sborník příspěvků z konference konané 3. a 4. října 1995 v Přerově, Přerov 1996, 5, 6.

původně SVUM, dnes Galerii výtvarného umění. Typus modlící se polopostavy nad rozevřenou Bibli uplatnil pro vlastní rodinný hrob také sochař František Hergesel. Jeho nadživotní skulptura *Matka*²³⁹ [40], až překvapivě podobná Úprkově *Stařence*, je umístěna na 11. oddělení pražského Vinohradského hřbitova.



Obr. 40 František Hergesel ml.: *Matka*, poč. 20. století, Praha, Vinohradský hřbitov.

7.5 A ODPUSŤ NÁM NAŠE VINY...

Obdobný posun významu, patrný v případě sochy *Modlitby*, lze zaznamenat u skulptury z hodonínského pískovcového či mramorového náhrobku Gurských *A odpusť nám naše viny...* (1908, ZII/43–44) [kat. č. 5], nazvaného podle nápisu vytesaného na soklu sochy. Náhrobku předcházela sádrová plastika *Při mši* (1906) [41], která byla původně samostatným dílem s námětem katoličky při běžném duchovním rituálu. Skulpturou *Při mši* se F. Úprka prezentoval roku 1906 na výstavě SVU Mánes a 1907 na výstavě SVUM v Hodoníně, kde vzbudila u jednoho z recenzentů výstavy tyto dojmy: „*Slovačka v náboženském zanícení, při „Agnus dei...“, bije se v prsa. Zahleďte se do tváře její. V té odráží se, čím srdce přeplněno.*“²⁴⁰ Obecně náležela Úprkova *Katolička při mši* k dílům výstavy, jež si získala největší diváckou odezvu.²⁴¹ Ke změně obsahu sochy došlo jejím přenesením do prostředí hodonínského hřbitova, kde zbožná žena „v pokorném gestu odříkává slova otčenáše nad rovem rodiny Gurských“.²⁴² Z privátní modlitby se stala sakrální manifestace smutku a Úprka zde propojil výtvarnou složku s literární. Kompozičně nedoznal náhrobek oproti původní verzi přílišných změn. Ty se odehrály na úrovni drobných nuancí – míry sklonu

²³⁹ NECKÁŘOVÁ / VANOUŠEK / WAGNER (pozn. 206) 38.

²⁴⁰ Plzeňské listy 11. 5. 1907, 2.

²⁴¹ Moravská orlice 7. 5. 1907, 5.

²⁴² KAČER (pozn. 2) 35.

hlavy, prstokladu pravé ruky a gestu a umístění levé ruky, držící růženec. Úprka zde jednoduchými prostředky dosáhl působivého pojetí, pramenícího z neuměle líčené prostoty výjevu, zdůrazňujícího psychickou stránku díla. Umělecky zajímavý je moment hmoty sochy nerespektující jí dané místo, vymezené soklem, a přesahující do okolního prostoru, který stupňuje životnost výjevu.



Obr. 41 Franta Úprka: Při mši, 1906, sádra.

Pod Úprkovou sochou jako první spočinula Adéla Gurská, která byla v Hodoníně známá svými tradičními slováckými výšivkami. Spolu s Amálií Hessovou (její podobu zvětšil F. Úprka spolu s jejím manželem Františkem v sepulkrálním dvojportrétu, situovaném na sousední parcele) vystavovala své práce na Výstavě umělecké, průmyslové a národopisné, uspořádané v Hodoníně roku 1892.²⁴³ Adéla Gurská zemřela svobodná, ve věku devětadvaceti let. Objednavatelem díla byla nejspíše Adélina matka Františka Gurská, jelikož její otec František zemřel již dříve. Původně stával náhrobek Gurských při hřbitovní zdi z červených cihel, která oddělovala původní rozlohu hřbitova od jeho rozšíření. V první polovině roku 2012 byla tato zeď v rámci revitalizace hřbitova zbourána.

7.6 UMŘEL

Sochařské náhrobky z Olšanských hřbitovů v Praze tvoří nejreprezentativnější a nejpůsobivější soubor Úprkova sepulkrálního díla. Dohromady zde bývalo osm náhrobků vytvořených F. Úprkou, z nichž jeden dnes není k nalezení na svém původním místě.

²⁴³ Lenka MARADOVÁ: Výstava umělecká, průmyslová a národopisná v Hodoníně r. 1892 (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2008.

Uměleckou konkurenci k nim vytváří hodnotná sepulkrální díla autorů zvučných jmen několika sochařských generací – Františka Xavera Lederera, Václava Prachnera, Ignáce Platzera, Tomáše Seidana, Josefa Malinského, Josefa a Emanuela Maxových, Bohuslava Schnircha, Josefa Václava Myslbeka, Stanislava Suchardy, Jana Štursy, Ladislava Šalouna, Vilíma Amorta, Františka Bílka, Františka Rouse, Josefa Mařatky, Otakara Španiela, Karla Opatrného a mnoha dalších.

Rozměrný náhrobek rodinné hrobky Zikmundových, Putterlíkových a Hlaváčových (IX-7) *Umřel* (1909) [kat. č. 6], byl nejen první olšanskou sepulkrální realizací F. Úprky, ale zároveň prvním výraznějším pražským počinem v této sféře, který se v celku jeho funerální tvorby řadí mezi nejlepší. Díky neomezeným finančním možnostem objednavatelů s dobrým vkusem a velkého zaujetí sochaře pro dané téma vzniklo unikátní sepulkrální dílo vysoké umělecké hodnoty. Žalem zhroucená ženská postava oděná pouze v sukni s plisovanou spodničkou sedí na vrchu náhrobní stély. Tvář, skrytou v pevně přimknutých dlaních, má schýlenou nad nápisovou deskou a horní část jejího trupu tvoří segmentové ukončení náhrobku spolu s nikou z drapérie v pozadí. Realistickou živost a expresivitu výjevu ještě stupňují dlouhé rozpuštěné vlasy, přehozené přes hlavu a spadající po náhrobní stéle dolů, a napjaté prsty bosých nohou, přičemž obojí rozrušuje hladkou plochu leštěného prachatického dioritu tradičně určenou pro zaznamenání jmen zesnulých. Název náhrobku – *Umřel* – je předzvěstí extrémního psychického stavu, ve kterém se postava nachází. Folklorní tendence je zde potlačena a připomene ji jen sukně ženy, převzatá z horňáckého kroje. Mnohem důležitější je kompozice tvořená atypickou dynamickou esovkou. F. Úprka v tomto případě skloubil secesní eleganci s hlubokým citovým prožitkem, který je znatelný zároveň na ladění sochařského náhrobku, ztělesněného moderní plačkou prvního desetiletí 20. století. Dobovou oblibu dokládá fakt, že „*tento znamenitý pomník byl reprodukován v časopisu „Weltkunst“ u Schrolla ve Vídni,*“²⁴⁴ i v tuzemských periodikách. [42]

Pod Úprkovou skulpturou *Umřel* našli místo posledního odpočinku známí podnikatelé se svými manželkami, které navzájem propojovaly příbuzenské i obchodní vztahy a především osoba Vojtěcha Zikmunda. Továrník Vojtěch Zikmund byl zakladatelem úspěšné firmy Bratři Zikmundové, zabývající se obchodem s automobilovými oleji, naftou a mezi

²⁴⁴ KRETZ (pozn. 35).

prvními u nás provozováním benzinových stanic.²⁴⁵ Na Olšanech je pohřben se svou ženou Mathildou a dcerami Matyldou Hlaváčovou, Boženou Škodovou a synem Rudolfem Zikmundem, který s bratrem Oldřichem stál v čele rodinné firmy. Ve stejném hrobě odpočívá továrník František Škoda, rozhodčí Pražské burzy, spolujednatel firmy Bratři Zikmundové a zeť V. Zikmunda a MUDr. Josef Hlaváč taktéž zeť V. Zikmunda, který pracoval jako báňský lékař v Nýřanech.²⁴⁶



Obr. 42 Franta Úprka: Umřel, 1909, sádra.

Obr. 43 Franta Úprka: Umřel, 1909, hliněný model, GUV v Hodoníně.

Společná hrobka několika rodin byla objednána V. Zikmundem nejspíš 1909 jako rov jeho manželky. Dioritové verzi přecházely dva cca 30 cm vysoké hliněné modely náhrobků [43], ze kterých si zadavatel vybral finální variantu. Oba prozrazují, že F. Úprka se kromě řešení sochařské části běžně zabýval také architekturou náhrobku i jejími doplňky, jako jsou lucerny. Druhý návrh později uplatnil v pozměněné formě jako náhrobek *Vzpomínka* na dnešním hrobě rodin Baštových a Landových na Olšanech. Výjimečnost objednávky potvrzuje i firma vybraná k vyhotovení náhrobku *Umřel*. Společnost Pupp & Škarka, jejíž značka je dodnes patrná na pravém boku náhrobní stély, se zabývala na přelomu 19. a 20. století realizací architektonicky a sochařsky náročných funerálních zakázek luxusního

²⁴⁵ Firma „Bratři Zikmundové“ vlastnila v roce 1927 přes dvě stovky benzinových čerpacích stanic po celé republice. Zdroj: Pestrý týden 31. 8. 1927, 23.

²⁴⁶ Národní listy 23. 9. 1906, 18; Národní listy 23. 9. 1927, 10; Národní listy 23. 4. 1934, 4.

charakteru, tvořených zásadně pro elitní klientelu. Zdrojem materiálu byl firmě lom nedaleko Čerčan, odkud mj. dodala kámen na vybudování pražské dlažby.²⁴⁷

7.7 NÁHROBEK ANTONÍNA KUNZE

Nejrozměrnější Úprkův sepulkrální počín představuje sochařské vybavení *rodinné hrobky Kunzů [kat. č. 7]*, která je situována v kontrastně intimním prostředí hřbitova zvaného U Kostelíčka v Hranicích na Moravě. Velkopodnikatel Antonín Kunz (1859–1910) byl zakládající osobností společnosti Sigma Hranice, zabývající se výrobou čerpadel, vodovodů a pump, exportující svou produkci do celého světa. Honosná a prostorově i umělecky výrazná hrobka byla vybudována po roce 1910 a zabírá parcely hřbitovních míst č. 271–274.²⁴⁸ Funerální architektura využívá strmého svahu, do kterého je hrobka zasazena, k dynamickému odstupňování jdoucím od schodů přes víko krypty k samotnému sochařskému náhrobku, hlavní pointě s nadživotní postavou ženy ve smutku. Úprka zde zopakoval figuru plačky z olšanské hrobky *Umřel* rodiny Zikmundovy, kterou však varioval ve prospěch přísné horizontality, a tím celkově monumentálnějšího dojmu. Sochařsky řešená část hrobky byla vytesána z pěti bloků tmavé žuly instalovaných na soklu flankovaném dvojicí velkých luceren na pylonech. Silná modlící se žena leží na náhrobku s tváří skloněnou dolů. Její sukně vytváří četné sochařsky živě ztvárněné záhyby a vlasy spletené v drdolu vykazují jemné traktování. Muskulturní sílu ženy naturalisticky deklarují odhalená holá záda, ruce a bosé nohy. Sochařské pozadí figury tvoří zlomený strom, symbolizující konec života, a drapérie segmentově uzavírající celou kompozici sepulkrální architektury. Sakrálnost výjevu zesiluje růženec s křížkem, spadající z rukou plačky po nápisové části stély podél uprostřed umístěné portrétní bronzové plakety upomínající podobu podnikatele Antonína Kunze. Ta je taktéž dílem Franty Úprky.

Na tomto hřbitově je umístěný ještě jeden výrazně figurální a umělecky cenný náhrobek v podobě mladého *Atleta* na rovu stavitele Václava Jonáše. Socha je prací J. Pelikána z poloviny dvacátých let 20. století a gestem i postojem postavy zcela odpovídá *Kovovému věku* A. Rodina. Jedná se o „rodinismus“ záměrný, jelikož formálně i námětově vykazuje dílo J. Pelikána velkou míru vlivu tohoto otce moderní plastiky.

²⁴⁷ KUCHTOVÁ (pozn. 201) 264.

²⁴⁸ Václav BEDNÁŘ, Miroslav ČERNÝ, Jiří LAPÁČEK, Miroslav MARADA: Hřbitovy v Hranicích a Drahotuších. Průvodce. Hranice 2006, 102–103.

7.8 VZPOMÍNKA

Bylo předesláno, že v rámci olšanského náhrobku *Umřel* rodiny Zikmundovy vznikly dva hliněné modely, ze kterých si objednavatel vybíral. Druhý, tehdy nerealizovaný návrh využil později F. Úprka v pozměněné formě jako náhrobek *Vzpomínka* či *Slovačka* [kat. č. 8] na dnešním hrobě rodin Baštových a Landových (též Olšany, VII-13b-21), jehož realizace v hořickém pískovci spadá do roku 1912. Oproti etnograficky neutrální plačce z náhrobku *Umřel* zachycuje *Vzpomínka* ženu ve strážnickém kroji, slováckou selku sedící na kraji náhrobní stély. V ruce, kterou se opírá o náhrobek, drží růženec, druhou má přitisknutou k tváři a hlavu natahuje do dálky, kam směřuje i její pohled. Bosé nohy selky se opírají o nižší část náhrobní architektury. Výraz ženy je prodchnut nervozitou a zaleknutím a Úprkovi se zde opět podařilo dostat do gesta postavy maximální možnou míru emoční exprese.

Naproti přes cestu je umístěn náhrobek M. Dostálové od S. Suchardy s postavou moravského šohaje, se kterou jako by figura *Vzpomínky* komunikovala a jejímž směrem se naklání. Dnes se lze již pouze dohadovat, zda se jednalo o kompoziční úmysl v rámci urbanismu hřbitova či pouhou náhodu.

7.9 DVOJPORTRÉT MANŽELŮ HESSOVÝCH

Své portrétní dovednosti F. Úprka opět uplatnil při vytváření dioritového *dvojportrétního poprsí* (1912, ZII / 45–46), náhrobku JUDr. Františka Hesse a jeho manželky Amálie [kat. č. 9], vážených hodonínských občanů, velmi aktivních ve sféře lokální kultury. JUDr. František Hess byl politikem, advokátem představitelem Matice hodonské a majitelem Hodonínských listů, které zároveň redigoval. Do podvědomí obyvatelů města se zapsal jako činná osobnost společenského a kulturního života českého Hodonína.²⁴⁹ Zásadní zásluhy měl na uspořádání hodonínské Výstavy umělecké, průmyslové a národopisné (1892), založení několika vzdělávacích ústavů a byl také pravidelným řečníkem na výstavách a vernisážích SVUM. Jeho manželka Amálie byla jednou z hodonínských dam, zabývajících se tradiční

²⁴⁹ Hodonín byl na konci 19. století stejně jako Brno a mnoho dalších moravských a českých měst domovem velkého počtu obyvatel německé národnosti. Ve zmíněné době jich v Hodoníně žilo 60 %, viz PELIKÁN (pozn. 137).

slováckou výšivkou.²⁵⁰ S manželi Hessovými se tedy F. Úprka znal osobně. Obě portrétní busty vznikly zároveň, portrét A. Hessové nedlouho po její smrti a podobizna F. Hesse u příležitosti jeho padesátých devátých narozenin. F. Úprka pracoval na plně plastickém dvojportrétu přímo v Hodoníně, aby tak byl blíže svému modelu. Se svým dílem byl hotov v září 1912.²⁵¹ Do středu kompozice umístil živou podobiznu F. Hesse, za níž v pozadí sochař zachytil méně detailně propracovanou podobu jeho choti, umístěnou vlevo. Z pravé strany je hmota skulptury částečně vybalancována stafáží z rozličných květů. Na zahradě GVU v Hodoníně se dochovala samostatná busta A. Hessové, jež byla na náhrobku umístěna do roku 1914, kdy byla vystřídána dvojportrétem manželů.

7.10 BOŽE, BUĎ MILOSTIV

Socha *Klekání*²⁵² představuje, jak bylo uvedeno v kapitole věnované F. Úprkovi, náhrobek rovu samotného autora, kde bývá uváděná pod názvem *Bože, buď milostiv*.²⁵³ [kat. č. 10] Toto dílo zvolila z Úprkova arsenálu jeho manželka, O. Úprková-Chramostová, vzhledem k tomu, že práce byla spolu s pobožností jedno z favorizovaných témat umělce.²⁵⁴ Výběr motivu opodstatňuje také příměr pověstně fyzicky namáhavé práce sochaře k těžké práci sekáče. Přes dva metry vysoká dioritová postava sekáče je zachycena ve chvíli, kdy přerušil svou činnost, aby spočinul v okamžiku náboženské meditace. Z hlavy sňatý klobouk drží v levé ruce, pravou si tiskne k hrudi a s hlavou sklopenou se na moment zastavil ve světě vlastních myšlenek. Navzdory rurálnímu šatu sekáče – širokých lněných gatí a volné lněné košile, přepásané řemenem s brouskem – působí socha důstojným a díky své výšce a způsobu instalování na vysokém soklu také přiměřeně monumentálním dojmem. Výjev ožívuje větrem se ohýbající obilí za sekáčovou postavou. V převážně feminně orientované Úprkově sepulkrální motivice je socha *Bože, buď milostiv* jedním z mála případů uplatnění mužské postavy. Podle Úprkova modelu byla provedena roku 1930 a je jediným náhrobkem kněždubského hřbitova, zapsaným na státním seznamu nemovitých kulturních památek.²⁵⁵

²⁵⁰ MARADOVÁ (pozn. 243); NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 173.

²⁵¹ Národní politika 5. 10. 1912, 5.

²⁵² Další alternativní názvy jsou *Anděl Páně*, *Poledne* či *Sekáč za poledne*.

²⁵³ Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska. 2. J/N, Praha 1999¹, 145; KAČER (pozn. 2)

134.

²⁵⁴ Národní politika 28. 10. 1930, 2; Národní listy: Večerník Národ 23. 2. 1928, 1.

²⁵⁵ monumnet.npu.cz/pamfond/list.php?hledani=1&CiRejst=45191/7-2280, vyhledáno 27. 10. 2012.

Na kněždubském „Slováckém Slavíně“ spočinul také po boku svého bratra Joža Uprka,²⁵⁶ jehož hrobu dominuje malířova bronzová busta, dílo sochaře a medailéra Václava Adolfa Kovaniče,²⁵⁷ žáka Josefa Mařatky a Otakara Španiela.²⁵⁸ Sádrou bustu svého bratra, malíře vyhotovil i F. Úprka a to roku 1903. Později však došlo k jejímu zničení samotným Jožou Uprkou.²⁵⁹

7.11 STOJÍCÍ DĚVČICA S LILIEMI

Dosud nepublikovaným sepulkrálním dílem F. Úprky je mramorový náhrobek *Stojící děvčice s liliemi* [kat. č. 11] rovu JUDr. Ondřeje Jedličky, zemského advokáta a starosty²⁶⁰ ve Zbirohu.²⁶¹ Jeho náhrobek, umístěný na parcelách 69 a 70 V. sektoru zbirožského hřbitova, nemá v místě svého výskytu konkurenci. Mramorové verzi náhrobku předcházela studie stojící *Děvčice s liliemi* z patinované sádry. [44] V porovnání s realizací je patrné, že nedošlo k žádným změnám v tvůrčím procesu a podoba sochy byla jasně dána již ve fázi modelu, resp. jednotlivé kroky vedoucí k nynějšímu výsledku byly okamžitě překryty další ideou a vzhledem k sochařské hlíně jakožto snadno proměnnému materiálu nebyly zachyceny. Sádrový model vznikl přibližně roku 1912, jak dokládá fotografie z Úprkova ateliéru. [45]

Mladá žena z Jedličkova náhrobku je první ze čtyř známých modifikací námětu děvčice s liliemi, který se u Úprkových současníků dočkal v oboru sepulkrální plastiky největšího úspěchu. Prozrazuje to fakt, že kromě toho, že byl sochařem variován, tak byl především na základě objednavatelova přání několikrát opakován, zejména ve formě dívky klečící na jednom kolenu a trhající do kytice lilií další kus. Tento totožný sochařský náhrobek se objevuje na českých hřbitovech celkem třikrát a jde o sochu *Klečící děvčice s liliemi*.

²⁵⁶ V Úprkově monografii je chybně uvedeno, že se jedná o společný hrob obou bratrů Uprkových; viz KAČER (pozn. 2) 134.

²⁵⁷ SAMEK (pozn. 253) 145.

²⁵⁸ abart-

full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=studium&i=&Fmistoumrti=&Fprijmeni=Kovani%C4%8D&Fjmeno=&FnarozDen=&FnarozMes=&FnarozRok=&FumrtiDen=&FumrtiMes=&FumrtiRok=&Fmisto=&Fobor=, vyhledáno 14. 8. 2012.

²⁵⁹ KAČER (pozn. 2) 99.

²⁶⁰ Žďár 15. 6. 1912, 7.

²⁶¹ Strohou informací o jeho existenci na zbirožském hřbitově přináší pouze periodikum Žďár ve výtisku z 11. července 1941, strana 4. „Na blízkém hřbitově jest ... Pěkný, mramorový náhrobek Dr. Jedličky je dílem mistra Franty Úprky.“



Obr. 44 Franta Úprka: Stojící děvčica s liliemi, cca 1912, patinovaná sádra, GUV v Hodoníně.



Obr. 45 Bohumil Vavroušek: Ateliér Franty Úprky (vpravo nahoře Stojící děvčica s liliemi), cca 1912, LA PNP.

7.12 KLEČÍCÍ DĚVČICE S LILIEMI

Jednotlivé variace námětu ženské postavy s liliemi tvoří souvislou řadu s vlastní genezí. Nelze počítat, že ze zbirožské *Stojící děvčice s liliemi* by se rekrutovala přímo mařatická *Pohřební družica*, která bude popsána záhy, bez *Klečící děvčice s liliemi* jako logicky jasného mezičlánku. Na základě nastíněné vývojové linky kompozic těchto náhrobků s motivem ženy s liliemi lze tedy první studie ke klečící soše situovat do roku 1912.²⁶²

Poprvé se model *Klečící děvčice s liliemi* dočkal sepulkrálního ztvárnění na náhrobku Otílie Průšové (cca 1912) [kat. č. 12] z pražského hřbitova na Malvazinkách (C-I). Základní životní data i jméno O. Průšové a stejně tak nápis neznámého obsahu jsou skryty pod druhotně umístěnou opaxitovou deskou na přední straně soklu skulptury.

Druhá *Klečící děvčice s liliemi* (1918) [kat. č. 19] byla instalována na hrob Jarka Urbana (1897– 1918), žáka pražské Akademie umění, na Olšanských hřbitovech (VIII-10²⁶³). Jedná se o skulpturu totožnou s její malvazinskou předchůdkyní, rovněž provedenou v hořickém pískovci, tedy postavu dívky v životní velikosti s kyticí květin v levé ruce

²⁶² V Úprkově monografii jsou náhrobky s *Klečícími děvčicemi s liliemi* datovány nepřesně do roku 1918, viz KAČER (pozn. 2) 148, 149.

²⁶³ Za upřesnění lokalizace náhrobků O. Průšové a J. Urbana děkuji Ing. Rybaříkovi.

a pravou trhající další lilii. Podle stylu uvázání šátku na hlavě děvčice, řasné haleny s nabíranými rukávy a plisované sukně je patrné, že Úprka postavy zobrazil v jednoduchém kroji z Hornácka. Zajímavé je plastické ztvárnění vrchní části soklu, který pod bosýma nohama děvčice vytváří svažující se terén (ten je více čitelný v případě malvazinského náhrobku) a dopomáhá tak k větší dynamičnosti kompozice a přirozenému náklonu postavy směrem k trhané květině. Folklorní tón díla přebíjí výraznost námětu lilií, který v souladu se secesní oblibou florálních motivů ze sochy činí dílo lehce včlenitelné právě do tohoto stylu. Vzhledem k líbivosti námětu a sekularizaci výjevu vytvořil F. Úprka univerzální a oblíbený sochařský náhrobek. Absence sakrálního námětu je pouze zdánlivá. Lilie je upomínána jako symbol čistoty a zároveň atribut archanděla Gabriela zvěstujícího jak Panně Marii narození Krista, tak zároveň Kristovo vzkříšení, což odůvodňuje použití motivu v sepulkrálním prostředí.



Obr. 46 Franta Úprka: Dožatá, kol. 1912, patinovaná sádra, GVU v Hodoníně.

Třetí zpodobnění dívky s liliemi vzniklo na sklonku Úprkova sochařského působení, roku 1928 či 1929, a našlo své uplatnění na náhrobku Barbory a Jana Šmídových [kat. č. 28] ve středočeské obci Žabonosy.²⁶⁴ Od předchozích dvou pražských verzí odlišuje tuto *Klečící děvčici s liliemi* válcový sokl, více odpovídající regionálnímu sochařskému řešení typickému pro Slovácko, a také jemnost dívčina obličeje, podobná výrazu postavy ze sochy tomu *Stojící děvčice s liliemi*, směřování pohledu, náklon hlavy a další detaily. Může za to rozdílný model,

²⁶⁴ Fotografie a stručná faktografická deskripce náhrobku bez bližší specifikace byly zmíněny na stránce portálu o památkách Kolínská, cestyapamatky.cz/kolinsko/zabonosy/nahrobek-rodiny-smidovy, vyhledáno 2. 12. 2012. K editaci této stránky, připsání náhrobku F. Úprkovi, určení názvu díla a doplnění kontextu došlo na základě mnou poskytnutých informací.

podle kterého byla socha provedena v pískovci hořickou firmou Vejs-Deyl²⁶⁵, jejíž kamenická značka byla vytesána do podstavce. Jedná se o patinovanou sádku *Dožatá* [46], pocházející z období kolem roku 1912. Je možné, že korekturní práce na pískovcové soše provedl ještě F. Úprka.²⁶⁶ Poetičnost výjevu slovem doplňuje nápis na kulatém soklu: "Dohořelo zlaté srdce věrné, / ale jeho láska plane / z božího neznáma..."

7.13 POHŘEBNÍ DRUŽICA

Série sepulkrálních plastik s námětem mladých žen s liliemi vrcholí v honosném náhrobku rodin Čundrlových a Skálových v Uherském Hradišti – Mařaticích. Pro jejich rodinnou hrobku vytvořil F. Úprka umělecky i řemeslně hodnotné dílo, *Pohřební družici*. [kat. č. 13] Mramorová skulptura představuje v reálném měřítku družici ve velickém kroji s typickým špičatým hornáckým živůtkem při sběru drobných kvítků do kytice, kterou drží v druhé ruce. Na čelenku družice Úprka umístil makovice a makový květ, klasický sepulkrální symbol odkazující k spánku a přeneseně k věčnému spánku zemřelých. Pro kompozici postavy děvčice zvolil Úprka překvapivě diagonální náklon ke straně, který protíná horizontálu tvořenou plně plastickým pozadím z hustě rostoucí lilií. Exkluzivitu díla dokládá kromě použitého materiálu i fakt, že autorem jeho názvu byl Alois Mrštík. Mramorové realizaci předcházela sádkový model *Děvčica v liliích*. Provedení nákladného sochařského náhrobku spadá do let 1912–1913.²⁶⁷

Jemnost podání celého výjevu, graciéznost gesta *Pohřební družice* spolu s dominantním motivem lilie ve své umělecké podstatě navazují na díla anglických prerafaelitů a jejich okruhu, s malbou *Ecce Ancilla Domini* (1849–1850) Dante Gabriela Rossettiho jako nejvýmluvnějším příkladem.²⁶⁸ Motiv lilie díky svému ikonografickému obsahu nejčastěji ve spojení s námětem zvěstování či klerikálním tématem zde doznal návratu

²⁶⁵ Společnost Vejs-Deyl tvořili František Vejs a Josef Deyl, hořičtí sochaři, kteří provedli celou řadu veřejných zakázek. František Vejs realizoval kupříkladu hořický *pomník mistra Jana Husa* podle modelu Ladislava Šalouna. Josef Deyl zase pracoval jako restaurátor pro Státní památkovou péči se specializací na kamennou plastiku. Společně se věnovali zejména pomníkové a sepulkrální tvorbě. Zdroje: Václav RYBAŘÍK: Kamenná díla sochaře Ladislava Šalouna in: Kámen, roč. 11, č. 3, 2005, 81–86; abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=studium&i=&Fmistoumrti=&Fprijmeni=Vejs&Fjmeno=&FnarozDen=&FnarozMes=&FnarozRok=&FumrtiDen=&FumrtiMes=&FumrtiRok=&Fmisto=&Fobor=, vyhledáno 30. 11. 2012.

²⁶⁶ Úprkův přítel Emil Axman vzpomínal: „Vidím ho jednou v sadech poblédleho ... Stěžoval si tehdy na srdce, mluvil o konci a jak lidé rychle zapomínají. .. Pracovat už nemohl. Jen sokl (podstavec) otesával na které si soše do kulata, to prý je víc po našem než hranaté.“ Zdroj: AXMAN (pozn. 19) 38, 39.

²⁶⁷ KAČER (pozn. 2) 131.

²⁶⁸ Tim HILTON: *The Pre-Raphaelites*, London 2004, reprint 1970¹, 49.

a daleko většího uplatnění²⁶⁹ než v českém uměleckém prostředí, kde byl aplikován taktéž v kontextu sakrální malby 19. století, v sepulkrální plastice však s výjimkou Úprky nikoli.

Používání lilie jako symbolu čistoty, neposkvrněnosti a panenství pochází hluboko z židovsko-křesťanské tradice. Jeho znovuobjevení německými, britskými a francouzskými malíři romantismu bylo znakem revivalu předosvícenské kultury a tradiční ikonografie, přičemž motiv lilie je zářným důkazem. Avšak koncem 19. století nebyl tento motiv v Evropě vykládán jednostranně, jak tomu bylo v počátcích. Ve své botanické ikonografii uvádí Otto Runge výklad lilie, jejíž význam koresponduje nejen s úsvitem, ale také s plodným spolupůsobením mužských a ženských sil v přírodě. Tato interpretace se empiricky odráží od schopnosti samosprašnosti květiny. Obdobně symbol interpretuje D. G. Rossetti. Ve výjevu z *Dětství Panny Marie* (1849), kde lilie symbolizuje panenskou čistotu, je lilie zároveň předzvěstí Mariina početí a přechodu do jiného stavu. Významovou extenzi a subverzi symbolu provedl v 80. letech 19. století ať už vědomě, či nevědomě Oscar Wild. Posunul význam lilie do symbolu sebe-prezentace, reprezentace a následně homosexuality, tedy v genderově vyzývavý sexuální symbol.²⁷⁰ Tato myšlenka je ale vzdálená původnímu důvodu implikace motivu v soše *Pohřební družice*. Bližší zůstává Rossettiho výklad, který je u Úprky znatelný nejen u *Pohřební družice*, ale i u postavy *Pobožnost*, kde visí ve vzduchu nevyřčená předzvěst očekávaného mateřství, jen málo maskovaná krojovaným šatem. Po technické stránce se F. Úprka shodl s preraphaelity v ohromné míře detailismu propracování, odhalující i nejdrobnější vzor na látce oděvu nebo čelence či záhyb okvětního lístku.

Úprkova *Pohřební družice* však není jediným pozoruhodným náhrobkem mařatického hřbitova, i když jako jediné se jí dostalo titulu památky. Dalšími takovými jsou práce od Julia Pelikána a Bohumila Kafky, jehož bronzová reprodukce *Náhrobního reliéfu* [47] se tyčí nad hrobem rodin J. E. Protzkara a J. rytíře Zapletala z Lubeňova. Tato jemná dekorativní záležitost představuje jednu z nejsignifikantnějších ukázek české secesní plastiky. Předloha náhrobku vznikla roku 1903 a B. Kafka v ní uplatnil veškeré dostupné techniky práce se světlem, které si tehdy osvojil u svého učitele S. Suchardy. Na světelný režim reagující

²⁶⁹ Dalšími příklady jsou malby *Konventní myšlenky* (1850) Charlese Allston Collinse, *Zvěstování* (1858) Arthura Hughese, *Požehnaný Damozel* (1871–1879) Dante Gabriel Rossetiho a *Příběh převorky* (1865–1898) Edwarda Burne-Jonese; viz HILTON (pozn. 268).

²⁷⁰ Elizabeth PRETTEJOHN: *After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester 1999¹, 10, 172, 179, 181.

basreliéf řeší působení světla, vytvářejícího negativně a pozitivně vystupující plochy, které jsou jinak jen velmi decentně sochařsky členěné, při jejichž vnímání má vždy rozhodující roli divák. Námět dvou dívek, zastupujících obligátní plačku, působí velmi citlivě a zcela v duchu secesního chápání. Stylizovanost horizontálně vlajících vlasů jedné z nich dosahuje až malířského dojmu, běžného v tvorbě J. Preislera.²⁷¹ Strom se zlomenou korunou, pod níž dívky spočinuly, zastupuje zlomený sloup v půli dřívku – symbol náhlého skonu. Jedná se o typické převzetí ikonografie 19. století a uzpůsobení pro secesní funerální symboliku. Co se jeho vyobrazení týče, tak velmi podobně stylizované pojetí přírody, konkrétně stromu, nalezneme v Úprkově soše *Pytláka* (1925).



Obr. 47 Bohumil Kafka: Náhrobek J. E. Protzkara a J. rytíře Zapletala z Lubeňova, po 1903, Uherské Hradiště – Mařatice.

Obr. 48 Franta Úprka: Nařikačka, 1909, mramor, fotoreprodukce Zlaté Prahy.

7.14 NAŘÍKAČKA

Nejznámější a v dobových periodikách nejčastěji reprodukovanou sepulkrální sochou z prostředí Olšanských hřbitovů byla *Nařikačka* (1913) [kat. č. 14], dynamické vyjádření smutku z hrobu rodiny Šuterových (IX-7-226), umístěné jen několik metrů od náhrobku

²⁷¹ Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století, Praha 1978¹, 59, 60; WITTLICH (pozn. 177) 187, 188; WITTLICH (pozn. 186) 91.

Umřel. Modelem i mramorovým provedením *Nařikačky* [48] obeslal F. Úprka často tuzemské a zahraniční výstavy, kde tato socha sklízela úspěch nejen u laické veřejnosti, ale také u odborných recenzentů. Roku 1909 byla instalována na IV. výstavě výtvarných umělců moravských a polských v Hodoníně, 1910 upoutala pozornost návštěvníků výstavy Hagenbundu ve Vídni a o dvacet let později nechyběl sádrový model na posmrtné výstavě F. Úprky.²⁷² Zprávu o úspěchu mramorové skulptury na vídeňské výstavě přinesl list Národní politika, kde je rovněž zmíněna pochvalná recenze pisatele Neues Wiener Tagblatt, který vyzdvihl pravdivou živost postavy, propracovanost provedení kroje a celkový půvab díla a jeho vysokou uměleckou hodnotu, jež předesílá slibné Úprkovo začlenění mezi přední sochaře.²⁷³ Francouzským čtenářům *Nařikačku* přiblížil W. Ritter, který si všiml také vzestupné tendence kvality olšanského sepulkrálního umění, jemuž, dle jeho slov, F. Úprka vévodí.²⁷⁴

Vznik funerální mramorové verze inicioval Josef Šutera, který si přál sochu *Nařikačky* na hrob své ženy. J. Šutera, moravský rodák, byl známým obchodníkem s vínem a majitelem první moravské vinárny v Praze, fungující v podobě restaurace dodnes. „K Šuterům“ do Palackého ulice často zavítal k podnětným diskuzím i odlehčeným hovorům literární a umělecký kvas tehdejší doby a F. Úprka nebyl výjimkou.²⁷⁵ J. Šutera se s F. Úprkou znal osobně, stejně jako s dalšími moravskými umělci, s velkou pravděpodobností již od Úprkova příchodu do Prahy.

Figurální náhrobek klečící *Nařikačky* je nejexpresivnějším Úprkovým sepulkrálním vyjádřením, podaným v živém gestu i zdařilé umělecké formě. Působivost výjevu ještě stupňuje jeho instalování na téměř metr a půl vysoký piedestal, který slováckou plačku umisťuje přímo před zraky diváka. Díky tomu je možné si z blízka prohlédnout detailní propracování slováckého kroje i bolestný výraz plačky, vygradovaný napjatým postojem s trupem vychýleným dopředu a oběma rukama pevně tisknoucícma tvář a čepec. Stejně jako v předchozím případě mařatické *Pohřební družice* využil Úprka náklonu postavy, tentokrát nikoli na stranu ale dopředu. Díky těmto kompozičním momentům představují *Nařikačka* a *Pohřební družice* dynamický vrchol Úprkovy sepulkrální tvorby. Verzi z bílého tyrolského mramoru předcházela model v podobě sádrového hautreliefu.

²⁷² ÚPRKOVÁ (pozn. 28) 115.

²⁷³ Národní politika 31. 3. 1910, 1.

²⁷⁴ William RITTER: Le Mouvement Artistique A L'étranger. Autriche-Hongrie, in: L'Art et les artistes, Paris 1912, tome XIV, Octobre 1911 – Mars 1912, 138.

²⁷⁵ Národní politika 15. 12. 1906, 7; ÚPRKOVÁ (pozn. 28) 115.

Přestože tento náhrobek nebyl první Úprkovou olšanskou realizací, setkal se s dávkou nepochopení a nevole k jeho instalování ze strany olšanského faráře. Důvodem byla absence jakéhokoliv sakrálního motivu na sochařském náhrobku. Nutno podotknout, že v této době se na Olšanech již nacházel Úprkův náhrobek *Umřel* na hrobu rodin Putterlíkových, Hlaváčových a Zikmundových, který byl v tomto ohledu daleko kontroverznější, minimálně nuditou ženské postavy. Zprvu nenápadný spor se protahoval a stupňoval, až přišel do povědomí veřejnosti. Rozepří nakonec rozhodla městská rada pražská, a to ve prospěch objednavatele J. Šutery, a tím i F. Úprky.²⁷⁶

7.15 POKÁNÍ

Na Olšanských hřbitovech je také umístěna jedna z mála funerálních plastik využívající mužské postavy. Jedná se o ne příliš známý náhrobek *Pokání* [kat. č. 15] Jana Václava Malého (VI-10a).²⁷⁷ J. V. Malý (1855–1904) byl středoškolský profesor, klasický filolog a překladatel z řečtiny, věnoval se také publicistické činnosti; své články vydával pod pseudonymem J. V. Zahradník.²⁷⁸ Realizace z prachatického dioritu, nezvyklá svou masivní horizontalitou, rozměry, výběrem postavy i jejím ztvárněním, působí mohutným dojmem, který ještě zdůrazňuje blok tmavé žuly, na kterém je skulptura instalována. Že byl F. Úprka seznámen se situováním *Pokání* do čela hřbitovního oddělení, dokládá plně plastická, sochařsky pojednaná zádň část náhrobku. Muž, zobrazující personifikaci Pokání, je oděný do volného, v pase přepásaného roucha, splývajícího s jeho svalnatým tělem. V kleče se opírá o knihu hřbetem položenou na stylizovaném pulpitu s motivem řeckého kříže, který stejně jako kniha mohou být narážkou na profesi zesnulého. Umístěním horní poloviny těla výš než jeho zbytek dostal Úprka do kompozice diagonálu dynamizující jinak statický a klidný výjev.

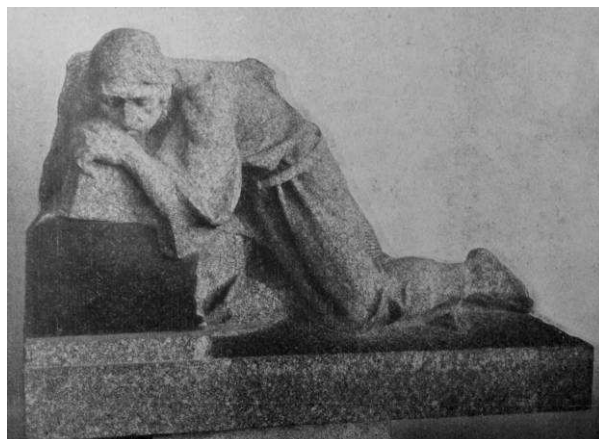
Téměř totožná, v obrysech i rozměrech shodná, jen zrcadlově překlopená a pocitově vyhocenější, je sádra *Bolest* [49], vytvořená Úprkou ve stejné době. Vzhledem ke zmíněné podobnosti tvořily sochy *Bolest* a *Pokání* standardní protějškovou sepulkrální dvojici reprezentující aktivní patos a umírněný étos. Socha *Bolesti* nebyla v případě náhrobku J. V. Malého použita, není však vyloučeno, že se nachází na jiném hřbitově. Co se vnošení

²⁷⁶ ÚPRKOVÁ (pozn. 28) 115.

²⁷⁷ Nalezení náhrobku J. V. Malého je poznatkem Ing. Rybařika, kterému vděčím za jeho poskytnutí.

²⁷⁸ aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000022073&local_base=AUT, vyhledáno 12. 11. 2012.

náhrobku Jana V. Malého týče, podle modelů i reprodukce díla v dobovém tisku lze jeho vznik datovat do let 1912–1913. Roku 1913 jej mohli spatřit návštěvníci výstavy SVUM v Hodoníně, kde se „uprostřed malých leptů, dřevorytů, kreseb a olejů ... krásně vyjímá mohutné „Pokání“, žulová socha od Fr. Úprky.“²⁷⁹ Finální verze z prachatického dioritu či menší žulová byla otištěna v nedělní příloze Besed Selských listů²⁸⁰. [50]



Obr. 49 Franta Úprka: Bolest, kol. 1912, sádra, GUV v Hodoníně.

Obr. 50 Franta Úprka: Pokání, kol. 1912, žula.

7.16 ŽAL

Druhou Úprkovu realizaci z Vinohradského hřbitova představuje vedle *portrétních plaket manželů Krejčích* náhrobek rodiny Starých (8/26). Jeho hlavní motiv tvoří postava *Žalu* (1913) [kat. č. 16], ztělesněná plačkou s gestem rukou známým již od *Narěžkačky*, umístěná na pozadí obdélného hautreliefu s liliiemi. F. Úprka dokázal v pískovci vystihnout i velmi jemné detaily – vyšívání živůtku, krajku čepce a bohaté vrapení sukně. S motivem úvodnice, dlouhého zdobeného šálu s třásněmi, který žena drží, koresponduje nápis „Za Emánkem (1899-1913)“ na piedestalu, evokující rodičovské city a lásku k zesnulému dítěti.²⁸¹ Dílo u Franty Úprky dal zhotovit Emanuel Starý, zakladatel a majitel prvního českého hudebního nakladatelství a litografického závodu pro tisk hudebnin, založeného roku 1867, a zároveň jedna z proslulých a oblíbených osobností české hudební scény.²⁸² Tento objednavatel si k F. Úprkovi našel cestu skrze jeho manželku Otýlii, jež byla činná a známá v hudebním světě

²⁷⁹ Našinec 22. 6. 1913, 9

²⁸⁰ Besedy Selských listů. Nedělní příloha Selských listů, 4. 7. 1913, 105.

²⁸¹ NECKÁŘOVÁ / VANOUŠEK / WAGNER (pozn. 206) 31.

²⁸² Plzeňské listy 2. 8. 1906, 4.

tehdejší Prahy. Motiv ženské postavy s rekvizitou či se stafáží v podobě lilí se v Úprkově sepulkrálním dílu zopakoval několikrát, jak bylo doloženo sérií „liliových“ náhrobků, kterou *Žal* volně rozšiřuje o další exemplář. Vinohradský náhrobek je však montáží dvou nezávislých složek – ženské figury a liliové stafáže – než invenčním pokračováním řady.

Kromě *Žalu* a odcizených *portrétních plaket manželů Krejčích* se na Vinohradském hřbitově skrývá třetí dílo F. Úprky, a to v kapli sv. Václava [51], postavené roku 1897 na základě projektu městského inženýra a stavitele Antonína Turka jako obřadní síň, která stále slouží svému účelu. Jedná se o originál náhrobku M. Kykalové z Olšanských hřbitovů, který zde byl instalován spolu s originály sochařských náhrobků od Ignáce Františka Platzera, Václava Prachnera, Tomáše Seidana a Františka Bílka z různých pražských hřbitovů. Ke kapli z obou stran přiléhají arkády s rodinnými hrobkami. Právě byly vyzdobeny malbou sv. Anny ve zlatém poli od Vojtěcha Bartoňka a obraz Sv. Josef v tympanonu kaple je dílem Adolfa Liebschera.²⁸³



Obr. 51 Antonín Turek: Kaple sv. Václava, 1897, Praha, Vinohradský hřbitov.

7.17 MODLITBA A ŽAL

Postavu *Žalu*, tentokrát bez liliové složky a doplněnou o protějškovou sochu *Modlitby*, nalezneme na reprezentativní hrobce ministra Bedřicha Pacáka a jeho rodiny na Vyšehradském hřbitově (15/1). [kat. č. 17] Architekturu náhrobku tvoří tumba na schodkovitě odstupňovaném soklu a za ní horizontálně orientovaná, segmentová nápisová deska, lemovaná plasticky provedeným dekorem z květin, s dvojicí po stranách předsazených

²⁸³

Jeroným LÁNY: Vinohradský hřbitov 1885-1998, Praha 1998, 9.

soklů. Toto řešení lze běžně spatřit v úspornější verzi na moravských hřbitovech, kde jsou na sokly umístěny lucerny, či zůstávají prázdné. Ilustrujícím příkladem je hrob Dk. Romana Zapletala v Mařaticích. V případě hrobky Pacáků byly na sokly osazeny dvě navzájem ideově propojené sochy plaček z prachatického dioritu, ztělesňující doplňující se dvojici patosu (*Žal*) a étosu (*Modlitba*). S Bedřichem Pacákem se Franta Úprka seznámil prostřednictvím svého bratra, Joži Uprky. J. Uprka byl Pacákovým přítelem. Setkávali se ve Vídni, kam malíř jezdil nakupovat výtvarné potřeby a kde poslanec bydlel.²⁸⁴ Není tedy vyloučeno, že k domluvení objednávky došlo již za Pacákova života. Tuto skutečnost potvrzuje i vrocení vzniku Pacákovy hrobky²⁸⁵ do let 1911–1915.²⁸⁶

Nedaleko rodinné hrobky Pacáků je situován hrob Svatopluka Čecha s plně plastickou portrétní polopostavou, jež je jednou z nejznámější sepulkrálních prací J. Obrovského.

7.18 SEDÍCÍ POD KŘÍŽEM

Do skupiny výrazně figurálních náhrobků Olšanských hřbitovů, jimž vévodí slovácké typy žen a dívek v regionálním šatu, patří také socha *Sedící pod křížem* [kat. č. 18] z hrobu učitelky Marie Kykalové (V-15), svobodné slečny působící na žižkovské obecné a měšťanské škole.²⁸⁷ F. Úprka zde vytvořil aluzi na zavedený typus sepulkrálního portrétního postavy, který provází funerální plastiku od klasicismu. Příkladem, časově shodným s Úprkovým náhrobkem M. Kykalové, je pomník herečky Jany Kvapilové od J. Štursy. Ovšem ženská postava Úprky je zachycena v prostém oděvu, s čímž koresponduje i fakt, že sedí přímo na zemi a nikoliv na křesle jako zobrazovaná J. Kvapilová. Taková socha pak působí oproti novoklasicistní odosobněné kolegyni lidštěji. Dalším rozdílem je, že v případě náhrobku Marie Kykalové se – vzhledem k sádrové studii, vytvořené o sedm let dříve než funerální verze – nejedná o sochařský portrét²⁸⁸. Umělecké ztvárnění náhrobku tak spíše koresponduje svou prostotou a důstojností s životem, povoláním i osobní filosofií zesnulé.

²⁸⁴ NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ (pozn. 2) 164.

²⁸⁵ Hrobka Bedřicha Pacáka a jeho rodiny se několikrát objevila ve filmu. Poprvé v Pražském kinematografickém journalu z května 1914, kdy bylo zachyceno ukládání ostatků zemřelého ministra. Viz www.filmarchives-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=b4ee0222931f20f25c92fd80ca723f1c&mf_tab=NFA&set_language=cs, vyhledáno 12. 9. 2012. Podruhé tvořila jednu z rekvizit českého filmu Doblba.

²⁸⁶ KAČER (pozn. 2) 130.

²⁸⁷ Adresář královského hlavního města Prahy a sousedních obcí Bubenče, Karlína, Smíchova, Kr. Vinohrad, Vršovic a Žižkova, Praha 1891, 366.

²⁸⁸ Tímto vyvracím domněnku, uvedenou ve své bakalářské práci – viz ERETOVÁ (pozn. 211) 80.

Mladá slovácká děvčica je zachycena ve všedním skromném folklorním oděvu. Zlehka se opírá o kříž selského typu dekorovaný četnými květy. Výjev působí intenzivně a s velkou mírou privátního citu. Tematicky zde F. Úprka reflektoval secesně symbolickou notu udanou *Chudým krajem* (1900), rozměrným plátnem Maxe Švabinského. Náhrobek *Sedící pod křížem* byl z bloku bílého tyrolského laaského mramoru vytesán roku 1915. Dnes je možné na Olšanech spatřit kopii původního náhrobku, jehož originál [52] byl přemístěn do kaple sv. Václava na Vinohradském hřbitově, improvizovaného lapidária sepulkrálního sochařství.



Obr. 52 Franta Úprka: *Sedící pod křížem*, 1915, Vinohradský hřbitov, kaple sv. Václava.

7.19 NÁHROBKY ANDREJE HALAŠA A PAVOLA MUDRONĚ

Úspěšné Úprkovo snažení ve sféře sepulkrálního sochařství bylo uměle přerušeno neklidnými roky první světové války, znamenajícími útlum v této oblasti. Po jejím skončení pokračoval v započatém tempu, i když v odlišném duchu. V poválečných a dvacátých letech získala Úprkova tvorba umírněnější, konvenčnější a statictější charakter. Z toho vybočují funerální plastiky, vytvořené podle starších modelů, které stále působí vroucnou živostí.

K poválečným sepulkrálním výtvorům F. Úprky se řadí náhrobní pomníky, vzhledem k historii příznačně národního charakteru, slovenských výtečníků, Andreje Halaši [kat. č. 20] a Pavola Mudroně [kat. č. 21] z Národního cintorína v Martině. K jejich realizaci se dostal díky soutěži, uspořádané Maticí slovenskou, ve které byla dána přednost jeho návrhům před

modely slovenského sochaře Jána Koniarka (1978–1852), předního představitele slovenské plastiky.²⁸⁹



Obr. 53 Franta Úprka: Návrh náhrobku Andreje Halaši, po 1918, sádra, GUV v Hodoníně.

Obr. 54 Franta Úprka: Návrh náhrobku Pavola Mudroně, po 1918, sádra, GUV v Hodoníně.

A. Halaša (1852 – 1913) byl advokát, svou aktivitou navždy spjatý s rozvojem národní kultury, zejména s vlastenecky orientovanými divadelními hrami, které pořádal. P. Mudroň (1835–1914), politik a taktéž advokát, se proslavil jako čelní osobnost slovenského národního a politického hnutí.²⁹⁰ U náhrobní desky rovu prvně zmiňovaného stojí slovenská děva v místním kroji, dekorující stělu haluzkou, nahrazující palmovou ratolest jako upomínkou věčné slávy zesnulého. Za inovativní se v tomto případě dá považovat pouze aplikace regionálních formulí na tento jinak zcela konvenční funerální výjev 19. století, známý z památníku *Henriho Regnaulta* od francouzského sochaře Henriho Chapua. U hrobu P. Mudroně spočinul junák v slovenském kroji, který svým postojem připomíná slováckého mládence z olšanského náhrobku M. Dostálové od S. Suchardy. [32] V rukou drží velký věnec na znamení ocenění Mudroňových zásluh. Obě postavy jsou umístěny před náhrobní stěly, na nichž byla vytesána jména a životní data A. Halaši a P. Mudroně, podložená pozadím v podobě sofistikovaně decentního basreliéfního dvouramenného slovenského kříže. Přípravné práce pro náhrobky dokumentují dvě hliněné skici a dva sádrové modely [53], které dokládají, že byly upraveny jen drobné detaily – poměr výšky postavy dívky k výšce Mudroňova náhrobku a změněný postoj junáka z pomníku Halaši.

²⁸⁹ KAČER (pozn. 2) 53.

²⁹⁰ www.snk.sk/?sektor-b, vyhledáno 22. 10. 2012.

Zprvu bylo plánováno, že dojde k odhalení nejprve jednoho náhrobního pomníku, druhého pak o pár měsíců později spolu s přestavením památníku S. Hurbana-Vajanského, dalšího Úprkova díla pro Martin.²⁹¹ Nakonec proběhlo slavnostní odhalení obou pomníků zároveň, a to 8. srpna 1923 v náležitě vlasteneckém duchu za účasti prezidenta T. G. Masaryka, který přijel u příležitosti pořádání Martinských slavností. Přispěvatel Národních listů okomentoval akci těmito slovy: „U hrobu Pavla Mudroně a Ondřeje Halaši, na něž byly položeny věnce, věnované panem presidentem a Syndikátem denního tisku československého, stála čestná stráž. Když došel pan president na hřbitov, zazpíval martinský zpěvokol píseň „Kdo za pravdu hoří“, načež o významu a životě Pavla Mudroně promluvil evangelický biskup dr. Jur Janoška, který pomník Mudroňův odhalil. U hrobu Ondřeje Halaši byl jeho pomník odhalen proboštem K. A. Medvedeckým. Pietní slavnost zakončena byla opětným zapěním písně „Kdo za pravdu hoří“. Oba pomníky jsou dílem sochaře Franty Úprky. Panu presidentovi byly u pomníků přestaveny vdovy paní Mudroňová a Halašová.“²⁹² Na pietní slavnosti nechyběl ani sám autor s manželkou. [55]



Obr. 55 Franta Úprka s manželkou Ottilií při slavnostním odhalování pomníků v Martině, 8. 8. 1923, fotografie, fotoarchiv NM.

Pro martinský Národní cintorín navrhl F. Úprka roku 1923 také impozantní postavu *Světlohoše*, jež měla představovat pomník slovenských vlastenců a která zůstala pouze ve fázi modelu.²⁹³ K těmto sepulkrálním dílům, ležícím mimo Českou republiku, se řadí také monument na hrobu slovinského politika, diplomata a žurnalisty Ivana Hribara v Lublani.²⁹⁴

²⁹¹ Národní politika 4. 4. 1923, 5.

²⁹² Národní listy 9. 8. 1923, 4.

²⁹³ VYSKOČIL (pozn. 80) 2.

²⁹⁴ Neuvedený autor: F. Úprka – lidový sochař slovácký in: Malovaný kraj roč. III, č. 2, 1948, 27.

7.20 NÁHROBEK BRANDMAYEROVÝCH

Opomíjeným sepulkrálním dílem Franty Úprky je sochařsky dekorovaný *náhrobek Brandmayerů* [kat. č. 22] z Olšanských hřbitovů (3-III-1). Jeho vznik inicioval roku 1920 továrník Brandmayer pro svou předčasně zesnulou manželku a syna. Klasickou náhrobní stělu oživuje trojice dětských postav. Nejmladší ratolest sedí při patě desky na soklu, oděná v regionálně laděné košilce a čepěčku, a hraje si s kvítky, jenž má sesbírané v klíně. Obdobnou dětskou postavu, vsedě trhající květiny, nalezneme u pomníku Hurbana-Vajanského v Martině, na kterém F. Úprka počátkem 20. let pracoval, ale především na plaketě S. Suchardy *Poklad* (1898).²⁹⁵ [56] Inspirace postavou dítěte hrajícího si s mincemi ze Suchardova reliéfu je více než zřejmá. Dvě starší dětské postavy stojí po stranách náhrobku, kde přidržují festony květin a plodů. Právě tyto dvě nahé ratolesti, i přes dobře a jemně zvládnuté dětské obličejce, prozrazují svou muskulaturou rezervy sochaře ve znalosti anatomie nedospělého člověka. Rozdíl v kvalitě pojetí mezi sedícím batoletem a dětmi po stranách stély, jež se svojí stylizovaností i funkcí blíží klasickým putti, opodstatňuje fakt, že mladší dítě bylo Úprkou vytvořeno podle živého modelu. [57]



Obr. 56 Stanislav Sucharda: *Poklad*, 1896, sádra (detail spodní části).



Obr. 57 Bohumil Vavroušek: *Letní ateliér Franty Úprky na Slovácku*, kol. 1920, fotografie, LA PNP.

²⁹⁵

WITTLICH (pozn. 186) 184.

7.21 URNA MANŽELŮ VYDROVÝCH

Kompoziční i námětové řešení náhrobku Brandmayerových F. Úprka opět využil o rok později při navrhování náhrobku majitele továrny na potraviny a vynálezce maltovinu²⁹⁶ Františka Vydry a jeho manželky Marie [kat. č. 23], který byl druhou a poslední záležitostí F. Úprky, vytvořenou pro prostředí Vyšehradského hřbitova (15/67). Střed výjevu tvoří dominantní vysoká dekorativní urna z prachatického dioritu, ke které se, stejně jako v případě náhrobku Brandmayerových, přimykají dvě dětské postavy s pečlivě spletenými cůpky, držící drapérie a florální girlandy.

Při srovnání tohoto pozdějšího konvenčního a estetizujícího Úprkova zobrazování dětí s hravým pojetím chlapce v juvenilním díle *U řeky* je více než zřejmé, že došlo k jasné změně stanoviska F. Úprky k sepulkrální produkci, do které přestal vkládat tolik z osobního uměleckého vkusu. Daleko více v té době realizoval své niterné umělecké ambice ve své vlastní sochařské tvorbě, kde lze původní ohnivou živost a vroucnost, dříve aplikovanou i v případě sochařských náhrobků, vidět v dílech s náměty hudby, tance a mateřství.

7.22 POBOŽNOST

Poslední Úprkovou feminněfigurální sepulkrální realizací byla skulptura *Pobožnost* (1922) z hrobu rodiny Ščávoových v Hodoníně (IX / 22–24). [kat. č. 24] Umístěna uprostřed hřbitova u hlavní cesty dominuje svému okolí, a divákovi tak nabízí možnost plně využít její mnohopohledovosti s četnými sochařsky i umělecky mistrně zvládnutými detaily. Za všechny jmenujme jemné zpracování výšivky živůtku, vystihnutí struktury vlasů spletených do dlouhého copu či finesu v podobě knihy, kterou modlící se dívka drží v levé ruce s prstem vloženým mezi stránky, jejichž řádky právě četla. Výraz tichého smutku dotváří k zemi sklopené oči. I když se jedná o realizaci z 20. let, prvopočátky díla je nutné hledat více jak o desetiletí dříve, kdy vznikl model sochy. Z tohoto pohledu náleží *Pobožnost* do řady ranějších slováckých plaček a modlících se děvčic, které vychází z obdobného kompozičního řešení, jdoucího přes sochy *Úvodnice* a *Za kostelem*, vrcholícího svou dekorativností u *Velecké nevěsty*. Analogické postavy nalezneme i v malbách Joži Uprky.

²⁹⁶ Eva Čákrťová: Vydrya továrna na výrobu požívatín (1896–1938). Prozatímní inventární seznam, Archiv NTM, Praha 1955, nepag.

Břetislav Ščáva, objednavatel sochy *Pobožnost*, pracoval na postu místodržitelského koncipisty-praktikanta. V rámci svého zaměstnání působil postupně na několika místech, nejprve v Uherském Brodě, pak v Moravských Budějovicích, do Hodonína se z pracovních důvodů přestěhoval roku 1908.²⁹⁷ Zde se manželům Ščávoým narodila dcera Jaruška, která však zemřela ve věku jedenácti let. Ščávovi na její hrob objednali skulpturu F. Úprky *Pobožnost*. Hodonín nebyl posledním bydlištěm rodiny, roku 1924 lze Břetislava Ščávu nalézt v severomoravském Novém Jičíně, kde zastával úřad okresního rady a vrchního hejtmána.²⁹⁸

7.23 NÁHROBEK JANA ŘÍHY

Mezi konzervativnější sepulkrální produkci F. Úprky patří náhrobek pomologa Jana Říhy [kat. č. 25] z roku 1923. J. Říha se prosadil jako známý odborník v oboru ovocnářství a popularita jeho publikace *České ovoce* již v době svého prvního vydání překročila hranice českých zemí. Jedním z prvotních Říhových veřejných počinů byla sadovnická úprava výstaviště před Jubilejní zemskou výstavou v Praze roku 1891. Celý život se pohyboval mezi evropskou a tuzemskou pomologickou elitou, přednášel v mnoha zemích a zastával důležité úřady na lokální i zemské úrovni. Zemřel na tuberkulózu 12. července 1922. Po pohřbu Říhovi přátelé a příznivci uspořádali sbírku na čestné hrobky v jeho rodném městě a domovském působišti Chlumci nad Cidlinou.²⁹⁹ Den přenesení tělesných ostatků a odhalení náhrobku – pomníku J. Říhy byl příznačně stanoven na neděli, 28. října 1923. K účasti na slavnosti, která proběhla za přítomnosti československého zahradnictva a dalších odborných a zájmových spolků, vyzýval zároveň tehdejší tisk.³⁰⁰

Pískovcový náhrobek pomologa, vyhotovený z jednoho kusu kamene, svým situováním a okolní úpravou vzbuzuje dojem pomníku, přestože samotná sochařská výzdoba místa Říhova posledního odpočinku se nese v duchu pietní prostoty a nijak nevybočuje z běžné sepulkrální produkce. Vysoká stéla na dvoustupňovém soklu, lemovaná dvěma pylony zakončenými koši s ovocnými plody, byla umístěna po pravé straně při vstupu na chlumecký hřbitov. Na rozsáhlé travnaté ploše je jediným náhrobkem. Na zásluhy J. Říhy upomíná nápis: „NEJVĚTŠÍMU ČESKÉMU POMOLOGU / JANU ŘÍHOVI / *7. 7. 1853 †

²⁹⁷ Národní listy 30. 7. 1908; 3, Národní listy 23. 9. 1904, 3.

²⁹⁸ Národní politika 30. 5. 1924, 4; Národní listy 4. 11. 1933, 5.

²⁹⁹ Karel RICHTER: Kdo je kdo v Chlumci n. C.? Jan Říha, in: Chlumecké listy. Časopis chlumeckého regionu, ročník XXXI, číslo 2, 2001, 8, 9.

³⁰⁰ Národní politika 19. 10. 1923, 6.

12. 7. 1922 / ČESKOSL. ZAHRADNÍCI A OVOCNÁŘI.“ Pod tímto bylo později připojeno jméno Říhovy druhé manželky³⁰¹ Anny a data jejího narození a úmrtí. Původně zlaté písmo má dnes černou barvu. Podobu J. Říhy z profilu Úprka zachytil na reliéfní medaili, orámované spletenými kvetoucími větvemi ovocných stromů. Kromě této dekorace představují atributy profese zemřelého výše uvedené dva plně plasticky vyhotovené koše s ovocnými plody, umístěné na vrcholech bočních pylonů, a dvě jabloně, vysazené po stranách náhrobku. Signatura F. Úprky v podobě umělceva podpisu je patrná na pravém boku náhrobku. Umírněnost vzhledu náhrobku lze připsat k vážnosti osobnosti zde pohřbené a přání objednavatelů, přesto použití pomologických motivů v rámci profesních atributů sepulkrálního umění bylo Úprkovou inovací, jež oživila konvenčnost dojmu náhrobku.

7.24 URNA ALOISE RAŠÍNA

Obecně se urna či váza, sepulkrální dědictví empiru, objevovala ve funerální plastice v estetické funkci po celé 19. století, na jehož konci došlo k proměnění jejího významu a její funkce.³⁰² Tvorba F. Úprky dokládá, že tento prvek zůstal vděčným sepulkrálním objektem i v prvních desetiletích 20. století, který bylo možné skrze výtvarné prostředky variovat a individualizovat.

Dobry ilustrační příklad představuje *urna Aloise Rašína* [kat. č. 26], prvního ministra financí Československé republiky, dnes umístěná na pražském hřbitově U Matěje (D I 30). Urnu pro zesnulého objednala u F. Úprky roku 1923 Rašínova rodina. Výsledkem bylo umělecky zdařilé a uživatelsky citlivé sochařské dílo, které do bronzu odlil přední umělecký kovolitec, Franta Anýž.³⁰³ Dekoraci urny pojal F. Úprka umírněně, vzhledem k okolnostem Rašínovy smrti překvapivě nepateticky, a přesto vkusně a trefně. Dominantní, energicky traktovanou lví kůži, symbolizující spravedlnost a statečnost, doplnil svazkem mincí, profánním atributem postu, jenž A. Rašín zastával za svého života. Důstojnost díla podtrhuje jeho osazení na válcový sokl z černé leštěné žuly. Zdařilého pojetí si všiml také pisatel článku *Zlaté Prahy*, V. A. Z, který Úprkův počín komentuje slovy: „*Upustí-li se v dekoraci předmětu užitkového od zásady čistě ornamentální výplně, půjde vždy o to, najít pro symboliku věčně plastickou jevy obsažené, nevšední, úctyplné. Tento přehoz je toho druhu a umělec již*

³⁰¹ RICHTER (pozn. 299) 9.

³⁰² ERETOVÁ (pozn. 211) 77.

³⁰³ J. R. MAREK: Franta Anýž in: *Národní listy* 31. 1. 1928, 9.

z dřívějšíka ví, jak třeba stmelit podobnou věc s podkladem tak, aby pozbyl otrávené, zde zvláště nemístné, hmotnosti.³⁰⁴ Periodikum zároveň otisklo dvě fotografické reprodukce Rašínovy urny.

F. Úprka byl také autorem úpravy pietního domácího oltáře, instalovaného v improvizované kapli ministrova bytu, kde byla umístěna urna s Rašínovým popelem před přenesením na šárecký hřbitov. Výzdobu tohoto místa, nahrazující klasický katafalk, dotvářela bronzová socha J. V. Myslbeka *Vítězství*.³⁰⁵

7.25 URNA ALOISE MRŠTÍKA

Dalším dokladem Úprkova přístupu k řešení problematiky urny je o tři roky mladší, avšak svými prvopočátky starší urna [kat. č. 27], kdysi ztělesňující místo posledního odpočinku prozaika a dramatika českého realismu Aloise Mrštíka, významné osobnosti kultury přelomu století. Díky dlouhým pobytům na Moravském Slovácku se stal nejen přítelem bratrů Uprkových,³⁰⁶ ale zároveň se důvěrně seznámil s charakterem tamějšího lidu, z čehož čerpal při tvorbě své prózy *Rok na vsi* i tragického dramatu *Maryša*, které sepsal spolu s bratrem Vilémem a díky kterým patří k představitelům folklorismu v literatuře.³⁰⁷ Působení obou bratrů bylo zároveň spojeno s okruhem umělců kolem SVUM, jehož zastánci se literáti stali. Alois Mrštík byl tradičně řečníkem na vernisážích SVUM a pisatelem úvodních statí do výstavních katalogů Sdružení.³⁰⁸ První hliněný model urny vymodeloval F. Úprka roku 1913. Je patrné, že došlo k recyklaci motivu z olšanského náhrobku *Umřel*. Na Mrštíkovu urnu v místě víka opět usadil ztělesněnou expresi smutku, žalem zborcený ženský akt s tváří skrytou vlasy a směřující k zemi. Tělo figury je komponováno v dramaticky vlnících se liniích, což urně dodává secesní ráz. Finální verze z bronzu byla realizována roku 1926.³⁰⁹ Vzhledem k úmrtí A. Mrštíka na tyfus, byly jeho ostatky zpopelněny v pardubickém krematoriu, jehož autorem byl známý architekt Pavel Janák, který zde demonstroval použití folklorních motivů na zcela novém typu stavby. Odtud byla urna s popelem převezena na brněnský Ústřední hřbitov, kde nalezla své místo nejprve ve skupině 38, hrob 66, následně

³⁰⁴ V. A. Z.: Fr. Uprka: Definitivní urna ministra dra Rašína, in: Zlatá Praha 9. 8. 1923, 440.

³⁰⁵ Národní listy 8. 3. 1924, 9; Národní listy 27. 10. 1928, 4.

³⁰⁶ Jiří ENDLER: Příběhy brněnských hřbitovů, Brno 2010, 75.

³⁰⁷ Arne NOVÁK: Průvodce brněnským hřbitovem. Hroby významných českých lidí, Brno 1935, 24.

³⁰⁸ ANDRYS (pozn. 5) 213.

³⁰⁹ KAČER (pozn. 2) 138 – zde nesprávně označeno za urnu Viléma Mrštíka.

v kolumbáriu (oddělení 3, schránka 3), kam byla roku 1931 situována vedle urny Aloisova bratra, spisovatele Viléma Mrštíka.³¹⁰ Nakonec byla urna roku 1945 přemístěna do Čestné aleje Ústředního hřbitova v Brně, kde došlo k jejímu odcizení. Dnes vzpomínku na Aloise Mrštíka symbolizuje pomník s bustou od Zdeňka Řehořika, odhalený roku 1998.³¹¹

7.26 BUSTA JANA URBANA

Do pozdní Úprkovy funerální tvorby spadal dnes již neexistující náhrobek Jana Urbana [kat. č. 29], umístěný na Olšanských hřbitovech (býval IX-12-415). Život J. Urbana (1874–1922), akademického malíře náboženských výjevů³¹² a bezprostředního karikaturisty, sužovala od mládí existenciálně nepříznivá situace spjatá s jeho hluchotou. Jeho životní poměry se snažil vylepšit okruh přátel a podporovatelů, do něhož patřili malíři A. Kalvoda, A. Kašpar, J. Koudelka a také F. Úprka.³¹³ Právě oni se rozhodli sedm let po skonu malíře pro zřízení důstojného náhrobku na jeho rov a jednohlasně bylo odsouhlaseno, že nejvhodnější bude „*poprsí Urbanovo od Franty Úprky postavené na přírodním balvanu*“.³¹⁴ Skromná pietní slavnost s odhalením Úprkova díla proběhla 15. května 1928.³¹⁵

7.27 UMÍRAJÍCÍ

Působivý závěr vývoje sepulkrální tvorby F. Úprky představuje náhrobek *Umírající* (1928) [kat. č. 30] JUDr. Jožky Maděriče v Moravské Nové Vsi, jenž je neobvyklý svým řešením i materiálem.

J. Maděrič (1886–1927), rodák z Moravské Nové Vsi, se s F. Úprkou seznámil v Praze při svých vysokoškolských studiích práv, kde byl stejně jako on aktivním členem slováckých studentských společenských kroužků. Později se stal známým právníkem a ekonomem, kromě

³¹⁰ Národní listy 14. 4. 1931, 3.

³¹¹ ENDLER (pozn. 306) 75.

³¹² J. Urban se mj. zúčastnil soutěže na nástěnnou malbu votivního okna svatovítské katedrály.

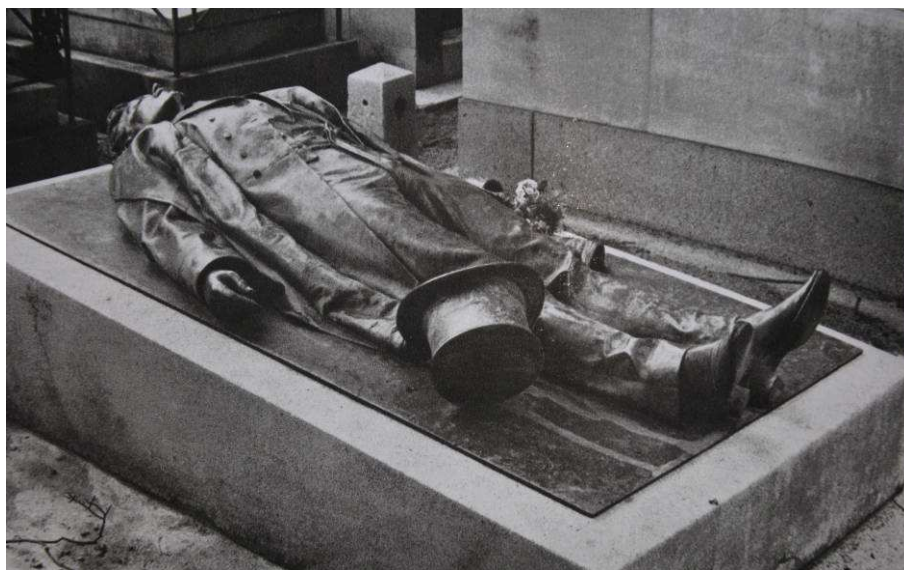
³¹³ Alois KLAVODA: Trpký osud malíře Jana Urbana, in: Národní politika, 12. 5. 1928, 1; Národní politika 12. 4. 1928, 5, Národní listy 14. 5. 1928, 3

³¹⁴ KLAVODA (pozn. 313) 1.

³¹⁵ Ibidem.

své soukromé advokátní praxe v Bratislavě zastával post generálního tajemníka Svazu slovenských průmyslníků.³¹⁶

Sepulkrální dílo, daleko přesahující konvence místa svého určení, navrhl F. Úprka dle fotografie svého přítele, ležícího na nemocničním lůžku.³¹⁷ Nevšední funerální skulpturu z laaského mramoru zachycuje civilně v reálném měřítku postavu zesnulého, který se zpola ležící a zpola sedící opírá o náhrobní desku ze sliveneckého mramoru, kde je vytesáno jeho jméno. Gesto pravé ruky, kterou se drží na prsou, dává tušit ochabujícího zdraví a dlaň levé ruky se v uvolněném gestu opírá o temeno hlavy. Od pasu dolů je figura zabalena do deky se štrápci po obvodu. Nezvyklost výjevu podporuje i pro Úprku atypická instalace postavy na nízký vlastní sokl skulptury. Socha *Umírající* působí s fotografickou živostí, zachycující zemřelého v momentu dialogu s návštěvou. I přes svou neobvyklost napomáhá horizontálnost sochařského náhrobku a jeho umístění pár desítek centimetrů nad zemí začlenit se do okolního poklidného rytmu hřbitova.



Obr. 58 Jules Dalou: Náhrobek Victora Noira, 1890, bronz, Paříž, hřbitov P erre Lachaise.

V yvojovou linku, do které lze skulpturu *Um iraj ící* zařadit, tvoř í berl nsk y náhrobek kr alovny Luisy (1811-1814) od Johanna Gotfrieda Schadowa, náhrobek hrab enky Zamoysk e (1844) Lorenza Bartolini z florentsk eho kostela Santa Croce, pomník hrab ete Beaujolais od Jamese Pradiera (1839), náhrobek Godefroye Cavaignaca (1847), dílo Francoise Ruda z pař zsk eho hřbitova na Montmartru, a náhrobek Victora Noira (1890) [58] na pař zsk em

³¹⁶ -Pol-: Práce sochaře Franty Uprky v Moravsk e Nov e Vsi in: Malovaný kraj 5/1984, roč. XX., Břeclov 1984, 23.

³¹⁷ Ibidem.

hřbitově Père-Lachaise od Julese Daloua.³¹⁸ Společným jmenovatelem uvedených funerálních děl a náhrobku J. Maděriče je ležící postava, jež zároveň ztělesňuje sochařský portrét zesnulého, umístěná dle starších zvyků na víku tumby nebo později na nízkém soklu, tvořícím záklopovou desku hrobu.

F. Úprka v Maděričově náhrobku dospěl stylově i námětově ke zcela novým východiskům své sepulkrální tvorby. Překročil své zaběhlé konvence i stylové zázemí a dopracoval se k modernímu výrazu sochařského novoklasicismu 20. let. Civilnost výjevu podporuje gesto postavy i privátnost chvíle, ve které je *Umírající* zachycen. Síla myšlenky však v tomto případě předčila způsob provedení, který v jisté disproporci ve velikosti hlavy a chodidel postavy, dává tušit, že Úprkova umělecká i fyzická energie byla v této době již nenávratně pryč.

³¹⁸ JANSON (pozn. 89) 85, 107, 115, 198.

7.28 DALŠÍ SEPULKRÁLNÍ DÍLA

V této podkapitole jsou zařazena sporná, nerealizovaná či dosud nenalezená díla F. Úprky, která měla či mají ambice rozšířit řady Úprkovy sepulkrální tvorby.

7.28.1 Světec s lilií

Možnou Úprkovou realizací je socha světce s lilií ze hřbitova v Častolovicích. [59] Domněnku z části potvrzuje zmínka v umělecké topografii Umělecké památky Čech, kde se bez bližšího popisu hovoří o Úprkově sochařském náhrobku na rovu rodiny Chaloupkových v Častolovicích.³¹⁹ Výše uvedené hrobní místo se sochou světce sice dnes náleží rodině Pelikánových, ale je zřejmé, že opaxitová deska byla na pískovcový sokl sochy umístěna sekundárně. Právě v místech, kde F. Úprka umisťoval svou signaturu, je povrch porušený, avšak i přes to lze s velkou mírou pravděpodobnosti říci, že se jedná o jeho práci. Formou, obsahem, stylovým pojetím i sochařským rukopisem je Úprkovým raným sepulkrálním dílům postava muže s lilií velmi blízko. Spornými momenty jsou ale výška vlastního soklu sochy a způsob zachycení rukou a nohou, které by napovídalo na velmi ranou Úprkovu realizaci z časných počátků jeho sochařského snažení, kdy během putování po českých a moravských městech vytvořil na zakázku řadu soch svatých a světic podle obrazových předloh.



Obr. 59 Franta Úprka?: Světec s lilií, po 1900, pískovec, Častolovice, hřbitov.

³¹⁹ Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech. 1. A/I, Praha 1977¹, 176.

7.28.2 Svíčková bába

Cyril Mandel byl významným moravským malířem z okruhu přátel F. Úprky. Ve svých olejích jako jeden z prvních zachycoval tlumenými barvami život Horňácka, který zobrazil s melancholickou umírněností. Svůj malířský um však nikdy nerozvinul naplno, zemřel ve třiceti čtyřech letech a byl pohřben ve Velké nad Veličkou. Z úst F. Úprky zazněl příslib důstojného pomníku na rov horňáckého malíře v podobě vertikálně situované stély z kuželské břidlice s portrétní plaketou zesnulého, provedenou z bílého mramoru.³²⁰ Zamýšlený náhrobek nebyl (nejspíše pro nedostatek volných finančních prostředků) nikdy realizován. Roku 1909 ale Úprka vytvořil alespoň bronzovou sochu *Svíčkové báby*, jež byla instalována s hromničkou u rakve malíře.³²¹

7.28.3 Ústřední socha toušeňského hřbitova

Dalším místem, kde se mohla nacházet funerální plastika F. Úprky, dokonce v dominantním postavení ústřední hřbitovní sochy, byla středočeská obec Toušeň. Poté, co koncem roku 1904 zničila prudká vichřice ústřední dřevěný kříž s malovanou postavou Krista na plechu, usnesl se výbor, že se postará o novou pointu toušeňského hřbitova, která bude umělecky pojatá a z trvanlivějšího materiálu než původní.³²²

V zápisu schůze ze dne 21. listopadu 1905 projevuje tehdejší předseda Jan Králík radost, „že po delším úsilí podařilo se mu získat věhlasného českého umělce Fr. Úprku, sochaře v Kr. Vinohradech, který se uvolil modell pro žádanou sochu na hřbitov zhotoviti. Nyní je modell hotov a prohlédli si jej v atelieru mistra pánové Jos. Králík a ing. Došek s předsedou. Mistr žádá za model 300 kor. a určil, že za jeho dohledu provedl by celou sochu jiný sochař, co možná z kamene hořického. Dále oznamuje předseda, že se odebral také k děkanu v Brandýse za příčinou poptávky, zdaž by s návrhem souhlasil; p. děkan vyslovil se co nejochotněji pro Úprkův návrh a pravil, že se těší na vysvěcení. Pan ing. Došek navrhuje, aby byl též objednan u mistra Úprky přesný nákres na spodek sochy, aby mohl být stanoven přibližný rozpočet. Předseda též navrhuje, aby byly zhotoveny fotografie návrhu, by se mohlo vypsati offertní řízení na provedení sochy, při čemž by si výbor ponechal libovolné právo

³²⁰ DVOŘÁK / FROLEC (pozn. 39) 36.

³²¹ Kretz (pozn. 57) 28.

³²² Jan KRÁLÍK: K úpravám na hřbitově in: Toušeňský zpravodaj, podzim 2005, 1.

k zadání.“³²³ Zmiňovaný model měl podobu venkovské dívky, truchlící a nad hrobem splétající věnec.³²⁴

I přes prvotní nadšení pro Úprkův návrh, který si získal podporu ze strany umění znalého publika, hřbitovní správy a především také duchovenstva, vyslovují se o tři měsíce později proti jeho realizaci někteří členové valné hromady. Důvodem a hlavním sporným bodem byla opět sekularizovanost námětu, stejně jak tomu bylo v případě *Naríkačky* na olšanském náhrobku rodiny Šuterovy, která urážela katolické mravy některých přítomných. Tato námitka byla však bezpředmětná vzhledem k tomu, že sádrový odlitek modelu disponoval selským křížem, stlučeným z prken a že skulptura měla být umístěna na obecním, nikoliv církevním hřbitově. Příznivým faktorem Úprkova uměleckého a invenčního návrhu byla také jeho cena. Sochař si žádal za vyhotovení modelu 300 korun, přičemž supervizní a korektorské práce byly zahrnuty v ceně, a realizace u hořických kameníků by stála 700 korun. Konkurenčním návrhem se stal běžný kamenný kříž v hodnotě přesahující 800 korun. Nakonec byl Úprkův návrh k nevoli velké části hlasujících zamítnut v poměru hlasů 10 : 11. Ovšem posléze, roku 1907, na toušeňském obecním hřbitově stanul opět dřevěný kříž, konkrétně z dubového dřeva s jetelovým zakončením kůlů, který pocházel z masové produkce Límanovy staroboleslavské pily. Fotografie návrhu truchlící Slovačky se nedochovaly a ani v Úprkově sochařské pozůstalosti se nenachází hliněný model nebo sádrový odlitek, který by odpovídal danému popisu díla.³²⁵

7.28.4 *Nerealizované modely*

V Úprkově sochařské pozůstalosti, spravované GVU v Hodoníně, se nachází řada hliněných modelů a sádrových odlitků, které svým vzhledem jasně signalizují původní intenci sochaře pro jejich funerální využití či odpovídají některým realizovaným sepulkrálním pracím F. Úprky. Jedná se většinou o drobnější plastiky bez kontextu a většinou bez případné možnosti o jejich vnošení. Sádra *Velký žal* (1908, inv. č. P-148)³²⁶ [60] představuje bosou ženu z Hornácka sedící na architektuře náhrobku, s tělem nachýleným kupředu a jednou rukou objímající urnu, kterou drží k sobě těsně přimknutou, a v druhé držící růženec. Smutek

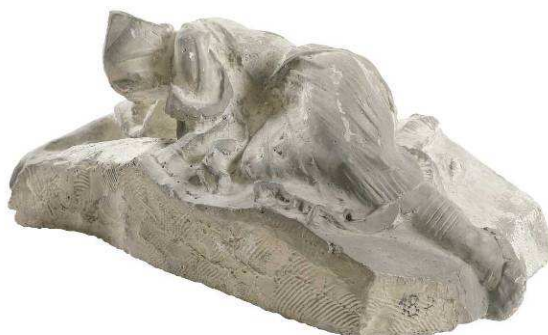
³²³ KRÁLÍK (pozn. 322) 1, 2.

³²⁴ Ibidem 2.

³²⁵ Ibidem 2, 3.

³²⁶ KAČER (pozn. 2) 116.

má v tomto případě umírněnou a kontemplativní podobu. V souvislosti s olšanským náhrobkem J. V. Malého byla zmíněna socha *Bolesti* (inv. č. P-160) [49], jejíž model z patinované sádry, vyhotovený roku 1912, byl nedávno odlit do bronzu. Patinovaná sádra *Klekání* (inv. č. P-196) [61] z roku 1916 byla první vizí nerealizovaného pomníku *Našim šohajům*. Zachycuje plačící ženu, oděnou v prostém valašském kroji, s jednou rukou přitisknutou k tváři. Druhý, ambicióznější návrh (P-22) ze stejného roku má podobu velkého sarkofágu s vyrytým latinským křížem s trojlístým zakončením, na němž spočinula palmová ratolest a dvě k sarkofágu se přimykající plačky. V rámci funerální symboliky jedna v usedavém pláči a druhá v tichém rozjímání. Také *Děvčica s růžemi* (P-169) [62] z roku 1918 aspiruje na post dívky ve smutku, se symbolem růží padajících z klína jako unikajícího života. Za případnou sepulkrální skulpturu lze považovat i dioritovou *Pietu – ženu s dítětem*, uváděnou také pod názvem *Opuštěná* (P-236) [63], jejíž sádrový model vznikl taktéž roku 1918 a která se nachází na zahradě GUV v Hodoníně. Roku 1926 vytvořil F. Úprka v sádře dnes ztracený návrh dětského pomníčku.³²⁷



Obr. 60 Franta Úprka: Velký žal, 1908, sádra, GUV v Hodoníně.

Obr. 61 Franta Úprka: Klekání, 1916, patinovaná sádra, GUV v Hodoníně.

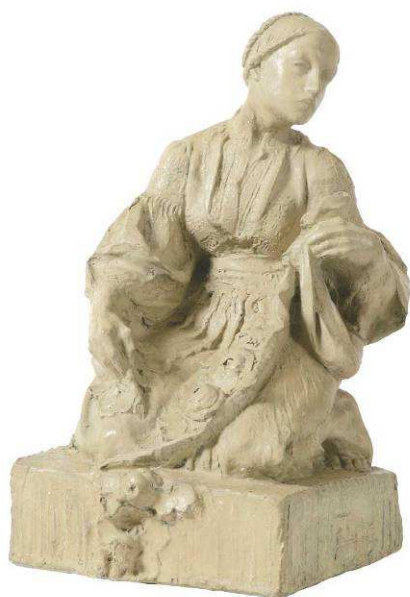
Možný je výskyt dalších sochařských náhrobků v Ostravě³²⁸ a Hostínu u Vojkovic,³²⁹ kde jsem však po obhlédání místního hřbitova při barokní pohřební kapli nenalezla u hrobky rodiny Schusterovy žádnou výrazně sochařsky pojatou část, jejímž autorem by F. Úprka mohl být.³³⁰

³²⁷ KAČER (pozn. 2) 131, 142, 150, 155, 188.

³²⁸ RYBAŘÍK (pozn. 106) 16.

³²⁹ www.hostinuvojkovic.cz/pamatky.htm, vyhledáno 3. 9. 2012.

³³⁰ Kontaktovala jsem též obecní úřad a starostu obce Hostínu u Vojkovic, zda nebyla případná sepulkrální plastika přesunuta do interiéru kaple či jiného depozitáře. Můj email zůstal dodnes bez odpovědi.



Obr. 62 Franta Úprka: Děvčica s růžemi, 1918, patinovaná sádra, GVU v Hodoníně.



Obr. 63 Franta Úprka: Opuštěná, 1918, sádra.

8 POMNÍKOVÁ TVORBA FRANTY ÚPRKY

Pomníky jako neodmyslitelný umělecký fenomén 19. století ve formě velkých národních monumentů, solitérních statuí i nápisových a reliéfních upomínkových desek se hojně objevovaly v evropských metropolích i regionálně významných městech. Přemírou jejich výskytu došlo k degradaci tohoto média a vyprazdňování jeho obsahu. Manifestačním reprezentantem názorů o krizi pomníku je známá stať F. X. Šaldy *Mor pomníkový*. Pomníková vlna ustupující s počátkem nového století nabrala znovu na síle se vznikem republiky a překlenutí první světové války, tedy událostmi, jež si žádaly oslavu a reprezentaci v tomto sochařském směru. Zařazení výčtu pomníků vytvořených F. Úprkou za kapitolu týkající se sepulkrálních děl má své opodstatnění v setření hranic mezi pomníkem a náhrobkem, které přinesla poslední třetina 19. století. V tomto prostředí se F. Úprka formoval, přesto jeho pomníková a funerální tvorba mají své hranice i rozdíly a to jak ve výrazových prostředcích, tak v genderovém zastoupení. Zatímco v sepulkrálním díle převažovaly ženské postavy, které byly pro vyjádření smutku optimální, pro oslavu zásluh a ctností volil F. Úprka zásadně postavy mužské. Zároveň u sepulkrálních realizací nebylo nikdy dosahováno takové míry odosobněné monumentality či státnosti zobrazovaných postav jako ve většině případů Úprkových pomníků.

8.1 POMNÍK FRANTIŠKA BOHUMÍRA ZVĚŘINY

První pomníkovou zakázkou F. Úprky bylo vytvoření monumentu upomínajícího památky krajináře Františka Bohumíra Zvěřiny, nejstaršího člena hodonínského SVUM. Po jeho smrti (1905) se obyvatelé Zvěřinových rodných Hrotovic přihlásili k odkazu malíře a ustanovili výbor, jehož prvním úkolem bylo vybudování pomníku slavnému rodákovi. Vzhledem k umělecké příslušnosti F. B. Zvěřiny ke SVUM je logické, že se výtvarné realizace ujal právě F. Úprka, který tak učinil bez nároku na honorář. Pomník byl vyprojektován v konzervativní podobě mohyly z neopracovaných kamenů s portrétním hautrelieffem zemřelého (120 x 80 cm). [64] Koncem roku 1911 byl Úprka s portrétním reliéffem hotov; k odhalení pomníku a jeho odevzdání veřejnosti bylo přistoupeno v červenci 1913.³³¹ „*Myšlenka i provedení odpovídají úplně svérázu umění Zvěřinova: Mezi rozjivenými skalami, obklopenými rozkřivenými borovicemi, jež Zvěřina tolik miloval, vystupuje umělecky*

³³¹ Národní listy 17. 7. 1913, 4; Moravská orlice 21. 12. 1911, 2.

*krásný reliéf jeho hlavy. Zvěřina je tu ve svém živlu ... Mohutná skupina odpovídá úplně uměleckému stylu mistrovu...*³³² Zmíněný popis naráží na Zvěřinovy časté cesty na jih.



Obr. 64 Franta Úprka: Pomník Františka Bohumíra Zvěřiny, 1911, Hrotovice.

8.2 VÁLEČNÝ POMNÍK V HODONÍNĚ

Během válečných let F. Úprka vytvořil velký model pro pomník obětem války, který měl být instalován v Hodoníně. Pomník zobrazoval „malého, statně urostlého muže, pouze řemenem opásaného, jenž na levém rameni má položenou žerd', s níž splývá mírně vzduť prapor. Pozvednutá pravice zřejmě vyjadřuje výzvu: „Spějte všichni pod prapor vlasti!“³³³ Dle všech informací zamýšlel F. Úprka tento pomník realizovat v kameni,³³⁴ avšak jeho provedení nebylo nikdy uskutečněno.

8.3 POMNÍK ŽENISTŮ

Dílem F. Úprky jsou také nové emblémy na památníku zákopníků utonulých při povodni roku 1890 [obr], vytvořené pravděpodobně po první světové válce.³³⁵ Obelisk situovaný před karlínskou Invalidovnou v Kaizlových sadech upomíná, krom nešťastné smrti zmíněných vojáků, také na nejničivější povodeň, jež Praha a její obyvatelé do té doby zažili. Jasně upomínkové poslání obelisku deklaruje nápis ve znění: „NA /PAMÁTKU

³³² Národní listy 17. 7. 1913, 4.

³³³ Moravská orlice 2. 5. 1916, 3.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ RYBAŘÍK (pozn. 106) 16.

ZÁKOPNÍKŮ / BÝVALÉHO RAK. – UH. 3. / POL. PRAPORU DNE 3. ZÁŘÍ 1890 / PŘI VYKONÁVÁNÍ SLUŽBY SVÉ NA / VLNÁCH ROZVODNĚNÉ VLTAVY ZA- / HYNULÝCH“.³³⁶ Úprkův pravděpodobně v umělém kameni provedený emblém na severozápadním rohu nese zákopnické atributy – kotvu, veslo, lano a další. Výše jmenované vystřídalo původní monarchistickou bronzovou výzdobu obelisku od Otty Menzela, jež sestávala z dvojhavého orla s korunkou, zákopnických atributů a drapérie se jmény obětí. K této změně došlo po první světové válce a v této době také Úprka emblém vyhotovil. Obelisk původně navržený architektem Wertmüllerem byl odhalen 23. září 1891.³³⁷

8.4 POMNÍK FRANTIŠKA VESELÉHO

Pro město Luhačovice, proslulé léčivými prameny a národopisně laděnou secesní architekturou Dušana Jurkoviče, vytvořil F. Úprka pomník zakladatele místní lázeňské tradice a prvního ředitele lázní MUDr. Františka Veselého. [65] F. Veselý zastával úřad prvního ředitele lázní a zasloužil se o jejich vybudování a rozkvět. V roce 1909 po jistém rozporu se správní radou lázní z Luhačovic odešel. Od roku 1915 působil jako vedoucí lékař v lázních Bohdaneč, kde kolem sebe manželé Veselí soustředili, stejně jako předtím v Luhačovicích, kulturní a společenskou elitu své doby. Krom Leoše Janáčka, zde byli častými hosty Franta a Otilie Úprkovi, což ostatně dokládá dobová fotografie. [66] F. Veselý zemřel 6. ledna 1923. O vybudování pomníku F. Veselého se zasadila jeho manželka, Marie Calma-Veselá, pěvkyně, spisovatelka a iniciátorka kulturního, společenského a uměleckého dění města Luhačovic. Při svých cestách po Slovácku a zejména Hornácku, které si oblíbila, se seznámila s bratry Úprkovými. Tamější kraj ji inspiroval při psaní povídkové prózy pro děti s národopisnou tematikou a ke sbírání lidových textilií. V den ročního výročí smrti F. Veselého M. Calma-Veselá založila fond na financování manželova pomníku a již předtím oslovila Úprku k vytvoření jeho sochařského portrétu pro luhačovický monument.³³⁸

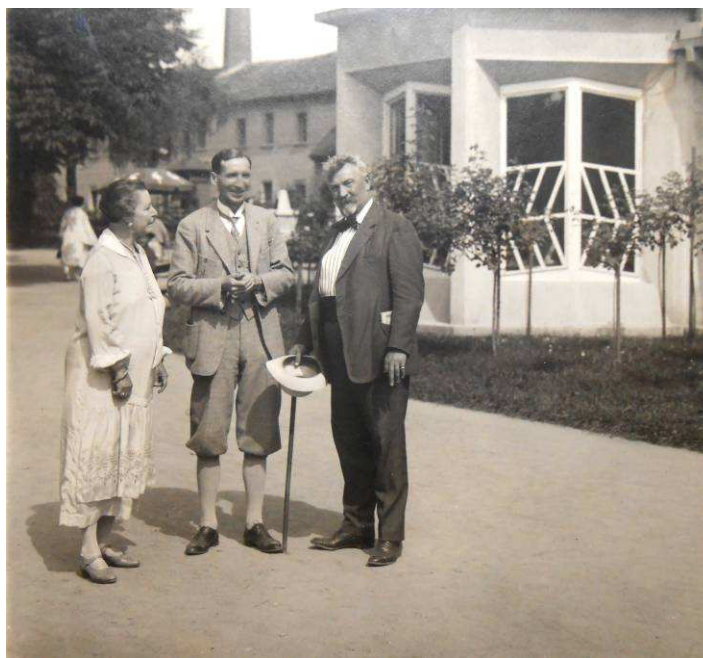
S modelováním návrhu pomníku F. Veselého započal F. Úprka na podzim roku 1923 a již v listopadu byla vyhotovená hliněná skica. Během této doby vznikla zároveň busta

³³⁶ Stanislav SRNSKÝ: Málo známé pražské pomníky a památníky, in: Věstník Klubu Za starou Prahu 2/2003.

³³⁷ Václav RYBAŘÍK: Pražské monolity a obelisky (2), in: Revue Kámen, roč. 5, 1999/3, 220, 221; Václav RYBAŘÍK: Pražské monolity a obelisky (3), in: Kámen, roč. 5, 2002/1, 13.

³³⁸ www.spolekcalma.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=53:marie-calma-vesela-a-luhaovice-&catid=35:archiv&Itemid=63, vyhledáno 12. 8. 2012.

F. Veselého³³⁹, jež Úprku vedla k zdárnému zachycení podoby obličeje. O rychlém ukončení přípravných prací vypovídá realizace pomníku v kararském mramoru, která proběhla v březnu 1924.³⁴⁰ Slavnostní odhalení pomníku bylo uspořádáno v neděli 3. srpna 1924 za přítomnosti mnoha lékařů, umělců, luhačovického a brněnského starosty. Slavnost uváděl koncert České filharmonie, z jehož vstupného bylo dále dofinancováno vybudování pomníku.³⁴¹ Realistické, lehce nadživotní portrétní ztvárnění zakladatelské osobnosti lázní Luhačovic z bílého kararského mramoru bylo instalováno na čedičový sokl na lázeňské náměstí. Živé gesto rukou zpodobněného, ukazujících k zemi, i pohyb hlavy ale dokládají původní intenci sochaře pomník situovat na mohutný balvan, zpod něhož by vyvěral pramen lemovaný kapradím.³⁴² Návštěvníkům Luhačovic by tak vytanula na mysli známá slova F. Veselého: „*Hle co bohatství nám utíká těmito prameny.*“³⁴³



Obr. 65 Franta Úprka: Pomník Františka Veselého, 1924, mramor, Luhačovice.

Obr. 66 V. Macháček: Franta Úprka s manželkou Otílií a ředitelem lázní Podlešákem v Lázních Bohdaneč, 13. 8. 1927, fotografie pro Světozor, LA PNP.

Postojem zobrazovaného dospěl F. Úprka k živému momentu narace, který je tolik typický pro moderní pomníkovou tvorbu, ale pro Úprkův pomníkový repertoár spíše vzácný. Nápis „MUDr. Fr. VESELÝ. / BUDOVATEL LÁZNÍ.“ byl na pomník umístěn M. Calma-Veselou

³³⁹ V monografii F. Úprky je uvedena ne zcela správně jako busta Františka Veselého, panského sládka, viz KAČER (pozn. 2) 181.

³⁴⁰ VYSKOČIL (pozn. 80) 2.

³⁴¹ Národní politika 4. 8. 1924, 2; Národní politika 29. 7. 1924, 4.

³⁴² Národní politika 29. 7. 1924, 4; VYSKOČIL (pozn. 80) 2.

³⁴³ VYSKOČIL (pozn. 80) 2.

až dodatečně. Chvíli po odhalení sochy došlo k jejímu naprasknutí. F. Úprka však M. Calma-Veselou ujistoval o kvalitě materiálu: „Kámen je kámen, a třeba je sebehorší, je přece jenom lepší a nepoměrně vhodnější než ten nejkrásnější umělý kámen. Dle mého mínění vydrží tento mramor, třeba rozpraskaný, celá staletí, tak jako slivenecký mrámor, který se při práci zdá být už na rozdvojení.“³⁴⁴ Socha F. Veselého opravdu vydržela a jako státní památka zdobí luhačovické náměstí dodnes.³⁴⁵

8.5 POMNÍK T. G. MASARYKA

Přibližně ve stejné době, kdy byl pomník F. Veselého tesán do mramoru, se F. Úprka pustil do nové zakázky, vytvoření sochy Tomáše Garrigua Masaryka pro Český Těšín.³⁴⁶ Jednalo se o prestižní zakázku, jelikož šlo o první pomník svého druhu na Těšínsku, a navíc pro město důležitou vzhledem ke spjatosti zobrazované osobnosti s českou etapou historie města. Pojetí vyobrazení prvního prezidenta republiky bylo předem určeno místem a kontextem pomníku, který byl situován před „Masarykovou školou“. Slavnostní představení veřejnosti proběhlo příznačně 28. října 1924, v den kdy rovněž budova školy byla odevzdána k používání městu. Obyvatelé Českého Těšína se z něj neradovali příliš dlouho. V říjnu 1938 došlo na základě Mnichovské dohody k polskému záboru města, jeho obsazení polskou armádou a k poničení a odstranění pomníku. Postava prezidenta byla stejně jako vysoký piedestal, na němž byla instalovaná, vytvořena z godulského pískovce.³⁴⁷ T. G. Masaryk byl zachycen v kroku kupředu, nesoucí v levé ruce knihu, kterou pravou rukou přidržuje. Na základě dochovaných fotografií [67] je možné usuzovat, že se F. Úprkovi podařilo zachytit postavu důstojně, přesto nestaticky a živě působící, stejně jako v předchozím případě.

³⁴⁴ Z dopisu F. Úprky M. Calma-Veselé ze 24. srpna 1924, LA PNP, fond Marie Calma-Veselá.

³⁴⁵ monumnet.npu.cz/pamfond/list.php?hledani=1&CiRejst=29620/7-1978, vyhledáno 27. 10. 2012

³⁴⁶ Národní listy 8. 3. 1924, 9.

³⁴⁷ karvinsky.denik.cz/zpravy_region/20091027masaryk.html, vyhledáno 14. 9. 2012; Muzeum Těšínska: T. G. Masaryk - odhalení sochy Č. Těšín, <http://www.youtube.com/watch?v=vbcvk1gAogI>, vyhledáno 14. 9. 2012.

8.6 POMNÍK SVETOZÁRA HURBANA-VAJANSKÉHO

I když je sepulkrální a pomníková tvorba F. Úprky poměrně rozpoznatelná a oddělitelná, existuje několik výjimek, kde došlo k prolnutí těchto dvou rovin sochařské tvorby. Krom náhrobků A. Halaši a P. Mudroně, sloužících k veřejné upomínce jmenovaných slovenských výtečníků, představuje další dílo tohoto charakteru pomník významného slovenského politika a novináře Svetozára Hurbana-Vajanského v Martině na Slovensku, stejně jako výše popsané náhrobky. O realizaci díla soutěžil úspěšně F. Úprka se slovenským sochařem Janem Koniarkem. Původně byla práce objednána jako reprezentativní, ale přitom stále privátní sochařský pomník rovu S. Hurbana-Vajanského a F. Úprka ji také pro tento účel projektoval. Na přání objednavatelů bylo ale změněno místo určení, kam mělo být dílo instalováno, a náhrobek se konvertoval v pomník, osazený před budovu Matice slovenské. Tímto neuváženým zásahem ztratil památník S. Hurbana-Vajanského na působivosti a původní komorní řešení sochařského náhrobku vyznělo až groteskně, jak dokládaly četné polemické poznámky.³⁴⁸ První přípravné skici k pomníku byly započaty před koncem roku 1923. K slavnostnímu odhalení došlo 27. srpna 1926, přestože bylo plánováno o dva roky dříve.³⁴⁹ Dnes se pomník nachází ve dvoře instituce. Jeho architektonické řešení je mladší než samotný pomník, pochází z roku 1931 od Dušana Jurkoviče. Na ústředním nejvyšším piedestalu spočívá sedící postava politika a žurnalisty S. Hurbana-Vajanského a dole při patě piedestalu na nízkém soklu dřepí malé dítě oděné v košilce a trhající trs květin.³⁵⁰



Obr. 67 Franta Úprka: Socha T. G. Masaryka, 1924, godulský pískovec, Český Těšín (bývala).

Obr. 68 Franta Úprka při práci na pomníku Husité (Boží bojovníci), 1926.

³⁴⁸ KAČER (pozn. 2) 117.

³⁴⁹ Národní listy 8. 3. 1924, 9; Národní politika 4. 9. 1926, 1; Národní politika 24. 2. 1924, 5.

³⁵⁰ KAČER (pozn. 2) 117.

8.7 BOŽÍ BOJOVNÍCI

Předposlední produkt pomníkové tvorby F. Úprky, jeho málo známé dílo, se nachází ve Slatině nad Zdobnicí, v severovýchodních Čechách. Jedná se o památník padlých v první světové válce se sousoším *Husité (Boží bojovníci)* [68], které podle sochařova modelu³⁵¹ vytesal z hořického pískovce O. Fiedler ze Žamberka. U vzniku myšlenky na vybudování pomníku husitskému vojevůdci a obětem války stálo pětisté výročí smrti Jana Žižky z Trocnova (1924), doprovázené rozsáhlou slavností, během níž se podařilo obci zajistit obnos 3 000 Kčs. Před kostelem situovaný pomník byl odhalen symbolicky 10. července 1927, v den desátého výročí bitvy u Zborova.³⁵² Kompozičně připomínají Boží bojovníci skupinu husitů ze Šalounova staroměstského *pomníku mistra Jana Husa* (1915). Avšak F. Úprka přistoupil k tématu s větší bojovností a sobě vlastní hutností sochařského vyjádření. První husita v akčním gestu ukazuje kupředu, kam směřuje i pohled obou postav, zatímco druhý se opírá o štít a poslouchá pokynů svého spolubojovníka.

8.8 ODBOJ

Posledním veřejně známým dílem F. Úprky, dokončeným po jeho smrti, se stal figurální pomník obětem padlým v první světové válce, ztvárněný v podobě postavy *Odboje*. [69, 70] Jeho postavení v Uherském Ostrohu při levém břehu řeky Moravy iniciovala Československá obec legionářská. Hlavním tématem pomníku je personifikace Odboje v podání slováckého šohaje, pevně stojícího se zařatou pěstí, odhodlaného vši silou bránit svou vlast. Popření úprkovské životnosti, statický postoj figury i pevná obrysová linka sochy dodávají pomníku na monumentalitě. Odhalení pomníku pátečního večera 4. července 1930 bylo zároveň pietním aktem k uctění památky zesnulého sochaře, spojeným s velkolepými dvoudenními národopisnými slavnostmi pod patronací zemského prezidenta J. Černého, Sdružení přátel lidového umění a rázu Slováků a Úprkova přítele, malíře A. Frolky.³⁵³ Finální

³⁵¹ Jeden sádrový model vlastní GUV v Hodoníně, inv. č. P-211. Je také uveden v monografii o F. Úprkovi jako dílo, které se zatím nepodařilo zařadit do jakéhokoliv kontextu. Kačer (pozn. 2) 200.

³⁵² Emanuel POCHE (ed.): *Umělecké památky Čech*. 3. P/Š, Praha 1980¹, 343; www.geocaching.com/seek/cache_details.aspx?guid=a0c84e61-ce9d-40a6-b517-fad2a521a745, vyhledáno 28. 10. 2012.

³⁵³ Slovácké noviny 9. 5. 1930, 3; Národní politika 8. 7. 1930, 3; KAČER (pozn. 2) 59.

postavě šohaje v kyjovském oděvu, peleríně přehozené přes ramena a s kloboukem zdobeným kosárkem na hlavě, předcházela sádrový model včetně samostatné studie šohajovy hlavy.³⁵⁴

Zájem o zřízení pomníku projevil na začátku roku 1928 také město Břeclav. Důvodem bylo nadcházející výročí deseti let od vzniku samostatného Československého státu a vzhledem k Úprkovu životnímu jubileu jevil se právě on jako optimální případný tvůrce. Zvažováno bylo jeho dílo *Slovácký stárek*.³⁵⁵ Na uskutečnění této intence nedošlo.



Obr. 69 Franta Úprka: Odboj, 1926, sádrová studie, GVV v Hodoníně.

Obr. 70 Franta Úprka v ateliéru se sochou Odboje, 1927, LA PNP.

³⁵⁴ KAČER (pozn. 2) 189.

³⁵⁵ Národní politika 2. 3. 1928, 7.

9 ZÁVĚREM

Dnes je zřejmé, že ve velké konkurenci talentovaného sochařského kvasu 90. let obstál F. Úprka v roli výrazného solitéra, razícího si svou výtvarnou cestu, a zároveň reprezentanta moravských snah o legitimizování vlastní umělecké scény s veškerými jejími formálními i obsahovými specifiky. Skutečného mistrovství dosáhl na poli sepulkrálního sochařství, kde do stylově upravených přežívajících vzorců z 19. století implementoval své inovativní přístupy k řešení sochařského náhrobku. Zde se jeho výsledky jeví jako silně svébytné články secesního a moderního sepulkrálního umění, avšak bez výraznějších epigonů v této sféře. Funerální plastiky F. Úprky jsou jedinečné a raritní právě aplikováním folklorních uměleckých tendencí do prostředí sepulkrální produkce. Paralely k Úprkovu stylu lze v tomto sochařském žánru nalézt pouze v případě dílčích prací. Dobové analogie tvoří několik folklorně laděných secesních funerálních plastik Stanislava Suchardy a později moderní sochařské náhrobky Jaroslava Pelikána zabývající se rurálně lidopisnými motivy skrze sociální témata.

Ačkoli formální vyjádření F. Úprky během celého sochařského vývoje působí jako koherentní celek s pevnou strukturou, lze si i v jeho na první pohled konstantní formě všimnout jemných změn pramenících z obsahu, doprovázených rozvolňováním sochařského rukopisu, jež zaznamenaly přechod od etnografické deskripce směrem k existenciálním otázkám, které aktuálně řešili umělci začátku 20. století. Tyto tendence jsou zachyceny v Úprkových pozdějších dílech s náměty mateřství, práce, stáří a smrti a jsou spíše typické pro jeho sepulkrální tvorbu. Ke konci života se rozvolněná sochařská forma F. Úprky uklidňuje ve prospěch nástupu novoklasicistně jednoduchého monumentálního vyjádření. Hranice monumentality se i navzdory faktické velikosti Úprkových děl podařilo atakovat v několika případech již dříve, ale ryzí novoklasicismus se projevil jediným počinem.

Sepulkrální tvorbě se F. Úprka začal věnovat v poměrně umělecky pozdním věku třiceti sedmi let. Přes prvotní nevýrazné náhrobky akceleroval začátek jeho kariéry ve sféře sepulkrální produkce se sochou *Modlení*, vzápětí následovanou již zástupem úprkovsky osobitých realizací. Jeho tvorba vrcholí před první světovou válkou v dílech *Pohřební družica*, *Naríkačka* a *Pokání*. Do té doby vznikla celá řada sochařských náhrobků představujících stěžejní část Úprkova sepulkrálního umění. Po skončení války F. Úprka navázal na dosavadní funerální dílo umírněnějšími a konvenčnějšími počiny, mezi nimiž je zřetelně odlišitelná hrstka sepulkrálních plastik provedená podle starších předválečných

modelů. Labutí píseň Úprkova sepulkrální tvorby zazněla v překvapivém konci, zastoupeném sochou *Umírající*.

Význam Úprkova působení dokládá rozsáhlý výčet reprezentativních pohřebišť s výskytem jeho prací, tvořících rovy předních osobností tehdejší kulturní i politické scény, a oblíbenost Úprkových náhrobků ilustruje již v době svého vzniku široký rádius lokace Úprkových děl.

Lze předpokládat, že i přes velký počet sochařských náhrobků F. Úprky, zdokumentovaných v této diplomové práci, nemusí být jejich výčet úplný. Zejména přihlédne-li se právě k velkému rozptýlu působení sochaře od Prahy a středních Čech, přes Moravu až po Slovensko a ne zcela dochované písemné i umělecké pozůstalosti, nabízí se zde stále prostor pro další bádání, kterému bych se i v budoucnu ráda věnovala. Přesto byl díky této diplomové práci vytvořen reprezentativní přehled funerálních plastik F. Úprky.

Tvorbu F. Úprky není možné vnímat jako místně rozptýlený projev regionální slovácké kultury, a tudíž jako okrajový a svou folklorností až ruralitou umělecky méněcenný. Pro získání komplexního obrazu kultury a umění počátku 20. století je nezbytné vnímat i sochařství v jeho celistvosti a s veškerými jeho nuancemi a dobovými různorodostmi, jež naplňovaly umělecký rámec své doby. Tato diplomová práce tak splácí v tomto směru F. Úprkovi dluh svým cílem rehabilitovat sochařovu tvorbu především v její sepulkrální podobě a prezentovat tak uměleckou osobnost předního tvůrce funerální plastiky prvních dvou desetiletí 20. století.

10 SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY

PUBLIKACE

- ANDRYS, Jan: Sladké s hořkým. Ze života umělecké družiny Domu umělců SVUM v Hodoníně, Hodonín 2007
- BEDNÁŘ, Václav / ČERNÝ, Miroslav / LAPÁČEK, Jiří / MARADA, Miroslav: Hřbitovy v Hranicích a Drahotuších. Průvodce. Hranice 2006
- BENKA, Martin: Za umením. Spomienky a úvahy, Bratislava 1958
- BIRNBAUMOVÁ, Alžběta / ČERNÁ, Věra: Opuštěná paleta, Praha 1942
- ČAKRTOVÁ, Eva: Vydrova továrna na výrobu poživatin (1896–1938). Prozatímní inventární seznam, Archiv NTM, Praha 1955, nepag.
- DVOŘÁK, Karel / FROLEC, Václav (ed.): Slovácko 1905, Brno 1991
- ENDLER, Jiří: Příběhy brněnských hřbitovů, Brno 2010
- Franta Úprka 1868-1929. Posmrtná výstava sochařského díla jeho (kat. výst.), Hodonín 1930
- HILTON, Tim: The Pre-Raphaelites, London 2004, reprint 1970¹
- HOPLÍČEK, František (ed.) / KOBLÍŽEK, Oldřich (ed.): Almanach Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně, Hodonín 1923
- JANSON, H. W.: Nineteenth-century Sculpture, London 1985, první vydání
- JEŘÁBEK, Richard a kol.: Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století, Praha 2004
- KAČER, Jaroslav: Franta Úprka. 1868–1929, Hodonín 2008
- KAČER, Jaroslav: Joža Uprka 1861–1940, Hodonín 2011
- KALVODA, Alois: Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy 1907-1929, Praha 1929
- KOCH, Alex. (ed.): Sculptures from „Academy Architecture“ 1904–1908. A collection of all the sculptures published in vols. 25-34 of "Academy Architecture", London 1908
- KRUMHOLZ, Martin: Stanislav Sucharda. 1866–1916, Nová Paka 2006
- LASÁK, Oldřich: Z malířova zápisníku, Olomouc 1946
- LÁNY, Jeroným: Vinohradský hřbitov 1885-1998, Praha 1998
- MIKULAŠTÍK, Tomáš / PLÁNKA, Ivan: Joža a Franta Uprkové. Výstava díla bratří Joži a Franty Uprkových (kat. výst.), Zlín 1980
- MUSILOVÁ, Helena / BENDOVIÁ, Eva (ed.): Joža Uprka. 1861–1940. Evropan slováckého venkova, Praha 2011
- NECKÁŘOVÁ, Libuše / VANOUŠEK, Alois / WAGNER, Jiří: Vinohradský hřbitov včera a dnes, Praha 2002
- NOVÁK, Arne: Průvodce brněnským hřbitovem. Hroby významných českých lidí, Brno 1935

- NOVÁKOVÁ-ÚPRKOVÁ, Božena: Besedy s Jožou Uprkou, Strážnice – Ostrava 1996
- PELIKÁN, Jaroslav: Průvodce historií a stálou expozicí. Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín 1985
- POCHE, Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech. 1. A/J, Praha 1977¹
- POCHE, Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech. 3. P/Š, Praha 1980¹
- POCHE, Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech. 4. T/Ž, Praha 1982¹
- PRAHL, Roman / ŠÁMAL, Petr: Umění jako symbol a dekorace. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012
- PRAJER, Jiří a kol.: Kněždub. Minulost a současnost obce, Kněždub 2011
- PRETTEJOHN, Elizabeth: After the Pre-Raphaelites. Art and Aestheticism in Victorian England, Manchester 1999¹
- SCHEUFLER, Pavel: Praha 1848–1914. Čtení nad dobovými fotografiemi, Praha 1986
- TOMÍČKOVÁ, Oldřiška / BUKAČ, Václav / RICHTERMOCOVI, Hana: Hořice odedávna dodneška. Putování dějinami města slovem a obrazem, Hořice 2008¹
- URBAN, Otto M. / MAGNICOVI, Dagmar (ed.): Karel Hlaváček. Výtvarné dílo a kritika, Praha 2002
- VANOUSEK, Alois: Olšanské umění, jeho tvůrci a doba, Praha 2000
- VINKLER, Jaroslav: Moravští Slováci v Praze. Příspěvek k dějinám Slovákčeského kružku v Praze (1861) 1896-1945, Praha 1988¹
- Výstava Jaro Procházky, Jos. Koudelky, Franty Uprky. Devátá umělecká výstava Klubu přátel umění v Kroměříži (kat. výst.), Kroměříž 1927, nepag.
- WITTLICH, Petr: Česká secese, Praha 1982¹
- WITTLICH, Petr: České sochařství ve XX. století, Praha 1978¹
- WITTLICH, Petr: Sochařství české secese, Praha 2000¹
- SAMEK, Bohumil (ed.): Umělecké památky Moravy a Slezska. 2. J/N, Praha 1999¹
61. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Sochař Franta Úprka, malíř Břetislav Bartoš (kat. výst.), Praha 1931

ČLÁNKY, DÍLČÍ KAPITOLY A PŘÍSPĚVKY ZE SBORNÍKŮ

- AXMAN, Emil: Vzpomínky na Frantu Uprku, in: Malovaný kraj roč. III, č. 3, 1948, 36–39
- BRICON, Étienne: Les Salons de 1920 in: Gazette des Beaux-Arts, roč. 62., svazek 1., 1920/6, Paris 1920, 319-350

BŘEZINOVÁ, Drahomíra / DUDÍKOVÁ SCHULMANNOVÁ, Barbora / RŮŽICKOVÁ, Jana: Jan Kotěra a Olšanské hřbitovy, in: Příloha Věstníku klubu Za starou Prahu, č. 3/2009, nepag

BYDŽOVSKÁ, Lenka: Heart in trance. William Ritter and Czech Modernism, www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=261&Itemid=13, vyhledáno 11. 11. 2012

DRÁPALA, Daniel: Klauda František, beskydy-valassko.cz/encyklopedie/objekty1.phtml?id=75703, vyhledáno 11. 11. 2012

Flor.: Z neodeslaných listů III., in: Pozor 11. 1. 1912

FRÝZEK, Jiří: Založení První divadelní společnosti pro venkov divadelního ředitele J. A. Prokopa, in: Orlické hory a Podorlicko 1999/9, 176–188

HALUZICKÝ, Bohumil: Franta Úprka, in: Masarykovou stopou. Měsíčník Masarykovy československé společnosti, roč. III., 1949, 33–36 a 60–61

HÝBL, František / KATZEROVÁ, Sabina: Nástin života a díla Františka Slaměníka in: František Slaměník 1845–1919. Sborník příspěvků z konference konané 3. a 4. října 1995 v Přerově, Přerov 1996, 5–18

JANKO, Alexej: Sochár František Úprka, in: Osudy slovenských výtvarníků, Bratislava 1948, s. 263-269

JEŽ, Štěpán: Vzpomínáme sochaře Fr. Úprky, in: Malovaný kraj roč. IV., č. 9, 1949, 84–85, 99

KALVODA, Alois: Trpký osud malíře Jana Urbana, in: Národní politika, 12. 5. 1928, 1–2

KOLÍSEK, Alojz: Franta Uprka. K 60. narozeninám, in: Slovenské pohľady, č. 2, 1928, 1–7

KRÁLÍK, Jan: K úpravám na hřbitově in: Toušeňský zpravodaj, podzim 2005, 1–3

KRETZ, František: František Uprka, in: Slovácký obzor 24. 2. 1928

KUCHTOVÁ, Vladislava: Firemní a umělecká produkce náhrobků konce 19. a první třetiny 20. století v Praze in: ROHÁČEK, Jiří (ed.): EPIGRAPHICA & SEPULCRALIA III. Sborník příspěvků ze zasedání k problematice sepulkrálních památek, pořádaných Ústavem dějin umění AV ČR, v letech 2008–2010, Praha 2011, 263–271

MAREK, J. R.: Franta Anýž in: Národní listy 31. 1. 1928, 9

MÁDL, Karel Boromejský: Nové soutěže, in: Národní listy 10. 6. 1906, 13

MÁDL, Karel Boromejský: Tři vánoční, in: Národní listy 20. 12. 1903, 17

MUSIL, J. V.: Poutníci ze Slovácka do Franty Uprky v Olomouci Kopečku, in: Vlastivědný věstník moravský, roč. XXXIV, Brno 1982, 74–85

- Neuvedený autor: F. Úprka – lidový sochař slovácký, in: Malovaný kraj roč. III, č. 2, 1948, 26
- Neuvedený autor: Franta Úprka †, in: Rozkvět, č. 38, 1929, 17–18
- PRAHL, Roman: Umění, město a národ v symbolické dekoraci, in: SVATOŠOVÁ, Hana / LEDVINKA, Václav: Město a jeho dům. Kapitoly ze stoleté historie Obecního domu hlavního města Prahy (1901-2001), Praha 2002, 97–116
- PŠURNÝ, Jiří: Stalo se před 70 lety. Franta Úprka, in: Bílé Karpaty č. 1, 1998, 7
- RYBAŘÍK, Václav: Franta Úprka (1868-1929), in: Kámen, roč. 15, 2009/3, 15–17
- RYBAŘÍK, Václav: Kamenná díla sochaře Ladislava Šalouna in: Kámen, roč. 11, 2005/3, 81–86
- RYBAŘÍK, Václav: Pražské obelisky a monolity (2) in: Kámen, roč. 5, 1999/3, 215–224
- RYBAŘÍK, Václav: Pražské obelisky a monolity (3) in: Kámen, roč. 5, 2002/1, 11–13
- RITTER, William: Le Mouvement Artistique A L'etranger. Autriche-Hongrie, in: L'Art et les artistes, Paris 1912, tome XIV, Octobre 1911 – Mars 1912, 138
- RITTER, William: L'exposition nationale morave de Kromeric, in: La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des beaux-arts, n. 31, 26 Septembre 1908, 316
- RICHTER, Karel: Kdo je kdo v Chlumci n. C.? Jan Říha, in: Chlumecké listy. Časopis chlumeckého regionu, ročník XXXI, číslo 2, 2001, 8, 9
- SKŘEBSKÁ, Renata: Funerální plastika v díle sochaře Julia Pelikána in: Zprávy památkové péče, roč. 67, 2007/1, 27–33
- SRNSKÝ, Stanislav: Málo známé pražské pomníky a památníky, in: Věstník Klubu Za starou Prahu 2/2003
- ÚPRKOVÁ, Otila: Můj Franta in: Výtvarníci SVUM. B. Jaroněk, A. Kalvoda, F. Ondrůšek, Fr. Úprka, Hodonín 1935, 113–121
- VONDRÁČEK, Karel: František Úprka, in: Národní osvobození 24. 2. 1928
- VYSKOČIL, Quido Maria: U Franty Úprky. Z pražských atelierů, in: Český deník 26. 11. 1923, 2
- V. A. Z.: Fr. Úprka: Definitivní urna ministra dra Rašína, in: Zlatá Praha 9. 8. 1923, 440
- ZEMAN, L.: Franta Úprka a Velká, in: Malovaný kraj, roč. III., č. 11, 1948, 131–132
- ZEMÁNEK, Richard: Franta Úprka, in: Sborník Moravana, Brno 1931, 41–46
- ZIKMUND-LENDNER, Ladislav: Vršovická záložna, in: Petr Krajčí (ed.): Slavné stavby Prahy 10, Praha 2009, 71–72

-Pol-: Práce sochaře Franty Úprky v Moravské Nové Vsi in: Malovaný kraj 5/1984, roč. XX., Břeclav 1984, 23

DOKUMENTY

Adresář královského hlavního města Prahy a sousedních obcí Bubenče, Karlína, Smíchova, Kr. Vinohrad, Vršovic a Žižkova, Praha 1891

Diplom F. Úprky Esposizione internazionale di Milano 1906, Archiv GVU v Hodoníně
Fond Joža Úprka, Literární archiv, Památník národního písemnictví

Fond Marie Calma-Veselá, Literární archiv, Památník národního písemnictví

Klub přátel starého Smíchova. Výroční zpráva za rok 1939, Praha 1940

Korespondence F. Úprky, Archiv GVU v Hodoníně

Křestní a rodní kniha obce Kněždub. Rok 1868, svazek VII, 6

Nezařazená dokumentace k F. Úprkovi, Památník národního písemnictví

DIPLOMOVÉ PRÁCE

ERETOVÁ Monika: Sochařský náhrobek na olšanských hřbitovech éry J. V. Myslbeka (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2010

MARADOVÁ Lenka: Výstava umělecká, průmyslová a národopisná v Hodoníně r. 1892 (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2008

MĚDÍLKOVÁ Veronika: Umění a architektura Národopisné výstavy 1895 (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2012

PETŘÍKOVÁ Magdalena: Výstavnictví ve Velké nad Veličkou (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2008

PERIODIKA

Besedy Selských listů. Nedělní příloha Selských listů, 4. 7. 1913, 105

Dom in svet, roč. 20, č. 10, 1907, nepag.

Lidové noviny 9. 10. 1924, 5

Moravská orlice 7. 5. 1907, 5

Moravská Orlice 4. 2. 1910, příloha

Moravská orlice 21. 12. 1911, 2

Moravská orlice 2. 5. 1916, 3

Moravská orlice 1. 9. 1939, 3

Našinec 22. 6. 1913, 9
Národní listy 13. 1. 1898, 6
Národní listy, I. příloha k č. 39, 9. 2. 1902, 13
Národní listy 14. 12. 1902, 3
Národní listy 9. 12. 1903, 4
Národní listy 23. 9. 1904, 3
Národní listy 31. 1. 1905, 2
Národní listy 23. 9. 1906, 18
Národní listy 30. 7. 1908, 3
Národní listy 6. 3. 1913, 4
Národní listy 17. 7. 1913, 4
Národní listy 27. 5. 1917, 4
Národní listy 14. 4. 1922, 4
Národní listy 9. 8. 1923, 4
Národní listy 8. 3. 1924, 9
Národní listy 1. 7. 1926, 3
Národní listy 23. 9. 1927, 10
Národní listy 3. 12. 1927, 1
Národní listy, Večerník - Národ 23. 2. 1928, 1
Národní listy 27. 10. 1928, 4
Národní listy 5. 1. 1929
Národní listy 10. 9. 1929, 5
Národní listy 22. 10. 1930, 10
Národní listy 17. 3. 1931, 9
Národní listy 14. 4. 1931, 3
Národní listy 4. 11. 1933, 5
Národní listy 31. 10. 1935, 3
Národní listy 23. 4. 1934, 4
Národní listy 20. 11. 1936, 5
Národní politika 11. 8. 1900, 3
Národní politika 15. 12. 1906, 7
Národní politika 31. 3. 1910, 1
Národní politika 30. 12. 1911, 3

Národní politika 5. 10. 1912, 5
Národní politika 13. 2. 1915, 3
Národní politika 2. 5. 1917, 5
Národní politika 4. 4. 1923, 5
Národní politika 19. 10. 1923, 6
Národní politika 30. 5. 1924, 4
Národní politika 29. 7. 1924, 4
Národní politika 24. 2. 1924, 5
Národní politika 4. 8. 1924, 2
Národní politika 4. 9. 1926, 1
Národní politika 2. 3. 1928, 7
Národní politika 8. 7. 1930, 3
Národní politika 28. 10. 1930, 2
Pestrý týden 31. 8. 1927, 23
Plzeňské listy 2. 8. 1906, 4
Plzeňské listy 11. 5. 1907, 2
Slovácké noviny 13. 9. 1929
Slovácké noviny 9. 5. 1930, 3
Umělecký list, roč. I., č. 1, 1919
Uprkům kraj, Ročník I. (III.), č. 2.–3. (10–11), říjen – listopad 1942
Zlatá Praha 1896, roč. VIII, č. 21, 249
Zlatá Praha 14. 6. 1907, 444
Zlatá Praha 21. 6. 1907, 453
Zlatá Praha 29. 10. 1909, 63
Zlatá Praha 1909, roč. XXVI., č. 38., 448
Zlatá Praha 1913, roč. XXX, č. 47, 564
Zlatá Praha 10. 7. 1918, 492
Zlatá Praha 1919, roč. XXXVI., č. 3–4, 29
Žďár 15. 6. 1912, 7
Žďár 11. 7. 1941, 4

INTERNETOVÉ ZDROJE

abart-full.artarchiv.cz, vyhledáno 14. 8. 2012

aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000022073&local_base=AUT, vyhledáno 12. 11. 2012

cestyapamatky.cz, vyhledáno 14. 9. 2012

encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=1805, vyhledáno 3. 9. 2012

fotoarchiv.nm.cz/anm/europeana?collection=fotoarchiv&item=4227, vyhledáno 16. 12. 2012

karvinsky.denik.cz/zpravy_region/20091027masaryk.html, vyhledáno 14. 9. 2012

kultura.infocesko.cz/content/galerie_alone.aspx?zoomimg=5251&slideimg=-1&clanekid=10652, vyhledáno 11. 12. 2012

liberec-reichenberg.net/clanky/cist/nazev/53-ponury-expresionista-adolf-foehr, vyhledáno 11. 11. 2012

Muzeum Těšínska: T. G. Masaryk - odhalení sochy Č. Těšín, in:

www.youtube.com/watch?v=vbcvk1gAogI, vyhledáno 14. 9. 2012

www.beharov.cz/?zamek, vyhledáno 17. 11. 2012

www.citem.cz/promus11/view.php?src=images/7OC/P_125.jpg&table=9&connfield=promus_id_a&connval=156338, vyhledáno 22. 11. 2012

www.eantik.cz/cz/detail.aspx?did=43726, vyhledáno 16. 10. 2012

www.filmarchives-

online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=b4ee0222931f20f25c92fd80ca723f1c&mf_tab=NFA&set_language=cs, vyhledáno 12. 9. 2012

www.frenstat.info/vismo/o_utvar.asp?id_org=100493&id_u=1341, vyhledáno 14. 9. 2012

www.geocaching.com/seek/cache_details.aspx?guid=a0c84e61-ce9d-40a6-b517-fad2a521a745, vyhledáno 28. 10. 2012

www.gvuhodonin.cz/sbirky/plastika#!prettyPhoto[gallery]/12/, vyhledáno 16. 11. 2012

www.hostinuvojkovic.cz/pamatky.htm, vyhledáno 3. 9. 2012

www.jiraskovi.cz/_bigfiles/vanoce-s-loutkami.pdf, vyhledáno 14. 9. 2012

www.langhansarchiv.cz, vyhledáno 16. 12. 2012

www.panoramio.com/photo/27329519, vyhledáno 3. 11. 2012

www.snk.sk/?sektor-b, vyhledáno 22. 10. 2012

www.socharstvi.info/autori/vaclav-amort/, vyhledáno 6. 11. 2012

www.spolekcalma.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=53:marie-calma-vesela-a-luhaovice-&catid=35:archiv&Itemid=63, vyhledáno 12. 8. 2012

www.svum.org/index.php?id=19, vyhledáno 20. 9. 2012

11 SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Franta Úprka, Praha, 8. 11. 1926, fotografie, © Nadace Langhans. Reprodukce z: www.langhansarchiv.cz, vyhledáno 16. 12. 2012.
2. Bratři Úprkovi, zleva: Joža, Franta a Martin, úplně vlevo syn J. Uprky Janek, Slovácko, 1918. Reprodukce z knihy: Helena MUSILOVÁ / Eva BENDOVIČOVÁ (ed.): Joža Uprka. 1861–1940. Evropan slováckého venkova, Praha 2011, 49.
3. Jan Uprka: slovácký lidový motiv na dřevěném trámu, 1870, Kněždub, rodný dům F. Úprky. Reprodukce z knihy: Jiří PRAJER a kol.: Kněždub. Minulost a současnost obce, Kněždub 2011, 206.
4. Jan Uprka: biblické náměty, nástěnná malba, kol. 1870, Kněždub, světnice rodného domu F. Úprky. Reprodukce z knihy: Jiří PRAJER a kol.: Kněždub. Minulost a současnost obce, Kněždub 2011, 206.
5. Franta Úprka na vojně v Kroměříži, 1890. Reprodukce z knihy: Výtvarníci SVUM. B. Jaroněk, A. Kalvoda, F. Ondrůšek, Fr. Úprka, Hodonín 1935, 114
6. Oldřich Lasák: Franta Úprka s viržinkou a kloboukem do týla, 20. léta 20. století, kresba. Reprodukce z knihy: Oldřich LASÁK: Z malířova zápisníku, Olomouc 1946, 107.
7. Franta Úprka, kol. 1928, fotografie, archiv GUV v Hodoníně.
8. Pohled do stálé expozice Franty Úprky, Hodonín, Dům umělců, po 1934. Reprodukce z: www.svum.org/index.php?id=19, vyhledáno 20. 9. 2012.
9. Franta Úprka: Maměnka, 1905, patinovaná sádra, MG v Brně, Jurkovičova vila. Foto: archiv autorky.
10. Franta Úprka: U řeky, 1899, sádra, fotoreprodukce. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 23. 12. 1899, 75.
11. Franta Úprka: Tihlérka, 1916, bronz, GUV v Hodoníně. Reprodukce z: [www.gvuhodonin.cz/sbirky/plastika#!prettyPhoto\[gallery\]/12/](http://www.gvuhodonin.cz/sbirky/plastika#!prettyPhoto[gallery]/12/), vyhledáno 16. 11. 2012.
12. Franta Úprka: Čardáš, 1920, patinovaná sádra, GUV v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GUV v Hodoníně.
13. Franta Úprka: Hudba – Píseň, 1911, kachlík, GUV v Hodoníně, kancelář Domu umělců. Reprodukce z knihy: Jaroslav KAČER: Franta Úprka. 1868–1929, Hodonín 2008, 126.
14. Franta Úprka: Alegorie Malířství, nerealizovaný návrh, 1904, sádra, GUV v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GUV v Hodoníně.
15. Franta Úprka: Strakonický dudák a Rusalka, 1908, umělý kámen, Praha, Obecní dům. Foto: autorka.
16. Franta Úprka: Slovácká Madona, 1910, patinovaná sádra. Reprodukce z katalogu: 61. výstava Jednoty umělců výtvarných v Praze. Sochař Franta Úprka, malíř Břetislav Bartoš (kat. výst.), Praha 1931, nepag.
17. Franta Úprka: Přadlena, 1912, laaský mramor, Praha – Vršovice, dvorana býv. Občanské záložny. Foto: Petr Šámal.
18. Franta Úprka: Pohádka II., 1925, pískovec, GUV v Hodoníně. Foto: autorka.

19. Franta Úprka: Procesí, 1918, sádra, MU Olomouc. Reprodukce z:
www.citem.cz/promus11/view.php?src=images/7OC/P_125.jpg&table=9&connfield=promus_id_a&connval=156338, vyhledáno 22. 11. 2012.
20. Dle modelu F. Úprky Josef Bílek, Rudolf Zábrodský: Jánošík, 1917, hořický pískovec, Hořice, Smetanovy sady. Reprodukce z knihy: Oldřiška TOMÍČKOVÁ / Václav BUKAČ / Hana RICHTERMOCOVIÁ: Hořice odedávna dodneška. Putování dějinami města slovem a obrazem, Hořice 2008¹, 235.
21. Dle modelu Franty Úprky: Matka, 1924, hořický pískovec, Hořice, před MŠ Na Habru. TOMÍČKOVÁ, Oldřiška / BUKAČ, Václav / RICHTERMOCOVIÁ, Hana: Hořice odedávna dodneška. Putování dějinami města slovem a obrazem, Hořice 2008¹, 249.
22. Antonín Blažek: Dům umělců, 1910–1913, Hodonín. Reprodukce z:
kultura.infocesko.cz/content/galerie_alone.aspx?zoomimg=5251&slideimg=-1&clanekid=10652, vyhledáno 11. 12. 2012.
23. Auguste Rodin s Alfonsem Muchou, Jožou Uprkou, Zdenkou Braunerovou, Milošem Jiránkem, Josefem Mařatkou, Dušanem Jurkovičem a dalšími při návštěvě Slovácka, 2. 6. 1902, Hroznová Lhota. Reprodukce z knihy: Helena MUSILOVÁ / Eva BENDOVIÁ (ed.): Joža Uprka. 1861–1940. Evropan slováckého venkova, Praha 2011, 163.
24. Franta Úprka (vlevo) s přítelem Koubou v Praze během Národopisné výstavy českoslovanské, 1895, fotografie, archiv GUV v Hodoníně.
25. Stanislav Sucharda: upomínkové medaile za zásluhy o Národopisnou výstavu českoslovanskou, 1895. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 1896, roč. VIII, č. 21, 249.
26. Erwin Raupp: Joža Uprka při práci, 1904, fotografie. Reprodukce z knihy: Helena MUSILOVÁ / Eva BENDOVIÁ (ed.): Joža Uprka. 1861–1940. Evropan slováckého venkova, Praha 2011, 17.
27. Jaroslav Vorel: Selka a sedlák z Blanska, 1901, Praha, Ústřední jednota hospodářských společenstev. Reprodukce z knihy: Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako symbol a dekorace. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 148.
28. Reliéf s hanáckou selkou držící fotoaparát, kol. 1900, Olomouc, Ostružnická ulice. Foto: Michal Mañas.
29. Stanislav Sucharda: Náhrobek Josefy Humpal-Zemanové, 1908, Praha, Olšanské hřbitovy (IX-13). Foto: autorka.
30. František Bílek: Náhrobek Viktora Nečase, 1909, Praha, Olšanské hřbitovy (IX-7). Foto: autorka.
31. Mapa s místy výskytu sepulkrálních děl Franty Úprky. Vlastní práce autorky.
32. Stanislav Sucharda: Náhrobek Marie Dostálové, po 1903, Praha, Olšanské hřbitovy (VI-10b-21). Foto: autorka.
33. Julius Pelikán: Náhrobek Antoše Frolky, kol. 1940, Kněždub, „Slovácký Slavín“. Foto: autorka.
34. Miloš Bublík: Náhrobek Františka Klaudy, 1941, Rožnov pod Radhoštěm, „Valašský Slavín“. Foto: Alexandr Satinský.

35. A. Johann: Franta Úprka v pražském ateliéru v Puchmajerově ulici, cca 1920, fotografie, LA PNP.
36. Franta Úprka: Z kostela, 1909, mramor. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 10. 7. 1918, 492.
37. Stanislav Sucharda: Podobizna paní Grohové, 1905, medaile. Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982¹, 222.
38. Franta Úprka: akvarelová kresba. Reprodukce z knihy: Jaroslav KAČER: Franta Úprka. 1868–1929, Hodonín 2008, 33.
39. Franta Úprka: Písmák, 1905, hadec, GVU v Hodoníně. Foto: autorka.
40. František Hergesel ml.: Matka, poč. 20. století, bronz, Praha, Vinohradská hřbitov. Foto: autorka.
41. Franta Úprka: Při mši, 1906, sádra. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 14. 6. 1907, 444.
42. Franta Úprka: Umřel, 1909, sádra. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 29. 10. 1909, 63.
43. Franta Úprka: Umřel, 1909, hliněný model, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
44. Franta Úprka: Stojící děvčica s liliemi, cca 1912, patinovaná sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
45. Bohumil Vavroušek: Ateliér Franty Úprky (vpravo nahoře Stojící děvčica s liliemi), cca 1912, LA PNP.
46. Franta Úprka: Dožatá, kol. 1912, patinovaná sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
47. Bohumil Kafka: Náhrobek J. E. Protzkara a J. rytíře Zapletala z Lubeňova, po 1903, Uherské Hradiště – Mařatice. Foto: autorka.
48. Franta Úprka: Nařikačka, 1909, mramor. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 1909, roč. XXVI., č.38., 448.
49. Franta Úprka: Bolest, kol. 1912, sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
50. Franta Úprka: Pokání, kol. 1912, žula. Reprodukce z periodika: Besedy Selských listů, roč. IV, č. 13, 4. 7. 1913, 105.
51. Antonín Turek: Kaple sv. Václava, 1897, Praha, Vinohradský hřbitov. Foto: archiv autorky.
52. Franta Úprka: Sedící pod křížem, 1915, Vinohradský hřbitov, kaple sv. Václava. Foto: archiv autorky.
53. Franta Úprka: Návrh náhrobku Andreje Halaša, po 1918, sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
54. Franta Úprka: Návrh náhrobku Pavola Mudroně, po 1918, sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
55. Franta Úprka s manželkou Otilií při slavnostním odhalování pomníků v Martině, 8. 8. 1923, fotografie, fotoarchiv NM. Reprodukce z: fotoarchiv.nm.cz/anm/europeana?collection=fotoarchiv&item=4227, vyhledáno 16. 12. 2012.

56. Stanislav Sucharda: Poklad, 1896, sádra (detail spodní části). Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000¹, 198.
57. Bohumil Vavroušek: Letní ateliér Franty Úprky na Slovácku, kol. 1920, fotografie, LA PNP.
58. Jules Dalou: Náhrobek Victora Noira, 1890, bronz, Paříž, hřbitov P erre Lachaise. Reprodukce z knihy: H. W. JANSON: Nineteenth-century Sculpture, London 1985, 198.
59. Franta  prka?: Světec s lilií, po 1900, pískovec,  stolovice, hřbitov. Foto: autorka.
60. Franta  prka: Velk  žal, 1908, sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
61. Franta  prka: Klekání, 1916, patinovaná sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
62. Franta  prka: D v cika s r zemi, 1918, patinovaná sádra, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
63. Franta  prka: Opuřt n , 1918, sádra. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 1919, roč. XXXVI.,  .3–4, 29.
64. Franta  prka: Pomník Frantiřka Bohumíra Zvěřiny, 1911, Hrotovice. Reprodukce z periodika: Zlatá Praha 1913, roč. XXX,  . 47, 564.
65. Franta  prka: Pomník Frantiřka Veselého, 1924, mramor, Luhačovice. Reprodukce z: www.panoramio.com/photo/27329519, vyhledáno 3. 11. 2012.
66. V. Mach c ek: Franta  prka s manřelkou Otili  a ředitelem l zn  Podleř kem v Lázních Bohdaneč, 13. 8. 1927, fotografie pro Světozor, LA PNP.
67. Franta  prka: Socha T. G. Masaryka, 1924, godulsk  pískovec,  esk  T ř n (bývala). Printscreen z: Muzeum T ř nska: T. G. Masaryk - odhaleni  sochy  . T ř n, in: www.youtube.com/watch?v=vbcvk1gAogI, vyhledáno 14. 9. 2012.
68. Franta  prka při p aci na pomníku Husit  (Boří bojovníci), 1926. Reprodukce z knihy: Výtvarníci SVUM. B. Jaroněk, A. Kalvoda, F. Ondr řek, Fr.  prka, Hodonín 1935, 117.
69. Franta  prka: Odboj, 1926, s drov  studie, GVU v Hodoníně. Foto: Josef Fantura pro GVU v Hodoníně.
70. Franta  prka v ateliéru se sochou Odboje, 1927, LA PNP.

SEZNAM POUŽIT YCH ZKRATEK

SVUM	Sdružení výtvarných umělců moravských
GVU	Galerie výtvarného umění (v Hodoníně)
LA PNP	Literární archiv Památníku národního písemnictví
NM	Národní muzeum (v Praze)
MG	Moravsk� galerie (v Brně)
MU	Muzeum umění (v Olomouci)
NTM	Národní technick� muzeum (v Praze)