

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

**Křížová cesta Josefa Jíry v kapli
sv. Vavřince
na Malé Skále**

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hana Lamatová

Vedoucí diplomové práce: Doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.

OLMOUC 2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně
a použila uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne 25. června 2008

.....
vlastnoruční podpis

Děkuji Doc. PaedDr. Aleně Kavčákové, Dr. za odborné vedení diplomové práce. Dále děkuji pracovníkům farností a farářům za možnost nahlédnout do sakrálních prostor a za poskytování materiálových podkladů. Za přátelské rady a možnost nahlédnout do soukromých archiválií děkuji paní Jarmile Votavové.

Obsah:

1 Úvod.....	6
I Malíř a grafik Josef Jíra	
2 Stav bádání.....	10
2.1 Monografie věnované Josefu Jírovi.....	10
2.2 Další publikace věnující se tvorbě Josefa Jíry..	11
2.3 Katalogy výstav.....	13
2.4 Slovníková literatura.....	17
2.5 Články v periodikách.....	18
3 Život.....	20
4 Přehled tvorby.....	31
4.1 Pozdní dílo.....	38
II Křížová cesta v zámecké kapli sv. Vavřince na Malé Skále	
5 Maloskalské kapličky.....	55
5.2.1 Architektura kaple sv. Vavřince.....	56
5.2.2 Koncepce vnitřní výzdoby kaple sv. Vavřince...	58
6 Křížová cesta.....	61
6.1 Historický vývoj zbožnosti křížové cesty a jejího výtvarného ztvárnění.....	61
6.2 Ikonografické a duchovní pozadí křížové cesty...	64
7 Křížová cesta ve výtvarném pojetí Josefa Jíry a její interpretace.....	74
7.1 Další výtvarná pojetí křížové cesty.....	88
7.1.1 Obrazy na dřevěných deskách.....	88
7.1.2 Soubory křížové cesty v grafice.....	89
8 Moderní křížové cesty ve starém sakrálním prostoru..	96
9 Závěr.....	108
Poznámky.....	111
Prameny - řazeno abecedně.....	131
Literatura - řazeno abecedně.....	132

Textové přílohy.....	134
Seznam výstav Josefa Jíry po roce 1990.....	134
Seznam obrazové přílohy přiložené na CD.....	135
Obrazová příloha.....	144
Summary.....	150
Anotace.....	151

1 Úvod

Jméno Josef Jíra bylo vždy spojováno s originalitou, osobitostí, krajinou Podkrkonoší a s expresionismem. Pro svoji zvláštní, nonkonformní povahu se Jíra stal obávaným protivníkem, který si nenechal líbit žádná příkoří. Byl ale také vyhledávaným společníkem, mezi jeho přátele patřily významné osobnosti české kultury. Pojímání jeho výtvarné tvorby se tak neobešlo bez výrazných protipólů. Jedni Jíru považovali za předního českého umělce a dalšími byl kárán za svoji přílišnou zemitost a zarytost, se kterou se držel vlastní umělecké cesty.

Dráhu malíře nastoupil Josef Jíra po druhé světové válce. Po prvotním nezájmu se mu kýženého uznání dostalo ve spojení s výtvarnou skupinou M 57 a největší ocenění zakusil díky svým obrazovým cyklům na přelomu 60. a 70. let. Od devadesátých let Jíra využíval nabytou svobodu a kromě tvorby se začal více zapojovat do veřejného života. Působil u divadla, snažil se vybudovat kulturní prostředí ve své rodné Malé Skále a komentoval i kritizoval politickou scénu. Mluvílo se o něm jako o uznávaném malíři, i když realita byla v určitých chvílích odlišná. Do povědomí širší veřejnosti se dostal také na základě vleklých sporů s prof. Milanem Knížákem, které v té době zaznamenaly stránky největších českých deníků.

S Josefem Jírou jsem se poprvé setkala při slavnostním otevření zrekonstruované kaple sv. Vavřince v roce 1996. Jako žákyně 5. třídy maloskalské základní školy jsem byla jedním z mnohačlenného zástupu zvědavců, kteří čekali na jeho příchod. Pamatuji si, jak mě tehdy jeho zjev zklamal. Představovala jsem si, že tak důležitý člověk a hlavně malíř musí být na

první pohled něčím výjimečný, že musí z davu výrazně vybočovat. Se svým rostoucím zájmem o výtvarné umění jsem pochopila, že Jírova výjimečnost nespočívá v jeho vnějším vzhledu, ale je obsažena uvnitř jeho osobnosti a děl, která vytváří. Krásná krajina Malé Skály silně přitahuje mnoho zjitřených uměleckých duší, které se zde usazují a tvoří, nebo do vesničky alespoň zajíždějí, aby zde načerpaly inspiraci, a Josef Jíra mezi všemi stále zůstává svým způsobem nejzářivější hvězdou.

S malířem jsem se setkala ještě několikrát a za téma své bakalářské práce jsem si zvolila Jírovu *Křížovou cestu*, kterou jsem dlouho obdivovala. Malířova smrt mi bohužel zhatila plány konzultovat s ním svůj výběr a já jsem litovala promarněných šancí při rozhovorech, které jsme společně vedli, ale nikdy se výrazně nedotkly umělecké tematiky. Zjištěné informace by byly pro práci jistě velmi cenné a pravděpodobně ve stylu jeho bouřlivé osobnosti i překvapující. Některá tajemství tvorby Josefa Jíry jsou tak asi bohužel nevysvětlena navždy. Kontaktovala jsem rodinné příslušníky, abych se dozvěděla něco přínosného nad rámec písemného materiálu, ale ani oni na některé moje otázky neznali nebo nechtěli dát odpověď.

Během bádání se mi podařilo nalézt doplňující informace k předchozím zjištěním a přitom se vynořila prázdná místa zasluhující si důkladnější pozornost. Má práce se bude snažit věnovat pozornost ve stejné míře nereflektovaným událostem z uměleckého i civilního života Josefa Jíry a zároveň úzce vymezenému tématu křížové cesty. Text je proto rozdělen do dvou částí *I. Malíř a grafik Josef Jíra* a *II. Křížová cesta v zámecké kapli sv. Vavřince na Malé Skále*, které jsou dále členěny na jednotlivé kapitoly.

Poměrně ucelené informace postihující výtvarnou tvorbu i soukromý život malíře nalezneme v literatuře do roku 1993. Od této doby se vývoj v obou rovinách snaží v úplnosti sledovat tato práce. Pokusila jsem se o kompletní přehled stavu bádání s důrazem na největší přínosy k tématu ze strany jednotlivých přispěvatelů. Tento způsob se někdy úplně neslučuje s požadavkem chronologického řazení, ale myslím si, že lépe postihuje danou situaci na poli literatury i periodického tisku. Připojila jsem stručné shrnutí celého Jírova díla, jež se v celistvosti vynořilo s reflexí všech předchozích zdrojů a jeho přehled je, myslím, nezbytný pro lepší chápání následujícího období. Dále bych chtěla podat co nejúplnější informace o životních událostech malíře v době jinými badateli nepostižené a také nástin jeho pozdní tvorby, která by mohla být chápána jako umělecko-historický komentář k dílu, jenž bylo publikováno bez hlubšího zhodnocení v poslední monografii Josefa Jíry.

Druhé části práce dominuje sakrální tematika křížové cesty, kterou ovšem předchází stručné bádání o kapli sv. Vavřince. Pokusila jsem se osvětlit kulturně-sociální i historický původ stavby, její význam pro danou oblast a podobu. Kapitoly pojednávající o zbožnosti křížové cesty postihují historické ale i duchovní pozadí zvoleného tématu. Práce vrcholí ve výtvarné interpretaci *Křížové cesty Josefa Jíry* a jejích příbuzných zobrazeních. Soubor 14 zastavení se snaží zasadit do obdobného kulturně-historického prostředí jiných křížových cest umělců 20. století, které jsou umístěné ve starém sakrálním interiéru a vytváří tak zajímavou interakci nového a starého umění. Křížové cesty zvolené ke komparaci byly vybrány na základě dlouhého pátrání v oblasti moderního sakrálního umění téměř v rámci celé České republiky. Nakonec

byl nejdůležitější srovnávací materiál podle předem naznačených měřítek nalezen v Libereckém a Královohradeckém kraji, které přímo souvisí s uměleckým prostředím Podkrkonoší, a samozřejmě v široké oblasti Arcibiskupství olomouckého, které bylo do výchozí skupiny připojeno z důvodu zájmu o moravské umění respektující zaměření celé olomoucké Katedry dějin umění.

I Malíř a grafik Josef Jíra

2 Stav bádání

Osobnost výtvarníka Josefa Jíry je natolik podmanivá, že k sobě dokáže diváka připoutat a vzbudit v něm hluboký a dlouhotrvající zájem o jeho tvorbu, jak dosvědčuje poměrně velká návštěvnost Jírových výstav či úcta a obdiv, se kterými se můžeme setkat, když posloucháme a čteme slova pojednávající o jeho dílech. Stejným podmanivým způsobem k sobě Jíra přitáhl i několik historiků umění, kteří ho provázeli téměř po celou dobu jeho dlouhé umělecké dráhy. Sledovali ho především PhDr. Jan Škvára, prof. Jiří Kotalík a dr. Antonín Langhamer, díky kterým jsou zaznamenány všechny důležité výtvarné polohy malíře od dob studií až do počátku 90. let 20. století, kdy byla kontinuita bádání přerušena.

2.1 Monografie věnované Josefu Jírovi

První souborné monografie se Josef Jíra dočkal v roce 1992[1]. Jan Škvára byl autorem životopisných dat a stati *Na okraj Jírova díla*, kde rozebírá nejdůležitější proměny tvorby a rozkrývá pozadí jednotlivých námětů. Škvára text vytvořil již na konci 60.let, kdy měla první monografie o Josefu Jírovi vzniknout, ale vlivem politických událostí po roce 1968 k tomuto počínu již nedošlo.[2] Publikace obsahuje další kapitoly - *Josef Jíra sám o sobě*, *Z Jírovy korespondence* a *Co o něm napsali do katalogů jeho blízcí přátelé a znalci jeho díla*[3]. Články prezentující osobitý pohled Josefa Jíry na vlastní životní a uměleckou dráhu se v publikacích objevují poměrně často [4]. Jírova snaha po prezentování vlastních myšlenek vycházela z přesvědčení, že divák musí nutně pochopit jeho osobnost, aby získal klíč otvírající skryté významy v jeho obrazech. Svými jasnými postoji a názory

vytvářel kolem sebe auru člověka zakořeněného ve vlastním svérázném světě. Mezi korespondencí najdeme dopisy nejbližším příbuzným, například sestře Jarmile Votavové, která se postarala i o výběr textů do této knihy. Jako autorka se ohlížela za bratrovým dětstvím i celým životem již v několika dřívějších statích; věnovala se jeho povahovému založení a vyzdvihovala jeho úspěchy.[\[5\]](#) Hodnotné po stránce porozumění malířově životní situaci, ve které se nacházel na konci 60. let, kdy bojoval s alkoholismem, jsou i dopisy adresované olomouckému lékaři MUDr. Antonínu Kolkovi. Podstatnou část publikace potom tvoří obrazová příloha, která pohlcuje téměř polovinu obsahu, a představuje malířskou tvorbu v rozmezí let 1947 až 1991.

Další monografie [\[6\]](#) vznikla v roce 2004 a řadí se k nejmladším publikacím věnovaným Josefu Jírovi. Kniha nám představuje především umělcovo dílo, které vybral na základě vlastního kritického pohledu. Některé obrazy osvětlují malířovy popisky; za pravdu tak znovu dostává tvrzení, že Jírovy myšlenky jsou pro pochopení jeho děl důležité. Obrazová část je doprovázena úryvky již dříve publikovaných textů od Jarmily Votavové [\[7\]](#), Vladimíra Komárka [\[8\]](#), Bohumila Hrabala [\[9\]](#) a Jana Škváry [\[10\]](#), který se zde opět zabývá proměnou malířova stylu. Objevuje se zde i článek spolužáka z pražské Akademie výtvarných umění Karla Teissiga *Popelec malíře Jíry*, který již dříve vyšel v katalogu k výstavě v Hradci Králové.[\[11\]](#) Teissig zde srovnává Josefa Jíru s malířem a sochařem Janem Bauchem; popisuje jeho osobnost a díla na pozadí umělcových životních mezníků. Asi nejdůležitější částí monografie se stal životopis ve formě rukou psaného textu doplněný soukromými fotografiemi malíře, který připomíná spíše osobní deník a potvrzuje slova Josefa

Jíry: „Není to monografie, je to spíš moje zpovědnice, proč jsem tady byl a co jsem zde udělal.“ (14.1.2004)

2.2 Další publikace věnující se problematice tvorby Josefa Jíry

V roce 1996 vyšlo několik edic knihy *Křížová cesta Josefa Jíry* [12]. Podnětem k vydání této publikace se stalo otevření kaple sv. Vavřince na Malé Skále po rozsáhlé rekonstrukci. Do opraveného sakrálního prostoru Josef Jíra umístil 14 zastavení křížové cesty, která jsou ve všech vydáních v úplnosti reprodukována a doplněna o malířův komentář i krátké příspěvky věnující se historii kaple a křížové cesty, životu sv. Vavřince či příběhu vlastního vzniku těchto děl.[13]

Prvního října roku 1997 vyšla v nakladatelství Paseka oceňovaná publikace *Deníky malíře srdcem*. [14] Odhalila záznamy z malířových deníků, které si vedl v průběhu svých zahraničních cest mezi léty 1963 až 1997. [15] Kniha je zajímavá nejen svým námětem, ale i grafickým zpracováním. Stránky jsou horizontálně rozděleny na dvě části. Větší díl strany zabírají vždy reprodukce cestovatelských záznamů a pod nimi se nachází psaný text, kde nalezneme komentář Josefa Jíry spolu s poznámkami a otázkami Petra Ulrycha. Malíř vytvářel své unikátní deníky díky touze podělit se s někým o cestovatelské zážitky; zachytil své pocity malířskými a kresebnými náčrty, které doplnil textem s bystrými postřehy a jako upomínku na konkrétní místo a realitu tamního života vlepil do deníku sesbírané útržky látek, vstupenek, jízdenek a jiných drobností. Bohumil Hrabal byl svědkem vzniku jednoho z deníků, když v roce 1979 s malířem podnikl cestu do Španělska, a považoval tento výtvarný projev za cennější umělcových obrazů. [16] Deníky jsou novým zdrojem poznání

námětové stránky malířovy tvorby, přestože přímo z těchto záznamů žádný obraz nevznikl; spíše pomáhaly malíři uchovat zajímavé zážitky v paměti a rozvíjely kolážový způsob výtvarného zpracování obrazů.[\[17\]](#)

2.3 Katalogy výstav

Nejbohatším zdrojem informací o tvorbě Josefa Jíry jsou příspěvky historiků umění a malířových přátel v katalogích výstav. Články povětšinou nejsou příliš rozsáhlé, ale nejvýstižněji zachycují situaci malířova díla v dané době. Jejich zpětné rekapitulování nás tak může nejlépe dovést k ucelenému pohledu na Jírův výtvarný vývoj.

V katalogu k výstavě v Galerii mladých v Praze v roce 1958, kde své práce prezentoval společně s Jiřím Novákem, se stal autorem textové části Ladislav Kaloušek.[\[18\]](#) Přesně popsal hlavní zákonitosti Jírova malířského stylu, které se během let v podstatě nezměnily a staly se pro jeho tvorbu charakteristické. Mluví zde o příznačné neochotě převzít hotové formule, k nimž by nedospěl vlastním výtvarným vývojem. Dále vyzdvihuje upřímnost Jírova projevu, kterou postavil proti rafinovanosti, a schopnost silou prožitku nahrazovat možné mezery v logické stavbě svých obrazů. Kaloušek kladně hodnotí i lapidární kresebnou zkratku a barevnost, která se podřizuje celkovému barevnému ladění obrazu a místy zabíhá do expresivních hodnot. Zaznamenává také Jírovo snažení neuzavřít si cestu k pozdějšímu výtvarnému vývoji.

V podobném duchu mluví o Jírově tvorbě ve svých textech i Jan Škvára, který přispíval do katalogů pravidelně.[\[19\]](#) Vedle hlavních zákonitostí stylové polohy a malířského výrazu se Škvára zabývá také živelnou povahou malíře a jejím vlivem na

výsledné působení děl. Předpokládá, že nejednoduchý vývoj člověka zraňovaného civilizačními a osobními konflikty si vynutil od počátku silně autobiografické rysy malířova díla. Zdůrazňuje také dramatickou polohu tvorby, která souzní s potřebou osobní výpovědi, a připodobňuje ji k bolestnému výkřiku plnému obav. Rozebírá náměty, malíři důvěrně známé motivy krajiny a portréty, které se po celou dobu opakovaně prolínají jeho dílem. Odhaluje i symbolické zázemí Jírových maleb a schopnost dotýkat se některých základních, nepomíjejících hodnot. Oceňuje Josefa Jíru jako malíře důsledně oddaného víře, že je nutné z předešlého vývoje něco vytěžit, a potřebě zanechat po sobě něco závažného. Jan Škvára napsal i Jírův životopis a několikrát ho v rámci potřeb jednotlivých publikací doplňoval novějšími údaji.[\[20\]](#) Životní události malíře sepsali i Josef Prokop [\[21\]](#), Jaroslav Kladiva [\[22\]](#), Marián Kvasnička, který v jednom z katalogů doplnil informace sesbírané Janem Škvárou [\[23\]](#), Jiří Kotalík [\[24\]](#) a Antonín Langhamer [\[25\]](#).

Josef Prokop v jednom z katalogů [\[26\]](#) hovořil o Josefu Jírovi jako o romantickém bojovníkovi a vyznavači přírody, který každým tahem svého štětce zaznamenává do obrazu něco závažného a opravdového. Podle něj do svých děl Jíra vkládá poezii, která je klíčem k odhalení jádra jednotlivých témat. Také se obdivuje jeho dokonalému zpracování plátna.

Marián Kvasnička mluví o tvorbě Josefa Jíry jako o pohlcující zpovědi, která vzniká sebezpytováním malíře. Připisuje jeho dílu charakter črty, expresivního puzení, jenž se nezakládá na akademických poučkách. I on se věnoval popisu malířského stylu, inspiračnímu rodokmenu a rozvoji námětů v Jírově tvorbě.[\[27\]](#)

Jiří Kotalík také v katalogu k výstavě v pražském Mánesu letmo zaznamenal malířův výtvarný vývoj s důrazem na zlomová díla.[\[28\]](#) V denním tisku potom publikoval článek, který se věnoval okolnostem vzniku Maloskalské galerie U Boučků, osvětloval výběr exponátů i historii tamních výtvarných setkávání.[\[29\]](#)

Do několika katalogů i do denního tisku svým textem přispíval Antonín Langhamer. Poprvé se Jírou zabýval v publikaci *Výtvarní umělci Podkrkonoší* [\[30\]](#), kde můžeme nalézt jen malou zmínku o malířském stylu Josefa Jíry a poznámku, že přeměňuje bezprostřední výseky reality ve snaze po osobitém výtvarném projevu. Langhamera tížily především události kolem nerealizované zakázky vitrajových oken do kaple zámku v Liberci pro firmu Skloexport a několikrát ji veřejně komentoval.[\[31\]](#) Zabýval se skupinou M57, ve které Josef Jíra působil, když vystavovala v Maloskalské galerii U Boučků při příležitosti 40. výročí svého založení.[\[32\]](#) Jeden z posledních textů, který rekapituloval Jírovu grafickou tvorbu v posledních letech jeho umělecké činnosti, vznikl pro vernisáž výstavy v Muzeu a Pojizerské galerii v Semilech v roce 2004.[\[33\]](#) Zmapoval především techniku grafických prací a vyzdvihnul zajímavý fakt, který můžeme v této oblasti tvorby vysledovat. Jírovy grafické desky se staly od počátku v podstatě autorskými řezbami, díly na pomezí mezi malbou a reliéfem. Langhamer v nich viděl umělecké obohacení a poznamenal, že právě díky tomu Jírova grafická práce nevybočuje z cesty jeho celoživotního výtvarného směřování.

Vladimír Vodička přinesl nový pohled na působení Josefa Jíry v české výtvarné kultuře, když se v úvodním slovu ke kroměřížské souborné výstavě [\[34\]](#) ohlížel především za jeho společenským vlivem. Jírův ateliér pokládal za střed

uměleckého a intelektuálního dění. Podle něj se stal azylem pro všechny malířovy přátele, které si získal v kruzích intelektuální elity za dob komunismu. Kromě výtvarníků se v ateliéru scházeli divadelníci, například Josef Somr, společně s Bohumilem Hrabalem či hudebníky jako byli Antonín Kohout či Eva Olmerová. Malíř většinu svých přátel posedávajících v ateliéru zachytil na plátně a vzniklo tak několik hodnotných portrétů.[\[35\]](#)

Do katalogů hojně přispívali i malířovi přátelé, spisovatel Bohumil Hrabal, malíř a grafik Vladimír Komárek a malíř a sochař Jan Bauch.

Respektovaná osobnost české kultury, Bohumil Hrabal, se především snažil ukotvit Josefa Jíru do proudu vývoje českého výtvarného umění. Podle něj se Jíra zařadil za Jindřicha Průchu a donesl jeho odkaz až do současnosti. Přesto v něm vidí moderního malíře, který zaznamenal zlom jedné epochy a jeho výtvarný vývoj spěje dál.[\[36\]](#) Objevily se i lyrické články odhalující pozadí Jírových námětů, ať jsou to portréty, krajiny či obrazové cykly.[\[37\]](#) Hrabal se zajímal také o technickou stránku Jírovy tvorby v grafické produkci i kolážích.[\[38\]](#) Odhalil, že společným jmenovatelem výtvarného nutkání je jakýsi hmatový prožitek, který se uplatňuje v kolážích využíváním sesbíraného materiálu nebo v grafice aktivním přístupem, kdy rydlo dokumentuje na grafickou desku malířova traumata. Takové grafické listy se potom podle Bohumila Hrabala stávají dokumentem doby; dokonce je přirovnává k psychoanalytickému textu. Hrabal dále oceňuje vnitřní scelenost a zaokrouhlenost Jírovy tvorby.[\[39\]](#) Na konci svého života veřejně odhalil vzpomínky na jejich dlouholeté přátelství v Literárních novinách.[\[40\]](#)

Vladimír Komárek jako výtvarník na Jírovi oceňuje hlavně malířské kvality a obdivuje se barevnému pojetí jeho obrazů. Komárek vyjádřil názor, že každý decimetr v obrazech Josefa Jíry je samostatným, krásným obrazem. V Jírově zacházení s barvami vidí hnětení posvátného bahna, černou v jeho dílech potom charakterizuje jako přestávku mezi krásnými barevnými tóny.[\[41\]](#) Články Vladimíra Komárka se věnují i grafické produkci Josefa Jíry, ve kterých zdůrazňuje opět autorův bytostný vztah k barvě.[\[42\]](#) Jan Bauch se naopak věnuje odhalování povahy Josefa Jíry. Přidává například popis malíře jako člověka neustále plného vzpoury, který, s neschopností dát si zkazit charakter, zůstává sám a nezařaditelný ve své generaci. Bauch přiznává, že pro někoho je Jírovo umění i osobnost nestravitelné. Stále však zdůrazňuje, že Jíra je pro něho nositelem uměleckých hodnot, jenž mají co říci své době.[\[43\]](#)

2.4 Slovníková literatura

V publikaci *Dějiny českého výtvarného umění* [\[44\]](#) nalezneme zmínku o malíři Josefu Jírovi ve spojení se skupinou M 57 a mluví se o něm jako o nejvýraznějším neoexpresionistovi tohoto seskupení. Letmo se zde zmiňuje jeho výtvarný vývoj a zároveň se negativně pohlíží na neschopnost malíře překonat roaultovský expresionismus, na základě kterého jeho obrazy působí v dnešní době již tradičně. Heslo Josef Jíra můžeme nalézt také ve *Slovníku českých a slovenských výtvarných umělců* [\[45\]](#) i v *Dodatcích Nové encyklopedie českého výtvarného umění*.[\[46\]](#) Stručný přehled výtvarného školení a vývoje tvorby doprovází výčet samostatných i kolektivních výstav, cen a realizací jeho výtvarných projektů společně s přehledem literatury, která o malíři v uplynulých letech vznikla a pojednává o jeho díle či životě obšírněji, než bylo

možné vtěsнат do rozsahu slovníkového hesla.

2.5 Články v periodikách

Události z Jírova uměleckého i soukromého života ve velké míře zaznamenávají novinové a časopisové články. Během jeho dlouhé uměleckého působení jich vznikly desítky. Většina se zabývá výstavní činností a má jen velmi stručný informativní charakter.[\[47\]](#) Recenze výstav tvoří mezi články poměrně početnou skupinu. Většinou v nich bývá stručně popsán i vývoj malířovy tvorby.[\[48\]](#) Největším přispěvatelem k této problematice se na poli periodického tisku stal Petr Kováč.[\[49\]](#) Po roce 1989 se objevilo několik zajímavých rozhovorů, které divákovi Jírových obrazů daly ve větší míře nahlédnout do životního i uměleckého zázemí malíře.[\[50\]](#) Josef Jíra dále oslovoval veřejnost díky možnosti publikovat své otevřené dopisy v tisku; vyjadřoval se především k současným politickým problémům.[\[51\]](#) Prostřednictvím denních periodik také proběhl otevřený souboj mezi malířem a ředitelem Národní galerie v Praze prof. Milanem Knížákem, do kterého se zapojili i jiní, a do jisté míry osvětluje postavení malíře v oficiálních uměleckých kruzích v období po roce 1989. Milan Knížák o Jírovi prohlásil, že je to „kýčář“, a jeho nepřítomnost v expozici současného českého výtvarného umění v Národní galerii odůvodnil slovy: *„Nepřipadá nám, že si jeho dílo zaslouží, aby bylo v této sbírce“*.[\[52\]](#) Doznění této výměny názorů probíhalo dokonce i po smrti malíře.[\[53\]](#)

Z těchto bohatých zdrojů můžeme stvořit obraz Josefa Jíry jako umělce, o kterého byl projevován zájem, ale nikdy nebyl natolik velký, aby se jeho osobnost stala známou a hlavně respektovanou širokou veřejností; umělce, který byl jedněmi obdivován a na druhé straně jinými zatracován pro svoji

neochotu podřídít se jakýmkoli doktrínám, ať již v umělecké tvorbě nebo životě. Shledáme také, že osobitý a svébytný způsob bytí tohoto malíře se bezpochyby projevoval v jeho umělecké tvorbě, která tím získala na autentičnosti a opravdovosti. Věrnost tradici a vlastním hodnotám, které jsou na ní postavené a ve které pevně věřil, dávaly malíři potřebný impuls k tvoření a Jírovi na nich v umění záleželo nejvíce. Můžeme namítat, že jeho umělecké formule jsou díky tomu až příliš tradiční a že malířův umělecký vývoj není radikální, přesto z jeho ruky vzešla díla, která diváka ohromí svoji silou a osloví ho svým posláním; díla, jež podnítí jeho zájem. Předmětem zamyšlení a polemiky týkající se Jírovy tvorby tak zůstává fakt, jestli je vůbec možné kritizovat umělce za něco, co si ve své tvorbě programově vytyčil a je tomu hluboce oddán.

3 Život

Josef Jíra se narodil 11. října 1929 v Turnově, v srdci Českého ráje. Dětství prožil v rodině krejčího [54] na Malé Skále, kde vrůstaly do malebné okolní krajiny kořeny jeho předků [55]. Osobní dispozice Josefa Jíry vyplývaly kromě povahového založení právě z ovzduší domova a z venkovského prostředí, které v duši budoucího malíře formovalo důležité hodnoty, jako jsou tradice a souznění člověka s přírodou. Zázemí jakési zakleté či magické krajiny [56] ovlivnilo jistě i jeho představivost.

Po absolvování tří let výuky v Měšťanské škole na Malé Skále nastoupil chlapec roce 1943 na Odbornou šperkařskou školu v Turnově. V oddělení rytí drahokamů i přes své studijní úspěchy [57] vydržel pouze do roku 1946, kdy ve svých necelých sedmnácti letech odešel do Prahy na Akademii výtvarných umění. Studium figurálního malířství zahájil třemi semestry v přípravce prof. Karla Mináře a od roku 1948 pokračoval v ateliéru prof. Miloslava Holého. Na podzim roku 1949 vyvrcholilo období Jírových vnitřních rozporů dobrovolným odchodem z Akademie. Společně s Jiřím Malým [58] odešel pracovat jako brigádník do Správy státních lesů ve Vrchlabí, ale další rok se na pražskou Akademii vrátil a letní semestr prožil ve speciálce prof. Otakara Nejedlého [59]. V následujícím akademickém roce pokračoval v ateliéru prof. Vlastimila Rady [60] a 25. června 1952 získal absolventský diplom. Svá studia potom definitivně ukončil v zimě 1953 [61] během „čestného roku“ v Radově ateliéru.[62] Po celou dobu studia se Josef Jíra věnoval i své druhé vášni, závodnímu lyžování, ve kterém dosáhnul vrcholové úrovně. V roce 1948 se stal členem Československého národního lyžařského mužstva, ale plán odjet na zimní olympijské hry do

Norska mu překazilo zranění a následné vyloučení z reprezentačního týmu. Kvůli svým závodním aktivitám byl opakovaně uvolňován z výuky, což mu způsobilo i studijní nepříjemnosti.[\[63\]](#)

V roce 1953 po ukončení studií na Akademii se neúspěšně pokoušel zakotvit jako malíř na volné noze v Praze, ale tíživé životní podmínky ho donutily k návratu domů na Malou Skálu, kde začal pracovat jako stavební dělník. Po několika měsících domov opustil podruhé, aby odjel do Prahy a znovu zkusil uspět na tamní výtvarné scéně. V tomto roce se Josef Jíra také oženil; jeho životní partnerkou se stala Vilma Lišková [\[64\]](#). Nastoupil vojenskou službu, kterou mohl trávit jako špičkový lyžař při Ústředním domu armády v Praze s možností permanentního tréninku na horách. V roce 1954 byl ale ze zdravotních důvodů předčasně propuštěn. Téhož roku se do mladé rodiny narodila první dcera Renata a neblahá finanční situace se ještě vyhrotila. Josef Jíra nastalé problémy řešil zaměstnáním propagačního grafika a přijetím zakázky na knižní ilustrace.[\[65\]](#)

V roce 1957 se stal členem Svazu československých výtvarných umělců a také se zúčastnil jejich kolektivní výstavy na *III. Pražském salónu* v Obecním domě. Stal se jedním ze zakládajících členů nové tvůrčí skupiny M 57 (Makarská) [\[66\]](#) a svými pracemi se zúčastnil první skupinové výstavy. Dalším důležitým krokem, který ukotvil a nasměroval mladého malíře, bylo získání prvního ateliéru v Praze na Letné. Tento rok se dostavilo i rodinné štěstí v podobě nového přírůstku, druhé dcery Markéty. V roce 1958 vystavoval s Jiřím Novákem v Galerii mladých v Praze [\[67\]](#). Tato výstava byla pro malíře první výraznější příležitostí, jak prezentovat větší soubor svých prací. Pro nakladatelství

Mladá fronta v Praze ilustroval knihu Jiřího Beneše.[\[68\]](#)

V roce 1959 navštívil Ermitáž, kde ho nejvíce zaujal Rembrandtův obraz *Návrat ztraceného syna*. Odjel na pařížské bienále *Manifestation internationale des jeunes artistes*, kde byl svými díly zastoupen. Ovšem směřování moderní malby, která se vydala cestou abstrakce a nezajímala se příliš o lidskou problematiku, ho zklamalo. Spíše než vystavená díla na bienále ho zaujaly obrazy starých mistrů, jež obdivoval po dobu pobytu v prostorách Louvru. V roce 1960 získal Čestné uznání v umělecké soutěži K 15. výročí osvobození a ilustroval knihu Vladislava Vančury *Tri rieky* pro Slovenské nakladatelstvo krásnej literatúry.[\[69\]](#)

Rok 1962 byl pro malíře důležitým rokem po stránce prezentace vlastních děl na výstavách. Svým zastoupením na *Přehlídce současného umění* v Rychnově nad Kněžnou, na výstavě *Jaro 62* v pražském Mánesu i účasti na 3. výstavě Skupiny M 57 měl malíř možnost se výrazněji zapsat do povědomí širší veřejnosti. Větší soubor obrazů zaslal i na *Bienále* v *Sao Paulo*, které bylo pro Josefa Jíru již druhou možností prezentovat svá díla za hranicemi. Od roku 1963 se malíř potýkal se slabostí pro alkohol a vleklými zdravotními komplikacemi. Tato nelehká životní situace zanechala svůj otisk i ve výtvarné tvorbě, kterou pojal jako monumentalizovaný deníkový záznam svých vnitřních bolestí a děsů. V průběhu tohoto roku dodal pro Státní nakladatelství dětské knihy ilustrace již pro druhou knihu spisovatele Evžena Peřiny.[\[70\]](#)

V roce 1964 měl Josef Jíra první velkou výstavu v rodné obci Malá Skála, kterou mu zahájil přítel Jiří Trnka[\[71\]](#). Podnikl také zájezdy do Bejrútu a Damašku, které se odrazily

v jeho výtvarné práci. Inspirace se projevila především ve větším uvolnění malířského rukopisu a pestřejší barevností obrazů. O rok později (1965) pořádal Josef Jíra v Nové síni v Praze svoji první soubornou výstavu. V tomto roce podniknul ještě studijní cestu do Itálie. V roce 1966 si malíř koupil roubenou chalupu na Malé Skále a zařídil si v ní další ateliér, do kterého se po celý zbytek života uchýloval jako do svého útočiště; stal se pro něj klidným zázemím, které bránilo malíře proti pohlcení nejistotou a shonem města. I tento rok doprovodil svými ilustracemi novou knihu Státního nakladatelství dětské knihy v Praze. [\[72\]](#)

V roce 1968 získal první cenu na výstavě *Umělci k 50. výročí Října*. Tímto rokem také ukončil aspiranturu na Akademii výtvarných umění v Praze. Vybral ze svého díla i několik krajin, ze kterých následně vznikl komerční kalendář. Zajímavým výstavním počinem se v tomto roce stala společná prezentace děl Josefa Jíry, Vladimíra Komárka a Jiřího Seiferta v Oblastní galerii v Liberci [\[73\]](#). Tvorba těchto umělců má v sobě určitou vnitřní spojitost. Všichni byli přátelé a příslušníci jedné umělecké generace, od které se ovšem vzdálili do svých vlastních uměleckých zákoutí, jež stála stranou od určujících výtvarných tendencí. V roce 1969 byl Jíra zvolen do předsednictva Spolku československých výtvarných umělců. Vystavoval na *II. Pražském salónu* a za své malířské kompozice si odnesl cenu. Účastnil se také Mezinárodního festivalu Cagnes-sur-Meer ve Francii, kterou následně procestoval s malířem Františkem Ronovským [\[74\]](#). Jeho malby byly zařazeny i na výstavě *Nová figurace* a cyklem *Oči* byl zastoupen na poslední pražské výstavě *Skupiny M 57* v Nové síni. [\[75\]](#)

Svoji narůstající závislost na alkoholu se Josef Jíra

rozhodl řešit dobrovolným odchodem na léčení v roce 1970 [76]. O dva roky později (1972) se malíř velkou měrou zasloužil o nové kulturní směřování své rodné vesničky, když stál u zrodu tradice *Maloskalského výtvarného léta* [77]. Zásadním způsobem ovlivňoval výstavní dramaturgii této přehlídky současného výtvarného umění a pravidelně se svými pracemi také účastnil.[78] V roce 1973 se vážně zranil na lyžích a v důsledku tohoto úrazu nemohl téměř dva roky chodit. Jeho zranění mu také nedovolilo stát u malířského stojanu, což změnilo způsob jeho práce v ateliéru. Ve spolupráci s arch. Františkem Cubrem dokončil vitráž pro hotel Intercontinental v Praze. V roce 1974 potom ještě nedoléčený odjel na cestu po Holandsku a opět navštívil Paříž.

V roce 1976 se mu podařilo vycestovat daleko za hranice, aby krátce navštívil Řecko. Až do roku 1978 musel umělec čekat na svou další soubornou výstavu, která proběhla v Oblastní galerii výtvarného umění v Olomouci [79]. Téhož roku dokončil ve spolupráci s arch. Jiřím Loudou dvě monumentální umělecké kompozice pro budovu Českého zastupitelství v Tokiu.

V roce 1979 [80] oslavil Josef Jíra své 50. narozeniny retrospektivní výstavou v Turnově. V Nové síni v Praze potom v návaznosti na tuto výstavu prezentoval obrazy a grafiku z posledních deseti let tvorby [81]. V létě malíř se svým přítelem Bohumilem Hrabalem odcestoval do Španělska, kde mu v Seville neznámí zloději z auta odcizili jeden z jeho cestovních deníků.[82] I v roce 1980 pokračoval ve svých studijních cestách po Evropě. Odjel ve své maringotce se sochařem Mojzírem Preclíkem [83] do Paříže a Španělska. V tomto roce vystavoval první větší soubor svých grafických prací v Galerii Semily [84] a o rok později (1981) se osobně

zúčastnil zahájení své výstavy v Havaně na Kubě.

V roce 1982 se přestěhoval do nového ateliéru v centru Prahy v Panské ulici. Nakladatelství Československý spisovatel vydalo trilogii Bohumila Hrabala *Městečko u vody* s jeho ilustracemi, za které získal čestné uznání v soutěži o nejkrásnější knihu.[\[85\]](#) V roce 1983 odjel na zahájení své výstavy do Rennes ve Francii a v následujících dvou letech procestoval i další státy. V roce 1984 navštívil Arménii a Gruzii, další rok pobýval na Korsice, v Itálii a opět se vrátil do Francie. V roce 1984 dodal pro nakladatelství Československý spisovatel ilustrace pro *Nedokončený román* Jana Otčenáška [\[86\]](#) a v následujícím roce vytvořil další ilustrace, tentokrát pro knihu Ivana Olbrachta *Golet v údolí*.[\[87\]](#) Oddací síň v Hrádku nad Nisou se od roku 1985 pyšní deskovým obrazem *Milenci*, který Josef Jíra vytvořil ve spolupráci s ing. arch. Pavlem Švancarem. Tentýž rok Jíra začal pracovat také na monumentálním objektu *Strom života* pro Karlovy Vary. Zajímavá výstava malířových prací proběhla v Domu umění města Brna, kde s ak. mal. Oldřichem Smutným [\[88\]](#) navzájem konfrontovali svá díla po dvaceti letech.[\[89\]](#)

V lednu roku 1986 poznamenala malíře smrt manželky Vilmy, která v Praze podlehla těžké nemoci. Svůj smutek zaháněl prací a cestováním po norské krajině. V roce 1987 se aktivně účastnil předsjezdové komise Československého svazu výtvarných umělců a kriticky vystoupil proti poměrům ve svazu i na IV. sjezdu. Do svého útočiště na Malé Skále si koupil poníky a huculskou kobylu, čímž si splnil dávný sen, který se vázal k prvním kresbičkám koní v dětství. Na Malé Skále v Boučkově statku [\[90\]](#) byla potom v roce 1988 za jeho vydatné pomoci dokončena stálá expozice o historii obce.

V revolučním roce 1989 se připojil k iniciativě kulturních pracovníků za propuštění Václava Havla a dalších nespravedlivě vězněných. Po sametové revoluci se také aktivně účastnil práce akčního výboru Spolku československých výtvarných umělců. Přijal již druhé Čestné uznání za knižní ilustraci, oceňovaným se stal jeho výtvarný doprovod ke *Goletovi v údolí*. Tento rok vstoupil také do Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze. Na jaro dalšího roku připravoval retrospektivní přehlídku svého díla do výstavní síně Mánesu [91] a pražští herci i bibliofilové mu připravili k životnímu jubileu kulturní večery.[92] Procestoval Itálii, Německo, Rakousko a Jugoslávii. Koncem října si opět vážně zranil nohu a v důsledku tohoto zranění chodil následující dva roky o berlích. Od tohoto posledního úrazu trávil malíř většinu času na Malé Skále a zasloužil se o další kulturní rozvoj obce, ať již zájmem o budoucí osudy roubeného Boučkova statku či pozůstatků romantického areálu kolem maloskalského Zámku. S několika dalšími umělci založil v roce 1991 v obci sdružení Arva Patria [83], které zaštitilo využití i ochranu Boučkova statku. Se vznikem organizace se objevila idea vytvořit v prostorách půdy galerii moderního výtvarného umění. Představy se staly skutečností 20. června 1992, kdy se otevřela Galerie výtvarných umění v Boučkově statku, ve které se podařilo shromáždit obrazy, grafiku a sochy více než osmdesáti předních českých umělců 20. století. Výběr exponátů vycházel z osobní roviny vztahů malíře s ostatními umělci a valná většina děl byla galerii darována.[93]

Malíři v roce 1992 vyšla v redakci Ladislava Dvorského první komplexnější monografie *Josef Jíra. Malíř a grafik*. [95] Podařilo se mu navštívit Německo a již po několikáté i Paříž; další zajímavou destinací v jeho cestovatelském programu byl

Egypt. Rok 1993 se nesl ve znamení spolupráce s divadlem Ta Fantastika v Praze. Pro hru *Zahrada rajských potěšení* [96], vzniklou na motivy obrazů Hieronyma Bosche, vytvořil divadelní scénu. Tento počín byl jeho prvním a zároveň posledním vstupem do oblasti scénografie. Své cestovatelské vášni ani tento rok neodolal a navštívil Řím.

Rok 1995 měl pro malíře poněkud hořkou příchuť. Národní galerie v Praze otevřela novou sbírku českého moderního umění ve Veletržním paláci v Praze, ale díla Josefa Jíry v ní chyběla. Stejně tak bychom nenašli heslo věnované malíři v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění* vyšlé téhož roku. Chuť do dalších výtvarných aktivit mu navrátila dcera Markéta [97], která se stala po vzoru otce také výtvarnicí a společně konfrontovali svá díla v třeboňské galerii [98]. Malíř také podniknul zájezd do Izraele, který mu pomohl k dokončení projektu *Křížové cesty* pro kapli sv. Vavřince na Malé Skále. Cítil duchovní i osobní rezonance místa prostoupeného historií a obrazy jednotlivých zastavení se mu vynořovaly před očima přímo při procházení městem.[99] Vycestoval ještě do Nizozemí a na sever Evropy. Byl v Norsku, Švédsku, na Islandu, v Dánsku a ve Skotsku. Jeho kroky do těchto krajin směřovaly již po několikáté, předchozí návštěvy proběhly v letech 1986 a 1991. Na norském zájezdu v roce 1995 velmi přemýšlel o tvorbě Edwarda Muncha, a protože byl limitován programem cestovní kanceláře, vznikl velmi popisný a propracovaný cestovní deník.[100] Pro regionální časopis *Jizerská kóta* navrhnul výtvarné řešení obálky a dva roky úzce spolupracoval s jeho redakcí. Vymýšlel například náměty na články i celé výtvarné řešení časopisu. [101]

25. dubna 1996 se znovu otevřela kaple sv. Vavřince na Malé Skále, na jejíž obnově se Josef Jíra vydatně podílel společně

s Vladimírem Komárkem, sochařem Mojmírem Preclíkem a tehdejšími poslanci Stanislavem Pěničkou. V nových prostorách kaple se v roce 1996 podruhé oženil s Ivanou Ježkovou a společně jako manželé navštívili Jugoslávii. Na konci roku vybral některé své práce pro kalendář, který vyšel následující rok pod patronátem společnosti ČKD (Českomoravská Kolben-Daněk).

Na Velikonoce v roce 1997 vysílala televize několik pořadů, které více zviditelnily malířovu osobnost. V první řadě se o popularizaci postaral zajímavý medailón režiséra Martina Slunečka. Josef Jíra se potom osobně zúčastnil Dobrého jitra s Markem Ebenem, kde vyprávěl o rekonstrukci maloskalské kaple i *Křížové cestě* a velikonočních tématech. V tomto roce proběhla i jubilejní výstava skupiny M 57, jejíž členové společně vystavovali v Galerii výtvarného umění v Boučkově statku po čtrnácti letech [\[102\]](#). Počátkem října vyšla ve spolupráci s Petrem Ulrychem kniha *Deníky malíře srdcem*, která sklídila pochvalné kritiky v tisku.[\[103\]](#) V návaznosti na tuto událost proběhla v nakladatelství Paseka autogramiáda Josefa Jíry doprovázená výstavou umělcových grafik a v Galerii U Klicperů v Hradci Králové na ni navazovala výstava *Obrazy z cest*. Na podzim podniknul již druhou cestu do Španělska se sochařem Mojmírem Preclíkem. V roce 1998 inicioval Jíra rekonstrukci koupaliště Žlutá plovárna na Malé Skále.

Na konci listopadu roku 1999 dokončil monumentální dřevěný *Betlém* v Kryštofově údolí u Liberce, který byl osazen naproti baroknímu kostelu. Iniciátorem celé akce se stal místní patriot Martin Chaloupka. V televizi potom proběhl další pořad spojený s Jírovým malířským dílem v režii O. Reifa. V roce 2000 se návštěvníkům otevřely díky péči sdružení Arva

Patria zrekonstruované prostory Maloskalské galerie U Boučků. Na druhé půdě roubeného statku bylo vyhrazeno místo pro stálou expozici obrazů Josefa Jíry, sestavené z děl s biblickými náměty [104], stejně tak jsou jeho obrazy zastoupené v expozici prvního patra shromažďující české výtvarné umění 20. století [105]. V podstatě v nezměněné podobě zůstává výstavní prostor galerie do dnešních dnů. Aby byl záměr rekonstrukce maloskalské galerie kompletní, malíř vytvořil v roce 2000 druhý monumentální dřevěný *Betlém* do prostoru přístřešku staré stodoly v areálu statku, která byla za tímto účelem zrekonstruována. V tomto roce se výtvarně podílel na knize o léčiteli Josefu Prouzovi [106], který patřil k jeho přátelům [107]. Malíř nadále pečoval o kulturní zázemí občanů i správu statku a roku 2001 vyslovil přání, aby se z něho stalo kulturní centrum obce.[108]

V roce 2002 slavil Jíra velký úspěch s výstavou *Příběhy Josefa Jíry* v premonstrátském klášteře na Strahově v Praze.[109] V roce 2004 vydal svou druhou monografii *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla* [110], která měla charakter jakéhosi malířova bilancování nad životem a tvorbou. Soubor děl prezentovaných v monografii měl základ právě ve výstavě, která proběhla na Strahově o dva roky dříve. Vyšel také další, v pořadí již třetí kalendář sestavený z reprodukcí jeho děl. 28. října 2004 byl malíř vyznamenán prezidentem Václavem Klausem medailí za zásluhy o stát v oblasti umění. Posledním významným plánem Josefa Jíry, kterým reagoval na krádež pískovcové skulptury Panny Marie ze soklu na křižovatce U Mlýna na Malé Skále, bylo vytvoření nové mariánské sochy a její následné osazení na původní místo.

Malíř a grafik Josef Jíra zemřel 15. června 2005 v nemocnici v Turnově. Poslední rozloučení proběhlo v kapli sv. Vavřince na Malé Skále a malíř spočinul vedle svých předků na tamním hřbitově.

4 Přehled tvorby

K prvním výtvarným pokusům Josefa Jíru podněcovala vesnička Malá Skála, ve které vyrůstal. Tužkou bezprostředně zaznamenával okolní dění již jako chlapeček předškolního věku. Kreslil na nejružnější kousky papíru posbírané v otcově krejčovské dílně. Hlavním námětem se pro něj stali koně, kteří ho uchvacovali svými zvonícími postroji, když každý den projížděli kolem jejich domu. Nadšeně zpodobňoval také své nejbližší a později maloval akvarelem pojizerské roubené chalupy, svébytná stavení této krajinné oblasti. Ve druhé třídě obecné školy vyrazil do plenéru malovat Suché Skály, které se majestátně tyčí nad vesnicí jako jedna z hlavních dominant. Okouzlení z tohoto přírodního skalního útvaru mu vydrželo i v pozdějších letech, kdy se k nim ve svých kompozicích pravidelně vracel. Nesporného výtvarného talentu malého chlapce si všiml profesor Odborné šperkařské školy v Turnově Vladimír Linka [\[111\]](#), který malého Josefa Jíru potkával v dílně svého otce Vladislava, amatérsky malujícího křížové cesty a obrázky na krabičky s tabákem. Zasloužil se o významnou změnu malířova dosavadního životního směřování, když doporučil otci, aby malého chlapce poslal na střední uměleckou školu. [\[112\]](#)

V roce 1942 nastoupil Josef Jíra do oddělení rytí drahokamů na Odborné šperkařské škole v Turnově. Pod vlivem odborných i výtvarných předmětů se začal výrazněji formovat jeho malířský talent. [\[113\]](#) Seznámil se s bohatým žilovým polodrahokamů, jež zřejmě způsobilo jeho budoucí zájem o materiál a slavnostní lesk barvy. Velký význam pro formování mladé osobnosti měla také atmosféra válečných let, kdy prožitek strachu vyrýval do paměti nejsilnější zážitky. Smutné a traumatizující setkání s vlakovým transportem z koncentračního tábora dřímalo v jeho

mysli celý život a Jíra je reflektoval v několika svých budoucích plátcích, například v malířském cyklu *Oči* a *Z protiválečného cyklu*. Vzpomínal v nich, jak na nádraží pozoroval ručičky vystrčené z vagónu a vytřeštěné oči kolem stojících lidí. Neméně děsivý zážitek, jenž také nikdy nemohl zapomenout, mu připravilo rozhlasové vysílání, ze kterého hřměl Hitlerův hlas [\[114\]](#). Jízdy vlakem a čekání na ztemnělých nádražích při cestování do školy si Jíra se svými vrstevníky i spolužáky Jiřím Radou [\[115\]](#), Jiřím Malým [\[116\]](#), Vladimírem Komárkem [\[117\]](#), bratry Valeriánem [\[118\]](#) a Ladislavem [\[119\]](#) Karouškovými a Jaroslavem Šerých [\[120\]](#) zpříjemňovali debatami o umění. Své výtvarné problémy řešili také v železnobrodském ateliéru malíře Vlastimila Rady. Tato léta pro něj znamenala nejen období prvního uměleckého poznávání a růstu, ale také získal přátele, kteří ho doprovázeli na cestě životem i v budoucnu, někteří na pražské Akademii [\[121\]](#), jiní s ním působili v tvůrčí skupině M 57 [\[122\]](#) a s Vladimírem Komárkem ho pojilo celoživotní blízké přátelství. Velká životní změna přišla po náhodné návštěvě pražské výstavy Jindřicha Pruchy [\[123\]](#). Mladý chlapec tuto událost vnímal jako osudové znamení a nabitý novou inspirací začal malovat s větší intenzitou v plenéru malebnou okolní přírodu Českého ráje.

V roce 1946, ve svých necelých sedmnácti letech, odešel do Prahy na Akademii výtvarných umění. Maloval stále krajiny a posléze i portréty, které již naznačovaly schopnost psychologického proniknutí do tváří zobrazovaných osob. Modely si vybíral především mezi prostými lidmi, které potkával v rodné vesnici. V čestném roce v ateliéru Vlastimila Rady dostal povolení malovat krajiny v prostředí domova, takže byl se svou nevyčerpatelnou inspirací v

neustálém kontaktu. V roce 1952 mohl v Národní galerii v Praze kopírovat obrazy Antonína Slavíčka [\[124\]](#), které podpořily jeho impresionistický rukopis. Poslední léta na Akademii poznamenala tvůrčí krize, jejímž východiskem se stal obraz *Okno (Petrklíče)* [1] [\[125\]](#) z roku 1955, ve kterém se nechal vést příkladem Vincenta van Gogha. Téhož roku získal roční tvůrčí stipendium za obraz *Komedianti*, který je dnes obsažen ve sbírkách Puškinova muzea v Moskvě. V portrétu přítelkyně *Anity* [\[126\]](#) z roku 1956 můžeme vysledovat posun ve způsobu malby. Je to obraz poprvé z větší části namalovaný po paměti podle tužkových záznamů, pořízených předtím venku. Zde se již začala objevovat pro malíře charakteristická expresivní zkratka a jako u většiny děl z tohoto období v koloritu dominovaly těžké a temné barevné tóny. Nadále maloval Josef Jíra i krajiny, které se ovšem od ostatní produkce překvapivě lišily svým probarveným, uvolněným rukopisem, k němuž dospěl patrně pod vlivem Václava Špály. Následkem předešlých výtvarných impulsů docházelo k postupné změně tvůrčího procesu, díky níž zformoval svůj projev do osobitého stylu. Jíra narušil konvenční přepis reality v návaznosti na změnu postupu při práci v ateliéru. Tvořil především podle předběžných tužkových záznamů, ovšem s daleko větším přispěním fantazie. Bezprostřední zážitek se pod jeho štětcem měnil na jakousi syntézu podnětů oproštěnou od náhody předchozího záznamu. Jako inspirativní příklad se poprvé uplatnil Edward Munch, což bylo patrné hlavně v uvolnění citových složek díla. V obrazech se objevilo napětí mezi plochou a kresbou. Malíř začal přehlížet prostorové plány a stavěl plochy vedle sebe. Důležitým tvůrčím krokem bylo i energické zvýraznění linií. Tento vývoj malíř uzavřel portrétem dcery *Renatky* [2] [\[127\]](#) (1958), který byl vystavený

na první výstavě tvůrčí skupiny M 57 v roce 1959. Tvorba v letech 1957 a 1958 byla většinou, vyjma několika portrétů, inspirována městem. Ojediněle se v kompozicích zajímal o krajinu. Umělecký vývoj Josefa Jíry posunul kupředu zážitek ze Světové výstavy EXPO 58 v Bruselu, kde se seznámil s moderním uměním první poloviny 20. století. Díky setkání s díly Muncha, Picassa a obrácení pozornosti na expresionistické malířské tendence, jak je představovaly obrazy Chagalla, Soutina, Vlamincka a Duffyho, si uvědomil, že postimpresionistický odkaz se pro něj stal již vyčerpaným zdrojem inspirace.

Po návratu z Francie, v roce 1960, se jeho produkce rozdělila do dvou zcela odlišných rovin. Na jedné straně maloval radostné akvarely a kvaše inspirované francouzskými vzpomínkami. Druhou část tvorby pak tvořily obrazy vycházející z autorovy neradostné psychické situace zpracované až výhrůžně expresivním způsobem. Výjimečný obraz *Velikonoce* z roku 1960 předznamenal budoucí obrazový cyklus a vycházel poprvé ze vzpomínek na dětství. Společně se sestrou Jíra chodil k prarodičům do vedlejší vesnice Horky a prožíval velikonoční svátky se všemi starými zvyky a tradicemi, jako bylo například zpívání duchovních písní u božích muk a kapliček v okolní krajině. Obraz plný měkké barevnosti byl vystaven v duchu přesunu od iluzivního zobrazení prostoru k řazením motivů nad sebe směrem k horizontu, jenž malíř často posunul až k hornímu okraji obrazu. Rok 1961 se stal v malířově tvorbě rozhodující po metodické stránce, ve své malbě totiž rozvinul postup vzájemného prolínání a sdružování časově od sebe různě vzdálených událostí. Tento styl uplatňoval jak v obrazech, jenž opět rozvíjely inspiraci z Francie [\[128\]](#), tak v zobrazeních rodné krajiny, které

nabývaly autentičtějšího charakteru díky využití atributů autorova dětství jako je hračka - koníček, kalvárie a opakující se siluety třech stromů tyčících se proti obloze, se kterými se také setkával při svých cestách na Horky jako malý chlapec. V dílech z této doby se postupně vynořil konflikt mezi idylickou představou dětského věku a chaosem spojeným s městem. Zjištění, že venkovský ráj z jeho raných vzpomínek je ohrožován městskou civilizací, vyústilo v monumentální kompozici *Město* [3] [129]. Vrcholné obrazy celé skupiny *Strach I (Ztracené symboly)* [4] [130] a *Strach II* potom vznikly o rok později. Oleje se vyjímaly svojí sametovou barevností, kterou malíř postavil na splývavých plochách růžových tónů se stříbřitě šedými a hnědými valéry. V kompoziční jednotě mísil kresebné prvky s plně plastickými tvary. Obrazy na diváka působí sugestivně a poprvé zde můžeme nalézt tvář s detailem nadsazeného a široce otevřeného oka.

Od roku 1963 se tvorba Josefa Jíry odvíjela v několika souběžných liniích. Vývoj plynule pokračoval a obrazy nabíraly na síle a intenzitě i přesto, nebo právě proto, že autor sám byl v těžké životní situaci, kdy se potýkal s alkoholem a nemocemi. V tomto období vzniklo několik obrazových cyklů. Jejich variacemi se zabýval až do roku 1968. Hlavní linii tvořily *Velikonoční kompozice*, které byly pevně spjaté s dětstvím a rodnou krajinou. Vynořovaly se mu v mysli při pobytu v nemocnici, kde byl dle svých slov duševně sám, a vznikly z bezprostředních záznamů vzpomínek kuličkovým perem. Pokračoval ve využívání dřívějších motivů, které se staly základními kameny kompozice, v nichž dominoval statický princip horizontálních a vertikálních kontur. Změnil zásadně i způsob své malby, když přešel na zpracování barevné vrstvy pomocí podmaleb a zavedl do barevného výrazu systém

průsvitných lazur. V roce 1963 také vycestoval do Polska a v návaznosti na tento zážitek vytvořil soubor kvašů a akvarelů z Baltu. Díky zájezdu do Damašku a Bejrútu vytvořil několik nefigurativních obrazů, které posloužily hlavně k rozvinutí koloritu, rukopisnému uvolnění a zesílení imaginativních složek v obraze. Jiný cyklus s motivem ryb vycházel z konkrétní události, kdy byla řeka Jizera, v níž lovil pstruhy už jako chlapec předškolního věku, znečištěna kvůli úniku chemikálií. Malíř uviděl ryby, které se pro něj staly symbolem čistoty, ve vodě plavat mrtvé.[\[131\]](#) Nejdůležitější malířský cyklus *Oči* vzniká také v těchto letech v návaznosti na smutný zážitek smrti blízkých osob a vlivem znechucení z povrchnosti a chvatu města. Expresivní účinek obrazů se stal hlavní výrazovou silou. Statický princip kompozice se změnil v živoucí a liniemi těkající masu lidí, kteří se vysloveně valili s vytřeštěnými zraky po diagonálách neohrazeným prostorem obrazu. Předěl v cyklu *Oči* bychom mohli zaznamenat v roce 1969, kdy se celý děj plynule přesunul z krajiny směrem do městského prostředí barů a kaváren. Tyto kompozice odrážely narůstající slabost malíře pro alkohol.[\[132\]](#) Protiváhu těmto posmutnělým obrazům tvoří další cyklus, který malíř dále rozvíjel a jehož námětem se staly postavy milenců.

Po návratu z léčebny přišla se změnou životního rytmu i změna charakteru kompozic. Obecná symbolika v obrazech přešla v monumentalizovaný deníkový záznam. Od roku 1970 se cyklus *Oči* proměnil dle malířových slov kvůli potřebě dál kompozice vyvíjet. Pro Josefa Jíru se tyto obrazy staly příliš ustálenými, začaly se měnit ve schéma, a proto se obrátil znovu k realitě portrétu. Začal další rozměrná plátna, tentokrát *Z protiválečného cyklu* [5] [\[133\]](#). Od roku 1972 se

odvíjel začátek dalšího významného cyklu *Člověk a kůň* [134], skrze nějž se vyrovnával se zhoubnými vlivy civilizačního procesu, který nemilosrdně pohlcoval jeho milovanou vesnici. Po úrazu na lyžích následujícího roku maloval jen v ateliéru, nemohl u práce stát, a tedy neměl odstup od plátna. Byl izolovaný od společenského života a do zorného pole zájmu malíře se dostali jeho nejbližší, které portrétoval se stejným nadšením jako v dětských letech.[135] Prostřednictvím detailu pronikal do psychologie modelu a spolu s ním se tak do tvorby dostávala symbolická mnohovýznamovost. Do obrazů výrazně zasahoval bělobou, kterou nanášel v silných vrstvách, a zpracovával ji téměř bez pomoci štětce, nechal tak vyznít syrovou působivost nelazurované barvy. Po poslední návštěvě Francie se do obrazů vplížila hýřivá barevnost, kterou rozvedl v barevný koncert v kompozici malované na rozloučenou s přítelem Jindřichem Tochsteinem [136]. Od roku 1975 začal vytvářet grafické listy. Tato část umělecké produkce žila svým samostatným a na malbě víceméně nezávislým životem i přesto, že se po námětové a formální stránce s malbou často prolínala. Tento rok Josefu Jírovi zemřela matka a on na její památku namaloval nejduchovnější obraz ve své dosavadní tvorbě, *Pieta - Mé matce* [6]. [137]

Od roku 1976 vytvářel portréty přátel a nadále rozvíjel cyklus *Milenci* [7] [138]. Začal pracovat na monumentálně pojímaných kompozicích a centrem jeho zájmu se stala opětovně Paříž [8], kterou velkoryse zobrazil jako panoramatickou krajinu ponořenou do tmy a blikajících světél s důležitými dominantami architektury vyztužující obrazovou plochu. V popředí potom ležela ženská postava. Další podobné panoramatické pohledy věnoval malíř Praze a ateliéru na Malé Skále. [139] Opět se v některých obrazech objevily

znepokojujivé autobiografické rysy, které ovládaly složitě vystavěná prostorová i dějová řešení. Na některých kompozicích bychom mohli pozorovat prudké napětí mezi působením postavy a prostředím interiéru, do kterého je umístěna. Při návštěvě Arménie a Gruzie se nechal inspirovat tamní kulturou a vzniklo několik zajímavých koláží a kvašů, ve kterých použil nové materiály jako dřevo, plech či měsíční kameny. Z pobytu na Korsice, v Itálii a ve Francii v roce 1985 si opět přivezl desítky kvašů a obrazů pořízených přímo na místě pod dojmem bezprostředního zážitku. [140] V roce 1988 se začal velmi intenzívně věnovat návrhu na šest malovaných oken s motivy Erbenovy Kytice pro zámeckou kapli v Liberci. Na projektu spolupracoval společně s arch. Pavlem Švancarem, ale vyústění bylo pouze hlubokým zklamáním, když Jírovy téměř hotové návrhy byly Skloexportem Liberec v roce 1989 zamítnuty a z celé zakázky pro zámeckou kapli sešlo. Již rok předtím zpracovával obdobný námět v grafice i na dřevěných deskách a vyzkoušel si tak kompoziční řešení zvoleného tématu [141].

4.1 Pozdní dílo

Tvorbu 90. let a prvních let nového tisíciletí bychom mohli označit jako pozdní dílo. Společným znakem všech vzniklých kompozic se stal uvolněnější malířský rukopis, sklon k monumentalizaci a zjednodušení výtvarného výrazu. Jíra začal v obrazech ve větší míře využívat nemalířské prvky. Již od poloviny 80. let upotřebil namísto plátna i dřevěné desky. Na surové dřevo maloval a dále je tvaroval rozrýváním jeho povrchu. Tento způsob práce upřednostňoval hlavně v náboženských námětech. V kompozicích se opět ve velké míře vyskytovaly kolážové prvky, ať již malíř využíval kousky látek, provázků, reprodukcí či fotografií, různých obalových

materiálů a hlavně plechu. Snažil se o dotvoření své konkrétní představy, na kterou měly jednotlivé materiály buď přímo, anebo skrze navozené vztahy a asociace poukazovat. Zřejmě pro náročnost malířské tvorby se četnost velkých kompozic snížila a malíř se postupně více věnoval grafické produkci. V oblasti námětů můžeme toto období rozdělit do čtyř skupin: krajiny, biblické náměty, obrazy inspirované městem či vzpomínkami z cest, portréty.

Nejpočetnější skupinu tvoří soubor krajin, které můžeme v základě ještě rozčlenit na krajiny poskytující divákovi pohled směrem do hloubky obrazu, k horizontu, a na krajiny, kde malíř přehlíží prostorové plány a řadí motivy vedle sebe také směrem k obrazovému horizontu, zde ovšem bez ambicí vystavět iluzivní prostor. Tento kompoziční princip způsobuje plošnost zobrazení a napomáhá jakémusi odsátí atmosféry z prostředí obrazu, které dodává kompozicím tíživý účinek. V podstatě ve všech krajinách z posledních let můžeme vycítit ovzduší naplněné zvláštní obavou a tajemstvím.

Obrazy *Vůně šípkového keře na Kozákově* (1996) [9] [\[142\]](#), *Šípkový keř z Voděrad* (2003) [10] [\[143\]](#), *Suché skály s barborkou* (1997) [11] [\[144\]](#) a *Jarní Suché skály* (2003) [12] [\[145\]](#) společně vytvářejí linii děl, ve kterých je hlavní motiv postaven do popředí takovým způsobem, že odpoutává divákovu pozornost od sledování krajiny; za ním přichází další motiv posunutý více směrem do vnitřního prostoru kompozice, ve které i přes tento stavební princip můžeme cítit hloubku zobrazené scény. S pastózními nánosy barev malíř pracuje silně haptickým způsobem, kdy měkký nános barevné skvrny tvaruje prsty a vyrývá do něj linie dřevěnou špičkou štětce. Ve více či méně potemnělé barevnosti s převládajícím studeným koloritem jásavě vystupují malé plochy

a skvrny čistých barevných tónů.

V produkci se objevily i náměty vycházející z dřívějších kompozic a cyklů. Z obrazu vystupuje symbol ryby nebo koně v olejích *Pstruh pod Vltavicí* (1993) [13] [\[146\]](#) a *Koník z Janovy hory* (1999) [14] [\[147\]](#). Iluzivní průhled krajinou s měkkou barevností vyztužuje jakýsi lidský totem s jedním široce otevřeným okem a úplně vpředu před divákem ležící ulovená ryba. V druhém zmiňovaném díle se v rohu krčí hlava koně. Motiv nadsazeného, vševidoucího či třetího oka se v pozdní tvorbě objevuje téměř v každé kompozici. Vrací se jako upomínka na dřívější díla i jako připomínka strachu lidského pozorovatele scény, navazuje kontakt s divákem a vtahuje ho tak do problémů, které se odehrávají na plátně.

Kompozice *Humprecht - Třešňový květ* (1999) [15] [\[148\]](#), *Hořce z Krkonoš* (2003) [16] [\[149\]](#) a *Vítr na Filkách* (1995) [17] [\[150\]](#), *Jeřáby na Sněhově* (2003) [18] [\[151\]](#) jakoby tvořily dvojice na sebe navazujících obrazů, které jsou k sobě ve vzájemné barevné opozici. U první dvojice vidíme studené modrozelené tóny, budující iluzivní prostor. Druhá skupinka využívá komplementárního barevného kontrastu teplých červených tónů v popředí a zelených v pozadí. Čtveřice obrazů se vyznačuje jemnými barevnými přechody a v předním plánu je excentricky umístěn hlavní motiv, opět vymodelovaný v nánosu barvy. Jednou vystupuje do popředí obličej jako maska vymodelovaná v nánosu barevné pasty paradoxně působící dojmem transparentnosti.

Temnější kolorit nastupuje v linii obrazů začínající kompozicí *K.M.B. - Vánoční pod Pantheonem* (1993) [19] [\[152\]](#). Z plochy vystupuje hrozivá masa tmavých skal s romantickou kaplí. Zploštělý prostor bez popisných detailů je o několik

let později vystřídán jiným stavebním principem. V obraze *Popeleční pod Pantheonem* (2003) [20] [153] jsou do popředí naskládány symboly oka, hrobu s bledulemi a domu. Každý z nich upomíná na konkrétní osobní zážitek malíře. Vševidoucí široce otevřené oko malíř využívá již od svého obrazového cyklu *Oči* a vytvořil ho jako vyjádření vzpomínky na smrt matky svého přítele. Domnívám se, že ostatní symboly se také váží k tomuto zážitku a zvýrazňují malířův pocit konečnosti lidské existence. V kompozici *Sv. Petr - Krkonoše* (1994) [21] [154] do popředí vystupuje jen bílý obrys postavy. Mraky nad krajinou nabírají na hmotnosti pomocí nánosu bílé pasty, ale zde lze ještě zaznamenat iluzivně odstupňovaný prostor.

Další početnou skupinu tvoří obrazy s biblickými náměty. Tato tematika se u malíře v podstatě neobejde bez využití dalších doplňkových materiálů (kusy látek, plech, dřevo). Ve většině případů Jíra maluje olejovými barvami na dřevěnou desku doprovázenou kovovými plátky a obrysovou linkou vyrytou do hmoty dřeva. Prostorová výstavba pro malíře není důležitá, hlavní pozornost se upíná na ústřední námět, který je vypracovaný s velkou pečlivostí, a citlivě vypovídá o otázkách víry a jejího významu.

V tomto směru je působivou kompozicí obraz *Lazare vstaň* (1993) [22] [155], kde se figura Lazara, připomínající jednookého kostlivce, hrozivě tyčí v doprovodu svého temného stínu ve středu obrazové plochy, která je zploštěna neurčitým, ale vzrušeným pozadím s detaily, odkazujícími na prostředí hrobky. Za ním stojí žehnající postava Ježíše Krista, ze které jsou vidět pouze krásné oči a třpyt svatozáře podtržený stříbrnými pruhy kovového plátku. Běloba ve své nelazurované syrovosti vnáší do kompozice množství světla, jež pomáhá rozpouštět okolní prostor. Napětí mezi

působením postavy a interiéru, ve kterém je umístěna, je viditelné i na dalších obrazech.

Dvě námětově i rozměry identické desky nesou název *Moje sv. Trojice* (1993) [23] [\[156\]](#). Obrazy se váží k autorově životnímu pocitu při pobytu v nemocnici. Neviděl svoji budoucnost v pozitivních barvách, což naplno vyjadřuje kolorit a celková atmosféra obrazu. Ze šedého, až éterického prostoru vystupují tři průhledné postavy se znatelnými křídly a svatozářemi. Jsou oddělené vyrytou obrysovou linkou a nenápadně i barevnými valéry, jejich hlavy zdůrazňuje opět stříbrný plíšek. Skrze jejich těla prostupuje tmavý pruh tvořený látkou, zřejmě tak zdůrazňuje jejich nepředmětný charakter. Obrazová plocha je řešená z takového úhlu pohledu, jako bychom my sami nemocní leželi na posteli a dívali se prázdným pohledem před sebe. V tu chvíli nečinného zírání se nám před očima zhmotní prostor a vystoupí z něj nadpozemské bytosti. Tuto myšlenku podporuje i záběr kompozice, který divákovi ukazuje nohy pacienta a pelest bílé nemocniční postele. V grafice řešil autor tuto kompozici dvakrát ještě tentýž rok. Jednou [24] [\[157\]](#) zopakoval kompozici prakticky beze změn, pouze ji doplnil o pár detailů jako je ruka jedné z postav trojice, tu potom postavil pod valenou klenbu poměrně prostorné místnosti. Za nimi vystupují jakési jednooké stíny, které vypadají, že se plíží po jejích stěnách. V druhém grafickém listu [25] [\[158\]](#) více rozvíjí motiv ležícího pacienta, kterému pohlížíme do tváře a pozorujeme tak i jeho utrpení. Připomíná spíše kostlivce a trojice postav se tak mění na sněm u úmrtního lože, což ještě podtrhuje gesto sepjatých rukou. Zde je naopak prostor anulován a ve středu zájmu je ležící postava, která zabírá polovinu obrazové plochy.

Pocit klidu až odevzdanosti nalezneme v kompozici *Příjezd do Egypta* (1998) [26] [\[159\]](#), kde je iluzivní prostor omezen na kresbou dekorovanou masu zdi, zabírající podstatnou část plochy. Povrch je zvrásněn rytím a doplněn látkou. Svatou Rodinu vyčleňují z tmavého pozadí pouze zářivě bílé svatozáře a takto svítivě bílé jsou i židovské symboly umístěné na pravém okraji obrazu. Tento výjev řešil ten samý rok i v grafice [27] [\[160\]](#), kde využil stejné kompoziční rozmístění, samozřejmě stranově převrácené.

Večer z Černé studnice (2000) [28] [\[161\]](#) působí na diváka naléhavě, přesto kompozice vytváří tichý, v čase utkvělý dojem z aktu soukromé modlitby. Pohybujeme se ve stejně neurčitém, světlem rozpuštěném prostoru, který je ovšem díky jednomu detailu konkrétně zařaditelný. Tentokrát nejsme bílými stěnami znervózňováni, vytvářejí pouze kulisu pro výjev v popředí a rám pro zobrazení Ježíše Krista nesoucího kříž na pozadí. V centru kompozice jsou sepjaté ruce, po obou stranách se k nim přimyká jednooká postava a stará malovaná skříň, jenž upomíná na tradici i konkrétní místo, kde ji můžeme nalézt.

Zajímavým obrazem-objektem se stala kompozice *Starozákonní deska II. - Židovská* (2002) [29] [\[162\]](#). Kombinovaná technika se zde rozvinula naplno. Temperamentní zářezy do dřevěné desky vydělují postavy od pozadí, kovové plátky připevněné hřebíky zastávají funkci nápisových pásek či zvýrazňují lesk požadovaných částí výjevu. Narativní kompozice plyne z pravé části obrazu přes tři dřevěné plochy ke druhému konci. Dlouhý kovový pás s nápisy obíhá celou desku po obvodu. Změť námětů a symbolů má svůj vrchol ve střední části, kde se pod velkou Davidovou hvězdou nachází beránek Boží, který má být obětován. Koloristicky je obraz umírněný, z tmavého pozadí

jsou jednotlivé výjevy modelovány bělobou. Kresebná kontura a vyryté obrysy podtrhují celkovou plošnost kompozice.

Létařovická deska (1995) [30] [\[163\]](#) je další z řady desek, které vznikly v tomto období. Prostor obrazu je vyztužen jakoby obrazovou stěnou, zřejmě upomínka na ikonostas, kterou malíř poznal při svých cestách na Východ. Z pozadí se vlevo vynořují čtyři postavy mířící směrem k tváři na pravé straně, která na ně upřeně hledí jedním okem. Z tmavého barevného základu výrazně akcentují nánosy běloby a červené barvy. Do obrazu jsou opět přidány nápisy, které identifikují prostředí.

V roce 1999 a 2000 se Josef Jíra pustil do ojedinělého projektu v rámci své celoživotní tvorby. Vytvořil dva monumentální *Betlémy* [31] [\[164\]](#), které se zařadily mezi nejzajímavější umělecké objekty libereckého kraje a díky svému jedinečnému zpracování se staly unikáty i v rámci celé republiky. Obě díla v nadživotní velikosti vznikala v ateliéru a potom byla osazena s drobnými úpravami na místě. Materiálem, který Josef Jíra na stavbu použil, bylo dřevo. Chtěl tak připomenout dětem staré hodnoty a také dodržet představu tradičního Betléma. Ve své podstatě spojil tři biblické příběhy *Betlém*, *Vraždění nevinátek* a *Útěk do Egypta* v triptych, jehož jednotlivé části by se podle něj od sebe kvůli vnitřní návaznosti příběhů neměly oddělovat. Od první instalace se tyto monumenty každé Vánoce znovu sestaví a rozsvěcí se se začátkem adventu [\[165\]](#).

Soubor děl s námětem města tvoří především kompozice, jejichž inspirací se stala Praha, která byla pro malíře druhým domovem. Kompozice se zaměřují na zajímavé momenty odpozorované z běžné reality městského života.

Skupina obrazů se sociálním podtextem se zaměřuje na bezdomovce jako obyvatele pražských parků. Tuto situaci konfrontuje s měnícími se ročními obdobími a běžným životem mezi lavičkami a stromy. Přestože jsou skupinky bezdomovců centrálním námětem, zůstávají vyčleněny ze svého okolí, jejich osud se netýká lidí procházejících se kolem. Jakoby čekající postavy lidí bez domova vyjadřovaly určitou naději, která se objevuje i v názvech obrazů. Spojujícím prvkem všech těchto kompozic se stalo schematické znázornění stromů a typické pastózní nánosy barev.

Kompozice *Lavičky nadějí u Wilsonáku* (2000) [32] [\[166\]](#) zachycuje zimní prostředí parku s blížícím se soumrakem. Této náladě odpovídá tlumená barevná škála s výraznými akcenty běloby, která svítí ve své nelazurované syrovosti. Silnou bílou pastou je také vymodelována šedá, jednooká postava v popředí, jenž prochází parkem jako němý pozorovatel. Charakter zobrazení se nepatrně mění v kompozici *Bezdomovci - Lavička nadějí u Wilsonáku* (2000) [33] [\[167\]](#). V pozadí parku vystupují obrysy města s mostem. Koloristicky je tento obraz živější, objevují se zde červené, modré a žluté tóny ve své čisté barevnosti. Celá kompozice se zdá hektičtější, nejen svým nervním rukopisem a výraznými barevnými kontrasty, ale i pastózním štětcovým zpracováním námětu s využitím látkových doplňků. Ve středu zájmu sedí na lavičce vzájemně promísená masa postav, z níž vystupují výrazně jen dvě velké oči s naléhavým pohledem, patřícím dvěma postavám. V obraze *Lavičky u Wilsonáku - bezdomovci* (2002) [34] [\[168\]](#) se přesouváme v čase do probouzející se krajiny jara, nebo možná do parku stíženého podzimní náladou. Cesta, po které se procházejí lidé, je bílá zřejmě od napadaného sněhu a společně s mdle svítícími bílými lampami navozuje atmosféru podvečera. V

druhém plánu se ze splývající plochy barev vynořují výrazné červené linie laviček. V popředí se potom nenápadně rýsuje ležící postava. Vypadá to, jakoby se nořila do svého okolí, ať to již znamená, že opouští tento svět a stává se součástí přírody, nebo tak malíř zamýšlel vyjádřit lhostejnost a nevšímavost kolemjdoucích k osudu ležícího člověka, který je zřejmě na konci sil a bez naděje klesnul k zemi.

Obraz *Deštivý Václavák* (2003) [35] [\[169\]](#) se řadí mezi skupinku obrazů opouštějící námět bezdomovců. Věnuje se spíše zachycení zajímavých prožitků z pražských ulic. Pohybuje se již na hranici abstrakce. S deštěm se rozpouští pevné kontury tvarů a ze sjednocené barevné plochy občas vystupují jen upomínky na konkrétní předměty. Ústřední dvojici pod velkým červeným deštníkem v podstatě pouze tušíme díky velkému oku každé postavy a světlému místu, kde prosvítá plátno. Tento moment přitáhne divákovu pozornost, který se na prvek zaměří a spolu s ním objeví i hlavní dvojici, místo které ve skutečnosti vidí pouze červenou konstrukci tvarem připomínající deštník.

Obraz *Večerní Praha* (2003) [36] [\[170\]](#) pracuje s podobnými výtvarnými prostředky jako předcházející kompozice. Barvené pasty se zde rozplývají na hladině Vltavy a v pozadí obrazu jako světla zahalená do tmy. Divák pozoruje postavu stojící v loďce, která přeplouvá řeku. Nabízí se symbolický význam přeplouvání řeky Stix, ovšem v této kompozici chybí převozník, cestovatel je na palubě osamocen. Lamy nábřeží i mostu v pozadí vytvářejí pro zobrazení pravoúhlý rámec. Na pravém břehu je zvýrazněno několik detailů, tentokrát jsou to bílé dvouramenné pouliční lampy, které svým světlem konkurují výraznému srpku měsíce obklopeného bouřkovými mraky v levém koutu tmavomodré oblohy. Ve večerním výjevu se objevuje mnoho

výrazných barevných akcentů žluté, červené a bílé, které svými pastami prokreslují tmavý barevný základ obrazu.

Další skupinu obrazů inspirovaly zážitky z cest do zahraničí. Kompozice *Honfleur* (1992) [37] [171] diváka provází přístavem jako turistický průvodce. Barevně pozitivně laděný obraz vypadá téměř jako momentka vázající se na konkrétní cestovatelskou inspiraci. Divákův pohled ustupuje do dálky po modrých tónech řeky, na které kotví loďky a vytvářejí kontrast k okrovým tónům zástavby domů. Na levém nábřeží sedí v kavárně postavy muže a ženy, možná samotného malíře s doprovodem. Oproti jiným kompozicím je tato poměrně věcná a popisná.

Kompozice *Šašek u Notre Dame* (1993) [38] [172] vychází z několika malířových cest po Francii. Postava šaška, jehož kalhoty jsou tvořeny vlepenou látkou, se tyčí do poloviny výšky slavné sakrální památky a je dominantní nad všemi ostatními obrazovými prvky. Průčelí Notre Dame vykreslují tahy štětcem do nezaschlého nánosu barevné pasty. Kromě dvou výrazných motivů šaška a katedrály splývá vše ostatní v barevnou zmrštinu vertikálních čar. Zneklidňující dojem v obraze vyvolává výrazné naklonění budovy v pozadí i rozmáchlá gesta běžícího šaška.

Kompozice *Vzpomínka na Savaren* [39] [173] vznikala mezi léty 1985 až 1999, což byla pro malíře poměrně nezvykle dlouhá doba pro zpracovávání námětu. Jíra pracoval spíše v rychlém tempu, v záchvatu výtvarné invence. Po vyprchání okamžité inspirace nechal obraz několik dní v ateliéru ležet, aby se k němu vrátil a dokončil v hlavě dobře uleželý námět. V tomto případě zřejmě malíř považoval za nutné, nechat svou myšlenku uzrávat delší dobu, při které se pravděpodobně

měnilo i pojetí celého námětu a postupně krystalizovalo do finální podoby. Ze zelenomodrého pozadí vystupují v pravé části obrazu dva milenci, jejichž kompoziční řešení má východisko v předešlých kompozicích. Na pozadí architektury ulice a domů se objevuje také velká hlava nalevo, která vypadá jako by měla dvě tváře. Úplně v popředí jsou potom drobné špatně identifikovatelné předměty a květiny, na které hledí postava v popředí.

Kompozice *Kolonáda pokřivených (Jánské Lázně)* (1994) [40] [174] je mezi skupinou obrazů výjimka, protože se zde obracíme do prostředí českého města. Opět se zde setkáme s existencionálním podtextem, až možná by se dalo říci s ironickým pohledem na rekreanty, které malíř přeměnil v živoucí masu schematických postav valících se obrazem z jednoho konce ke druhému. Schematičnost kompozice podporuje i jednoduchá barevnost, jejíž základem se stala černá a bílá pasta s výraznými akcenty zářivé červené a žluté barvy. Prostor obrazu vymezuje bílá kolonáda v pozadí, kde se objevuje vyškrabovaný ornament, vytvořený do nezaschnuté vrstvy barvy. Kompozici můžeme interpretovat jako záznam lidského proudění na lázeňské kolonádě, kdy velké množství rekreantů divákovi splývá v nepřehlednou a schematickou změť postav a již není schopen jednotlivé osoby vnímat individuálně. Z celkového pohledu vyznívá obraz nepříjemným dojmem. Lázeňské město leží na úpatí Černé Hory ve východních Krkonoších a je také vyhledávaným lyžařským střediskem. Jako jedno z mála v celé České republice vybudovalo obchodní akademii pro tělesně postižené a i tento motiv malíř do své kompozice zakomponoval. V levé rohu nalezneme postavu na invalidním vozíku, jež jeho společnice tlačí ve směru chůze ostatních postav. Josef Jíra město navštívil jako lyžař. V

průběhu svého života utrpěl několik zranění, a je proto pravděpodobné, že zde mohl trávit lázeňskou léčbu.

Kompozice *Krk - ikonostas* (1994) [41] [\[175\]](#) vychází ze vzpomínek na cesty po Blízkém východě a jeho křesťanských státech. Hlavní námět této celkově znepokojující kompozice není příliš čitelný a mění se ve vášnivě víření kolem obrazového centra, ze kterého pohyb pokračuje po diagonále směrem do prostoru obrazu. Architekturu kostela pouze tušíme díky několika symbolům a barevnému rozčlenění, vše ostatní splývá a prolíná se v chaotickou změť. Postavy v popředí opět můžeme jen vycítit podle výrazného a jasně definovaného velkého oka. Za nimi zběsile utíkají další schematické postavičky směrem do skrytého místa v architektuře obrazu. Kompozice v divákovi vzbuzuje pocit zmatení a strachu, který podporuje i jednoduchá, převážně černobílá barevnost, do níž občas zasáhne červená, žlutá a modrá barva zvýrazňující některé momenty námětu.

Další kompozici *Jeruzalém - Damašská brána* (1995) [42] [\[176\]](#) opět v pozadí vyztužuje dominantní architektura. Tentokrát se hlavním předmětem zájmu staly staré hradby města, ve kterých jsou zaznamenány dějiny židovského národa. Tento prvek podtrhuje velká Davidova hvězda, jenž se skví vyrytá v bílé pastě hradební stěny. Masa lidí kráčejičích v popředí se mění v černobílé schematické postavy. Je zde využito opět techniky koláže a některé postavy tak dostávají zajímavý detail z různobarevných látek. V levé obrazové části se vznáší v prostoru za davem světlá hlava s jedním velkým okem, jenž připomíná jakéhosi ducha. Možná odkazuje na minulé časy a děje města či vyjadřuje duchovní stránku, která je na tomto místě neustále přítomná.

Kompozice *Jeruzalémský list* (1995) [43] [\[177\]](#) námětově i kompozičně vychází z předešlého obrazu. Můžeme zde nalézt stejnou postavu v pravé části obrazové plochy, stejně tak se nachází na bílé ploše pozadí Davidova hvězda. Židovský symbol zde již není tolik dominantní, především proto, že je přeříznutý hranou kompozice a také je pouze jedním z několika kresebných motivů, které se na bílé stěně v pozadí objevují. Ostatní zobrazení jsou těžko identifikovatelná, zřejmě mají vyjadřovat jen jakési letmé zachycení života Jeruzaléma. Některé tvary si můžeme vysvětlit jako postavy; mohlo by jít tedy o zachycení tradičního trhu. Plocha obrazu není jasně rozdělena jednotlivými iluzivními plány, spíše pozvolna přechází od tmavé barvy ke světlé. V dálce směrem k horní hraně obrazu je načrtnutý horizont střídáním modrého, tmavého a žlutého pruhu syté barvy. Náznakově se nám z pozadí vynořuje i tmavý kříž. Před ním stojí velká, bílá postava, která je se svým jedním tmavým okem upřeným před sebe nejvýraznějším prvkem kompozice. V ruce drží květinu, připomínající zvonečky či schematické zobrazení lilie, které svojí bělobou svítí na tmavé části pozadí. Postava nám připomíná jednookého obra, obrovský lidský totem, který na sebe strhává pozornost naléhavostí svého výrazu.

Kompozice *Dům Ö. Wikströma* (1995) [44] [\[178\]](#) je barevně i tvarově odlišná od předešlých. Kromě schematických stromů nalevo v druhém plánu a vedle nich umístěného dominantního, červeného domu není ostatní prostředí kompozice příliš rozpoznatelné. V popředí přitáhne naši pozornost bílá postava s jedním velkým okem sedící na jakési bílé lavičce a hledící na krajinnou scénérii směrem k divákovi za plochu vymezenou plátnem. Hlavní kompoziční a výrazový prostředek představuje především barevné řešení obrazu. Základní barvy s výrazným

akcentem černé a bíloby schematicky načrtají námět. Velmi plochý prostor definuje pouze několik konkrétních předmětů. Ostatní postavy a předměty jsou nejasné, mění se až na jakousi abstraktní hru barev. Široký, temný pruh barvy v pravé polovině obrazu úplně anuluje výhled do dálky a zároveň posouvá červený dům s bílou postavou před ním do zvláštního prostoru, který možná zastupuje prostředí vzpomínek, kde se vynořují z hlubokých vod naší mysli střípky minulých zážitků.

Kompozice *Lososí řeka - Švédsko* (1995) [45] [\[179\]](#) opět vychází ze zážitků malíře, které získal při svých opakovaných návštěvách severských zemí. V této kompozici převládá bílá barva, se kterou zde opět pracuje velmi energickým způsobem a hněte z ní prostor i obsah zobrazení. V centru kompozice stojí člověk s ulovenou rybou, jež má přehozenou přes rameno, vidíme ho z profilu, proto se zde do popředí dostává opět jedno velké oko. Okolní prostor se rozplývá v nánosech bíloby do téměř nepředmětné podoby, ze které vystupuje schematicky zobrazená loďka a jakési bílé hrazení výběhu s ovce, jenž je již ovšem těžko identifikovatelné. Člověk, ryba i loď jakožto jediná zřetelně identifikovatelná zobrazení se díky tomu mění na symboly vyjadřující obsahovou stránku námětu.

Kompozice *Nordford - Poslední trajekt* (1995) [46] [\[180\]](#) je opět definována plošným prostorem a velkou tmavě laděnou barevnou plochou, na které pluje trajekt. Obraz se rozpouští v melancholické náladě bílob a šedí, které vyjadřují fatálnost okamžiku čekání na poslední loď, jenž cestovatele může odvést z toho ne moc příjemného místa.

Obraz *St. Marco - Benátky* [47] [\[181\]](#) svou výstavbou prostoru a celkovým působením vytváří opozici k předešlé kompozici. Vidíme zde schematicky zobrazenou architekturu a

proud postav pohybujících se ulicemi Benátek. Hlavní zájem je zde soustředěn na výrazně velkou postavu v centru obrazu, která je opět charakterizována jedním velkým okem. Kolem siluety své hlavy má svítivé žluté okružní připomínající svatozář. Námět obrazu si můžeme vysvětlit jako mystický okamžik, ve kterém malíř zachytil patrona Benátek sv. Marka přímo mezi davy na rušném historickém náměstí. V jeho okruhu se rýsují siluety dalších postav, které využívají stejné barevnosti, ale nemají již žádné identifikační symboly. Pod nánosy běloby se rozplývá všeobjímající modrožlutá atmosféra a podporuje vyznění těkavého momentu nevysvětlitelného okamžiku zjevení světce.

Další kompozice inspirovaná tímto městem nese název *Benátky* (1999) [48] [\[182\]](#) a byla vytvořena o čtyři roky později. Malíř schematicky zaznamenal architekturu historického centra města na tmavomodrém pozadí nebe. To je kulisou k zobrazení lidského proudění a života, které je zaznamenáno jako v předchozích kompozicích ve formě shluku schematických postaviček. Jednotlivé postavy jsou výškově a barevně diferencované, některé vypadají jako oblečené do kostýmů, možná jde o záznam každoročního benátského karnevalu. Společně proudí kolem sloupu se sochou sv. Marka na koni. V pozadí prosvítá blankyt moře s loděmi a racky na obloze. Celkové vyznění je chaotické, vlivem temně modré základní barvy a černožlutým pastám, využitým na znázornění postav, také zneklidňující až nepříjemné.

Posledním malířským žánrem, kterému se Jíra věnoval již jen výjimečně, byl portrét. Vznikla v podstatě jen dvě plátna. Kompozice *Rudolfinum - Portrét orchestru* (1999) [49] [\[183\]](#) zřejmě navazuje na tradici skupinových portrétů hudebníků. Mohl se inspirovat kompozicemi od Edgara Degase, se kterými

se setkal například při svých návštěvách Paříže v Musée d'Orsay. Od poměrně konkrétních zobrazení předchozích malířů je Jírovo výtvarné pojetí zjednodušující. V centru před kupou schematických postaviček orchestru stojí rozpažený dirigent v černém obleku. Nad nimi na balkóně stojí slavnostně oblečení hosté. Zbytek prostoru se rozplývá v neurčitou, prosvětlenou atmosféru.

Dlouho vznikající dílo, *Nikdy nedokončený autoportrét* (2001-2004) [50] [184], vytvořil Josef Jíra na sklonku života jako jakési bilancování. Byla to poslední výrazná možnost, jak prezentovat pomocí plátna své vyhrané názory a svoji jedinečnou koncepci vidění světa. V centru kompozice stojí malíř osamocen. Drží v levé ruce malířskou paletu a pravou se opírá o hůl. Smutný pohled směřuje z obrazu někam do dálky; staré, oblíbené oblečení visí na pohublém těle. Neurčitý zemitý tón v pozadí představuje jakési projekční plátno. Je na něm zobrazen samotný umělec, jenž se nám od pasu dolů před očima ztrácí, a velké množství symbolů a nápisových pásek, které objevíme při důkladnějším pohledu na plátno. V zadním plánu je namalované okno, které jako jediné posouvá výjev do konkrétního prostředí malířova ateliéru. Mezi symboly, jenž na obraze nalezneme a které mají vysvětlovat umělcovu kosmologii, se objevuje sedmiramenný svícen, postavený hned za zády umělce. Vedle svícnu je například na první pohled znatelné Raovo oko. Na druhé straně se vedle malířovy hlavy vine schematické zobrazení Nilu s deltou a mnoho dalších malých symbolů obklopuje v nahodilém rytmu celou jeho postavu. Celkové vyznění obrazu potom připomíná jakousi mapu malířova chápání světa a náboženství, doplněnou jeho postřehy přímo vepsanými do zobrazení.

Po přehlednutí Jírovy pozdní tvorby můžeme konstatovat, že

námětová stránka obrazů téměř bez výjimky vychází ze stejných zdrojů jako v předešlých letech. Autor se většinou snažil o rozvinutí námětu novým směrem, neustále v něm hledal nové pohledy, ale v určitých případech, jak se zdá, jeho snaha nepřinesla příliš originální výsledek. Tuto tendenci můžeme pozorovat především v pojetí krajin. V těchto kompozicích využíval ve větší míře také motivy z předešlých obrazových cyklů jako jsou postavy milenců, symbol jednoho oka, ryby a koně, které jeho tvorbu provázejí již od druhé poloviny 60. let. Na druhé straně můžeme jeho výběr námětů považovat za absolutně opodstatněný, protože ústředním zájmem jeho výtvarného snažení, který ctil celý život, bylo navazování na tradice a reflektování přírody se všemi jejími proměnami.

Dalším vývojem naopak procházely obrazy se sakrální tematikou. Autor rozvinul svůj výtvarný rukopis do nových dimenzí. Na první pohled jednoduché výtvarné prostředky jsou po obsahové stránce naplněné duchovností. Jíra se v posledních letech svého života zabýval otázkami víry intenzivně a své myšlenky se snažil do zobrazení vtisknout v úplnosti. Přesto jsou to náměty vytvořené s využitím maximální možné zkratky a zjednodušení, které vytvářejí napětí v kontrastu s mnohoznačným podtextem. Malba olejovými barvami se z dominantní umělecké techniky stala jen součástí komplikovanějšího technologie obrazu, ve kterém se ještě silněji uplatňují doplňkové materiály. O sepětí autora s minulostí českého malířství a hlavně s náboženskými náměty deskových obrazů napovídá i přesunutí kompozic z plátna na dřevěné desky.

II Křížová cesta v zámecké kapli sv. Vavřince na Malé Skále

5 Maloskalské kapličky

Kapličky se v průběhu let staly tradičním křesťanským symbolem české krajiny. V obci Malá Skála [185] nalezneme hned tři kaple a velké množství jiných drobných sakrálních objektů se nachází v blízkém i vzdálenějším okolí. Kapličky, Boží muka a kříže jsou rozeté v krajině v blízkosti starých kultovních míst. Vznikaly ve větší míře od pozdního středověku přes dobu barokní protireformace až do konce 19. století. Měly upomínat na předkřesťanskou tradici a zároveň upevňovat katolickou víru obyvatel. Drobné sakrální objekty odkazovaly také na chrámovou symboliku, kterou dále šířily do volné krajiny. Pravidelně se k nim konaly poutě a slavnostní procesí, díky kterým se staly součástí aktivního náboženského života venkovských obyvatel. Početní nárůst prostorových kapliček v 2. polovině 19. století, kdy vznikly dvě maloskalské kaple, napovídal také o pozitivním ekonomickém rozvoji regionu. [186]

Proporcionálně nejmenší maloskalská kaplička se zvoničkou, vedle které roste památná lípa, stojí na návsi [51]. Prostá stavba trojbokého půdorysu vznikla v roce 1879 [187] a měla vedle sakrální funkce i orientační díky své poloze v centru obce na křižovatce silnic rozbíhajících se vesnicí na všechny světové strany. Upomíná na dřívější křižovátku regionálních cest, kterou dnešní silnice respektují [188]. Druhá kaple [52] se nachází v místě zříceniny hradu Vranova [189] na skalním pískovcovém masivu tyčícím se nad řekou Jizerou. Kaple byla vystavěna na pohledově exponovaném místě bývalého hradního parkánu a společně se skalním hřbetem vytváří krajinnou dominantu obce. Celé místo na vrcholu pískovcového

útvary je známé pod názvem Pantheon a nechal ho vybudovat v roce 1826 majitel panství František Zachariáš Römisch jako památník všem osobnostem, které si podle něj zasloužily úctu a věčnou vzpomínku. Tento objekt je mezi třemi maloskalskými kaplemi prostorově nejvyvinutější. Kaplička, jak se stavbě od počátku říká, plnila spíše memoriální a reprezentační funkci, protože se zde bohoslužby nikdy nekonaly. Dvoupatrová stavba v neogotickém stylu se štíhlou břidlicovou věží byla postavena přibližně v místech, kde měla údajně stát původní hradní kaple.[\[190\]](#) V tomto můžeme spatřovat také důvod zažitého pojmenování a přeneseně také sakrální chápání stavby.

5.2 Kaple sv. Vavřince

Kapli sv. Vavřince [\[191\]](#) nalezneme v areálu zámku na Malé Skále [\[192\]](#), skrytou mezi stromy starého parku, vedle silnice vedoucí na Sněhov a dále do města Jablonce nad Nisou. Poměrně nenápadná, drobná sakrální stavba vznikla v roce 1869 během stavebních úprav zámku za Ludvíka Oppenheimera [\[193\]](#), který byl tehdejším majitelem maloskalského panství. Kaple byla kompletně zrekonstruována v roce 1996, po období dlouhého chátrání za komunistického režimu, který způsobil svojí ateistickou politikou nucený i lhostejný nezájem o osudy této stavby. V současné době je opět zapojena do společenského života obce; využívají ji různé náboženské organizace, konají se zde bohoslužby, obřady a koncerty.

5.2.1 Architektura kaple sv. Vavřince

Kaple je orientovaná jednolodní podélná stavba s trojbokým závěrem; má plochý strop s nepřístupným podkrovím završeným sedlovou střechou. Na západě [\[53\]](#) se nachází věžička kvadratického tvaru se zvonem a na východě [\[54\]](#) jsou k závěru

ze dvou stran symetricky připojeny pravoúhlé přístavby - sakristie. Jejich půdorys dotváří celkové dispoziční řešení kaple ve formě pravidelného obdélníku. Do sakrálního prostoru se vstupuje od západu. Světlo do lodi přivádí dvě velká segmentová okna (zakončená tvarem plného oblouku) na jižní a severní straně [55-57], společně s dalšími dvěma kruhovými okny, jedním na západní straně od vstupu a druhým osazeným v oltářním výklenku. Do sakristií proudí světlo menšími segmentovými okny, jejichž tvar a způsob provedení odpovídá velkým oknům vedoucím do lodi. Relativně bohatá venkovní výzdoba kaple stojí v opozici k dnešnímu celkově prostému zdobení interiéru. Věžička na západě je umístěna na vrchol sedlové střechy tak, že část zdiva přesahuje do štítu, kde je podpírána složitě profilovanými konzolami. Všechny čtyři strany věže si výtvarně odpovídají; západní a východní se do prostoru otvírají obloukovými otvory, které jsou ve stejném provedení zdůrazněny na fasádě severní a jižní plné strany. Ve středu hmoty podstavce věžičky je vybrán oblouk, do kterého je na fasádě umístěna bílá štuková puklice. Vstup od západu v podobě mělkého portálku mírně vystupuje z líce průčelí; má jednoduše profilovanou obloukovou archivoltu a ostění je zhruba v polovině rozpůleno rovným překladem, pod nímž se nachází dřevěné dveře. Nad nimi je situováno velké kruhové vitrajové okno. Nad portálem je umístěna profilovaná hrotitá supraporta ve tvaru dvou odvislých stran trojúhelníku, jehož vrchol je zformován do kubického tvaru. Po obou stranách vstup flankují opěrné pilíře zakončené stříškou, které jsou jednou odstupněné ve výšce vstupního kladí. Pod korunní římsou sedlové střechy člení stěnu obloučkový vlys a dovršuje tak zdobení vstupní fasády kaple. Stejně opěrné pilíře obíhají stavbu po bočních stranách, vždy

čtyři opěráky na každé stěně. Vzhled vitrajových segmentových oken přibližně odpovídá rozvržení hmoty vstupu, tedy dveří a kruhového okna. Okenní výplň je rozdělena na dvě části a ve vrcholu nad dvěma oblouky je do ní vepsán kruh. Jednotná hmota fasády v závěru kaple je rozrušena přistavěnými sakristiemi, které výškově nedosahují korunní římsy. Celá venkovní fasáda budovy je dále členěna jednoduchými lizénovými rámci, které formují plochy mezi jednotlivými opěráky, a souvislou vyžlabenou štukovou linií na jižní, východní a severní stěně. Při výtvarném hodnocení architektonického celku stavby můžeme konstatovat, že projevuje tendence dobového historismu, které jsou patrné hlavně v exteriéru. Některé detaily výzdoby (obloučkový vlys, lizénové rámce) i celkové hmotné vyznění objektu jednoduchého kubického tvaru napovídá o inspiraci románským stylem. Naopak přítomnost vnějších opěrných pilířů svědčí o využití gotického architektonického tvarosloví. Tyto skutečnosti vypovídají o eklektickém přístupu architekta [194], který ve svém projektu propojil architektonické detaily z několika různých dobových slohů. Celkový stylový charakter kaple tedy můžeme přisoudit požadavkům kladeným na sakrální prostor, jenž má především evokovat své spojení s křesťanskou tradicí a napojení na nejstarší historické období Maloskalska. [195]

5.2.2 Koncepce vnitřní výzdoby kaple sv. Vavřince

Se životem Josefa Jíry je kaple sv. Vavřince spjatá nejenom jako objekt výtvarného zájmu společně s celým zámeckým areálem [196], ale také jako místo malířových prvních pronikání do křesťanských mystérií, když v tomto sakrálním prostoru jako malý chlapec ministroval [197]; jako dospělý muž se zde podruhé oženil a kaple se stala i dějištěm jeho pohřbu. Téměř fatální spojení malíře s kaplí se odrazilo i v

Jírově snaze o její kompletní obnovu a z toho vycházející potřebě mít průběh restaurování pod kontrolou [198]. V podstatě v jeho hlavě se zrodila myšlenka na opravu objektu, který byl již v té době ve velmi zdevastovaném stavu [199], a společně s několika přáteli [200] se s neutuchající vervou pustili do díla záchrany. Na počátku dokonce malíř poskytl finanční pomoc z vlastních peněžních rezerv [201], navrhnul celý koncept obnovy areálu kaple a staré školy a podrobně se zabýval utvářením nového sakrálního interiéru. Jeho představa vnitřní výzdoby kaple byla zachycena na několika papírech slepených lepící páskou a podává tak bezprostřední svědectví o vášnivém zápalu malíře pro věc [202]. Josef Jíra v návrzích výtvarné výzdoby vnitřního prostoru počítal s účastí umělců spjatých s regionem Českého ráje [203]. Do kaple měly být původně umístěny některé volné závěsné obrazy Josefa Jíry a Vladimíra Komárka s biblickou tematikou, které oba malíři vytvořili již v dřívějších letech. Od počátku bylo ve výzdobním plánu místo pro 14 zastavení křížové cesty, která se v sakrálním interiéru dodnes opravdu nacházejí. Podle Jírova původního návrhu je měli vytvořit společně s Vladimírem Komárkem, každý po sedmi zastaveních. Výsledná díla měla kontrastovat naproti sobě na bočních stěnách lodi. Josef Jíra si v apsidě kaple představoval umístit trojdílný vitrajový oltář s obloukovým zakončením jednotlivých částí, z nichž prostřední měla postranní přibližně o třetinu převyšovat. Na pravém křídle měl být zachycen námět *Vjezdu do Jeruzaléma*, ve středu měl být potom obraz *Moje sv. Trojice* a levé křídlo mělo představovat příběh *Tance kolem zlatého telete*. Všechny náměty si Jíra již předtím vyzkoušel v technice olejomalby a zřejmě měl v plánu tyto náměty přenést do vitrajové techniky a vytvořit tak jedinečné pojetí oltáře

jako velkého skleněného objektu. Nad oltářem potom mělo být vitrajové okno s dalším starozákonním námětem Zápasu Jákoba. Projekt oltáře se ještě několikrát změnil, aby našel dnešní podobu [204]. Na oltářní menze [205] je umístěn nástavec s keramickou deskou od sochaře Mojžíra Preclíka znázorňující sv. Vavřince a na ní nasedá křídlový oltář. Na křídlech zavřeného oltáře je namalován výjev s biblickou tematikou od Josefa Jíry [206] a otevřený zase představuje výtvarné pojetí beránka Božího od Vladimíra Komárka [207]. Výtvarnou výzdobu sakrálního prostoru ještě uzavírá obraz *Moje sv. Trojice* od Josefa Jíry na pravé straně východní stěny, krucifix na straně opačné a skleněný Betlém umístěný vlevo u vchodu [208] [58-64].

Domnívám se, že Josef Jíra výzdobu koncipoval především intuitivně, aby starozákonní náměty doplňovaly a zároveň vytvářely kontrast s novozákonní tematikou. Velký podíl skla v prostoru, který nakonec nebyl oproti původnímu plánu zrealizován, by zase mohl připomínat sklářskou tradici celého okresu Jablonce nad Nisou, kam Malá Skála neodmyslitelně patří. [65-69]

6 Křížová cesta

Křížová cesta, latinsky *via crucis*, bývá nazývána také cestou bolestnou (*via dolorosa*) či cestou utrpení (*via passionis*), anglicky označovaná *Stations of the Cross*, v němčině *die Kreuzweg*; představuje poslední cestu Ježíše Krista od soudu v Pilátově domě na vrchol Golgoty, kde byl ukřižován, a jeho mrtvé tělo bylo potom uloženo nedaleko ve skalním hrobě. Jako zbožnost vyjadřuje soucitné následování Krista v době jeho největšího utrpení. Liturgický obřad křížové cesty se provozuje většinou na Velký pátek, nebo při poutích, kdy se věřící společně modlí při procházení jednotlivých zastavení.

6.1 Historický vývoj zbožnosti křížové cesty a jejího výtvarného zachycení

V podstatě první kdo prošel křížovou cestu a následoval tak Ježíše Krista, byla Panna Marie, když spoluprožívala synova muka; i apoštolové vždy s úctou navštěvovali místo Jeho smrti. V jeruzalémských ulicích byly proto v důsledku tradice a znalosti evangelií v průběhu několika staletí vytyčeny jednotlivé úseky křížové cesty malými kapličkami. Věřícím, kteří navštívili Svatou zemi, pomáhali poznat poslední kroky Ježíše. První zmínky o rozmístění kaplí v Jeruzalémě máme z roku 1187; v 16. století je potom zaznamenáno 7 poutnických zastavení.[\[209\]](#)

Během křížových výprav v 11. až 13. století se v Evropě objevila myšlenka o napodobení jednotlivých jeruzalémských zastavení [\[210\]](#) z důvodu nestálé politické situace v oblasti Palestiny, která byla od poč. 7. století v podstatě ovládána Araby a potom Turky. V roce 1420 se v Cordobě ve Španělsku objevuje první výtvarně ztvárněná křížová cesta. Dominikán

Alvarez pod tíhou dojmů z návštěvy Jeruzaléma postavil kaple se sochařským zpracováním Kristova utrpení. Tradici křížové cesty si velmi oblíbili příslušníci františkánského řádu, kteří od roku 1342 vykonávali hlídku nad Svatou zemí, a po svém odvolání zpět do Evropy si tento mystický prožitek Ježíšových posledních chvil odvezli s sebou. Dlouhou dobu byla tradice křížových cest udržována především mezi františkánským řádem a měla charakter jakéhosi osobního prožitku ve smyslu následování Krista; řádoví mniši tak mohli napodobovat (imitatio) a spoluprožívat Kristovo utrpení (compasio). V roce 1456 řeholník Filip z Aquily zřídil u svého kláštera první výtvarně pojednanou křížovou cestu o 14 zastaveních. V roce 1491 začal budovat františkán Bernard Caimi, který byl kvardiánem u sv. Hrobu v Jeruzalémě, Svatou horu (sacro monte) ve Varallu v severní Itálii ve formě malých kapliček rozesetých v krajině. Cesta byla převzata z Jeruzaléma přesně podle dovezeného plánu a postavena na pahorku, který měl věřícím svým tvarem připomínat vrch Kalvárie; pro větší názornost byla jednotlivá zastavení ještě opatřena výtvarným zobrazením událostí [\[211\]](#).

Na konci 17. století byla zbožnost křížové cesty uznána papežem Innocencem XI. na návrh generála františkánského řádu Františka Diaze od sv. Bonaventury a dokonce obdařena odpustky. První breve vydal papež v roce 1686 a druhé týkající se odpustků o deset let později. Stále ovšem mohli křížovou cestu provozovat pouze členové františkánského řádu. Toto omezující ustanovení změnil svým breve v roce 1726 papež Benedikt XIII. na návrh generálního prokurátora františkánského řádu Josefa Marii z Elbory a obdařil křížovou cestu odpustky pro všechny věřící, kteří tuto pobožnost vykonávali při chrámech františkánů. I toto poslední omezení

padlo v roce 1731 na návrh sv. Leonadra a papež Benedikt XIII. uvolnil meditatívni zbožnost křížové cesty z rukou františkánského řádu a přitom jí ponechal odpustky. Od této chvíle mohly křížové cesty vzniknout v podstatě kdekoli na důstojné sakrální půdě.

Touha fyzicky následovat Ježíše Krista a tímto činem si své duchovní prožitky znásobit, se stala velmi silnou. Věřící chtěli být členy zástupu, který Ježíše fakticky následoval při cestě na Golgotu a křížová cesta umístěná v dané oblasti umožňovala společně s duchovním průvodcem rozjímat nad Jeho utrpením bez nutnosti dlouhého cestování do historických míst Kristova umučení, které bylo nebezpečné a finančně velmi náročné. Mezi věřícími bylo oblíbené nejenom výtvarné, ale i divadelní zpracování křížové cesty, které se stalo součástí pašijových her. Rozšířené jsou také literární křížové cesty a známá jsou i hudební pojetí. První psanou pobožnost křížové cesty, která se později stala normou pro všechny ostatní, napsal v roce 1751 Leonard de Porto Maurizio. Počet zastavení byl dán již jeruzalémskými kapličkami, ale během šíření zbožnosti se velikost celého souboru měnila. Františkánská křížová cesta pojímala sedm [\[212\]](#), ale také čtrnáct zastavení. V období baroka se počet zastavení několikanásobně zvýšil a značně kolísal, aby se postupem času ustálil na dnešním komplexu čtrnácti zastavení [\[213\]](#). Číslo čtrnáct [\[214\]](#) znamená plnost a dovršení; symbolizuje obětování beránka, které ve starozákonní tradici probíhalo čtrnáctý den prvního měsíce, a tak přímo poukazuje na Kristovu oběť. Toto číslo je s Ježíšem spojené ve více rovinách. Třikrát čtrnáct generací dělí Krista od Abraháma. [\[215\]](#) Žalm číslo čtrnáct naráží na postavu Ježíše Krista jako na Mesiáše, který přijde z vrcholu hory Sionu, kde sídlí Bůh. [\[216\]](#) Skrze toto číslo se

spojuje dekalog s evangelií a dohromady vyjadřují biblický zákon i milosrdenství. Zákon je skrze toto spojení naplněn čtyřmi ctnostmi člověka, rozvážností (*prudentia*), umírněností (*temperantia*), spravedlností (*justitia*) a statečností (*fortitudo*), které se opět zhmotňují v Kristovi.

Křížové cesty jsou nejčastěji znázorňovány ve formě závěsných obrazů v interiéru kostela, ale setkáme se i se sochařskými zpracováními. V exteriéru jsou nejčastěji umístovány volně stojící kapličky s obrazy, reliéfy, či volnými sochami, které upomínají na jeruzalémskou tradici poutních kaplí. Výjimečně se setkáme se zabudováním jednotlivých venkovních zastavení do další architektury [217] či v krajině rozestavěnými symboly kříže s čísly jednotlivých zastavení [218]. Venkovní křížové cesty obvykle směřují do vrchu, kde se může nacházet poslední zastavení v takzvané kapli Kalvárie, Jeruzalémské kapli či přesněji v kapli Božího hrobu. V přeneseném smyslu věřící kráčí na vrh Golgota.

Zbožnost křížové cesty se tedy postupně, především díky františkánům, šířila z Jeruzaléma po celé Evropě. Do českých zemí přišla v druhé polovině 17. století a v důsledku snahy po upevnění katolické víry během barokní protireformace se stala poměrně záhy živým kultem. [219]

6.2 Ikonografické a duchovní pozadí křížové cesty

Ikonografické pojetí křížové cesty vychází z Bible, konkrétně z novozákonních evangelií, a některých apokryfních textů [220]. Vyzdvihává pouze některé epizody z cesty Ježíše Krista nesoucího kříž na svých bedrech od místodržitelského paláce na vrch Golgota [221], které se přetavily v jednotlivá zastavení. Celý příběh pojednávající o Ježíšových posledních událostech obsahuje i další ustálené ikonografické idiomy,

které se s komplexem křížové cesty v mnohých případech prolínají a existovaly již dříve a nezávisle na tomto ikonografickém souboru [\[222\]](#).

Postupným vývojem zobrazení se vytvořilo 14 zastavení křížové cesty s náměty:

1. zastavení Ježíš odsouzen k smrti,
2. zastavení Ježíš bere na ramena kříž,
3. zastavení Ježíš padá pod křížem,
4. zastavení Ježíš potkává svou matku,
5. zastavení Šimon Cyrenský pomáhá Ježíši nést kříž,
6. zastavení Veronika podává Ježíši roušku,
7. zastavení Ježíš padá pod křížem podruhé,
8. zastavení Ženy jeruzalémské pláčí nad Ježíšem,
9. zastavení Ježíš padá pod křížem potřetí,
10. zastavení Ježíš zbaven roucha,
11. zastavení Ježíše přibíjejí na kříž,
12. zastavení Ježíš na kříži umírá,
13. zastavení Ježíše sejmuli z kříže a položili matce na klín,
14. zastavení Ježíše kladou do hrobu.

Připomeňme si ve stručnosti celý příběh pašijí Ježíše Krista až po Jeho [\[223\]](#) vstoupení na nebesa, který evangelia společně vyprávějí. Děj se pohybuje v časovém rozmezí mezi čtvrtkem a nedělí v Kristově posledním týdnu utrpení a sled zaznamenaných událostí se u evangelistů mírně liší. Rozdíly najdeme i v literárním pojetí jednotlivých evangelií. Důvody mírných změn vycházejí z historicko-kulturních okolností

vzniku jednotlivých zvěstí a vývoje evangelijních tradic [\[224\]](#).

Pomyslný začátek konce představuje spiknutí velekněžích proti Kristovi, kteří Ho toužili zajmout během velikonočních svátků, když byl přítomen v Jeruzalémě, ale nechtěli vzbudit pozornost Ježíšových přátel a zastánců. Plán Kristova zatčení spiklencům usnadnil Jidáš rozhodnutím zradit svého učitele a zaprodal se synedriu za 30 stříbrných.

Ve čtvrtek se Ježíš společně se všemi učedníky uchýlil do domu svého přítele v Jeruzalémě [\[225\]](#), aby pojedl velikonoční večeři. Před samotnou večerní slavností propukl mezi dvanácti učedníky spor o prvenství. Tedy přesněji dohadovali se o to, který z dvanácti vyvolených mužů je svým postavením a důležitostí předurčen k tomu, aby seděl nejbližší milovanému učiteli. Ježíš jejich marnotratnou debatu ukončil nečekaně, když si svlékl roucho, opásal se lněným šatem a všem apoštolům na znamení úcty a pokory umyl nohy. Na počátku večeře Kristus odhalil Jidáše jako zrádce a ten v zápětí odešel z večeřadla pevně rozhodnutý dokonat svůj záměr. Na konci hostiny při lámání chleba a podávání vína svým spolustolovníkům Ježíš ustanovil obřad Eucharistie.

Po skončení večeře ještě pár chvil všichni společně setrvali v domě a Kristus předpověděl rozeznání apoštolů i Petrovo trojí zapření. Následně se vydali k poslední modlitbě za potok Cedron, do zahrady Getsemane, která se nacházela v blízkosti Olivetské hory. Ježíš své společníky v zahradě vybídl, aby se uložili k nočnímu odpočinku a spolu se svými milovanými učedníky Petrem, Jakubem a Janem odešel do ústraní, kde se chtěl modlit osamocen. Vzdálil se tedy i od svých třech posledních průvodců, klesnul k zemi a začal se

agonicky modlit, až mu vytryskly krůpěje krve jako kapičky potu na obličej. Zápasil s pochybami nad svým budoucím údělem a v této nejtěžší chvíli Ježíše navštívil anděl, aby Ho podpořil, když u svých spících učedníků nemohl nalézt útěchu.

Při opouštění zahrady přistoupil ke Kristu Jidáš a polibkem odhalil četě vojáků v čele s tribunem i velkému davu, jenž ho následoval, že Ježíš je ten buřič veřejného klidu, kterého je potřeba zatknout. Vojáci i jiní členové davu se ke Kristovi přiblížili, ale několik mužů z prvních řad bylo neviditelnou silou sraženo k zemi ve chvíli, kdy Ježíš odpověděl na otázku po své totožnosti. Přesto se nechal Kristus zatknout klidně. Ostatní z Jeho skupiny se ovšem rozlítli a chtěli Ho bránit. Petr v bojovném zápalu useknul mečem pravé ucho služebníka velekněze, Malchuse, ale nakonec se všichni ve strachu rozutekli. Následovat Ježíše chtěl pouze jeden přítel, který jako poslední zůstal v Jeho závěsu. Byl to ještě chlapec v lněném rouchu, ale i on nakonec před vojáky utekl [\[226\]](#).

Krista odvedli do veleknězova domu, kde proběhl náboženský soud. Nejdříve ho vyslyšal bývalý židovský velekněz Annáš a následně stanul Kristus před úřadujícím veleknězem Kaifášem a veleradou. Soudcové se snažili pomocí křivých svědků najít důvod k odsouzení Ježíše, ale nakonec Ho obvinili z rouhání, když jim vyjevil, že je Mesiášem a Synem Božím. Po rozsudku Ho odvedli do sklepení Kaifášova domu, kde si z Něj vojáci a někteří členové velerady tropili žerty, plivali Mu do tváře, nadávali Mu a bili Ho. Mezitím Petr s dalším učedníkem [\[227\]](#) vyrazil za strážemi do velekněžského domu, aby se dozvěděl, jaký osud Krista stihnul. Do ranního rozbřesku přesně podle předpovědi třikrát zapřel, že Ježíše znal, i když Mu cestou do Getsemane slíbil věrnost.

Brzy ráno se po Jeruzalémě roznesla zpráva o Kristově odsouzení, která zastihla i Jidáše Iškariotského. Tato zvěst s ním otrásla natolik, že hořce zalitoval svých činů, a chtěl velebnějším vrátit svou zrádnou odměnu. Ovšem pro židovskou veleradu nebylo možné vzít jeho čin zpět. Jidáš v zoufalství rozházel mince u nejbližšího chrámu a z hrozného pocitu viny se oběsil na stromě. Členové rady peníze před chrámem sesbírali a koupili za ně pole, na kterém vytvořili hřbitov poutníků.

Mezitím velebněží poslali Krista k soudnímu stolci Piláta Pontského, protože jejich rozsudek vyřčený nad Kristem musel být potvrzen římským prokurátorem. Pilát si zařídil praetorium v pevnosti Antonia v Jeruzalémě, aby měl lepší přehled o situaci ve městě v bouřlivých velikonočních dnech [228]. Ježíš byl souzen znovu politickou žalobou, ve které byl viněn z toho, že se vydává za židovského krále. Přelíčení zprvu pro Krista vypadalo dobře, protože Pilát na Něm žádnou vinu neshledával. Poslal Ho tedy k Herodovi Antipovi, aby případ znovu posoudil. Herodes se na Krista těšil, slyšel o Jeho skutcích různá vyprávění a očekával, že mu předvede nějaké zázraky. Nakonec byl zklamán, když mu Kristus nedal odpověď na jedinou otázku a poslal Ho zpět k Pilátovi. Na cestu nechal Ježíše obléct do bílého pláště jako výraz posměchu, ale také toho, že Ho neshledal nebezpečným ani nenašel důvod odsoudit Ho k trestu smrti.[229] Pilát chtěl naposledy naznačit východisko ze zapeklité situace a nabídl davu k propuštění dva své vězně, Ježíše Krista a pověstného zločince Barabáše. Mezitím dostal od své manželky vzkaz, ať si se spravedlivým Kristem nic nezačíná, že měla minulé noci sen, ve kterém si kvůli Němu hodně vytrpěla. Rozlíčený dav podporovaný svými duchovními vůdci si vybral k propuštění

Barabáše a Krista chtěl nechat za každou cenu ukřižovat [230]. Pilát si před zástupem umyl ruce, aby vyjádřil, že nenese vinu za Jeho smrt, a vydal Ježíše zbičovat. Katani Ho přivázali ke sloupu a ranami důtkami zubožili Jeho tělo. Potom Ho ještě pro výsměch oblékli do šarlatového pláště, který byl výsadní barvou vládců, upletli Mu trnovou korunu a nasadili Mu ji na hlavu se zlomyslnou touhou, aby se jim vyjevil jako židovský král. Pilát potom zřejmě s úmyslem uchránit Krista od trestu smrti Ho naposledy předvedl před židovský lid a ukázal jim tohoto zbičovaného a ztýraného muže se slovy: „Ejhle, člověk!“ Židé si ovšem přáli Jeho smrt, chtěli Ho dát ukřižovat a nakonec Piláta přesvědčili pod pohrůžkou, že se staví proti císaři. Ježíš byl vydán krutému trestu určenému pro nejtěžší zločiny otroků. Po vynesení rozsudku se vina odsouzeného vepsala na tabulku, kterou si potom nesl s sebou na místo poprav v doprovodu vojáků. Na Ježíšově tabulce bylo ve třech jazycích (aramejsky, řecky a latinsky) napsáno „Ježíš Nazaretský, král židovský“ [231] a s tímto znamením a těžkým dřevěným křížem [232] na bedrech se vydal společně se dvěma dalšími odsouzenci jeruzalémskými ulicemi na vrch Golgota za branami města.

Po cestě klesal pod křížem vyčerpán duševně i tělesně, jednou mu pomohl nést těžké břemeno Šimon Cyrenský a svým zármutkem Mu vyjádřily účast Jeho matka, zbožná Veronika i jeruzalémské ženy. Na hoře lebek byl Kristus ukřižován a jeho šaty si rozdělili vojáci. Ukřižované a zubožené tělo viselo na kříži vystavené urážkám a pohrdání okolostojících lidí. Urážel Ho dokonce i jeden z odsouzených, který visel po straně Jeho kříže; druhý se Ho zastával a upíral se k Němu s nadějí, že skrze Ježíše může vykoupit svoji duši. Kristus jeho prosby nakonec vyslyšel a slíbil mu po smrti místo v

ráji.

U kříže stáli i jeho přátelé. „Učedník, kterého Ježíš miloval“, tedy zřejmě sv. Jan, Marie Kleofášova, Marie Magdalena a jeho matka Marie. V posledním záchvěvu svých sil spojil své nejmilovanější, matku Marii a sv. Jana, v rodinný svazek.

Kristus na kříži trpěl při zápasu se smrtí tři hodiny, potom vykřiknul „Bože můj, Bože můj, proč jsi mne opustil?“ Tato slova společně se zvoláním „Žízním!“ byly citací žalmu 22 a jeho vyřčením Kristus vyjádřil naplnění svého osudu podle Písem, připomněl tak své sepětí se Starým zákonem. [\[233\]](#) Jeden voják mu dal napít z houby namočené ve vodě s octem a po posledním hlasitém výkřiku „Otče, v ruce tvé poroučím ducha svého!“ zemřel. Během Ježíšova umírání se zatemnila obloha. Ve chvíli smrti se roztrhla chrámová opona na dvě části a zachvěla se země. Mrtví vycházeli z hrobů a obyvatelé Jeruzaléma je potom spatřovali v ulicích. Tyto události donutily okolostojící dav k přemýšlení a mnozí si uvědomili, že Ježíš byl spravedlivým synem Božím.

Josef z Arimathie si po smrti Ježíše u Piláta žádal Jeho mrtvé tělo. Jeruzalémský místodržící Josefovi vyhověl po potvrzení Kristovy smrti setníkem. Členové velerady si po ukřižování u Piláta vyžádali, aby na Kristovi a lotrech bylo vykonáno crurifragium [\[234\]](#). Jejich úmysl u Krista ovšem již nebyl proveden, protože byl viditelně mrtvý. Jeden z vojáků, Longinus, mu však probodl bok pod srdcem, aby si mohli být naprosto jisti Jeho smrtí. Po bodnutí vyšla z rány na Kristově těle voda a krev.

Josef z Arimathie společně se svým duchovním bratrem Nikodemem a Kristovými nejbližšími, kteří byli přítomni Jeho

smrti, se museli ihned po sejmutí mrtvého těla z kříže dát do příprav na důstojný pohřeb. Času měli málo, protože rituál byli nuceni stihnout do západu slunce, po kterém již nadcházelo období svátečního klidu. Na úpatí Kalvarie bylo Ježíšovo tělo vloženo do skalního hrobu patřící Josefovi, který ho pro tento účel z úcty k Ježíšovi poskytl. Pilát přikázal na žádost velerady hlídat hrob strážnými.

Kristovo zmrtvýchvstání proběhlo třetí den velmi brzy ráno za zvláštních jevů. Po zemětřesení přišel k hrobu anděl a odvalil kámen, protože hrob již zel prázdnotou. Spící vojáky tato události vyděsila a utekli od hrobky. Po východu slunce třetího dne přišly k hrobu ženy, Marie Magdalena, Marie matka Jakuba, Salome a Johanna, aby se podívaly a potřely tělo vonnými oleji. Marie Magdalena přispěchala k hrobu dříve a našla ho prázdný, potom běžela za učedníky, aby jim tuto zvláštní novinu pověděla. Ostatní ženy dorazily do hrobky později a setkaly se tam s anděly, kteří jim prozradili, že Ježíš vstal z mrtvých. Nakázali ženám, aby o této události společně s předpovědí Kristova zjevení v Galileji pověděly apoštolům. Mezitím k hrobu přiběhli i Petr s dalším učedníkem (zřejmě Janem [\[235\]](#)), kteří se dozvěděli o prázdném hrobu od Marie Magdaleny. Ta je následovala zpět k hrobce, ve které viděla místo Kristova těla sedět dva anděly, ale zůstala stát před ní a plakala. V tom na ni andělé promluvili a potom i muž stojící za ní. Ptal se jí, proč pláče a koho hledá. Marie se domnívala, že mluví s nějakým zahradníkem, který mohl vzít mrtvé tělo Krista, a žádala o jeho případné navrácení. Potom ovšem jako první z živých lidí poznala vzkříšeného Ježíše. Nesměla se Ho dotknout a měla o této události ihned podat zprávu učedníkům. Žádný z učedníků, který slyšel od žen svědectví o Ježíšově vzkříšení, této zprávě neuvěřil. Vojáci

strážící hrob i členové velerady vzkříšení ovšem věřili a ze strachu dostali hlídači instrukce zatajovat tuto událost a museli rozhlašovat, že Kristovo tělo odnesli učedníci, když na stráži spali.

Po těchto událostech se dva učedníci, jeden jménem Kleofáš, vydali již na cestu domů do Emauz. Po chvíli se k nim připojil další muž, ve kterém až při lámání chleba při společné večeři poznali Ježíše. Ten se jim ovšem v tu chvíli ztratil z očí. Vzkříšený Kristus se zjevil i Petrovi. V Jeruzalémě se potom shromáždilo všech jedenáct apoštolů za zavřenými dveřmi a k nim přispěchali i dva učedníci, kteří potkali Krista v Emauzích. Při debatě o viděních vzkříšeného Krista, která někteří z nich zažili, mezi ně Ježíš vstoupil. Pro potvrzení, že není duchem, ale dosáhnul po vzkříšení spojení těla s duší, s nimi pojedl. Této události ovšem stále nevěřil učedník Tomáš, kterému se Kristus zjevil za dalších osm dní a ukázal mu své rány, jak si předtím Tomáš přál.

Po velikonočních svátcích odešli učedníci společně do Galileje. Vrátili se k Tiberianskému jezeru a při jednom nočním rybolovu na břehu zahlédli muže. Poradil jim, aby své sítě hodili na druhý bok lodi, že se jejich úlovek bohatě znásobí. Učedník Jan v něm poznal Ježíše a prozradil to Petrovi, který se hned vrhnul do vody a doplavil k Němu. Když se ke břehu doplavila i velkým úlovkem ztěžklá loďka se zbylými apoštoly, měli již na břehu rozdělaný oheň a připravovala se večeře. Společně pojedli a Ježíš se třikrát zeptal Petra, zda Ho miluje. Petr třikrát odpověděl, že Ho opravdu miluje a Kristus ho požádal, aby se stal pastýřem věřících místo Něj a vybídl ho k následování.

Nejslavnější zjevení Krista proběhlo v Galileji na hoře

[\[236\]](#), kterou svým učedníkům určil již dříve jako místo svého zjevení. Při tomto setkání s učedníky jim nařídil dodržovat vše, čemu je učil a ustanovil počátek budoucí církve. Čtyřicet dní po vzkříšení vstoupil Kristus na nebesa na hoře Olivetské v blízkosti Bethanie. Rozdal svým vyvoleným poslední instrukce o šíření víry před svým tělesným zmizením a slíbil jim, že mohou očekávat křest Duchem svatým. Kristus apoštolům požehnal a pomalu vystoupal na nebesa, kde usednul po pravici Boží. Sestoupení Ducha svatého se konalo nedlouho potom v době Letnic.[\[237\]](#)

7 Křížová cesta ve výtvarném pojetí Josefa Jíry a její interpretace

Křížová cesta Josefa Jíry vytváří dominantní sakrální výzdobu interiéru kaple sv. Vavřince na Malé Skále. Na bočních stěnách lodi visí po sedmi zastaveních, která se sbíhají směrem k oltáři [\[238\]](#) umístěném v oltářním výklenku. První zastavení křížové cesty se nachází na jižní stěně lodi u vstupu do sakristie na pravé straně apsidy, sedmé zastavení končí řadu zobrazení napravo u vchodu do kaple, kde je obraz umístěn již na západní stěně. Dalších sedm zastavení je rozvěšeno v obdobném rytmu na severní straně lodi postupně od vstupu až k sakristii na levé straně oltářní niky, kde se naproti čtrnáctému zastavení na protější stěně nachází první. Výtvarně jsou všechna zastavení ucelena v jeden soubor, který sjednocuje především styl zpracování a celkové barevné ladění kompozic. Ve všech zobrazeních je užita kombinovaná technika; jsou vytvořena na dřevěné desce o rozměrech 70 x 60 cm a umístěna v jednoduchém dřevěném rámu s postříbřeným okrajem. Uprostřed horní části rámu jsou připevněny kovové latinské kapitály označující čísla jednotlivých zastavení. Celý soubor je malířem signován v pravém dolním rohu posledního zastavení v podobě: J. JÍRA 96.

Mozaiku všech zobrazení autor skládal z duchovní podstaty biblického příběhu [\[239\]](#), kterou mísil s vlastními zážitky, jak dokládají komentáře osvětlující vznik souboru obrazů [\[240\]](#). Jíra se v průběhu svého života nikdy netajil tím, že je věřící, a tak jako ostatní křesťané procházející křížovou cestu se s Kristem ztotožnil a všechna svoje životní břemena zhmotnil v symbolu kříže. Živelná povaha, bohémský způsob života a slabost pro alkohol Josefa Jíru několikrát dohnaly na hranu existence. Malíř při rekapitulování svých zážitků

komentoval mnohdy nepříznivý osud slovy: „...každý vyfasujeme svůj vlastní kříž.“ [\[241\]](#) Většina věřících při zbožnosti křížové cesty rozjímá nad svým životním údělem a těžkostmi, jež jim přinesl; vidí Ježíšovo utrpení a uvědomují si, že i jejich hříchy svou mučednickou smrtí Kristus vykoupil, a ukázal jim duchovní oporu při řešení problémů i cestu hodnou následování.

Ve výtvarném pojetí se Jíra soustředil na základní prvky zobrazení vystihující hlavní myšlenku námětu a všechno ostatní vykreslil jen pomocí zběžných obrysů. Ve všech kompozicích jsou přítomné zajímavé detaily, které svým provedením nikdy nepřesahují vymezené hranice estetického působení, ale svým excentrickým umístěním narušují klidné vyznění kompozice. Autor je vytvořil vlepováním látek či přibíjením plechových plátů a hlavně energickými zářezy, kterými tvaroval dřevěnou desku, aby vyrytými liniemi ještě více zdůraznil důležité prvky výjevu.

Největší důraz klade autor samozřejmě na postavu Ježíše Krista, která nezміzí z obrazové plochy žádného zastavení. Toto pojetí vystihuje hlavní ideu námětu zajímající se o poslední hodiny tělesného bytí Krista na zemi. Jeho podoba odpovídá jednoduchému charakteru utváření kompozic a je tudíž také značně zjednodušená, přesto zůstává bodem, jemuž je v kompozicích věnovaná největší pozornost a je mezi ostatními prvky v obraze vykreslený s největší pečlivostí. Ve všech zastaveních je Jeho osoba zřetelně identifikovatelná a na základě jasně rozpoznatelných shodných rysů i nezaměnitelná s ostatními postavami. Kristus ve výtvarném pojetí Josefa Jíry odpovídá východnímu ikonografickému typu. Z podlouhlého bledého obličeje vystupují dvě velké tmavé oči, které na diváka hledí upřeným a naléhavým pohledem. Štíhlý dlouhý nos

se ztrácí nad úzkými rty v tmavých vousech, jenž pokračují i na bradě. Delší černé vlasy nad nízkým bílým čelem rozdělují pěšinka. Subtilní tělo Ježíše Krista má také bílou pleť a většinou je zahaleno do dlouhé bílé tuniky s rukávy. Mezi všemi svatými v zobrazeních má nad hlavou jako jediný masivní stříbrnou svatozář vytvořenou kovovými pláty, do nichž jsou vyraženy poměrně široké paprsky a další ornamenty tvoří hřebíky.

Josef Jíra vytváří kompozice všech obrazů především pomocí barev; v jednotlivých zastaveních najdeme geometrický rámec, který vytváří vrstvený prostor. Oko diváka rytmicky postupuje od výjevu v popředí k pozadí obrazu, ale jednotlivé výjevy jsou ohraničené a existují téměř jako ploché kulisy. Ústřední postavy námětu jsou vždy zobrazené v prvním plánu až na samé hraně zobrazení; jsou vykreslené plasticky a vypadají, jako by mohly vykročit před plochu obrazu do interiéru kaple. Na základě této výstavby prostoru umožňují obrazy téměř hmatatelné prožívání zobrazených úseků křížové cesty a zároveň se před očima diváka mění téměř na divadelní představení.

V barevné složce celého souboru potom nalezneme další zajímavý rozpor. Barvy autor nepoužívá popisným způsobem, ale preferuje úzké barevné spektrum hnědých a černých tónů s výrazným přispěním běloby. Na obrazech tak vzniká tlumená barevnost s jemnými přechody, ale barevnou harmonii pro vystupňování dramaturgie občas přetne sytými, kontrastními tóny, jako jsou červeně, žlutě a zeleň či nasazováním tvrdých černých linií a ploch.

Valéry hnědé barvy vyjadřují prostotu a skromnost zosobněnou v Kristově životě stejně tak, jako postihují význam Jeho zřeknutí se pozemského světa a dobrovolného

ponížení, kterému se nechal vystavit. Šedá představuje lhostejnost a průměrnost lidí, kteří neměli zájem Kristovi pomáhat, ani Ho nechat omilostnit a slepě plnili příkazy svých vůdců bez jediného záchvěvu svědomí. Tato barva v sobě obsahuje i smutek, utrpení a pokání, které zažili Kristovi nejbližší, když s ním prožívali Jeho bolestnou cestu. V samotné podstatě zobrazení se nejvýrazněji střetávají dvě základní barvy - bílá a černá. Tento nesmiřitelný kontrast chápeme jako základní dualismus dobra a zla a přesně vystihuje hlavní konflikt celého příběhu, ve kterém probíhá boj spravedlivého a milujícího Ježíše Krista se zlem světa zhmotněným v židovských vůdcích a lidu, jenž naslouchal jejich zlomyslným příkazům, a společně dovolili vzniknout ohromné nespravedlnosti. V Jírově pojetí bílé pasty odhmotňují prostor a obsahují výrazný duchovní prvek. Bílá barva zde vyjadřuje spojení se světlem, zhmotňuje v zobrazeních Boha a skrze něj je symbolem dobra. Dokáže obklopovat vše v nehybné důstojnosti a svojí neuchopitelností vzbuzuje dojem svatosti a věčnosti. Bílá je v celém souboru křížové cesty spojena především s Ježíšem a skrze Něj vyjadřuje obrovskou víru a moudrost vědění, ale také kontemplaci, se kterou divák prochází po útrpné linii křížové cesty. Spravedlivý Kristus podstoupil nejvyšší oběť, aby spasil lidskou duši a tím přisoudil bílé barvě, která je s Ním spojená, i vlastnosti jako je milost, spása a blahobyt pro křesťany představovaný v posmrtném životě v ráji.[\[242\]](#) Naopak významy černé barvy, která postupně pohlcuje všechny části kompozice neosvětlené Kristovou postavou, jsou spojeny s děsivými a neviditelnými silami, díky kterým ztrácejí věci svůj tvar a nabývají tajemných a znepokojujících rozměrů. Vždy se této barvě přisuzovaly jen negativní pojmy spojené se

zlem jako je například zrada, kterou vykonali Židé na svém Mesiáši; vyvolává strach a se smrtí jde ruku v ruce stejně tak jako Kristus kráčí po své poslední cestě vstříc umírání na kříži, který je ve všech zastaveních zobrazen také jako sytě černý. V kříži se zhmotňuje celý svět, ve svých čtyřech ramenou ukrývá čtyři světové strany, které symbolizují všeobjímající působnost křesťanské víry a Kristovy oběti. Ježíš má své břemeno položené na levém rameni a nikoli na pravém. Kříž tak nevyjadřuje Jeho vítězství a překonání smrti, jak by vyplývalo z antické tradice triumfujících císařů, kteří nosili svá kopí na pravém rameni.

Zajímavé je spojení Krista s levou obrazovou stranou, na které se pohybuje ve většině zastavení. Oproti zažitému chápání, kdy je veskrze pozitivní postava Krista spojena s dobrou pravou stranou pocházející od Boha, je zde silně spoután se svojí lidskou podstatou, jež je symbolizována levou stranou mající povětšinou především negativní významy spojené se zemními silami a setrváváním v nevědomém bytí. Sepětí s hmotným, pozemským světem představuje také umístění výjevů s Ježíšem v dolní polovině obrazů. Vysvětlení levého umístění postavy Krista se může objevit při reflexi divadelních zvyklostí. Levá strana je totiž při pohledu z jeviště významnější než pravá a většinou byla určena pro pasivnější postavy. Toto rozmístění by odpovídalo představě, že Ježíš v podstatě nečinně přijímá úděl, který Mu vyvolil Bůh Otec, a na základě této myšlenky by se dal celý pašijový příběh interpretovat jako divadlo, kdy hlavní roli v představení režírovaném Bohem hraje Ježíš Nazaretský, ale to poněkud bagatelizuje a zlehčuje vnitřní duchovní rozměr křížové cesty.

I. zastavení křížové cesty - Ježíš je odsouzen k smrti [70]

První zastavení nám otvírá příběh bolestné cesty Ježíše Krista pohledem na jeho odsouzení v Pilátově domě. V popředí obrazu stojí Kristus se stříbřitou svatozáří sahající si levou rukou na hrudník, kde zřetelně vidíme červené krvácející srdce. Jeho bílá postava s pruhem látky obtočeným kolem pasu strhává pozornost nejen diváků před obrazem, ale hlavně postav obývajících obrazovou plochu na levé straně. Z neurčitého barevného prostoru se zde vynořují jednooké schématické lidské totemy, které postupují na diagonále směrem do centra obrazu, a tvoří dav rozvášněných Židů přejících si Ježíšovu smrt. Napětí, které vytváří bělmo velkých nepřejících očí, ještě umocňuje ukazující gesto bílé ruky hrozivě mířící prostorem na Krista, aniž by patřila některé osobě v zobrazení. Prostředí, do kterého je výjev zasazen, definuje čtvercový rastr podlahy a bělobou se skvoucí oblouky arkády. Na zemi se za postavou Krista jako jeho stín značí černý kříž.

Nekonečná láska k lidem, která odpouští i největší viny a nesoudí žádného člověka, je obsažena v červeném Srdci Ježíše, které drží v pravé ruce na hrudi a upozorňuje na něj diváka. Představuje Jeho vnitřní život; v hrudi mladého muže bije silně srdce představující Božské Srdce Páně.

II. zastavení křížové cesty - Ježíš přijímá kříž [71]

S druhým zastavením se posouváme v ději k odevzdanému bledému Ježíši beroucímu si svůj kříž, se kterým se má vydat na cestu jeruzalémskými ulicemi. Bílá látka roucha je potřísněna krví a z oválného, na nás obráceného obličeje Krista vidíme pouze jedno velké, široce otevřené oko; z pootevřených úst jakoby vycházel vzdech. Křehká postava Krista vratce stojí vedle masivního černého kříže, který se

naklání na levou stranu a strhává ho s sebou. Kříž přidržuje či spíše podává bílá ruka zobrazená jen od lokte po konečky prstů bez zbytku těla. Za touto hlavní scénou se po obou stranách rozestupují postavy pozorovatelů zobrazené opět schématicky s jedním okem. Těsně vedle Krista po Jeho levé straně stojí ve zdobené lesklé kovové zbroji jeden z vojáků a celému aktu nečinně přihlíží. Děj se odehrává na stejném místě, můžeme tedy opět pozorovat šachovnici podlahy a bílou arkádu ohraničující prostor, vykreslenou podrobněji s jednotlivými částmi zdiva.

V tomto momentě se Kristus naprosto odevzdal svému poslání a přijal tíhu kříže, která symbolizuje tíhu světa a všech hříšných duší, které ho odsoudily, zatratily a později po Něm budou žádat milost a skrze Něj budou hledat spásu a věčný život. „Kdo chce jít za mnou, zapři sám sebe, vezmi svůj kříž a následuj mne.“ [\[243\]](#)

III. zastavení křížové cesty - Ježíš padá pod křížem poprvé [72]

Kristus se pod tíhou svého břemene sesouvá k zemi, jeho pohyb následuje bílé roucho spadající v řasách z jeho těla. Tmavé oči vystupující ze zesinalého obličeje a upínají se k nebi. Žádná z postav dívající se na jeho klopýtnutí nemá snahu pomoci. Vidíme z nich jen jejich hlavy s upřeným pohledem jednoho oka vystupující za diagonálou vytvořenou nahnutým křížem a schovávající se jako stádo vyplašených ovcí ve stínu bílé arkády.

IV. zastavení křížové cesty - Ježíš potkává svou matku [73]

Posunuli jsme se v cestě na Golgotu s Ježíšem nesoucím těžký kříž i s davem jednookých postav, který ho doprovází, na místo čtvrtého zastavení. Kristus má břemeno přehozené přes levé rameno a pod jeho tíhou upírá pohled k zemi. Vidíme

pouze jedno oko, které zabírá většinu Ježíšova čela. Stejně kyklopské oko rozeznáváme i v tváři jeho matky Marie, která se k postavě syna blíží z pravé strany obrazu. Její vlasy, obličej i ruce září bělobou, zbytek postavy se rozplývá v tmavých barvách pozadí. Bílá na její hlavě může představovat i roušku a tak skrze symbol čistoty a skromnosti upomíná na její výjimečnost mezi ženami a představuje ji jako panenskou bohorodičku. Přichází k Ježíšovi s údivem a vyděšením, jak můžeme číst z bezděčného gesta pravé ruky, kterou tiskne k ústům; druhou napřahuje směrem k synovi, aby mu pomohla, nebo se alespoň dotkla jeho těla a ověřila si tak bolestnou pravdu, jež má před očima. Kristus vypadá jako by si své matky nevšímal. Za touto scénou intimní bolesti dvou milujících se lidí se v dlouhém rozestupu postavil dav pozorovatelů před bílé oblouky arkády.

Jediné, co Marie mohla učinit, aby svého syna podpořila, bylo vyznání, že k Němu patří. Prosila za svět a jeho spásu. Nechala svého milovaného syna dojít smrti na kříži, protože zosobňuje Evu, která vede lidstvo zpět do ráje.[\[244\]](#) V místě setkání matky s Ježíšem byl postaven chrám Omdlení Panny Marie[\[245\]](#).

V. zastavení křížové cesty - Šimon Cyrenský pomáhá Ježíšovi nést kříž [74]

Zobrazení aktu Šimonovy pomoci v pátém zastavení zabírá téměř celou obrazovou plochu. U jejího levého okraje vystupuje nejistě světlá postava pomocníka, který svými dlouhými bílými pažemi přidržuje kříž, pod jehož tíhou se Kristus již sotva drží na nohou. Břemeno nese na levém rameni a objímá ho oběma rukama; dívá se na diváka scény vně obrazu opět jedním velkým okem. Za touto dvojicí přihlíží jen

několik osob, které zbyly z velkého davu, a dál za nimi na horizontu z mlhy běloby vystupují pahorky krajiny.

Vojáci donutili neznámého muže, aby pomohl nést Kristovi kříž. Probudil se v nich možná soucit s umdlévajícím Ježíšem. Šimon z počátku nechtěl pomoci nést Jeho břemeno, ale tento akt mu pomohl k obrácení se na křesťanskou víru.

VI. *zastavení křížové cesty - Veronika podává Ježíšovi roušku*
[75]

Poprvé v šestém zastavení se úhel zobrazení zužuje pouze na hlavní dvojici - Ježíše Krista a zbožnou ženu Veroniku. Ježíš v levé části obrazu s černým křížem na rameni hledí jedním okem na ženu před ním. Vidíme z jeho postavy pouze hlavu s modravým nádechem v obličejí a pravou ruku, jíž objímá kříž. Veronika mu podává bílou roušku, na které je viditelný obličej a skvrny krve. Vystupuje půlkou svého těla z pravé hrany obrazu a z jejího bílého obličejí, ve kterém bychom jen stěží vyčetli konkrétní rysy, vystupuje jedno velké oko; vlasy má zahalené rouškou symbolizující její cudnost. Prostor kolem ústředního námětu je rozpuštěný neurčitou mlhou, která pro něj vytváří jen kulisu či projekční plátno, kde se děj odehrává před očima věřících.

Roucho s obrazem Kristova obličejí se stalo vzácnou církevní relikvií, která byla uložena v chrámu sv. Petra a Pavla v Římě a věřící mohou tento závoj spatřit jedině v pašijový týden. [\[246\]](#)

VII. *zastavení křížové cesty - Ježíš padá pod křížem podruhé*
[76]

Kristus znovu padá pod tíhou kříže. Masivní černé břemeno ho téměř přikovalo k zemi; pravou rukou se brání před pádem na obličej a levou stále svírá jeho příčné břevno. Svislice

kříže pŕlí obrazovou plochu a za ní se opĕt objevuje mnohaĕlenný dav. Z neurĕité masy kovovĕ svítí zbroj vojákŕ i kŕň střeŕící Jeŕíšovy kroky. Vypadají, jakoby postupovali po hranĕ kříže a vytvářeli tak tlak, který není Kristus schopen unĕst, a zosobňují tak celou tíhu Jeho vykupitelského poslání.

Symbolické vyjádření druhého poklesnutí pro vĕřící znamená, ŕe „Jeŕíš padá pod tíhou dřeva... My pod vlivem pŕitaŕlivosti zemských vĕcí.“[\[247\]](#)

VIII. zastavení kříŕové cesty - Jeŕíš potkává jeruzalĕmské ŕeny [77]

Kristus dovlekl svoje břemeno o kus dál, kde se setkal se zástupem plaĕících ŕen. Jeŕíš vystupuje pŕlkou těla z levĕ části obrazu naklonĕný pod tíhou kříže a dívá se na tři osoby stojící pŕed ním. Vidĕt z nich lze pouze hlavy, jeŕ mají kaŕdá jiný výraz a jsou zachyceny z rŕzných ŕhlŕ pohledu. Nejblíŕe k divákovi vystupuje z tmavĕho dolního rohu naproti Kristu oblý válec s jedním velkým okem upřeným pŕímo do Jeho oĕí. Nad tímto nekonkrĕtním obliĕejem se nacházejí dvĕ již osobitĕjší tváře. První vyĕnívající z pravĕ hrany obrazové plochy je stále silně schematizovaná, ale i tak v ní můŕeme poznat lidský obliĕej z profilu s otevřenými ŕsty a jednou rukou nataŕenou smĕrem ke Kristu. Třetí tvář je již plně individualizovaná. Smutným pohledem velkých tmavých oĕí se dívá ven z obrazu na diváka a sepnuté ruce pŕibližuje k ŕstŕm jakoby v gestu tiché modlitby. Tato ĕtyřĕlenná skupinka je ĕernou masou kříže oddĕlena od pozadí, v kterĕm jen matně rozeznáváme pŕostředí ulice, kde se pohybuje několik postav, z nichŕ jsou rozeznatelnĕ pouze rysy obliĕejŕ. Svĕtlá stĕna s tĕŕko urĕitelným architektonickým ĕlenĕním výjev uzavírá.

Není jisté, jaký spolek žen Kristus potkal. Mohly to být matky dětí, kterým požehnal, nebo spolek vznešených paní, jenž provázel odsouzence na popraviště, aby jim podáním omamného nápoje usnadnily poslední chvíle[248]. Ježíš k nim promluvil, „Dcery jeruzalémské nade mnou neplačte! Plačte nad sebou a nad svými dětmi... Neboť děje-li se toto se zeleným stromem, co se stane se suchým?“[249]

IX. *zastavení křížové cesty - Ježíš padá pod křížem potřetí* [78]

Vyčerpaný Ježíš padá potřetí k zemi, jakoby jí chtěl dát poslední polibek. Velký černý kříž směřuje z levé části kompozice do pravého dolního rohu a bere Krista s sebou. Pod nimi je jen neurčitý probarvený prostor a tak se zdá, že Ježíš s křížem mohou ve svém pohybu pokračovat do nekonečna. Stejným směrem padá z Kristova těla i jeho bílé roucho potřísněné na několika místech krví. Za delším břevnem se nachází další prostor obrazu, ve kterém se pohybují doprovodné postavy příběhu. Jejich obrysy jsou vyryty do plochy stříbrného plechu, jenž vystupuje z šedého pozadí, a jsou mezi sebou nepatrně rozlišení pomocí bílé, černé a hnědé barvy.

X. *zastavení křížové cesty - Ježíšovi svlékají roucho* [79]

Odevzdaný, klečící Kristus ze sebe nechává svléknout roucho. Svěšená hlava i ruce napovídají o Jeho smíření, se kterým svůj úděl přijímá. Na Jeho bílém těle vidíme krvavé rány a vnímáme jeho křehkost a subtilnost. Černý kříž se hrozivě tyčí za ním a předjímá budoucí události; vypadá jako by ho měl Ježíš opřený o ramena až Ho jeho tíha nutí ohnout hlavu vpřed, ale přitom je zobrazen z čelního pohledu. Dlouhé bílé ruce jednoho z vojáků v pravém dolním rohu obrazu stahují látku z Kristových boků; druhý stojí za ním v

blyštivé plechové zbroji. Oba jsou obličejem otočeni k divákovi; z obou vidíme jen horní polovinu těla. Všechno statní se v této scéně rozplývá do neurčitého mlhavého prostoru.

Ježíš nosil jako kněží kyčelní šat, spodní lněný šat s přiléhajícími rukávy a na něm nesešitou suknicí.[\[250\]](#) Vojáci Ho svlékli až na kyčelní roušku a šaty si rozdělili na čtyři díly, jen nesešivaný vrchní šat jim bylo líto ničit čtvrcením, tak o něj losovali. Tímto činem se naplnila slova Starého zákona „Dělí si mé roucho, losují o můj oděv.“[\[251\]](#)

XI. zastavení křížové cesty - Ježíš je ukřižován [80]

Kříž je rozprostřen po diagonále obrazu; klesá z levého horního rohu do pravého dolního a zasekává se do mlhavého prostoru, kde se v náznaku rýsuje několik postav. Zřetelně můžeme rozeznat pouze vojáka klečícího u pravého kratšího ramene kříže; na jeho hlavě se skví plechová helmice a v ruce drží kladivo, kterým přibíjí Kristovu pravou paži ke kříži. Za ním stojí zřejmě celý dav, z kterého ale můžeme většinou identifikovat pouze bílé nohy jednotlivých členů. První z nich stojí k celému dramatickému aktu otočen zády s rukama spojenýma na svém kříži; další se rozplývají jako světlé tahy štětce. Bílé tělo Krista září na tmavém kříži; Jeho tvář zúžena bolestí je obrácena k nebi.

Divák se stává účastníkem procesu přibíjení Krista na kříž. Vidí, jak klečící voják na pravé straně kladivem přitlouká Jeho pravou ruku hřebem symbolizujícím ďáblovu nepravost. Kladivo s hřebem představuje ničení, štěpení a tak i Ježíšovo utrpení. Přesto v Něk zbyla láska k celému světu, když prohlásil ke svému Bohu: „Otče odpusť jim, vždyť nevědí, co činí.“[\[252\]](#)

XII. zastavení křížové cesty - Ježíš umírá [81]

Ježíš je ukřižován třemi hřeby a Jeho bílé tělo visí na kříži v centru kompozice. Hlavu má svěřenou netradičně nad levým ramenem a z boku pod srdcem mu vytéká krev; je již mrtvý. Obličej se zavřenýma očima vypadá klidně; Jeho dlouhé bělostné paže se prověšují pod tíhou mrtvého těla. Krvácející zranění na boku mu způsobil svým kopím voják stojící na pravé straně pod křížem v lesklé plechové zbroji. Ve způsobu zobrazení postavy autor kladl důraz na Kristovo lidství, není tu přímo prezentován jako vítěz nad smrtí, spíše jako utrápený mladý muž a symbol kříže zastupuje celý svět, který ho nechal zemřít. Kristus vypadá velmi lidsky. Patu svislého břevna objímá postava s bílým obličejem a upřeným pohledem sleduje Kristovo tělo nad sebou. Je to zřejmě postava Marie Magdaleny [253], která svým poklesnutím na kolena a obejmutím kříže vyjadřuje vroucí prosbu. Těžko se domnívat, za co žena prosí; možná za duši zemřelého na kříži a možná za všechny duše, které měly tuto nespravedlnost na svědomí.

Kolem černého kříže se do kruhu shromáždil dav; jeho začátek najdeme na levé hraně obrazu a na druhé se spojil s postavou vojáka. V zástupu pozorovatelů jsou jasně zřetelné pouze oči, ostatní části těl se slévají v jednotnou šedou masu, ze které někdy vystupují černou kresbou znázorněné detaily jednotlivých těl. Nepřejícnost a nepříjemnost vzbuzují v divákovi ty postavy, které měly pro Krista během nejpotupnějšího umírání jen urážky. „Jiné zachránil, sám sebe zachránit nemůže. Je král izraelský - ať nyní sestoupí s kříže a uvěříme v něho! Spoleh na Boha, ať ho vysvobodí, stojí-li o něj. Vždyť řekl: 'Jsem Boží Syn!'" [254]

XIII. zastavení křížové cesty - Ježíšovo tělo je snato z kříže

[82]

Mrtvé tělo Krista vláčně leží v náručí ženy - matky, která nad ním sklání svůj bledý obličej. Víc než na jiných zobrazeních je zde připomenut konec Ježíšova smrtelného života. V úplném popředí z pravé hrany obrazu vystupuje tělo další osoby zahalené v plášti s jedním okem upřeným na scénérii smutku před sebou. Za pietou se tyčí kříž, o nějž je opřený žebřík a za ním přihlížejí vojáci v plechové zbroji. U delšího břevna kříže na pravé straně vystupuje obličej další ženy, jež si tiskne sepjaté ruce k ústům zřejmě v modlitbě. Všechno ostatní v tomto ponurém zobrazení je nepodstatné a rozplývá se v mlžném oparu.

XIV. zastavení křížové cesty - Ježíš je pohřben [83]

Ježíš Kristus leží zavнутý v plátnech na tmavé desce v popředí obrazu. Jeho levá ruka visí bezvládně dolů a hlava je obrácena tak, aby mu divák vně obrazu mohl pohlédnout do obličeje. Ježíšova tvář vypadá klidná; oči i ústa jsou zavřená. Díky poloze těla vypadá jako nabídnutý divákovi, jako by se ho mohl dotknout. Za ním je viditelný průchod vedoucí z temné místnosti za jasným, bílým světlem. Před ním se vznáší bílá až téměř průhledná silueta anděla s křídly, z jehož tváře vidíme díky natočení z boku jen jedno oko. Nese v ruce zelenou snítku a před ním se v prostoru jen velmi v náznaku rýsuje jeho andělský protějšek, který je na první pohled neviditelný. Tuto zvláštnost bychom mohli vysvětlit pohledem do evangelií, která se neshodují v počtu andělů přítomných v Kristově hrobě. O dvou Božích poslech mluví Lukáš a Jan, ale Matouš a Marek zmiňují pouze jednoho. Téměř úplná transparentnost druhého anděla proto může vyjadřovat současně jeho existenci i nebytí. Snítka obecně odkazuje na

Boží dílo, které přímo souvisí s narozením Ježíše Krista jako nejdokonalejšího Božího stvoření. Rostlina představuje koloběh života svým vyklíčením, růstem a zánikem, skrze nějž se rodí nový život; připomíná tak znovuzrození a její pomíjivá krása konečnost lidského bytí. Zároveň stále zelené listy pro věřící znamenají věčný život v ráji. Zelené květiny se tedy umísťovaly na hroby, aby vyjádřily trvalou lásku a víru pozůstalých, že se jednou se svými zesnulými znovu setkají.[\[255\]](#) Tak anděl se zelenou snítkou v ruce vyjadřuje pro lidstvo naději spasení a předznamenává Kristovo zmrtvýchvstání.

7.1 Další výtvarná pojetí křížové cesty

Josef Jíra nad námětem čtrnácti zastavení křížové cesty uvažoval již v 70. letech, kdy dostal zakázku pro kostel v Létařovicích na Moravě. Jeho návrhy ale církevní představitelé zamítli, protože pro ně byla výtvarná stránka nepřijatelná; viděli v Ježíši Kristovi v Jírově pojetí lidoopa.[\[256\]](#)

7.1.1 Obrazy na dřevěných deskách

Autor námět podrobil několika revizím; jak je patrné z grafických zpracování, k definitivnímu výtvarnému ztvárnění na dřevěných deskách dospíval postupně. Největším impulsem k dokončení obrazů se Jírovi stal zájezd do Izraele v roce 1995, kde se mu podle jeho slov přímo před očima v ulicích Jeruzaléma vyjevovala jednotlivá zastavení [\[257\]](#). Atmosféra místa na malíře velmi zapůsobila, vrátil se nabitý zážitky a dojmy, které následně přetavil ve výtvarné zpracování křížové cesty na dřevěných deskách. Čtrnáct zastavení v kapli sv. Vavřince ovšem navazovalo na svoji téměř identickou verzi [\[84-97\]](#), kterou malíř vytvořil na přelomu roku 1989 a

1990. [258] Obrazy ve stejné výtvarné kvalitě i provedení mají drobné odchylky a kompoziční změny, jež si vynutila stísněnější kompozice dřevěných desek menší velikosti. Tento soubor svatovavříneckému předcházela a stal se tak jeho výtvarným východiskem. V obrazech můžeme pozorovat ještě užší spektrum barev, které se v podstatě omezuje na tlumené černobílé valéry. Prostor zobrazení není vrstven po jednotlivých plánech, ale spíše se rozplývá v mlhavém oparu zplošťujícím hloubku kompozice. Náměty podléhají ještě větší míře zjednodušení a poprvé se zde v rámci malířova díla objevuje výrazný motiv nedokončenosti, pouhé lapidární kresebné naznačení tvarů, jak je nejvíce patrné ve třetím a čtvrtém zastavení [86, 87]. Největší změnou prošlo dvanácté a třinácté zastavení, jejichž kompozice byly později výrazně pozměněny. V zobrazení ukřižování [95] najdeme shodné umístění Ježíše Krista na kříži, ale dění kolem Něj se mění. Vpravo od kříže je na obloze s táhlými šedivými mraky zachyceno v krvavých barvách slunce, symbolizující Kristovu božskou přirozenost. Postavy kolem ukřižovaného jsou ještě méně čitelné a kříž těsně obemykají. Za jeho levým břevnem se leskne kovový plát, na němž jsou vyryté postavy vojáků na koních. Ve třináctém zastavení [96] je mrtvý Kristus položen matce do klína tak, že se Jeho hlava dotýká obličeje Panny Marie, která Ho přidržuje rukama společně s další ženou vystupující z levé obrazové plochy. Tento soubor dřevěných desek se na první pohled zdá méně propracovaný, ovšem ponurá barevnost a určitá míra nedokončenosti podporují expresivní složky kompozic, které jsou zpracované s větším důrazem na dynamičnost.

7.1.2 Soubory křížové cesty v grafice

Na grafických zpracováních čtrnácti zastavení křížové cesty

se nám nejlépe vyjeví postupné krystalizování myšlenky a její následná realizace. Všechna pojetí Kristovy bolestné cesty v grafických technikách jsou si velmi podobná a to hlavně v uchopení jednotlivých kompozic; výjimky nalezneme především v detailech. Pomineme-li první zpracování námětu v 70. letech, vytvořil Josef Jíra *Křížovou cestu* v roce 1988 v technice suché jehly. Další soubor čtrnácti zastavení v technice litografie spatřil světlo světa v roce 1992. Postupným sledováním kompozičního řešení v čase se dostaneme až k definitivní práci, ve které zúročil všechny své předchozí zkušenosti. Malířovy postupy vycházejí ze stejných principů, pouze si ujasňoval svoji představu, která se naplno a nejkrásněji rozvinula právě v kombinované technice na dřevěných deskách.

První grafický soubor v technice suché jehly existuje nejen v podobě grafických listů [259] seřazených podle zastavení, ale také jako kovové tiskařské matrice [260] přibité postupně podle čísel zastavení na kus dřevěného prkna. Matrice autor ještě dále domaloval, čímž výrazně pozměnil jejich výtvarné působení, a v podstatě je odlišil od grafických listů natolik, že vypadají jako další svébytné zpracování námětu křížové cesty. Grafické listy mají na rozdíl od kovových desek jasněji patrné detaily a Kristova postava je v tomto zpracování korunována poměrně mohutnou bílou svatozáří. Jíra zasahoval barvou i do hotových tisků a pomocí drobných skvrnek zvýrazňoval potřebné momenty námětu, například trnovou korunu Krista nebo Jeho krvavé rány. Tiskařské matrice mají sjednocenou barevnost laděnou do zemitých tónů, která se velmi přibližuje celkovému barevnému vyznění dřevěných desek.

První zastavení [98, 112] má shodnou kompozici jako dřevěná

deska s týmž námětem. Ježíš Kristus s jemnými rysy v obličejí si opět drží krvácející srdce. Ruka v popředí na Něj ukazuje a za ní se rýsují postavy židovského davu. Ruka má ovšem jiný charakter; je zřetelná pouze od zápěstí po prsty a míří Kristovi, který na ni pohlíží, do obličejí. V druhém zastavení [99] opět dostává Ježíš Kristus kříž z rukou vystrčených z levé strany kompozice. Oproti kompozici dřevěné desky se změnila poloha Kristova těla, jenž se skupinou postav více komunikuje prostřednictvím natočení svého trupu jejich směrem. Třetí zastavení [100, 113] zachycuje Ježíšův pád v podstatě stejným způsobem jako dřevěná deska; do děje v zobrazení ovšem vstupuje další postava, která se sklání za křížem a natahuje ke Kristovi ruce. Zřejmě je to jedna osoba z davu, který Ho doprovázel, ale je těžké určit, jaký význam vlastně gesto nese. Možná se jedná o vojáka, který chtěl Ježíšovi pomoci a ulehčit mu od těžkého břemene. Na grafickém listě s tímto námětem je scéna mírně znejasněná shlukem čar v prostoru nad křížem, jež se spíše podobá jezdcí na koni s kopím v ruce jedoucím po dlouhém břevnu jako je zřetelné na dřevěné desce. Je tedy pravděpodobné, že se autor později rozhodl námět na kovové matrici nepatrně pozměnit, a přetvořil postavy za křížem asistující Kristově pádu. Čtvrté zastavení [101], ve kterém Ježíš setkává svou matku, je od dřevěné desky také mírně kompozičně odlišné. Kristus má přehozený kříž přes rameno a pravou ruku položenou na konci krátkého břevna. V tomto místě má ruce i Jeho matka a tak se navzájem téměř dotýkají. Marie s bledým obličejem a vlasy přikrytými rouškou natahuje ruce před sebe k ústům s dlaněmi obrácenými k obličejí. Vypadá jako by chtěla svým zoufalým gestem upozornit na bolestnou scénu před svými očima. Páté zastavení [102, 114] je v podstatě beze změn, jen postava

Šimona má tělesnější rysy a tvář více postihující konkrétní rysy, jako by měla předlohu v reálné osobě.[\[261\]](#) Šesté [103] a sedmé [104] zastavení jsou s dřevěnými deskami kompozičně identické, jen při Kristově druhém pádu se vlevo v popředí objevuje postava, která v pozdějším malířském zpracování chybí. Osmé zastavení [105, 115], kdy Ježíš Kristus potkává jeruzalémské ženy, doznalo postupně také několik malých změn. Ženy jsou viditelné v celých postavách a také za Kristem se rýsuje obličej s hrozivými, černými očima, který vypadá jako umrlčí maska. Celý výjev se přesunul z městského prostředí zobrazeného na dřevěných deskách do kopcovité krajiny. Deváté [106, 116] a desáté [107] zastavení jsou opět s dřevěnými deskami kompozičně identické. Na jedenáctém zastavení [108, 117] se objevuje také malá odchylka. Kristus přibíjený na kříž má pokrčenou nohu a nad ním stojí lidé, ze kterých je vidět pouze dolní polovina těla; ruce s kladivem přibíjejí Jeho ruce ke břevnu v levé části zobrazení. Dvanácté zastavení [109] je opět kompozičně shodné, ale přesto se liší v malých detailech. Za ukřižovaným Kristem se v levé části objevuje kotouč přeškrtaný šrafurou čar, který by mohl představovat zatmění slunce v době Ježíšovy smrti, ale svým umístěním nalevo se mění v zobrazení měsíce podtrhující lidskou přirozenost Krista. Dav kolem kříže je omezený pouze na dvě postavy a ruku držící kopí. Jedna postava se krčí za patou dlouhého břevna kříže a před ním je zřetelně viditelná druhá postava - vojáka s otevřenými ústy a kopím v pravé ruce, který se dívá na Krista. Je možné, že je tak zachycen akt posmívání se Kristovi na kříži, nebo se výjev přesunul do doby po Ježíšově smrti, kdy voják již probodnul Kristův bok, čemuž by nasvědčovala i krvavá skvrna pod Jeho žebry. Třinácté zastavení [110, 118] je opět eliminováno pouze na

tři osoby a vůbec zde nevystupuje z pozadí kříž. Matka drží svého syna jakoby ve stoje a je tak dobře patrné jejich vzájemné obětí. Kristus je opět vykreslen jako mrtvý, bez svatozáře, přesto jeho tělo působí mnohem vznešenějším dojmem než zobrazení na dřevěné desce. Za ústřední pietou vystupuje hlava učedníka Jana, který tomuto smutnému aktu přihlíží. Poslední čtrnácté zastavení [110] se odehrává ve stejném prostoru hrobky jako dřevěná deska. Postava se snítkou v ruce zde nemá křídla a oproti malované verzi je tu viditelná i další postava, jež pokládá na desku Kristovo mrtvé tělo. Toto zobrazení tedy časově předchází malované kompozici, kde je vystižen stav Kristova těla po uložení do hrobu ještě před zmrtvýchvstáním.

Druhý soubor listů v grafické technice barevné litografie [262] již napovídá po kompoziční stránce o budoucím řešení obrazů na dřevě. Vlastností determinující kompoziční změny mezi jednotlivými výtvarnými soubory je velikost, která se v malé grafické verzi musely podříditi kompoziční možnosti jednotlivých zastavení. Obecně je toto zpracování křížové cesty v barvě i celkovém vyznění mnohem energičtější. Pozadí není ve většině zastavení předmětně definované, necítíme konkrétní prostor; vidíme pouze neurčité nervní linie a probarvené šrafury, ze kterých občas vystupují určitější tvary. Postava Ježíše Krista se od ostatních pojetí liší mohutnou zlatou svatozáří; Jeho fyziognomie ovšem zůstává stále stejná.

V prvním zastavení [119] barevné litografie se poprvé setkáme se šachovnicí dlážděné podlahy v takovém provedení jako se vyskytuje na dřevěné desce. Druhé zastavení [120] je zobrazeno ve shodě se všemi předchozími i následujícími zpracováními. Třetí zastavení [121] se od jiných verzí drobně

kompozičně odlišuje. Kristus je zde zachycen ve svém pádu s hlavou obrácenou k zemi a podpírající se oběma rukama, čímž je pád ještě více zdůrazněn a Kristus se úplně ztrácí pod tíhou masivního kříže. Čtvrté zastavení [122] je opět totožné s pojetím na dřevěné desce i dalšími grafickými verzemi. V pátém zastavení [123] zobrazujícím Šimonovu pomoc se kompoziční pojetí odchyluje. Postava Šimona je zde jen špatně identifikovatelná; v podstatě můžeme jen tušit či předpokládat, že by měl stát poblíž kříže, pod jehož tíhou se Ježíš sklání k zemi více než v ostatních verzích. Toto zastavení bychom tak mohli chápat i jako zobrazení Jeho pádu. Šesté [124], sedmé [125] i osmé [126] zastavení jsou opět provedena ve shodě s ostatními zpracováními. Deváté zastavení [127] zachycuje Ježíšův poslední pád s větším důrazem na symbol kříže. Kristus na zemi přímo leží i obličej sklání pod tíhou svého černého břemene, které má silnější krátké břevno až se tvarově podobá velkému kladivu přibíjejícímu Ježíše k zemi. Za Ním je v levém rohu jen do půli viditelná postava vojáka na koni. Desáté zastavení [128] je opět vyjádřeno stejným způsobem jako ostatní verze. V jedenáctém zastavení [129] se děj kolem kříže, na který je Kristus přibíjen, stranově obrací oproti zpracování na dřevěné desce. Ve dvanáctém zastavení [130] také nenalezneme jiné kompoziční řešení než v předchozích případech. Třinácté zastavení [131] se v tomto grafickém pojetí soustředí opět pouze na zobrazení piety; Kristus je matce položen na klín s hlavou obrácenou k jejímu obličejí. Z obou postav je v zobrazení viditelná znovu jen polovina těla. Poslední zastavení [132] je totožné s dřevěnou deskou, ovšem vzhledem k omezenějšímu prostoru kompozice bylo nutné Ježíšovo mrtvé tělo položit na více nakloněné prkno, čímž se zdůraznil moment vybídnutí diváka k

spoluprožívání celé tragédie.

Při vzájemné komparaci mezi grafickým pojetím a obrazy na dřevěných deskách dojdeme k názoru, že autor si námět dříve v grafice pečlivě vyzkoušel a potom ho s jistotou převedl na dřevěné desky, které jsou na první pohled propracovanější a esteticky více působivé. Zásadní rozdíl mezi jednotlivými pojetími námětu spočívá ve velikosti. Všechna grafická zpracování křížové cesty mají oproti dřevěným deskám sevřenější kompozice, jež jsou z toho důvodu ještě více zredukované v počtu postav a předmětů objevujících se v zobrazení. Prostředí výjevu není jasně identifikované, tvary se postupně rozplývají v nekonkrétní, ale vzrušené pozadí, které jednotlivým zastavením přidává na plošnosti. Na druhou stranu v grafickém pojetí můžeme pozorovat větší míru dramatičnosti a uvolněnosti, jež se z obrazů pozvolna vytratily a kompozice tak vyznívají spíše důstojným dojmem, který má na diváka spíše tíživý účinek.

8 Moderní křížové cesty umístěné ve starém sakrálním interiéru

Obecně lze říci, že v interiérech českých kostelů se se zastaveními křížové cesty nesečkáme příliš často, ale na základě neustálé oblíbenosti této zbožnosti vznikají nové cesty Kristova utrpení v různých výtvarných technikách kontinuálně do dnešních dnů. Po estetické stránce je zajímavý kontrast mezi moderním výtvarným pojetím bolestné cesty a starým sakrálním interiérem. Jejich vzájemné sloučení vytváří vedle napětí i harmonii vycházející ze svátosti námětu, která na vyšším duchovním stupni souzní s podstatou sakrálního prostoru nehledě na výtvarné rozdílnosti.

Do umělecko-historického kontextu *Křížovou cestu* Josefa Jíry tedy nejlépe zařadíme při přehlednutí obdobných malířských prací vzniklých přibližně ve stejném časovém a místním horizontu. Budeme se proto nadále soustředit na výtvarná pojetí křížové cesty, která vznikla v poslední čtvrtině 20. století a byla umístěna v kostelech a kaplích postavených v dávnější minulosti. Tyto podmínky splňuje celkem dalších šest malířských souborů Kristovy bolestné cesty od výtvarníků Ludmily Jandové [\[263\]](#), Sabiny Kratochvílové [\[264\]](#), Vladimíra Komárka [\[265\]](#) a Vladimíra Vašíčka [\[266\]](#).

Umělci se při úkolu vytvořit soubor moderní křížové cesty do starého sakrálního interiéru snažili o co nejlepší vyrovnání se s okolním výtvarným kontextem. Do prostoru nenásilně zapojili svá díla pomocí sjednoceného a umírněného barevného ladění evokujícího staromistrovské zemité tóny barev jako Josef Jíra a Sabina Kratochvílová. Naproti tomu Ludmila Jandová a ve své druhé práci i Sabina Kratochvílová

zvolily výrazně barevnější paletu, ovšem stále v souladu s výsledným barevným vyzněním celého interiéru. Naopak Vladimír Vašíček s Vladimírem Komárkem si vybrali cestu výrazného kontrastního vybočení z barevnosti a utváření vnitřního prostoru, aby záměrně podtrhli výtvarnou rozdílnost svých prací.

Časově nejstarší soubor *Křížové cesty* vytvořil Vladimír Vašíček v roce 1987 [267] a věnoval ho kostelu Navštívení Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně [91]. [268] Mezi ostatními autory se Vašíček ve svém díle přiklání k abstrakci a pojetí *Křížové cesty* z jeho předešlého díla nijak nevybočuje. V podstatě jedinými konkrétními tvary prostupujícími všechna zobrazení je bílý kříž společně s černými konci kopí, jež ostře prořezávají prostor. Tyto dva symboly zastupují pozitivní a negativní síly v námětu, stejně tak se polarita dobra a zla projevuje v celkovém barevném a tvarovém pojetí. V zobrazeních najdeme ostré, agresivní tvary s černými skvrnami, skrze něž se zhmotňuje zloba a nespravedlnost, která dovedla Ježíše Krista až na popraviště. Osoba Krista zastupující na světě Boží vůli je zobrazena nefigurativně a můžeme ji identifikovat jako nazlátlé, žluté světlo dopadající vždy ze shora v různě širokých pruzích nebo v soustředných kruzích. Celý soubor je tvořen modulovanými barevnými plochami a různými geometrickými tvary, které prosvětluje příměs bílé pasty a jež se navzájem prostupují a slévají v jednotnou barevnou hmotu; malíř silné vrstvy barvy zpracovává téměř bez pomoci štětce. Hloubka kompozice je vytvářena pomocí teplých a studených tónů, přesto je prostor jednotlivých zobrazení velmi zploštělý. [134-147] V několika zastaveních jsou patrné i jiné konkrétní předměty a z barevného základu dokonce vystupují postavy Šimona a

jeruzalémských žen vykreslených vzájemným prolínáním barevných ploch v pátém [138] a osmém zastavení [141]. V šestém zastavení [139] v pravé části kompozice zřetelně vystupuje rouška, kterou Ježíšovi podala Veronika, aby si osušil tvář. Desáté zastavení [143] společně s dvanáctým [145] a čtrnáctým zastavením [147] se od utváření celého souboru mírně liší. Při svlékání Ježíše Krista rozeznáme opět více konkrétních tvarů. V kompozici vystupuje dominantní zobrazení modravého roucha, vedle kterého je napravo umístěna cedule s nápisem INRI a nalevo leží černé kladivo. Ve dvanáctém zastavení se naplno projevil odlišný způsob malby, kdy autor moduluje barevné pasty dlouhými tahy s viditelnými šrafurami. Na levé straně u kříže, jehož krátké břevno je zde namalováno jako červeno bílé a v jeho horní části bílá barva kříže přechází v žlutou představující Ježíše Krista, je umístěn kulatý kotouč představující měsíc, jenž v této konstelaci představuje Ježíšovu lidskou přirozenost. Poslední zastavení má oproti ostatním zobrazením nejvíce geometrizovanou kompozici, ve které autor užil jen několik tlumených převážně šedých barevných tónů vyjadřujících smutek ukládání Kristova těla do hrobu. Přesto je zde zachycen přímo paprsek naděje na budoucí Ježíšovo vzkříšení ve formě ostrého žlutého trojúhelníku u pravé hrany obrazu.

Na počátku 90. let 20. století vznikly celkem čtyři soubory křížových cest od malířek Ludmily Jandové a Sabiny Kratochvílové. Ludmila Jandová vytvořila dva soubory *Čtrnácti zastavení křížové cesty* pro Hradec Králové [269]; starší z roku 1989 je umístěn od počátku 90. let v kapli sv. Josefa v kostele Nanebevzetí Panny Marie [149-151] [270], druhý vzniklý v roce 1990 se nachází v katedrále sv. Ducha [271]. Mezi oběma díly je již na první pohled patrný rozdíl

výtvarného pojetí. První komplet čtrnácti zastavení [272] [152-165] vyznívá mnohem expresivnějším a vzrušeným dojmem především kvůli využívání rytých linií do nezaschnuté vrstvy barvy, které tak odhalují světlý podklad a silně kontrastují se sytými barevnými plochami. V jednotlivých zastaveních autorka využívá linie ve formě šrafury ke zvýraznění negativních energických proudů a obklopuje jimi nejdůležitější postavy námětu. V devátém [160] a posledním zastavení [165] dokonce vykreslují celý námět do tmavého pozadí. Při výběru barev spoléhá autorka především na výrazné vzájemné působení studených a teplých základních barevných tónů. Postavu Ježíše Krista zobrazuje celou v červené barvě bez konkretizovaných rysů ve tváři; po smrti se ovšem barevnost Jeho těla mění na modrou. Ve všech zastaveních je ústřední námět zredukovaný na nejzákladnější prvky příběhu, v podstatě se autorka soustředí pouze na Ježíše Krista, ke kterému v průběhu cesty přistupují další postavy. Prostředí jednotlivých kompozic není předmětné, výjevy se odehrávají na modulovaných barevných plochách, které zplošťují hloubku kompozic.

V druhém souboru *Křížové cesty* umístěném v katedrále sv. Ducha [166] nalezneme významný posun. Zobrazení ztratila své expresivní nervní utváření prostoru; kontrastní barevnost pozvolna ustoupila sjednocenému, tlumenějšímu barevnému tónu, který se stále pohybuje ve výrazných hodnotách, ale zároveň vypovídá o tiché harmonii kompozic. Námět autorka ještě více omezila a jediným předmětem, který neopustí obrazovou plochu žádného zastavení, se stal kříž zobrazený v materiálových kvalitách kamene. Tento symbol během bolestné cesty modifikuje svůj tvar a mění barevnost v návaznosti na ubíhající linii příběhu. Ježíš Kristus je opět zachycen jako

vyzáblá červená postava a velkou hlavou bez konkrétních rysů ve tváři, ze které na vrcholu vyrážejí trny koruny. [167-174] Postava Krista se v druhém [169], desátém [172], třináctém [174] a čtrnáctém [174] zastavení vytrácí z kompozice a je nahrazena pouze křížem, ke kterému se v posledních zastaveních přidává dlouhý pruh světlé látky pověšený na břevnu či svěšený od shora k zemi. Prostředí kompozic je opět nekonkretizované a je představováno většinou jedním barevným tónem. Pouze ve dvanáctém zastavení se po stranách ukřižovaného Ježíše Krista objevují další předměty ve formě kotoučů, které symbolizují slunce i měsíc a vyjadřují tak křesťanskou a židovskou víru. Další zajímavost nalezneme v desátém zastavení, které neobvykle zobrazuje Kristův pád. Ježíš po pádu leží na zemi, ale obličejem směřuje k nebi, protože je již natažený na kříži jako při přibíjení.

Zajímavé svědectví o postupné přeměně křížové cesty zobrazující především postavu Ježíše Krista k chápání kříže jako nejdůležitějšího symbolu, jehož postupnou modifikací lze vyjádřit celý příběh, máme zachycené v kresbě. Čtrnáct zastavení malého formátu je umístěno na chodbě Nového Adalbeta v Hradci Králové [175-181] [273]. Ústředním námětem kompozic všech zastavení je tedy kříž zobrazený jako masivní kamenný blok s velmi krátkým příčným břevnem, ke kterému autorka přidává ruce a chodidla, nebo roušku a další předměty jako například kostky, hřeby a kámen. Jen na několika zastaveních se nenápadně na povrchu kříže objevuje Kristovo tělo.

Sabina Kratochvílová vytvořila v roce 1991 až 1992 malířskou výzdobu kostela sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích [274], jejíž součástí se stalo i čtrnáct zastavení křížové cesty [275]. Další soubor bolestné cesty Ježíše Krista o

šestnácti zastaveních od téže autorky [276] se nachází v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku [277] [182] a byl podle farářových slov vytvořen na počátku 90. let. Svým výtvarným utvářením ovšem nedosahuje kvality hraběšického souboru a příběh je zde pojímán ještě poměrně popisným způsobem. S přihlédnutím na přirozený výtvarný posun od mnohosti námětu k postupné krystalizaci myšlenky a následnému soustředění se na abstrahovanou podstatu je tedy pravděpodobné, že tento soubor vznikl dříve. Jednotlivá zastavení jsou vytvořena na dřevěných deskách tvaru obdélníku postaveného na kratší stranu a kompozice tak využívá podlouhlý prostor ve dvou fázích. V dolní polovině obrazů jsou znázorněná postupně jednotlivá zastavení a v horní části jsou potom doplněna o symbol, který daný úsek příběhu charakterizuje.

Celý soubor začíná zastavením představujícím *Poslední večeři* a končí zobrazením *Vzkříšení Krista*. Poprvé se zde můžeme setkat s umístěním křížové cesty na architekturu bočních oltářů v hlavní lodi. Obrazy jsou připevněné na postranní sokly jejich sochařské výzdoby a díky svému umírněnému barevnému ladění jejich výtvarné působení nijak nenarušují. Ježíš Kristus je opět zobrazen jako subtilní postava v bílém rouchu s tmavými vlasy a vousy. Jednotlivé výjevy z příběhu jsou zobrazeny drobnopisně a na rozdíl od ostatních silně zredukovaných verzí zde nalezneme poměrně velké množství konkrétněji vykreslených postav. Barevnost všech zastavení je sjednocená do zemitých, hnědých tónů, které postupně rozpíjejí tvary a kontury v zobrazení a vytvářejí dojem utkvělosti v čase nebo vyznívají jako vzdálená vzpomínka. [183-201] Mezi symboly najdeme znázornění eucharistie, která charakterizuje *Poslední večeři* [183] či trnové koruny, která

se objevuje v druhém zastavení [184] jako symbol Kristova přijetí kříže. Několikrát se v horní polovině obrazu objevuje samotný kříž, který je vždy pozměněn barvou a umístěním; v šestém zastavení [188, 189] se ho dotýkají ruce, které symbolicky vyjadřují Šimonovu pomoc s těžkým břemenem. Setkání Krista s matkou zastupuje v horní části obrazu zobrazení její tváře [187]; rouška s otiskem Kristovy tváře potom milosrdnou pomoc Veroniky [190]. V devátém zastavení [192] najdeme v horní části obrazu několik párů očí představujících jeruzalémské ženy. Roucho se jako symbol objevuje ve dvou zastaveních, v jedenáctém [195] symbolizuje Ježíšův svlečený šat a v patnáctém [200] se mění na pohřební plátno. Kristův obličej symbolicky zastupuje třinácté [198] a šestnácté zastavení [201] a naopak ženský obličej s krvácejícím srdcem se objevuje ve čtrnáctém zastavení [199].

Soubor čtrnácti zastavení Sabiny Kratochvílové v hraběšickém kostele [202-206, 207-220] na první pohled vyniká svým výtvarným zpracováním i kvalitnějším adjustováním v dřevěném rámu. Příběh bolestné cesty Ježíše Krista je zde opět zredukován v podstatě jen na Jeho postavu, která má s Kristem v Jevíčku společné rysy a fyziognomii. Jeho štíhlá bílá figura působí kvůli své průhlednosti éterickým až neskutečným dojmem. Každé zastavení je obdobně jako v Jevíčku opatřeno symbolickým předmětem, který charakterizuje danou fázi příběhu. Tentokrát se ovšem symboly zastavení liší a jsou umístěny ve zlatém čtverci v různých částech kompozice. Trnová koruna zastupuje první zastavení [207] stejně jako v jevíčkovském souboru, ale hned druhé zastavení [208] představující bičování má ve znaku jednu kulatou kapku krve. První Ježíšův pád [209] je vyjádřen neobvykle bez zobrazení kříže a symbolicky ho zastupuje padající kapka Kristovy krve.

Čtvrté zastavení [210] se vymyká svoji výraznou modrou barevností a v centru je umístěn obličej Panny Marie, která má u sebe jako symbol slzu ve zlatém čtverci. Celková barevnost všech kompozic je výraznější, nevyužívá tolik monotónní zemité barvy; malířka se více zaměřuje na využití červené a žluté, které tvoří pozadí obrazů a výrazně zplošťují prostor kompozic. Vyjádření Šimonovy pomoci v pátém zastavení [211] se také obešlo bez zobrazení kříže; Šimon je namalován, jak oběma rukama podpírá velkou hnědou plochu zastupující obrovské břevno umístěné nad jeho a Ježíšovou hlavou a symbolem zastavení zůstávají ruce. Šesté zastavení [212] je stejně jako v souboru z Jevíčka představeno jako Veroničina rouška. Druhý Kristův pád [213] symbolizují ve zlatém čtverci dvě kapky krve a Ježíš je namalován schoulený pod křížem umístěným nad jeho hlavou, který se ho ovšem nijak nedotýká, ani není představen v klasické podobě typu immissa. V osmém zastavení [214] se naopak stal kříž hlavním a jediným zobrazení námětu Kristova setkání s jeruzalémskými ženami, které se objevují ve zlatém čtverci jako symbol tohoto zastavení, ale v kompozici chybí. Poslední Ježíšův pád [215] je zdůrazněn polohou Jeho těla, kdy leží s roztaženými rukama obličejem k zemi a nad ním je v podobě stylizovaného dřevěného břevna potřísněného krví znázorněno břemeno kříže. Svlékání Ježíše Krista ze šatů [216] je zredukováno jen na zobrazení bílého roucha a ve znaku zastavení se objevují kostky, díky nimž si vojáci rozdělili Kristův plášť. Přibíjení Ježíše na kříž [217] se také neodehrává popisně, ale autorka zde symbolicky vyjádřila námět tohoto zastavení v osobě Krista stojícího osamoceně s rukama zkříženými na prsou v obraném gestu a ve znaku zastavení se objevují tři hřeby, kterými měl být Ježíš na kříž přibit. Kříž je potom zobrazen

v náznaku pomocí třech černých čtverců rozmístěných na hrany obrazu, kde by se nacházely konce břevien. Obdobný způsob znázornění kříže se vyskytuje i na dalším zastavení představující námět Kristova ukřižování [218]. Ježíš se vznáší v šedavém prostoru a Jeho údy jsou nataženy mezi černé čtverce a ve zlatém znaku se objevuje nápis INRI. Prostor třináctého zastavení [219] je definován modrou barvou, která v souboru zřejmě zastupuje Pannu Marii a odkazuje tak na středověkou konvenci zobrazování Mariina šatu ve vzácné modré barvě. Celá kompozice se soustředí na zobrazení piety a symbol ve čtverci představuje srdce rozdrásané krvavými šlehy. Poslední zastavení [220] působí na diváka velmi stísněným dojmem, který vytváří dva masivní černé bloky, mezi nimiž je v uzounké škvíře položeno mrtvé tělo Krista zabalené do plátna. Symbolem tohoto zastavení se stala barevná duha jako předzvěst budoucího vzkříšení Ježíše Krista.

Vladimír Komárek vytvořil v roce 2001 *Křížovou cestu* [278] pro kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí [279] [221, 222-225]. Jako jediný z předešlých autorů a autorek měl přátelské styky s Josefem Jírou; podílel se na výzdobě maloskalské kaple sv. Vavřince, tudíž měl jasnou představu o výsledku Jírova díla a jeho myšlenkou vytvořit malovanou křížovou cestu byl nepochybně ovlivněn. O Jírově *Křížové cestě* se vždy vyjadřoval s velkou úctou a dokonce ji považoval za vrchol malířovy celoživotní tvorby. Stejným způsobem se následně uvažovalo i o jeho práci z roku 2001 a shodných momentů bychom našli ještě několik. [280] Komárek si například stejně jako Jíra vyzkoušel tento námět předtím čtyřikrát v grafice v technice suché jehly. Poprvé vytvořil soubor čtrnácti zastavení v roce 1975 a v grafický soubor z roku 1991 byl následně v podstatě beze změny převeden na plátno

[226-239] [281]. Komárek se opět zajímal především o duchovní podstatu příběhu a zjednodušil jednotlivé náměty na osobu Ježíše Krista, kříže a postav, které Ho během poslední cesty provázely. Jeho výtvarné pojetí se soustředí na odhmotnění celého výjevu, postavy se vznášejí v prostoru vytvořeném jen pomocí modulování tónů pastelových barev modré, okrové, růžové, zelené a fialové, které jsou pro jeho celoživotní tvorbu charakteristické. Postava Krista je opět zobrazena jako bílá s tmavými vlasy a dokonce i vousy, jak je vidět na desátém zastavení. Fyziognomie jeho těla není vyjádřena nijak konkretizovaně, ani v celku, ale když vidíme Ježíšovi do obličeje, který ovšem ve většině zastavení halí dlouhé vlasy, rozpoznáme v něm určité rysy. Komárkovo pojetí se od ostatních souborů křížových cest liší v uchopení námětu jednotlivých zastavení. Zajímavé je zobrazení setkání Ježíše s Pannou Marií [229], které vypadá jako by představovalo jejich vzájemný polibek. Zásadním rozdílem je záměna pátého [231] a osmého zastavení [234]. Autor svého Ježíše Krista nejdříve nechává potkat jeruzalémské ženy a následně mu svou pomocí ulehčuje Šimon. Páté zastavení představuje neobvyklý výjev, kdy pod oblouky arkády stojí odděleně tři postavy. Vlevo díky trnové koruně poznáme Krista, který oddělený od ostatních dvou postav schovává obličej v dlaních. Napravo stojí postavy neurčitého pohlaví, z nichž jedna opakuje Kristovo gesto a drží si obličej, druhá má ruku před ústy. V šestém zastavení [232] je zobrazena pouze Veronika držící roušku. V devátém zastavení [235] zachycujícím poslední pád Ježíše Krista rozeznáváme v pozadí kopec s několika stromy připomínající Getsemanskou zahradu. V desátém zastavení [236] Kristus stojí před dvěma kříži v pozadí, přes rameno má přehozený zdobený plášť a před ním je položen velký buben.

Kříže jsou připomenutím vrchu Golgoty, kde byli vedle Ježíše ukřižováni další dva muži. Buben na zobrazení upomíná na počínání vojáků při Kristově poslední cestě, kteří bubnovali, aby nikdo nemohl slyšet Ježíšova slova. Kostky symbolizují losování vojáků o Jeho šat. Jedenácté zastavení [237] se v pojetí Vladimíra Komárka obešlo bez lidských postav. Uprostřed kompozice se tyčí kříž, o nějž jsou opřené tři žebříky a na něm poskakují tři ptáci symbolicky vyjadřující spojení s nebeskou sférou. Zobrazení ukřižování [238] je opět nezvyklé, protože postavu ukřižovaného Krista na kříži objímá další postava stojící pod křížem. Poslední zastavení [239] znázorňující ukládání Krista do hrobu je zde posunuto v čase již do období Ježíšova vzkříšení. Ústřední námět tvoří kamenný hrob s odkrytým poklopem a za ním stojí dva andělé.

Křížové cesty zmíněných autorů mají několik shodných rysů. Všechny jsou vytvořeny na dřevěných deskách, které připomínají tradici náboženských deskových obrazů, a tak přirozeně zapadají do kontextu sakrálního umění. Představují náměty Kristovy bolestné cesty oproštěné od výpravných a bohatých prvků, spíše se soustředí na čistý duchovní základ příběhu. Vladimír Vašíček, Ludmila Jandová, Josef Jíra a Vladimír Komárek ztvárnili tento námět v rámci své pozdní tvorby, takže jejich práci můžeme chápat jako završení duchovních námětů jejich uměleckého směřování. Všechna díla jsou nepochybně velmi kvalitní a zvláště ve spojení se sakrálním prostorem získávají všechny soubory možnost naplno projevit své kvality. Z jednotlivých zastavení je vždy cítit výsostně osobní a originální pojetí každého autora či autorky. Nejvíce musíme ocenit působivost zobrazení od Josefa Jíry, Vladimíra Komárka a Vladimíra Vašíčka. Křížovou cestu obohatili o svůj životní pocit a naplnili ji hlubokou

religiozitou a citovostí. Naopak líbeznost výtvarného pojetí v díle Sabiny Kratochvílové mírně ubírá ze schopnosti rozehrát niterné struny diváka.

Lítost vzbuzuje skutečnost, že obdobné zakázky nového umění pro sakrální prostory jsou poměrně řídké. Iniciativu vyvolají většinou samotní umělci, kteří touží vytvořit umělecké dílo s náboženským námětem pro určité duchovní místo, protože se s ním ztotožňují a také se cítí propojeni s danou lokalitou. Při přípravě či osazení hotových prací se potom často setkávají s odmítavými postoji, které se po určité době přetaví v nadšení, jako například v případě *Křížové cesty* Vladimíra Komárka, nebo protesty postupně sílí, až dojde k odstranění uměleckých děl, jak prezentuje případ *Křížové cesty* Vladimíra Vašíčka v mistřínském kostele. Důvody zdrženlivého postoje duchovních správců a věřících vůči modernímu umění můžeme hledat v neuspokojení jejich nároků na zobrazení náboženského námětu. Většina návštěvníků kostela je připravena vnímat spíše klasická díla minulosti, která jim podávají srozumitelný a konkrétní výjev určité události, než moderní umění 20. a 21. století. Ovšem abstrahované pojetí současných umělců je schopné vystihnout podstatu námětu snad ještě jímavějším způsobem díky svému zaměření se na duchovní povznesení, které se stalo důležitější než samotná forma zobrazení. Konkrétní tvar k tomuto zhmotnění podstaty námětu moderní umělci ani nepotřebují nebo ho používají svobodně k dosažení svých cílů.

9 Závěr

Jméno Josef Jíra se v této práci opět spojilo s originalitou, osobitostí, krajinou Podkrkonoší a expresionismem, protože tyto hodnoty umělci nejvíce odpovídají. Josef Jíra byl originálním malířem naplno prožívající bohatý a zajímavý život, který zanechal v jeho díle výrazné stopy. Podléhal emocím jako maloskalská příroda střídajícímu se počasí, ale vyjadřoval se jedinečně a ve své upřímnosti byl ohromující. Od dob studií, kdy na něj nejsilněji zapůsobilo dílo Jindřicha Pruchy, se přiklonil k expresivní linii v malířství, která více vyhovovala jeho náhlému a výbušnému nutkání po výtvarném tvoření, opravdovostí své výpovědi a syrovostí nelazurovaných barev lépe odpovídala jeho povahovému založení. Jírovy obrazy se tak staly dobovou výpovědí s hlubokou vnitřní účastí.

Práce připojila k tomuto okruhu hodnot nové jmenovatele Jírovy tvorby a života - sakrální náměty, ustálená ikonografie i výtvarné postupy, reflektování tradice, vyhraněné postoje vůči politické a kulturní situaci. Jíra došel ke svému osobitému uměleckému rukopisu a symbolice, vedoucí k nezaměnitelné výtvarné poloze jeho děl, dlouholetým uměleckým vývojem. Ovšem poslední desetiletí jeho tvůrčí práce se rozvíjelo jen pozvolna, především v prohlubování výtvarných možností kombinované techniky. Zásadním uměleckým východiskem pro tuto etapu se stala předchozí tvorba a ve výtvarné produkci nalezneme díla, která pouze obměňují zažitá malířská schémata (například některé krajiny). Důstojné završení Jírovy výtvarné cesty spočívá v sakrálních námětech, které jsou schopné svým vnitřním obsahem a výtvarnou silou na diváka velmi intenzívně zapůsobit. Důraz na tradici se u Jíry v posledním období života ještě více prohloubil. Odvolával se

na ní nejen v životě, na svém statku toužil žít jako kdysi jeho předkové, ale především v umění důrazem na biblické náměty a užíváním dřeva jako podkladového materiálu. Ve svém pozdním díle se abstraktní výtvarné poloze přiblížil nejvíce, ale právě důraz na malířskou tradici starých mistrů mu nedovolil tuto hranici překročit. Kulturní a politická situace Josefa Jíru zajímala celý život, po roce 1989 se mohl konečně svobodně vyjadřovat ke všem problémům, a také této příležitosti hojně využíval. Několikrát se kvůli svým postojům dostal do sporů. Obával se pohlcení naší kultury americkou, nepřijímal myšlenku o pokroku v umění, postmodernismus a eklekticismus považoval za projev nemoci a slabosti doby.

V souboru čtrnácti zastavení *Křížové cesty* umístěné v kapli sv. Vavřince na Malé Skále vyvrcholila sakrální poloha Jírova díla. Obrazy směřují k maximální syntéze, soustředění se na podstatu zobrazení a dynamizaci především vnitřního obsahu. Oprostil se od zbytečných detailů příběhu bolestné cesty Ježíše Krista, ale výtvarné detaily (kovové doplňky, látky, zářivé čisté barevné tóny) naopak využíval k zvýraznění symbolických motivů. Námět si v předchozích letech několikrát vyzkoušel v různých výtvarných technikách a toto zpracování se stalo završením postupné krystalizace myšlenky i po kvalitativní stránce. Ve srovnání s dalšími malířskými cykly křížových cest od Vladimíra Vašíčka, Ludmily Jandové, Saby Kratochvílové a Vladimíra Komárka, vzniklých v časovém rozpětí od konce 80. let až po počátek nového tisíciletí a umístěných ve starém sakrálním interiéru, vyniká citovou syrovostí a naléhavou působivostí. Se souborem obrazů od Vladimíra Komárka se Jírova *Křížová cesta* řadí mezi důležité výtvarné počiny, které svou duchovností místo umístění

nezapomenutelně obohacují. Po dobu své existence se tato díla stala známými a vyhledávanými lidmi z celého světa, kteří za nimi putují jako za novými posvátnými místy. Důkladnější zhodnocení a zařazení do dobového uměleckého kontextu bude možné po rozsáhlejší reflexi fenoménu moderních křížových cest vzniklých v 20. a 21. století na území České republiky, kterému by se autorka ráda věnovala v magisterské diplomové práci.

Poznámky

- [1] Ladislav Dvorský (red.), *Josef Jíra. Malíř a grafik*, Liberec 1992.
- [2] Ústní svědectví sestry malíře Jarmily Votavové.
- [3] V poslední kapitole jsou zastoupeny stati od Bohumila Hrabala, Jindřicha Chaloupeckého, Jarmily Votavové a Jana Baucha.
- [4] Josef Jíra, Proč si předmluvu ke katalogu píše sám, in: *Josef Jíra. Obrazy- grafika* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 1980, nestr.; *Josef Jíra. Objekty grafické desky* (kat. výst.), Atrium Obvodní koncertní a výstavní síň OKD v Praze 1988, nestr.; *Josef Jíra. Obrazy, grafika, objekty, vitraje* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1990, nestr.; Brožura, *Josef Jíra*, 1993; Brožura, *Josef Jíra*, 1994.
- [5] Jarmila Votavová, Josef Jíra, in: *Obrazy, kresby, grafiky, ilustrace. Josef Jíra. Oldřich Smutný* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1985; Jarmila Votavová, Josef Jíra malíř a grafik (1929-2005), *Náš Turnov Časopi spolku rodáků a přátel Turnova*, č. 31, prosinec 2005, s. 21. Články získané od malířovy sestry Jarmily Votavové bez bližších citačních údajů: Jarmila Votavová, Pozvání na třetí rozsvícení Betléma, *Maloskalský zpravodaj*.
- [6] Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004.
- [7] *Obrazy, kresby, grafiky, ilustrace. Josef Jíra Oldřich Smutný* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1985, nestr.
- [8] Brožura *Josef Jíra*, 1993.
- [9] Brožura *Josef Jíra*, 1993; *Josef Jíra. Obrazy - grafika - objekty* (kat. výst.), Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Oravská galéria Dolný Kubín 1987, nestr.
- [10] *Josef Jíra Vladimír Komárek Jiří Seifert* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec 1968, nestr.
- [11] Karel Teissig, Popelec malíře Jíry, in: *Josef Jíra Obrazy* (kat. výst.), Klicperovo divadlo (galerie U Klicperů) v Hradci králové 1998, nestr.
- [12] Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996. Kromě volně prodejné knihy tištěné na křídovém papíře s pevnou vazbou a papírovým přebalem vyšly dvě další unikátní edice v kožených deskách s vyraženým zlaceným motivem zastavení křížové cesty. Jedna edice číslovaná I-V byla vytištěná na ručním papíře a v druhé číslované 1-30 byla přidána originální grafika Josefa Jíry. Pro účel prodeje přímo v kapli sv. Vavřince byly vydány v nevelkém nákladu i brožurové verze knihy, které obsahovaly pouze velké reprodukce s krátkým komentářem Josefa Jíry a faráře Václava Kulhánka.
- [13] Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996. Kniha obsahuje stati: *Křížová cesta* od kanovníka Vladimíra Kulhánka, *Historie zámecké kaple na Malé Skále* od Jarmily Votavové a Libuše Wolfové, *Svatý Vavřinec, jáhen a mučedník* od faráře Jaroslava Gajdošika, *Čtrnáct zastavení Josefa Jíry* od Vladimíra Komárka a *Bůh požehnej* od Josefa Jíry.
- [14] Petr Ulrych, *Deníky malíře srdcem. S Josefem Jírou rozmlouvá Petr Ulrych*, Praha, Litomyšl, Jablonec nad Nisou 1997. Recenze této knihy v denním tisku, články jsou získané od malířovy sestry Jarmily Votavové bez bližších citačních údajů: Petr Kováč, Josef Jíra a jeho malované deníky, *Právo*, 1997; Jiří Soukup, V 'Denících malíře srdcem' vypočetl výtvarník jemnou Madonu v Čenstochové i Probíhače chrámu, *Mladá fronta Dnes*, 1997; František Dvořák, Malíř Josef Jíra vydal knižně své zápisky z cest, *Mladá fronta Dnes*, 1998.
- [15] Během propagace k vydání knihy proběhla v nakladatelství Paseka v Praze autogramiáda Josefa Jíry doprovázená menší výstavou jeho grafik a v návaznosti na tuto událost vystavoval Josef Jíra *Obrazy z cest* v královehradecké galerii U Klicperů.
- [16] Petr Ulrych, *Deníky malíře srdcem. S Josefem Jírou rozmlouvá Petr Ulrych*, Praha, Litomyšl, Jablonec nad Nisou 1997, s.6.
- [17] *Ibidem*, s. 56.
- [18] *Josef Jíra. Jiří Novák* (kat. výst.), Galerie mladých v Praze 1958, nestr.

- [19] *Josef Jíra. Obrazy grafika* (kat. výst.), Výstavní síň domu kultury Ústí nad Labem, Galerie výtvarného umění Litoměřice 1967, nestr.; *Josef Jíra. Portréty/figurální kompozice* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění Roudnice nad Labem, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice 1978, nestr.; *Josef Jíra. Souborná výstava 1947-1978* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarných umění v Olomouci 1978, nestr.; *Josef Jíra. Obrazy grafika 1969/1979* (kat. výst.), Okresní muzeum Českého ráje Turnov, Nová síň Praha 1979, nestr.; *Josef Jíra. Obrazy, grafika, objekty, vitraje* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1990, nestr.
- [20] *Josef Jíra. Souborná výstava 1947-1978* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarných umění v Olomouci 1978, nestr.; *Josef Jíra. Obrazy grafika 1969/1979* (kat. výst.), Okresní muzeum Českého ráje Turnov, Nová síň Praha 1979, nestr.; *Josef Jíra. Obrazy - grafika* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 1980, nestr.; *Josef Jíra. Obrazy – grafika - objekty* (kat. výst.), Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Oravská galéria Dolný Kubín 1987, nestr.; Ladislav Dvorský (red.), *Josef Jíra. Malíř a grafik*, Liberec 1992, s. 138.
- [21] *Josef Jíra* (kat. výst.), Okresní galerie v Jičíně 1977, nestr.
- [22] *Josef Jíra* (kat. výst.), Galerie Jindřicha Pruchy v Čáslavi 1981, nestr.
- [23] *Josef Jíra. Obrazy – grafika - objekty* (kat. výst.), Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Oravská galéria Dolný Kubín 1987, nestr.
- [24] *Josef Jíra. Vyber z diela* (kat. výst.), Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy Mirbachov palác, Plzeň 1983, nestr.
- [25] *Josef Jíra. Obrazy, grafika, objekty, vitraje* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1990, nestr.
- [26] *Josef Jíra* (kat. výst.), Oblastní galerie v Jičíně 1977, nestr.
- [27] *Josef Jíra. Obrazy – grafika - objekty* (kat. výst.), Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Oravská galéria Dolný Kubín 1987, nestr.
- [28] Jiří Kotalík, Na okraj výstavy k šedesátinám Josefa Jíry, in: *Josef Jíra. Souborná výstava* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes Praha 1990, nestr.
- [29] Novinový článek získán bez bližších citačních údajů od sestry malíře Jarmily Votavové: Jiří Kotalík, Galérie na Malé skále, *Rudé právo*, 1993.
- [30] Antonín Langhamer, *Výtvarní umělci Podkrkonoší*, Semily 1960.
- [31] Dopis Antonína Langhamera ze soukromé korespondence Josefa Jíry v soukromém vlastnictví pozůstalé rodiny na Malé Skále, neznámý článek bez bližších citačních údajů pravděpodobně z regionálního tisku získaný od sestry malíře Jarmily Votavové: Antonín Langhamer, *Josef Jíra v Liberci*, 1990; Antonín Langhamer, text k vernisáži výstavy *Josef Jíra. Grafické listy, dřeva, plechy*, Muzeum a Pojizerská galerie Semily 2004 v soukromém vlastnictví pozůstalé rodiny; Antonín Langhamer, Dílo trvalé hodnoty, in: *Josef Jíra. Obrazy, grafika, objekty, vitráže* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci, nestr.
- [32] Antonín Langhamer, Tvůrčí skupina M 57, in: *40 let skupiny M 57 Makarská* (kat. výst.), Maloskalská galerie U Boučků 1997; článek získaný od sestry malíře bez bližších citačních údajů: Antonín Langhamer, Skupina M 57 po 40. letech, *Atelier*, 1997.
- [33] Antonín Langhamer, text k vernisáži výstavy *Josef Jíra. Grafické listy, dřeva, plechy*, Muzeum a Pojizerská galerie Semily 2004 v soukromém vlastnictví pozůstalé rodiny na Malé Skále.
- [34] Vladimír Vodička, Josef Jíra, in: Jiří Stránský (red.), *Muzeum. Sborník muzea Kroměřížska III/2000*, Kroměříž 2002, s.137. Na obálce sborníku je otištěno *XII. zastavení křížové cesty* od Josefa Jíry. (Josef Jíra, *XII. zastavení*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále)
- [35] Vznikly například obrazy: Josef Jíra, *Josef Kemr*, 1972, olej, plátno, 100 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *Blues pro Evu Olmerovou*, 1982, olej, plátno, 120 x 140 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [36] *Josef Jíra. Vyber z diela* (kat. výst.), Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy, Mirbachov palác, Plzeň 1983, nestr.
- [37] *Josef Jíra. Portréty/figurální kompozice* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění Roudnice nad Labem, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice 1978, nestr.; *Josef Jíra.*

Obrazy a grafika 1969-1979 (kat. výst.), Okresní muzeum Českého ráje Turnov, Nová síň Praha 1979, nestr.; *Josef Jíra. Obrazy – grafika - objekty* (kat. výst.), Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Oblastná galéria Dolný Kubín 1987, nestr.

[38] *Josef Jíra. Pražské a pařížské hospody* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1986, nestr.; *Josef Jíra. Grafika* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění Olomouc 1983, nestr.

[39] *Josef Jíra. Grafika* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění Olomouc 1983, nestr.

[40] Článek získán od malířovy sestry bez bližších citačních údajů: Bohumil Hrabal, Delirantní Vidio, *Literární noviny*, 1995. Po přečtení tohoto článku poslal Josef Jíra Bohumilu Hrabalovi dopis s reprodukcí jeho obrazu Domov důchodců, který adresoval „na stůl pana Hrabala U Zlatého tygra“, na zadní stranu potom připsal „Pan Bouše mi včera koupil noviny, aby mě potěšil, ale ty jsi mě potěšil, tak tohle je pro tebe, už delší dobu myslíme na tytéž věci...“ Dopis je v soukromém vlastnictví pozůstalé rodiny na Malé Skále.

[41] *Josef Jíra. Objekty. Grafické desky* (kat. výst.), Atrium, Obvodní koncertní a výstavní síň OKD Praha 1988, nestr.

[42] Článek získaný od malířovy sestry Jarmily Votavové bez bližších citačních údajů: Vladimír Komárek, K pětadesátinám Josefa Jíry, *Pojizerské listy*, 1994; *Josef Jíra. Grafika 1960-1980* (kat. výst.), Muzeum dělnického hnutí Semily 1980, nestr.

[43] *Josef Jíra. Portréty/figurální kompozice* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění Roudnice nad Labem, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice 1978, nestr.

[44] Rostislav Švácha, Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*, Praha 200, s. 112.

[45] Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1999 IV. CH-J*, Ostrava 1999, s. 259.

[46] JŠ [Jiří Šetlík], heslo Josef Jíra, in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění Dodatky*, Praha 2006, s. 336. V předchozí publikaci Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995. Josef Jíra slovníkové heslo nemá, přestože například heslo jeho dcery Markéty Jírové, která se po jeho vzoru stala také výtvarnicí, v této knize nalezneme.

[47] Všechny novinové a časopisové články v této i dalších kapitolách bez přesných citačních údajů byly získány od malířovy sestry Jarmily Votavové, která celý život sbírala v periodikách zmínky o svém bratrovi. Dohledání přesných citací je bohužel téměř nemožné, protože neexistuje databáze článků z periodik starších než jeden rok.

Miroslav Kudrna, K pražské výstavě Josefa Jíry, *Výtvarná kultura*, č. 6, 1979, s. 61-62; Zbyněk M. Duda, Pocta malíři a grafikovi Josefovi Jírovi, *Výtvarná kultura*, č.2, 1990, s.46-50; František Dvořák, Slavnost obrazů. Retrospektivní výstava děl Josefa Jíry, *Lidové noviny*, 1990; Jiří Tvrzník, Výtvarná událost: Josef Jíra vystavuje v Mánesu. „Někomu voní Chanel, mně voní hnůj“, *Mladá fronta*, 1990; Radek John, Velký čin na Malé Skále, *Mladý svět*, č.29, 1992; Martina Komárková, Betlém Josefa Jíry otevřel čas adventu, *Mladá fronta Dnes*, 2000; Dagmar Březinová, Deset let od otevření Boučkova statku, *Jizerské noviny*, 1998; Martina Komárková, Josef Jíra bilancuje v kruhu svých portrétů, *Mladá fronta Dnes*, 1999; Eliška Pilařová, Výstava v Semilech završila Jírovu jubilejní sérii. „Portréty Josefa Jíry jsou hovory, které vedou osamělé duše s osamělými osudy“, napsal Bohumil Hrabal, *Lidové noviny*, 1999; Jiří Langer, Malíř J.J. vytvořil nový pohádkový betlém. Boučkův statek je až do Tří králů maloskalským poutním místem, *Deníky Bohemia*, 2000; Naďa Klevisová, Betlém je víc než jesličky. Už zbývá jenom anděl a šest oveček, *Hospodářské noviny*, 2000; Radim Pochop, Výstavu odstartoval prezident Klaus, *Liberecký den: Deníky Bohemia* XI, 2003, č. 11, 2. 5., s. [1]; Vladimír Mikule, Josef Jíra v Lomnici nad Popelkou, *Od Ještěda k Troškám X (XXVI)*, č.3/4, 2003, s. 134-135; Jan Mikulička, Galerii zaplnily grafiky Josefa Jíry, *Mladá fronta Dnes* XVI, 2005, č. 45, 23. 2., s. C/11; Jan Mikulička, Jablonec má novou galerii, *Mladá fronta Dnes* XVII, 2006, č. 249, 25. 10., s. C5.

[48] Karel Miler, Člověk v obraze - pokus o znovuoživení Středočeské galerie, *Literární noviny*, 1990; Petr Vilhelm, Úvaha nad třemi výstavami J.Šerých J. Žáček J. Jíra, *Rudé právo*, 1989; Aleš Faix, Zamyšlení nad soubornou výstavou Josefa Jíry. Na půl cesty k Bauchovi a Chagalovi, *Práce*, 1990; Leoš Kučera, Jírova plátna mrazí a hřejí zároveň, *Mladá fronta Dnes*, 1998.

[49] Peter Kováč, Josef Jíra v Mánesu, *Rudé právo*, 1990; Petr Kováč, Proč si Josef Jíra zapaluje

každý rok svíčku u Betléma, *Rudé právo*, 1991; Peter Kováč, Svědectví o Josefu Jírovi, *Rudé právo*, 1993; Peter Kováč, Josef Jíra je duší Maloskalské galerie, *Právo*, 2000; Peter Kováč, Betlém Josefa Jíry o tajemství zrodu života, *Právo*, 2000; Peter Kováč, Josef Jíra ohromil předvánoční Prahu, *Právo*, 2002; Peter Kováč, Josefu Jírovi je dnes pětasedmdesát let. Bouřlivák, bohém i malíř poetických obrazů, *Právo*, 2004; Peter Kováč, Josef Jíra v Semilech, *Právo*, 2004; Peter Kováč, Zemřel velký český malíř Josef Jíra, *Právo*, 2005.

[50] Jiří Kostecký, Rozhovor s Jírou: Být poctivý sám k sobě, *Mladá fronta*, 1979; Jiří Tvrzník, Rozhovor s Josefem Jírou u příležitosti jeho jubilea a výstavy v Havířově. Nedovedu stát v řadě, *Mladá fronta*, 1989; Jiří Tvrzník, Situace člověka jako zrcadla situace společnosti. Moje nátura je někdy k neunesení, *Mladá fronta*, 1990; Josef Hlaváček, Malba jako sebetřýznění, *Literární noviny*, č. 33, 1990; Jaroslav Beránek, „Musíme opět vidět přírodu“, říká malíř Josef Jíra. Deníky života, *Svobodné Slovo*, 1990; Vladimír Havrda, „Vizitkou národa je kulturní odkaz předků“, říká malíř Josef Jíra. Tanec kolem zlatého telete, *Pojizerské listy a Český ráj*, 1992; Jiří Tvrzník, Nakonec vyhrává Kain. Josef Jíra: „Svinstvo dostává nové podoby“, *Mladá fronta Dnes Víkend*, 1992; Pavel D. Vinklát, Bilanci mi udělají výstavy, *Jizerské a Lužické hory IV*, č. 5, 1999, s. 8-9; Jaroslava Šteflová, Po škole. Josef Jíra, *Učitelství noviny*, č.5, 2003; Martina Komárková, Na návštěvě s přípitkem u Josefa Jíry, *Krkonoše: měsíčník o přírodě a lidech XXXVI*, č. 1, 2003, s.44-45.

[51] Josef Jíra, O co mi jde. Klíč k našim dveřím, *Kultura*, 1986. Vyzdvihuje důležitost spojení kultury a umění, které by nemělo ztrácet svůj společenský význam. Vyslovil přání po vzájemné tvůrčí konfrontaci, dle něj by měla vzniknout každoroční přehlídka, kde by měl každý umělec prostor. Vznikla by jeho slov dobrá platforma pro výběr a kritiku, neméně důležitý je pedagogický přínos; Z dopisu malíře Josefa Jíry MF Dnes. Jezdci z apokalypsy, *Mladá fronta Dnes*, 1991. Vyjadřoval se k válce v Perském zálivu a posteskl si nad krizí a odumíráním přírody i kultury; Otevřený dopis Josefa Jíry Václavu Havlovi, *Rudé právo*, 1994; Josef Jíra, Otevřený dopis, redakcím 12. 9. 1995. Vyjadřoval se k vyšetřování zločinů komunismu, měl k tomuto velmi skeptický přístup, dle něj nemůžeme očekávat uspokojivé výsledky; Josef Jíra, Pozvání na jednání o založení obecně prospěšné společnosti, Malá Skála, 20. 11. 2001. Pokračování snahy Jíry vytvořit z roubeného Boučkova statku na Malé Skále umělecké a kulturní centrum obce; Josef Jíra, Stáří se ohlíží zpět, *Právo*, 2002. Zamýšlel se nad biblickými náměty ve své tvorbě, vyjádřil názor, že umění může položit otázku, ale nemůže na ni dát odpověď.

[52] Odešli v tomto roce, *Blesk*, č. 302, 2005.

[53] Josef Jíra, Co je moderní a kdy to začíná být postmoderní? Nestydatá kultura ještě jednou, *Rudé právo*, 1993. Tento článek je reakcí na stať Milana Knížáka, Nestydatá kultura, *Rudé právo*, 1993; Josef Jíra, Varuji tě, Knížáku, jen zbabělci střelí zezadu, *Právo*, 1996. Tímto článkem reaguje Josef Jíra na stať Milana Knížáka *Nezbední bakaláři*, která byla adresovaná všem rektorům vysokých škol. „Parlament, který jinde vydává obrovské sumy peněz, si nedovede zaplatit solidního kurátora, který by jeho výstavní aktivity řídil. A tak dochází k tomu, že prostory Parlamentu jsou naplňovány výtvarnými kreacemi přátel poslanců. Musím si přiznat, že mě urazilo, až zabořilo, když jsem zjistil, že v Parlamentu vystavuje malíř Josef Jíra, který byl oblíbencem a klaunem totalitní vládnoucí garnitury. Chápu jeho snahu vlichotit se do přízně nových vládců, ale nechápu, že je tato snaha akceptována.“ (ibidem, s.-); Viktor Šlajchrt, Umělec potřebuje své nepřátele Diskuze o Josefu Jírovi zůstává i po jeho smrti otevřená, *Respekt XVI*, 2005, č. 26, 27. 6.-2. 7., s.-; Renata Kalenská, „Klaus debatuje s poslední babkou na ulici“, chválí ředitel Národní galerie Milan Knížák prezidenta. Naopak ho kritizuje za to, že vyznamenal Otakara Vávru a Josefa Jíru, *Lidové noviny*, 2005; Petr Šmaha, Praha: Josef Jíra nesl svůj kříž životem se ctí, *Lidové noviny*, 2005.

[54] Kulturně-historický archiv Akademie výtvarných umění v Praze, fond: osobní spisy, karta Josef Jíra; Obecní úřad Malá Skála, kroniky, *Pamětní kniha obce Borku*.

Otec Josef Jíra se narodil 19. 8. 1894 ve Voděradech a celý život pracoval jako krejčí. Zemřel v roce 1980. Matka Božena Jírová rozená Tauchmanová byla ženou v domácnosti, narodila se 29. 10. 1898 v Tachově a zemřela v roce 1975. Společně si v roce 1926 postavili domek v obci Malá Skála v části Vranové čp. 17. V roce 1923 se narodila malířova starší sestra Jarmila, která se v roce 1952 provdala za Jana Votavu. Paní Jarmila Votavová zemřela v lednu roku 2008.

[55] Obecní úřad Malá Skála, kroniky, *Pamětní kniha obce Borku*.

V *Pamětní knize obce Borku* sepsané kronikářem Josefem Liškou se první záznam o rodině Jírových objevuje v části kroniky, která pojednává o událostech kolem a po roce 1874, a omezuje pouze na popis, že v Horkách čp. 1 bydleli manželé Jan (1862-1947) a Františka (1863-1955) Jírovi. Ti si v

roce 1901 po vyhoření svého stavení postavili nový domek čp. 17 v obci Ondřejkovice, která byla součástí obce Borek a nacházela poblíž osady Horek. Domek čp. 19 v Ondřejkovicích, který s předchozím domem sousedil, obývala od roku 1908 rodina Viléma (1888-1951) a Anny Jírových. Vilém Jíra byl synem Jana Jíry a oba pracovali jako zedníci. Další zápis nás informuje o prodeji domku č. 8 v obci Voděřady. Josef Jíra (1886-1931), který měl 3 bratry a sestru a byl synem výše zmíněného Jana Jíry, prodal živnost Čenku a Marii Vavřichovým z Voděrad. V roce 1924 si ten samý Josef Jíra s manželkou Annou Jírovou (rozenou Janouchovou z Mokřin) postavil malý domek čp. 9 v obci Horky, která sousedila s obcí Borek. Tito manželé jsou prarodiče malíře Josefa Jíry z Malé Skály.

[56] Jan Bauch, *Josef Jíra. Portréty/figurální kompozice* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1978, nestr.

[57] Státní okresní archiv Semily, nezpracovaný fond: Odborná škola šperkařská v Turnově, karton třídní výkazy.

Ve školních letech 1943/1944 a 1945/1946 prospěl Josef Jíra s vyznamenáním. Třídním učitelem v prvním ročníku byl Václav Jacher, v druhém ročníku Vladislav Kužel a funkci ředitele školy v té době vykonával Zdeněk Juna.

[58] Malíř Jiří Malý se narodil v roce 1929. Studoval na Akademii výtvarných umění u prof. Vlastimila Rady a Otakara Nejedlého, studium ukončil v roce 1952. (Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2001 VII. L-Mal*, Ostrava 2001, s. 330.)

[59] Malíř a pedagog Otakar Nejedlý se narodil 14. 3. 1883 v Roudnici nad Labem a zemřel 17. 6. 1957 v Praze. Studoval v soukromé krajinářské škole F. Engelmüllera (1898-1901). Mezi léty 1925-1927 byl profesorem speciální krajinářské školy na Akademii výtvarných umění v Praze. Od roku 1904 byl členem Spolku výtvarných umělců Mánes. (SM [Simona Mayerová], heslo Otakar Nejedlý, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*, Praha 1995, s. 556.)

[60] Malíř, ilustrátor a spisovatel Vlastimil Rada se narodil 5. 4. 1895 v Českých Budějovicích a zemřel 22. 12. 1962 v Praze. Studoval na Akademii výtvarných umění v Praze u Jana Preislera, Maxe Švabinského a Jana Štursy mezi léty 1912-1919. V letech 1920-1925 žil v Železném Brodě, od 1913 byl členem Výtvarného odboru Umělecké besedy v Praze a od roku 1946 až do své smrti učitelem na pražské Akademii. (JB [Jana Brabcová], heslo Vlastimil Rada, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*, Praha 1995, s. 667.)

[61] Kulturně-historický archiv Akademie výtvarných umění v Praze, fond: osobní spisy, karton Josef Jíra.

9. 2. 1953 byl Josef Jíra vyškrtnut ze stavu posluchačů Akademie výtvarných umění v Praze pro neplnění docházky a nepředložení klauzurních prací.

[62] Kulturně-historický archiv Akademie výtvarných umění v Praze, fond: knihy, karton „Gatalogy“ Prof. M. Holý 1947-49, Prof. V. Rada 1945-49, Prof. V. Sychra 1947-49, Prof. J. Želibský 1946-49.

[63] Kulturně-historický archiv Akademie výtvarných umění v Praze, fond: osobní spisy, karton Josef Jíra.

10.-26. 1. 1947 byl Jíra uvolněn ze studia společně se spolužákem Oldřichem Opltem pro předolympijský trénink do Sv. Antonu ve Švýcarsku s možností, že budou zařazeni na zimní olympijské hry 1948 do Sv. Mořice ve Švýcarsku. Zároveň s touto žádostí Josef Jíra prosil o odložení klauzurních prací. 3.-10. 3. 1947 se účastnil dorosteneckého mistrovství ČSR v Tatranské Lomnici. 12. 2.-16. 3. 1949 byl uvolněn pro účast na výcvikovém táboře Národního mužstva pro zahraniční reprezentaci kvůli mezinárodním závodům v Polsku. 10.-17. 12. 1950 uvolněn z výuky na trénink Státního reprezentačního mužstva lyžařů. 7.-14. 1. 1951 se opět účastnil tréninku Státního reprezentačního družstva lyžařů. 28. 1.-4. 2. 1951 se účastnil Zimních akademických her v Poianě v Rumunsku. 2.-22. 1951 a 5. 1.-3. 2. 1952 byl uvolněn kvůli tréninku na olympiádu v Norsku, která se konala 14.-25. 2. 1952. Nakonec 1. 2. 1952 nebyl zařazen do olympijského družstva.

[64] Bližší informace o Vilmě Liškové ani dalších členech malířovy rodiny si pozůstalí rodinní příslušníci nepřejí zveřejňovat. Všechny informace o rodině byly získány z přístupného písemného materiálu, proto mohou být v některých případech nedostačující. Autorka se tímto omlouvá.

[65] Evžen Peřina, *Na třech řekách. Veselé i rozmarné putování po Lužnici, Otavě a Vltavě*, Praha

1956.

[66] Skupina M 57 (Makarská) ovlivnila výtvarný život v 60. letech 20. století. Název vznikl podle místa a data středečních debatních večerů v Makarské vinárně na Malé Straně v Praze, ke kterým se scházeli od roku 1957. Pro členy skupiny, kteří si program psali sami, byla důležitá svoboda projevu a obsahová i formální upřímnost. Hledali tvar pro vyjádření nového obsahu a přáli si neuzavírat umění do škatulek a vymezených výtvarných názorů. První výstava proběhla v roce 1959 v Nové síni. Další výstavy se uskutečnily v letech 1960, 1962, 1965, 1969, 1983 a poslední v roce 1997. Členská základna byla poměrně stabilní, od svého vzniku sdružovala deset umělců: Josef Jíra, Ladislav Karoušek, Valerián Karoušek, Jiří Novák, Radko Plachta, Mojmír Preclík, Jiří Rada, Jaroslav Šerých, Vladimír Tesař a Mírek Truksa. Poslední jmenovaný se neúčastnil kolektivních výstav od roku 1962, místo něj naopak přibyl František Peterka. (Antonín Langhamer, *Čtyřicet let tvůrčí skupiny M 57. 1957-1997* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Boučkově statku na Malé Skále 1997; EP [Eva Petrová], heslo M 57, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995, s. 464.)

[67] Ladislav Karoušek, *Josef Jíra Jiří Novák* (kat. výst.), Galerie mladých v Praze 1958.

[68] Jiří Beneš, *Uličníci*, Praha 1958.

[69] Vladislav Vančura, *Tri rieky*, Bratislava 1960.

[70] Evžen Peřina, *Řeka na dně jezera*, Praha 1963.

[71] Kreslíř, grafik, ilustrátor, autor animovaných, kreslených a loutkových filmů, scénograf a návrhář hraček Jiří Trnka se narodil 24. 2. 1912 v Plzni a zemřel 30. 12. 1969 v Praze. V roce 1935 ukončil studia na Uměleckoprůmyslové škole v Praze v ateliéru užité grafiky Jar. Bendy. (JP [Jan Poš], heslo Jiří Trnka, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*, Praha 1995, s. 869.)

[72] Karel Patočka, *V poslední chvíli*, Praha 1966.

[73] Jan Škvára, *Josef Jíra Vladimír Komárek Jiří Seifert* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec 1968.

[74] Malíř František Ronovský se narodil 11. 1. 1929 v Praze. Studoval od roku 1948 do roku 1953 na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Miloslava Holého. Na výtvarnou scénu vstoupil na konci 50. let 20. století a v té době se stal také členem výtvarné skupiny Etapa. (INn [Ivan Neumann], heslo František Ronovský, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*, Praha 1995, s. 690.)

[75] Nakladatelství Olympia vydalo v roce 1969 Josefu Jírovi knihu *Rybí říkačky*. Velké barevné ilustrace doprovázené jednoduchými říkankami byly směřovány pro nejmenší dětské publikum. (Josef Jíra, *Rybí říkačky*, Praha 1969.)

[76] Odvykací kúru Josef Jíra absolvoval na Protialkoholické léčebně U Apolináře v Praze.

[77] Maloskalské výtvarné léto nebo také Výtvarné léto Maloskalska označuje výstavy umělců Pojizeří. První výstavy probíhaly již na přelomu 30. a 40. let 20. století a další v 60. letech. V 70. letech zde vystavovali i umělci označení režimem za nežádoucí a Malá Skála se od roku 1973 stala kulturním centrem. Veranda restaurace „U Bílků“ se proměnila ve výstavní síň zásluhou J. Jíry, V. Linky, M. Plátka a J. Pánka, později se přidali i J. Němec a L. Karoušek. Při slavnostních vernisážích pravidelně vystupovalo Smetanovo kvarteto a mnoho známých pražských umělců. V roce 1993 byl výstavní prostor „U Bílků“ vrácen v restituci a výstavní činnost zde již neprobíhala. V roce 1988 byl pro výstavní účely zrekonstruován roubený „Boučkův statek“ a sdružení maloskalských umělců Arva Patria vzniklé v 90. letech v čele s Josefem Jírou od roku 1994 tradici výtvarného léta opět obnovilo. (AL [Antonín Langhamer], heslo Výtvarné léto Maloskalska, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění Dodatky*, Praha 2006, s. 839.)

[78] V roce 1973 měl své práce zastoupen na první členské výstavě. V létech 1974, 1976, 1978 zastoupen na výstavě *Výtvarní umělci Pojizeří*. V roce 1979 se účastnil výstavy *Výtvarní umělci Českému ráji*. V roce 1980 byl zastoupen na výstavě *Člověk a příroda*. V roce 1983 se svými pracemi účastnil výstavy *In memoriam Valeriána Karouška a skupina M 57*. V roce 1985 proběhla výstava *Výtvarní umělci Maloskalska*, na které byl také zastoupen. V roce 1988 měl malíř samostatnou výstavu *Josef Jíra Obrazy z domova 1948-1988*. V roce 1994 vystavoval již v prostorách galerie v Boučkově statku společně s Klápštěm, Komárkem a bratry Karouškovými. V roce 1997 v Galerii výtvarného umění v Boučkově statku proběhla výstava *M 57 po 40 letech* a v roce 1999 zde měl Josef Jíra samostatnou výstavu. Další samostatná výstava jeho děl proběhla v

roce 2007, kdy vystavoval kvaše *Z cest*.

[79] Jan Škvára, *Josef Jíra Souborná výstava 1947-1978* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarné umění v Olomouci 1978.

[80] Od roku 1979 do roku 1985 u Josefa Jíry soukromě studoval Jan Šimek (Narozen 14. 6. 1958 v Turnově), který byl jeho jediným žákem. Šimek konzultoval i s dalšími umělci: Vladimírem Komárkem a Janem Novotným. (Autor neuveden, *Malíř – Painter Jan Šimek*, <http://www.volny.cz/jan-simek.html>, vyhledáno 16. 1. 2008.)

[81] *Josef Jíra Obrazy a grafika 1969/1979* (kat. výst.), Okresní muzeum Českého ráje Turnov, Nová síň Praha 1979.

[82] Petr Ulrych, *Deníky malíře srdcem S Josefem Jírou rozmlouvá Petr Ulrych*, Praha, Litomyšl, Jablonec nad Nisou 1997, s. 60.

[83] Sochař a restaurátor Mojmír Preclík se narodil 9. 2. 1931 v Dlouhé Vsi a zemřel 16. 8. 2001 v Praze. Studoval na Odborné keramické škole v Teplicích mezi léty 1946-1949, potom na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru J. Kavana do roku 1954. Od tohoto roku se stal také členem střediska Mánes a od roku 1958 byl členem skupiny M 57. (JŠh [Jiří Šetlík], heslo Mojmír Preclík, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění Dodatky*, Praha 2006, s. 617.)

[84] Vladimír Komárek, *Josef Jíra Grafika 1960/1980* (kat. výst.), Galerie Semily 1980.

[85] Bohumil Hrabal, *Městečko u vody*, Praha 1982.

[86] Jan Otčenášek, *Pokušení Katarína. Nedokončený román*, Praha 1984.

[87] Ivan Olbracht, *Golet v údolí*, Praha 1985.

[88] Malíř, grafik, ilustrátor a pedagog Oldřich Smutný se narodil 17. 6. 1925 v Debři u Mladé Boleslavi. Studoval reálné gymnázium v Mladé Boleslavi (1937-1944) a následně Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze u J. Baucha mezi léty 1945-1950. Od roku 1951 do roku 1954 studoval na Akademii Múzických umění v Praze jevištní výtvarnictví u Z. Trösterera. Od roku 1950 byl členem Spolku výtvarných umělců Mánes, od roku 1962 skupiny UB 12 a od roku 1990 se stal členem i obnovené skupiny UB. (JVn [Jana Vránová], heslo Oldřich Smutný, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění Dodatky*, Praha 2006, s. 703.)

[89] *Obrazy, kresby, grafiky, ilustrace. Josef Jíra Oldřich Smutný* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1985.

[90] Roubené stavby horního Pojizeří získávaly jména podle svých původních obyvatel a tento statek postavila v roce 1813 rodina Boučkova. Patrový roubený dům s kamenným hospodářským traktem má sedlovou třechu s vysokou členitou lomenicí. V areálu statku se nachází ještě dřevěná stodola a přízemní vejměnek. (Jarmila Votavová, *Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska*, Turnov 1988, nestr.)

[91] *Josef Jíra Souborná výstava* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes Praha 1990.

[91] Seznam výstav Josefa Jíry po roce 1990, kdy přestal být kontinuálně sledován jeho umělecký vývoj, je připojen v textové příloze.

[92] Sdružení Arva Patria s.r.o. je zapsáno na seznamu spolků a institucí na webových stránkách obce Malá Skála. Josef Jíra je uveden jako předseda organizace. (Autor neuveden, Spolky a instituce, *Malá Skála*, <http://www.mala-skala.cz>, vyhledáno 30. 1. 2008.)

[93] Informace o životě Josefa Jíry do roku 1990 byly čerpány částečně z ústního svědectví malířovy sestry Jarmily Votavové a především z literatury: Ladislav Dvorský (red.), *Josef Jíra. Malíř a grafik*, Liberec 1992; *Josef Jíra* (kat. výst.), Okresní galerie v Jíčině 1977; *Josef Jíra. Obrazy a grafika 1969/1979* (kat. výst.), Okresní muzeum Českého ráje Turnov, Nová síň Praha 1979; *Josef Jíra. Obrazy-grafika* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 1980; *Josef Jíra. Obrazy – grafika - objekty* (kat. výst.), Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Oravská galéria Dolný Kubín 1987; *Josef Jíra. Obrazy, grafika, objekty, vitraje* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1990.

[94] Ladislav Dvorský (red.), *Josef Jíra. Malíř a grafik*, Liberec 1992.

[95] Představení režíroval Petr Kratochvíl, hudbu složil Ondřej Soukup a texty napsala Gabriela

Osvaldová. Josef Jíra navrhnul scénu a kostýmy. (Autor neuveden, Zahrada rajských potěšení, Ta Fantastika, <http://www.tafantastika.cz/images/muzikal/zahrada.html>, vyhledáno 13. 9. 2007.)

[96] Grafička a kreslíčka Markéta Jírová se narodila 8. 12. 1957 v Praze. Mezi léty 1980-1986 studovala Akademii výtvarných umění v Praze u L. Čepeláka. Z počátku se věnovala hlavně volné grafice, kde využívala především tisku z hloubky, nejčastěji leptu kombinovaného s akvatintou a litografie. Grafickým listům vždy předcházely přípravné kresby, které se později staly konečným řešením myšlenky. Autorka se vyjadřuje expresivní zkratkou, intenzitu výrazu podporuje deformací tvarů. Důležitou roli v její tvorbě hraje světlo dotvářející hloubku prostoru. Od roku 1989 členka skupiny Tunel. (JM [Jiří Machalický], heslo Markéta Jírová, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995, s. 325.)

[97] Václav Taušek, *Markéta Jírová Josef Jíra: Obrazy, kresby 1990-1995* (kat. výst.), Zámecká galerie Třeboň 1995.

[98] Petr Ulrych, *Deníky malíře srdcem S Josefem Jírou rozmlouvá Petr Ulrych*, Praha, Litomyšl, Jablonec nad Nisou 1997, s. 208.

[99] Petr Ulrych, *Deníky malíře srdcem S Josefem Jírou rozmlouvá Petr Ulrych*, Praha, Litomyšl, Jablonec nad Nisou 1997, s. 225.

[100] Ústní svědectví Mgr. Jana Strnada, který byl mezi léty 1995 až 1998 šéfredaktorem časopisu Jizerská kóta.

[101] Antonín Langhamer, *Čtyřicet let tvůrčí skupiny M 57. 1957- 1997* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Boučkově statku na Malé Skále 1997.

[102] Ústřížky novin získané od Jarmily Votavové bez bližších citačních údajů: Jiří Soukup, V Denících malíře srdcem vypočetl výtvarník jemnou Madonu v Čenstochové i Probihače chrámu, *Mladá fronta*, 20. 11. 1997; Peter Kováč, Josef Jíra a jeho malované deníky, *Právo*.

[103] Na druhé půdě maloskalské galerie u Boučků nalezneme celkem 15 děl Josefa Jíry: Josef Jíra, *Parte z Jizerských hor*, 1987, olej, dřevo, 84 x 33 cm; *Můj Betlémek (triptych)*, 1987-1988, dřevo, plech, 40 x 120 cm; *Velikonoční triptych*, 1985, malba na skle, 22 x 80 cm, sign. vpravo dole: JÍRA; *XIV. Zastavení- Křížová cesta*, 1980, grafické desky, 11,5 x 8 cm; *Moje svatá trojice*, 1993, olej, plátno, dřevěná deska, 60 x 50 cm, sign. dole: MOJE SVATÁ TROJICE J.JÍRA VIII 93; *U Jírů na Frajdortě se našla mediánská deska*, olej, dřevo, plech, 101,5 x 118 cm, sign. dole: U Jírů na Frajdortě je madiánská kniha (in memotiam Horecké babičce) J JÍRA; *Starozákonní, Tanec kolem zlatého telete (Mojžíšovy desky Desatera)*, 1986, vrata, dřevo, plech, sing. vpravo dole: J JÍRA ; *Píseň písní I.*, 1981, olej, plátno, 40 x 80 cm, sign. vpravo dole: JÍRA; *Růže Sáronská*, 1981, olej, plátno, 40 x 30 cm, sign. vpravo dole: J JÍRA; *Starozákonní deska II.- Židovská*, 2002, dřevo, plech, 40 x 130 cm; *Svatí z pouštního kláštera*, 1992, dřevo, plech, látka, 49 x 60 cm, sign. vpravo dole: J.J.; *Oči z pyramidy, Egyptská deska*, 1992, 49 x 60 cm, sign. vpravo dole: J.J.; *Boží muka u Nejedlů*, 1975, grafická deska, 25 x 15 cm, sign. vpravo dole: J JÍRA 73; *Jeruzalémská deska*, dřevo, plech, 43,5 x 87 cm; *In memoriam Z. Römische*, dřevo, plech, 43,5 x 29 cm; *Job*, 1986, dřevo, plech, 53 x 40 cm. Všechna díla jsou v soukromém vlastnictví pozůstalé rodiny na Malé Skále.

[104] V prvním patře v prostorách stálé expozice věnující se českému výtvarnému umění 20. století nalezneme dvě díla Josefa Jíry: Josef Jíra, *Autoportrét z cyklu Oči*, 1970, olej, plátno, 125 x 140 cm, pozůstalost Malá Skála; *Legionář K. Houfek*, 1979, olej, plátno, 83,5 x 96 cm, sign. vpravo dole: J.JÍRA 79, pozůstalost Malá Skála.

[105] Jaroslav Hofman – Oldřich Janeček, *Zpráva o léčiteli z Batňovic. Im memoriam Josefu Prouzovi*, Olomouc 2000.

[106] Josef Jíra svého přítele léčitele portrétoval: Josef Jíra, *Světec z Batňovic – pan Prouza*, 1985, olej, plátno, koláž, 120 x 110 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[107] Článek získaný od sestry malíře bez bližších citačních údajů: Josef Jíra, Pozvání na jednání o založení obecně prospěšné společnosti, *Maloskalský zpravodaj*, 2001.

[108] Ústřížky z novin získané od sestry malíře bez přesnějších citačních údajů: Peter Kováč, Josef Jíra ohromil předvánoční Prahu - výstava Příběhy Josefa Jíry v premonstrátském klášteře na Strahově, *Právo*, 16. 11. 2002.

[109] Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004.

[110] Sklářský výtvarník, glyptik, sochař a pedagog Vladimír Linka se narodil 23. 5. 1912 na Malé Skále a zemřel 9. 4. 1976 v Turnově. Mezi léty 1933-1936 navštěvoval Odbornou sklářsko-obchodní školu v Železném Brodě, oddělení rytí skla. Studoval na Umělecko průmyslové škole v Praze v letech 1936-1941, nejdříve navštěvoval všeobecnou školu prof. Josefa Drahoňovského, potom přestoupil na speciální školu pro modelování a rytí skla prof. Karla Stipla. V roce 1941 získal první cenu UMPRUM za vynikající práce v uplynulém roce. V roce 1962 vytvořil 6 leptaných oken a státní znak zasklívaný do olova pro svatební síň v Hradci Králové. V letech 1965 a 1966 zastával funkci ředitele Střední uměleckoprůmyslové školy v Železném Brodě. Umělec je umělecko-historickou veřejností většinou přehlížen, jeho dílům je vytýkána přílišná tendenčnost. (Ladislav Štoll, Antonín Langhamer, *Vladimír Linka* (kat. výst.), Muzeum skal a bižuterie Jablonec nad Nisou 1977; Miroslav Cogan, Josef Drahoňovský a česká glyptická škola I. část, in: *Z Českého ráje a Pokrkonoší. Vlastivědný sborník*, č. 18, 2005, Státní oblastní archiv Litoměřice, Státní okresní archiv Semily, Muzeum Českého ráje Turnov 2005, s. 121-150.)

[111] Stručný přehled malířovy tvorby vychází z předešlého bádání: Ladislav Dvorský (red.), *Josef Jíra. Malíř a grafik*, Liberec 1992; Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004; Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1999 IV. CH-J*, Ostrava 1999, s. 259; JŠ [Jiří Šetlík], heslo Josef Jíra, in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění Dodatky*, Praha 2006, s. 336; *Josef Jíra. Souborná výstava 1947-1978* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1978; *Josef Jíra. Vyber z diela* (kat. výst.), Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy, Bratislava Mirbachov palác, Plzeň 1983.

[112] Státní okresní archiv Semily, nezpracovaný fond: Odborná škola šperkařská v Turnově, karton třídní výkazy.

Josef Jíra navštěvoval odborné předměty jako rytí drahokamů (učitel Karel Tuček) a odborné malování (učitelé František Saidlovský a Vladimír Linka) či odborné kreslení (učitelé Vladimír Linka, Josef Bezemek). Mezi jeho výtvarné předměty patřilo také kreslení dle přírody (učitel Vladislav Kužel), všeobecné modelování (učitel Vladimír Linka) a modelování dle přírody (učitel Josef Bezemek).

[113] Josef Jíra, *Josef Jíra Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, nestr.

[114] Malíř a restaurátor Jiří Rada se narodil 8. 5. 1929 v Železném Brodě. Studoval grafiku u prof. Václava Pukla na Akademii výtvarných umění v Praze a studium ukončil v roce 1950. Účastnil se pravidelně Maloskalského výtvarného léta a byl jeden ze zakládajících členů skupiny M 57. (Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2003 XII. Por-RJ*, Ostrava 2003, s. 225.)

[115] Viz pozn. 58

[116] Malíř, grafik, ilustrátor a pedagog Vladimír Komárek se narodil 10. 8. 1928 v Hřensku u Semil a zemřel 24. 8. 2002. Studoval na Odborné sklářské škole v Železném Brodě (1945-46), na Akademii výtvarných umění (1946-47) a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1948-54) u profesora Karla Štípla. V roce 1959 se stal zakladatelem skupiny „7“ v Liberci a mezi léty 1965-1971 byl členem Svazu československých grafických umělců Hollar. (MaP [Marcela Pánková], heslo Vladimír Komárek, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995, s. 374.)

[117] Sochař Valerián Karoušek se narodil 31. 1. 1923 v Turnově a zemřel 31. 5. 1970 v Peru. V letech 1943 až 1945 studoval Odbornou šperkařskou školu v Turnově a následující školní rok prožil na Odborné uměleckoprůmyslové škole v Jablonci nad Nisou. V letech 1947 až 1953 studoval u J. Laudy na Akademii výtvarných umění v Praze. Byl členem skupiny M 57. (EP [Eva Petrová], heslo Valerián Karoušek, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995, s. 341.)

[118] Malíř Ladislav Karoušek se narodil 17. 9. 1926 v Turnově a zemřel 22. 3. 1990 v Praze. V letech 1941 až 1945 studoval na Odborné škole šperkařské v Turnově a následně mezi léty 1946 až 1953 pobýval v ateliérech V. Silovského a M. Holého na Akademii výtvarných umění v Praze. Byl členem skupiny M 57. (EP [Eva Petrová], heslo Ladislav Karoušek, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995, s. 341.)

[119] Malíř, grafik a ilustrátor Jaroslav Šerých se narodil 27. 2. 1928 v Havlíčkově Brodě. Mezi léty 1946 až 1948 studoval na Vyšší škole uměleckoprůmyslové v Jablonci nad Nisou. V letech 1948 až

1950 pobýval na Odborné škole šperkařské v Turnově, odkud odešel studovat do Prahy na Akademii výtvarných umění (ateliér V. Rady, ateliér V. Pukla a v letech 1957-1960 aspiratura u V. Silovského). Od roku 1957 byl členem skupiny M 57 a Svazu československých grafických umělců Hollar. (JKř [Jan Kříž], heslo Jaroslav Šerých, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, s. 746.)

[120] Spoluzáky na pražské Akademii se stali Jiří Rada, Jiří Malý, Vladimír Komárek, bratři Valerián a Ladislav Karouškové.

[121] Ve skupině M 57 s Josefem Jírou působili Jiří Rada, bratři Valerián a Ladislav Karouškové.

[122] Malíř Jindřich Prucha se narodil 29. 9. 1886 v Uherském Hradišti a zemřel 1. 9. 1914 v Komarovu, Haliči. Mezi léty 1907–1908 navštěvoval soukromou malířskou školu L. Vacáka v Praze. V letech 1911-1912 pobýval na Akademii v Mnichově u L. Hertericha a v roce 1912 studoval profesuru kreslení u A. Liebschera v Praze. Výstava, která mladého Josefa Jíru tolik nadchla, se uskutečnila v roce 1944 v Praze jako 27. výstava Pošovy galerie. (JZ [Jaromír Zemina], heslo Jindřich Prucha, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*, Praha 1995, s. 655.)

[123] Kulturně-historický archiv Akademie výtvarných umění v Praze, fond: osobní spisy, karton Josef Jíra.

7. 4. 1952 dostal Josef Jíra povolení ke kopírování obrazů Antonína Slavíčka, ke kterému byl pověřen prof. Vlastimilem Radou.

[124] Josef Jíra, *Okno (Petrklíče)*, 1955, olej, plátno, 46 x 41 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[125] Josef Jíra, *Anita*, 1956, olej, plátno, 55 x 45 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[126] Josef Jíra, *Renatka*, 1958, olej, plátno, 110 x 81 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[127] Josef Jíra, *Černí muzikanti – Paříž*, 1961, olej, plátno, 85 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[128] Josef Jíra, *Město*, 1960, olej, plátno, 125 x 150 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[129] Josef Jíra, *Strach I (Ztracené symboly)*, 1962, olej, plátno, 90 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[130] Josef Jíra, *Krajina se zabitými pstruhy*, 1967, olej, plátno, 96 x 98 cm, soukromá sbírka v Ostravě.

[131] Josef Jíra, *Z cyklu Oči - S bílým sluncem*, 1967, olej, plátno, 125 x 160 cm, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *Memento Mori z cyklu Oči*, 1970, olej, plátno, 120 x 140 cm, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *Autoportrét z cyklu Oči*, 1970, olej, plátno, 125 x 140 cm, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *Strach z cyklu Oči*, 1970, olej, plátno, 120 x 140 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[132] Josef Jíra, *Z protiválečného cyklu s bílým koněm*, 1973, olej, plátno, 125 x 150 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 14524; Josef Jíra, *Z protiválečného cyklu*, 1973, olej, plátno, 125 x 150 cm, soukromá sbírka.

[133] Josef Jíra, *Člověk a kůň s červeným sluncem*, 1970- 1972, olej, plátno, 120 x 150 cm, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *Člověk a kůň*, 1972, olej, plátno, 87 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[134] Josef Jíra, *Matka*, 1973, olej, plátno, 110 x 90 cm, soukromá sbírka Železný Brod; Josef Jíra, *Dvojportrét – Rodiče*, 1972, olej, plátno, 100 x 130 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 13211.

[135] Josef Jíra, *Pohřeb Jindry Tochsteina*, 1975, olej, plátno, 85x 100 cm, soukromá sbírka Železný Brod.

[136] Josef Jíra, *Pieta - Mé matce*, 1975, olej, plátno, 100x 129,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 14223.

[137] Josef Jíra, *Český ráj – Milenci*, 1979, olej, plátno, 110 x 150 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[138] Josef Jíra, *Vzpomínka na Paříž*, 1982, olej, plátno, 150 x 170 cm, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *Maloskalský ateliér*, 1979- 1982, olej, plátno, 150 x 170 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

- [139] Josef Jíra, *Provence*, 1985, olej, plátno, 60 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *Ipari – Gruzie*, 1986, dřevo, plech, 50 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [140] Josef Jíra, *K.J. Erben, Kolovrat*, 1987, dřevořez, soukromá sbírka; Josef Jíra, *Dceřina kletba* (z cyklu *K. J. Erben: Kytice*), 1987, dřevořez, Oravská galéria v Dolnom Kubíne, inv. č. OG-G-1374; Josef Jíra, *K.J. Erben, Poklad*, 1987, dřevo, plech, soukromá sbírka Malá Skála; Josef Jíra, *K.J. Erben, Dceřina kletba, Poklad, Svatební košile*, 1988, tužka, papír, soukromá sbírka Malá Skála.
- [141] Josef Jíra, *Vůně šípkového keře na Kozákově*, 1996, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [142] Josef Jíra, *Šípkový keř z Voděrad*, 1997, olej, plátno, 30 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [143] Josef Jíra, *Suché Skály s barborkou*, 2003, olej, plátno, 40 x 35 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [144] Josef Jíra, *Jarní Suché Skály*, 2003, olej, plátno, 30 x 40 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [145] Josef Jíra, *Pstruh pod Vltavicí*, 1993, olej, plátno, 70 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [146] Josef Jíra, *Koník z Janovy hory*, 1999, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [147] Josef Jíra, *Humprecht – Třešňový květ*, 1999, olej, plátno, 30 x 40 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [148] Josef Jíra, *Hořce z Krkonoš*, 2003, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [149] Josef Jíra, *Vítr na Filkách*, 1995, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [150] Josef Jíra, *Jeřáby na Sněhově*, 2003, olej, plátno, 50 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [151] Josef Jíra, *K.M.B. - Vánoční pod Pantheonem*, 1993, olej, plátno, 30 x 40 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [152] Josef Jíra, *Popeleční pod Pantheonem*, 2003, olej, plátno, 60 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [153] Josef Jíra, *Sv. Petr – Krkonoše*, 1994, olej, plátno, 50 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [154] Josef Jíra, *Lazare vstaň*, 1993, olej, plátno, 120 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [155] Josef Jíra, *Moje svatá Trojice*, 1993, olej, plátno, dřevěná deska, 60x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [156] Josef Jíra, *Moje sv. Trojice*, 1993, suchá jehla, papír, 13,5 x 20,4 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [157] Josef Jíra, *Moje sv. Trojice*, 1993, suchá jehla, papír, 39,5 x 33,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [158] Josef Jíra, *Příjezd do Egypta*, 1998, olej, dřevěná deska, plech, 50 x 40 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [159] Josef Jíra, *Příjezd do Egypta*, 1998, suchá jehla, olej, papír, 7,5 x 10,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [160] Josef Jíra, *Večer z Černé studnice*, 2000, olej, plátno, 80 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [161] Josef Jíra, *Starozákonní deska II. - Židovská*, 2002, olej, dřevo, plech, 40 x 130 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [162] Josef Jíra, *Létařovická deska*, 1995, olej, plátno, dřevěná deska, 120 x 140 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [163] *Betlém v Kryštofově Údolí u Liberce a Betlém v areálu Boučkova statku na Malé Skále.*
- [164] Články získané bez přesnějších citačních údajů od malířovy sestry Jarmily Votavové: Jiří Langer, Malíř J.J. vytvořil nový pohádkový betlém. Boučkův statek je až do Tří králů maloskalským poutním místem, *Deníky Bohemia*, 2000; Nad'a Klevisová, Betlém je víc než jesličky. Už zbývá jenom anděl a šest oveček, *Hospodářské noviny*, 2000.

- [165] Josef Jíra, *Lavičky nadějí u Wilsonáku*, 2000, olej, plátno, 80 x 90 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [166] Josef Jíra, *Bezdomovci – Lavička nadějí u Wilsonáku*, 2000, olej, plátno, 80 x 90 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [167] Josef Jíra, *Lavičky u Wilsonáku – bezdomovci*, 2002, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [168] Josef Jíra, *Deštivý Václavák*, 2003, olej, plátno, 60 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [169] Josef Jíra, *Večerní Praha*, 2003, olej, plátno, 50 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [170] Josef Jíra, *Honfleur*, 1992, olej, plátno, 70 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [171] Josef Jíra, *Šašek u Notre Dame*, 1993, olej, plátno, 90 x 90 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [172] Josef Jíra, *Vzpomínka na Savaren*, 1985 – 1999, olej, plátno, 90 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [173] Josef Jíra, *Kolonáda pokřivených (Jánské lázně)*, 1994, olej, plátno, 90 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [174] Josef Jíra, *Krk – ikonostas*, 1994, olej, plátno, 60 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [175] Josef Jíra, *Jeruzalém – Damašská brána*, 1995, olej, plátno, 70 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [176] Josef Jíra, *Jeruzalémský list*, 1995, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [177] Josef Jíra, *Dům Ö. Wikströma*, 1995, olej, plátno, 60 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [178] Josef Jíra, *Lososí řeka – Švédsko*, 1995, olej, plátno, 70 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [179] Josef Jíra, *Nordford – Poslední trajekt*, 1995, olej, plátno, 80 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [180] Josef Jíra, *St. Marco – Benátky*, 1995, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [181] Josef Jíra, *Benátky*, 1999, olej, plátno, 100 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [182] Josef Jíra, *Rudolfinum – Portrét orchestru*, 1999, olej, plátno, 150 x 170 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [183] Josef Jíra, *Nikdy nedokončený autoportrét*, 2001 – 2004, olej, plátno, 120 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála.
- [184] Poprvé se název Malá Skála objevuje ve spojení s vlakovou zastávkou na trase Pardubice-Liberec v roce 1858. Po první světové válce, tj. v roce 1918, se obec Vranové, pojmenovaná podle hradu Vranova a rozdělená řekou Jizerou na dvě samostatné části Vranové I, rozkládající se na levém břehu řeky, a Vranové II, zabírající pravý břeh, osamostatnila od správního vlivu obcí Loučky a Borek. V roce 1953 potom došlo ke sloučení obcí v jednu s názvem Malá Skála. (Jarmila Votavová, *Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska*, Turnov 1988, nestr.)
- [185] Jindřich Nusek - Jan Svoboda et al., *Příběh kapliček. Drobné sakrální objekty na Podblanicku*, Vlašim - Příbram 2001 (6. samostatná příloha čas. Pod Bláníkem, roč. V.), s. 54-58.
- [186] Kaplička vznikla původně pouze jako zvonička, ale později se zde konaly poutní mše a obřady. (Jarmila Votavová, *Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska*, Turnov 1988, nestr.)
- [187] Destrukce tradičních sítí cest probíhala při budování císařských silnic v 18. století a pokračovala při rozvoji okresních silnic a železnice v 19. století. Se vznikem turismu v 2. pol 19. století si drobné sakrální objekty zachovaly vedle svých náboženských a memoriálních vztahů i funkci orientačního bodu. (Jindřich Nusek - Jan Svoboda et al., *Příběh kapliček. Drobné sakrální objekty na Podblanicku*, Vlašim - Příbram 2001 (6. samostatná příloha čas. Pod Bláníkem, roč. V.), s. 54-58.)
- [188] Hrad Vranov byl vystavěn na počátku 15. století Heníkem z Valdštejna. (Jarmila Votavová, *Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska*, Turnov 1988, nestr.)

[189] Jarmila Votavová, *Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska*, Turnov 1988, nestr.

[190] Sv. Vavřinec (italsky Lorenzo) zemřel mučednickou smrtí v roce 258 v Římě. Pocházel ze Španělska. Papež Sixtus II. ho stanovil arcijáhnem a když byl vězněn při pronásledování křesťanů za římského císaře Valeriána, světil Vavřinci veškerý církevní majetek, ze kterého podporoval potřebné. Když mu římský prefekt rozkázal přinést církevní jmění, Vavřinec shromáždil všechny chudé a nemocné, které obdaroval, a předvedl je před prefekta se slovy „Zde jsou poklady církve.“ Byl odsouzen k bičování a smrti, která byla provedena opékáním na rozžhaveném roštu. Od 4. století se stal Vavřinec jedním z nejpoblíbenějších křesťanských světců, jeho svátek se slaví 10. srpna. (Věra Remešová, *Ikonografie a atributy svatých*, Praha 1991, s. 53; Heslo Vavřinec, in: Hynek Rulíšek, *Postavy, Atributy, Symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, nestr.)

[191] Na konci 15. století potomci Heníka z Valdštejna přesunuli své sídlo z nepohodlného středověkého hradu do zalesněného podhradí, zhruba do míst dnešního zámeckého areálu. Vystavěli panské obydlí s kamenným přízemím a dřevěným prvním patrem, kde se nacházelo asi pět komnat. Tuto sídelní budovu užívali i další majitelé panství Vartenberkové, kteří Skály nad Jizerou získali v roce 1538. Významným majitelem ve smyslu stavební činnosti v areálu zámku se stal rod Desfoursů. Mikuláš Desfours získal panství od Albrechta z Valdštejna v roce 1628 a během 175 let vlastnictví panství rod vystavěl zámek přibližně do dnešní podoby. V roce 1803 Malou Skálu koupil podnikatel František Zachariáš Römisch a díky svému romantickému zájmu o venkovskou krajinu panství dále zveleboval a rozšiřoval. Po roce 1867 se majitelem zámeckého areálu stal lipský obchodník Ludvík Oppenheimer. (Jarmila Votavová, *Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska*, Turnov 1988, nestr.)

[192] Ludvík Oppenheimer se rozhodl v roce 1869 pro opravu zámku a při této příležitosti vznikla samostatně stojící kaple sv. Vavřince v areálu nad budovou školy, kterou nechal vystavět František Zachariáš Römisch v roce 1812. Původní kaple se zasvěcením sv. Vavřincovi byla zřízena v přízemí zámku za Magdaleny Polyxeny Desfours v roce 1711. (Jarmila Votavová, *Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska*, Turnov 1988, nestr.)

[193] Obecní úřad Malá Skála, fond: spisy k číslům popisným, karton č. 569 kaple sv. Vavřince.

Z důvodu nedochování původní stavební dokumentace není známý architekt kaple sv. Vavřince.

[194] Přestavba maloskalského zámku ze stejné doby měla být podle literatury (Jarmila Votavová) provedena již v duchu nastupující secese. Ovšem vzhledem k letopočtu 1869 se zdá tento údaj nepravděpodobný, navíc architektura kaple by se tak zásadně vymykala přestavbě zámeckých budov. Nehledě na to, že dnešní podoba architektury zámku vykazuje klasicistní architektonické tvarosloví.

[195] Josef Jíra, *Stará škola*, 1983-85, olej, plátno, 70 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála.

[196] Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 12.

[197] Obecní úřad Malá Skála, fond: spisy k číslům popisným, karton č. 569 kaple sv. Vavřince.

Ve spisu o kapli sv. Vavřince uloženém na maloskalském Obecním úřadě je založen dopis Josefa Jíry, kde navrhuje, aby byl při rekonstrukci prováděn stavební dohled, a prosazuje na toto místo Jindřicha Drobníka. Také zde najdeme odpověď Václav Klause z 15. února 1996, ve kterém odpovídá na dopis od Josefa Jíry a přijímá pozvání na slavnostní otevření. To svědčí o snaze propagovat dokončenou opravu kaple v médiích přítomností známých osobností.

[198] *Ibidem*

Míru devastace ukazují fotografie pořízené Ing. Reichertem v dubnu roku 1972, které jsou uloženy ve spisu o kapli sv. Vavřince.

[199] Vedle Josefa Jíry obnovu iniciovali ak. mal. Vladimír Komárek, ak. soch. Mojmír Preclík a tehdejší poslanec Parlamentu České republiky Stanislav Pěnička.

[200] Ústní svědectví malířovy sestry Jarmily Votavové a Mgr. Jana Strnada.

[201] Tento cenný materiál *Obnova zámecké empírové kaple* od Josefa Jíry má v soukromém vlastnictví Mgr. Jan Strnad, který ho získal při přípravě knihy *Křížová cesta Josefa Jíry*.

Josef Jíra, jak vyplývá z nákresů a popisů v *Obnovení zámecké empírové kaple*, měl poměrně velmi

přesnou představu, jak by měl vypadat výsledek celého projektu. Konceptci pojímá směle jako jakýsi „mini Kuks“. Řeší obnovu kaple kompletně se všemi detaily. Popisuje, co všechno je potřeba opravit, obnovit a jakým způsobem by se to mělo provést. V celistvosti znovu konstruuje i interiér kaple včetně barevného řešení. Také se vyjadřuje k utváření bezprostředního okolí budovy, tedy k podobě parku a renovaci a využití objektu staré školy. V porovnání s výsledným stavem kaple sv. Vavřince je jasné, že Jírův hlas měl v rámci restaurování tohoto objektu velkou váhu, protože i přes drobné úpravy a odchylky zůstává duch jeho obnovy patrný již v blízkosti kaple a naplno potom v interiéru.

[202] Ibidem

Chtěl požádat o spolupráci na vnitřní výzdobě kaple umělce: Vladimíra Komárka, Stanislava Mitrova, Markétu Jírovou, Jaroslava Klápště.

[203] Ibidem

V návrhu *Obnova zámecké empírové kaple* je zachycena druhá varianta oltáře, která opět počítala se vznikem zajímavého objektu ve spolupráci Josefa Jíry s Vladimírem Komárkem. Na oltářní menze byl zamýšlený křídlový oltář postavený ve dvou patrech nad sebou. Dolní menší křídlovou část měl kompletně výtvarně zpracovat Josef Jíra a horní mohutnější křídlovou část měl vytvořit Vladimír Komárek. Z nákresů vyplývá, že Komárek by maloval námět beránka Božího se symbolem kalichu a Jíra jiné biblické motivy jako je námět sv. Trojice a Betlém v jeho pojetí, kdy spojuje výjev Narození Krista s Útěkem do Egypta a Vraždní nevíňátek v triptychu. Při konfrontaci dnešní podoby oltáře s předchozími návrhy můžeme předpokládat, že v průběhu krystalizace konečného návrhu se objevil nejméně ještě jeden další návrh jako mezistupeň mezi doloženými projekty.

[204] Obecní úřad Malá Skála, fond: evidenční spisy k číslům popisným, karton č. 569 kaple sv. Vavřince.

Oltářní menzu navrhnul arch. Wagner, jeho projekt je uložen ve spisu o kapli sv. Vavřince.

[205] Námět Josefa Jíry bychom mohli interpretovat jako akt modlitby. Pravé křídlo zavřeného oltáře vyplňuje charakteristická bílá postava, která spíše připomíná lidský totem a jedním okem se dívá na diváka ven z obrazové plochy. Sepnuté ruce této dlouhovlasé postavy, do jejíž vlasů jsou vetkány červené a hnědé barevné pasty, přesahují do levého křídla. V tomto obrazovém prostoru se nám zřetelně rýsuje oltářní menza podobná té skutečné v kapli a na ní je položena váza s jarně vykvetlými kozičkami. Prostou kompozici doplňuje krucifix visící nad menzou, který je ovšem z velké části zakryt ozdobným orámováním ze stříbrného plechu. Modré a bílé odlesky v pozadí kompozice výborně barevně doplňují skleněnou výplň vitrážového okna.

[206] Vladimír Komárek zachytil na středním křídle otevřeného oltáře beránka Božího schouleného v malém výklenku, pod nímž se v růžovém oparu obrazu vznášejí bílý kalich. Na bočních křídlech růžovou snovou hmotu ozvláštňují jemné bílé zvonky. I jeho kompozici po celém obvodu obíhá ozdobný stříbrný kovový lem.

[207] Josef Jíra, *Moje sv. Trojice*, 1993, olej, plátno, dřevěná deska, 60 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. K tomuto obrazu existuje rozměrově i ve zpracování totožná verze, která je umístěna ve stále expozici Maloskalské galerie U Boučků. Betlém společně vytvořily ak. mal. Renata Opletová a Milena Baudysová. Dřevěný krucifix pochází ze soukromého majetku rodiny Josefa Jíry a není o něm zjištěno nic bližšího.

[208] Kapitola bude čerpat z literatury: P. Irén, *Svatá cesta křížová v Jeruzalémě. Šestero pobožností křížové cesty*, Olomouc 1881, s. 6-44; Boris Hlaváček, *Křížová cesta Vladimíra Komárka*, Praha 2002; Heslo Kreuzweg (Křížová cesta), in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie: allgemeine Ikonographie. Bd. 2, Fabelwesen-Kynokephalen*, Rom 1990, sl. 653-656; P. Jacek Kruezek, Křížová cesta z pohledu dějin, *Katolický týdeník. Perspektivy XIII*, 2007, č. 11, 13.-19. 3., s. 7; Heslo Pašije Kristovy, in: Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 222; Heslo Křížová cesta, in: Hynek Rulíšek, *Postavy, Atributy, Symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, nestr.

[209] Poprvé tento pojem použil při svém kázání William Wey v roce 1472. (Heslo Pašije Kristovy, in: Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 223.)

[210] Bernard Caimi byl údajně zklamán ze stavu poutních míst v Jeruzalémě, a proto se rozhodl postavit co nejpřesnější napodobeninu těchto poutních míst v Itálii. Krajinné prostředí přibližně odpovídající okolí Jeruzaléma našel v severoitalském Varallu. V roce 1487 odcestoval do Svaté

země přesně změřit vzdálenosti mezi jednotlivými zastaveními a s vlastní výstavbou kaplí začal v roce 1491. Dílo bylo s výjimkou tří kapliček dokončeno až v roce 1645. (Ibidem, s. 223.)

[211] Sedm zastavení bylo populární hlavně v německých oblastech. Tento počet byl odvozen od počtu římských stacionárních kostelů. (Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 4.)

[212] Christian Cruys v knize *Theatrum terrae sanctae* z roku 1590 popisuje 12 zastavení, ke kterým v roce 1625 připojil františkán A. Daza další dvě. (Viz Jan Royt (pozn. 209), s. 223.)

[213] Heinz Meyer – Rudolf Suntrup, *Lexikon den mittelalterlichen Zahlendeutung*, München 1987, sl. 649-654; Heslo Číslo, in: Hynek Rulíšek, *Postavy, Atributy, Symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, nestr.

[214] Mt 1, 17

[215] Ž 14, 7 Kéž už přijde Izraeli ze Sionu spása!

Až Hospodin změní úděl svého lidu,

bude Jákob jásat, Izrael se zaraduje.

[216] Ve Voticích a Římově nalezneme křížovou cestu přistavěnou k obvodním zdem hřbitovů. V prvním případě jsou zastavení zpracovaná jako obrazy v druhém jako reliéfy. V areálu zámku v Choryni nalezneme 14 desek se zobrazením křížové cesty zabudované ve sloupech oplocení.

[217] Křížovou cestu, kde soubor zastavení tvoří kříže, nalezneme například v Jesenici a v Křinici. Jesenická cesta čítá 17 křížů vedoucí na vrch Kalvárie, které byly v roce 2004 opraveny. Na kříže byly umístěny měděné desky s náměty jednotlivých zastavení, které podle návrhů dětí ze ZŠ v Jesenici zhotovil Zdeněk Šťovíček ze Seldčan. V Křinici vede křížová cesta vesnicí, polem a po úpatí kopce Stěn až na vrchol, kde stojí v lese kaple Panny Marie Jitřní z roku 1802. Jednotlivá zastavení jsou smíšená z venkovních kapliček a samostatně stojících křížů.

[218] První křížovou cestu na českém území nechal vystavět jezuitský koadjutor a lékárník Jan Gurre v Dolním Římově. Křížová cesta byla budována od roku 1648 (v knize *Poutní místa. Velehrad. Hostýn. Svatá Hora* nalezneme ovšem datum počátku výstavby jiné – 1658) ve formě 25 venkovních kaplí. V roce 1664 byly položeny základy k prvnímu zastavení opět ve formě venkovních kaplí ve Starém Hrozňatově. Tamější Kalvárie o 29 zastaveních byla dokončena na konci 80.let 17. století. Mezi léty 1665-1667 byl vybudován zajímavý komplex Kalvárie, tedy Boží hrob a zastavení křížové cesty, v Mimoni. Po roce 1700 se začalo se stavbou venkovní křížové cesty i v Jaroměřicích. Architektonicky výjimečná je Kalvárie nedaleko Úštěka na vrchu nad obcí Ostré; byla vystavěna Ostavianem Broggiem asi mezi léty 1703-1707 ve formě kamenných soch znázorňujících utrpení Páně umístěných na stupních schodiště, které vede na vrchol kopce, kde se nachází trojice kaplí, z nichž jedna je zasvěcena Božímu hrobu. Kolem roku 1730 byla vytvořena cesta na Křížový vrch nad Moravskou Třebovou a v roce 1733 nechal vybudovat Boží hrob a křížovou cestu Norbert Saazer na pražském Petříně. (Viz Jan Royt (pozn. 209), s. 224-225; Radovan Perka – Michal Flegl, *Poutní místa. Velehrad. Hostýn. Svatá Hora*, Praha 1991, s. 45; Irena Dibelková et al., *Navštivte ... Poutní místa v Čechách*, Praha 2004, s.136.)

[219] Mezi apokryfy nalezneme zmínky o preferovaných událostech v těchto konkrétních textech: *Fajjúmský fragment*, který je fragmentem pašijního příběhu a obsahuje látku společnou všem kanonickým (biblickým) evangeliím, ale nelze ho přiřadit s jistotou k žádnému jinému známému apokryfnímu evangeliu. Nalezl ho roku 1855 G.Bickell a určil dobu vzniku na 3. století. Obsahuje jen několik porušených řádek, které pojednávají o předpovědi rozeznání apoštolů a Petrova zapření. *Evangelium spasitele* pravděpodobně navazuje na starší sbírky *Ježíšových výroků*. Původní řecká podoba pochází asi ze 3. století a obsahuje rozhovory s učedníky po poslední večeři společně se zvláštní hymnickou částí, v níž je oslavován přímo kříž. *Evangelium* je zajímavé svým neobvyklým časovým pojetím, ve kterém je návštěva v nebi zařazena mezi příběhy odehrávající se před ukřížováním. Mezi *Židovskokřesťanská apokryfní evangelia* se řadí i několik textů, o nichž se nedá s jistotou vyjádřit, zda k tomuto kompletu evangelií patří. Žádný židovskokřesťanský apokryf se v podstatě nezachoval, jsou nám známy jen zlomky či rekonstrukce u křesťanských spisovatelů v rozmezí od 2. do 14. století. Židovskokřesťanská evangelia obsahují další údaje o Ježíši Kristovi, ale většina informací má heretický a absurdní charakter a proto byla odmítána. V *Evangeliu Ebionitů*, Zlomek XVI až XIX je totožný s textem *Historia Passionis Domini* ze 14. století, který vypráví o Kristových pašijích. *Filipovo evangelium* vzniklo nejdříve v polovině 2. století. Nalezneme zde gnostické pojetí smrti a vzkříšení, ve kterém se polemizuje s představou, že vzkříšení následuje po smrti.

Evangelium preferuje pořadí, kdy vzkříšení předchází smrti, která je vyjádřením duchovního znovuzrození a následného odložení těla. *Petrovo evangelium* bylo nalezeno v roce 1886/7 v egyptském Achmímu v hrobě neznámého mnicha. Popisuje poslední okamžiky Kristova utrpení a jeho vzkříšení. Vina na odsouzení Ježíše je v tomto evangeliu více přičítána Herodovi než Pilátovi a také se zde zdůrazňuje větší podíl Židů na aktu ukřižování. Tyto indicie vedou k označení *Petrova evangelia* jako antijudaistického obsahující apologetiku vzhledem k Pilátovi. Z *Vyprávění Josefa Arimatejského* máme nejstarší dochovaný rukopis ze 12. století. Spis věnuje větší prostor události předcházející Kristovu zatčení. *Nikodémovo evangelium* svůj příběh začíná výslechem u Piláta a skládá se ze dvou původně samostatným řeckých textů (*Akta Piláta, Kristův sestup do pekla*). Titul *Nikodémovo evangelium* se objevil až v latinských rukopisech z 10. století. Po pět století mělo toto evangelium výrazný vliv na ikonografii. Jeho motivy byly šířeny prostřednictvím antologie *Zlatá legenda (Legenda Aurea)* Jakuba de Voragine. *Zpráva vladaře Piláta a Druhý list Pilátův* obhajují Piláta a jsou adresovány císaři Tiberiovi. Dva původní řecké texty zprávy vznikly snad v 5. století a druhý list asi až v 16. století. Shodně brání Piláta a vysvětlují ukřižování jako projev věrnosti císaři. *Svědectví Jana Malaly*, který byl byzantským kronikářem (491-578), popisuje dějiny světa. Především se zajímá o biblickou historii, dějiny východních národů a o řecké a římské dějiny. Dílo bylo určeno pro nejširší lidové vrstvy a tudíž se v něm objevují senzační prvky přispívající k zábavnosti vyprávění. V 10. století byla kronika v Bulharsku přeložena do církevní slovanštiny a gruzínštiny. *Svědectví Josepha Flavia v Římských starožitnostech Josepha Flavia (Josephus Flavius, Antiquitates Judaicae)* z roku 93/4 se na dvou místech zmiňuje o Ježíši Kristovi, o jeho učení, odsouzení a následném ukřižování. (Jan A. Dus (red.), *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy. I.*, Praha 2001, s. 154, 155, 202, 209, 227, 316, 318, 361, 377, 395.)

[220] Golgota v aramejštině znamená lebka, latinské synonymum je calvaria, od něho odvozen název Kalvárie. Označuje vrch za hradbami města Jeruzaléma, jehož pojmenování vychází z tvaru pahorku. Podle tradice zde měl být hrob Adama, někdy se sem kladlo i místo oběti Abela, obětování Izáka a Melchisedechova oltáře. Byla považována též za střed světa. (Heslo Golgota (Kalvárie), in: Hynek Rulíšek, *Postavy, Atributy, Symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, nestr.)

[221] Další ustálená ikonografická schémata odehrávající se v časovém úseku od spiknutí velekněží proti Kristu po Jeho vstoupení na nebesa k Bohu otci: Poslední večeře, Umývání nohou učedníkům. Následuje pašijový cyklus: Kristus na Olivetské hoře, Jidášův polibek, Kristus před Kaifášem, Kristus před Herodem, Kristus před Pilátem, Svlékání roucha, Posmívání Kristu, Bičování Krista, Korunování Krista trním, Nesení kříže, Setkání Krista s Veronikou, Přiblížení Krista na kříž, Vztyčování kříže, Ukřižování, Snímání z kříže, Oplakávání Krista, Kladení do hrobu, Sestup Krista do předpekli, Zmrtvýchvstání, Tři ženy u Kristova hrobu, Setkání Krista s Máří Magdalenou. Pašijový cyklus doplňují ještě ikonografické idiomy: Ecce Homo, Zjevení zmrtvýchvstalého Krista v Emauzích, Nevěřící Tomáš a Nanebevstoupení Krista. (Viz Jan Royt (pozn. 209), s. 222.)

[222] Autorka bude v průběhu celého textu upozorňovat na postavu Ježíše Krista zvýrazňováním všech přídavných jmen, která se k ní váží, pomocí velkých písmen. Důvodem je kromě úcty k této biblické postavě i fakt, že bez takového vyznačení by mohlo dojít k milným záměnám osob a tudíž toto vyznačení přispěje k logičtějším členění příběhu.

[223] Nejstarší Markovo evangelium vzniklo asi 40 let po smrti Ježíše Krista. Z něj pravděpodobně čerpají další dvě synoptická evangelia, Matoušovo a Lukášovo, a proto je nutné předpokládat, že vznikla ještě později. Nejmladší evangelium sv. Jana potom dělí od smrti Krista asi 60-70 let. Životní prostředí evangelistů se z toho důvodu výrazně změnilo, hlavně po náboženské stránce. Obecně se zřejmě věřilo, že již začala mesiánská doba spásy, kterou zvěstoval Ježíš, a to především na základě chápání příchodu Božího království skrze utrpení a zmrtvýchvstání Krista. Křesťanská obec pocházející z Židů formulovala svoje porozumění událostem Kristovy smrti jako naplnění Písma a věřili, že Ježíš zemřel za jejich hříchy. Na tyto křesťany navázali řečtí Židé a dále šířili křesťanskou víru mezi pohany. Základní rozdíly mezi texty tedy vycházejí z důvodu směřování pro rozdílné druhy posluchačů, kteří měli odlišné představy nejen o podobě kultu, ale i o spáse. (Kurt Schubert, *Bible a dějiny*, Svitavy 2000, s. 11-24, 46-52.)

[224] Existují domněnky, že dům, ve kterém učedníci s Kristem večeřeli, patřil otci pozdějšího evangelisty Marka. Kolem roku 530 popisoval při své návštěvě Jeruzaléma večeřadlo jako dům sv. Marka arcidiacon Theodisius. Jeho tvrzení se zakládalo na tradici, kterou ve svém spisu dokládá i mnich Alexandr z ostrova Kypru. (Giuseppe Ricciotti, *Život Ježíše Krista*, Praha 1947, s. 512.)

[225] Je možné chlapce identifikovat jako evangelistu Marka, který následoval Krista i jeho učedníky ze svého domu do Getsemanské zahrady a proto se stal svědkem zatčení. Usuzuje se tak na základě několika indicií. Nejdůležitější je asi fakt, že chlapec je v Bibli popsán jako oblečený do lněného roucha, ve kterém spali jen zámožní lidé jako v noční košili. To by odpovídalo předchozímu tvrzení, že místo poslední večeře bylo ve vlastnictví Markovy rodiny a ta mohla vlastnit i zahradu Getsemany. (Ibidem, s. 543.)

[226] O „jiném učedníku“, který následoval Petra, se zmiňuje jen Janovo evangelium. Podle pozdějších badatelů se mohlo jednat o samotného Jana, jenž ve svém evangeliu zásadně nemluví o své osobě. Jsou to ovšem prozatím dost nejasné poznatky. (Ibidem, s. 552-553.)

[227] Ibidem, s. 558-559.

[228] Ibidem, s. 564.

[229] V roce 1933 proběhl v Jeruzalémě oficiální soud, který měl zrevidovat někdejší rozsudek velerady. Pět významných Židů zasedalo během tohoto nového soudu a čtyři hlasy došli k závěru, že Kristovo odsouzení byl jeden z nejstrašnějších omylů, kterého se lidé kdy dopustili. Shodli se také na tom, že kdyby se židovskému národu podařilo tuto chybu napravit, bylo by to pro něj největší vyznamenání. (Ibidem, s. 567.)

[230] Ibidem, s. 575-578.

[231] Pravděpodobně byl Ježíš ukřižován na kříži typu immissa, nazývaného také capitata, kde bylo příčné břevno vklíněno do kolmého tak, že vytvářelo nahoře jakousi hlavu kříže, na níž byla potom připevněna tabulka s nápisem Ježíšovy viny. Kříž nebyl příliš vysoký, obvykle nohy ukřižovaného visely ve výši dospělého člověka, celková výška se tedy mohla pohybovat mezi 4 až 5 metry. Moderní bádání se domnívá, že Kristus nesl na ramenou jen vodorovné břevno z celého kříže, takzvané patibulum (antenna). Technicky by bylo příliš obtížné, aby si nesl při takové délce na bedrech celý kříž. Navíc z římské tradice víme, že kolmá břevna (staticulum, stipes) již bývala na místě ukřižování přichystána zaražením do země. Ukřižování probíhalo na hojně navštěvovaném vrchu blízko městu, aby byl odsouzenec pro výstrahu všem na očích. Na vztyčené kůly se potom odsouzený vytáhnul ze země pomocí provazů a byl obkročmo „posazen“ na kolík (sedile, pegma) umístěný zhruba ve středu kůly. Předtím byly jeho ruce k příčnému břevnu přibity, to bylo po vytažení také přibito ke kůlu a nakonec byly ještě přibity ke kříži dvěma hřeby jeho nohy. (Ibidem, s. 573-574.)

[232] Ibidem, s. 586.

[233] Crucifragium znamenalo zlámání stehenních kostí ukřižovaným pomocí kyje, aby se urychlila jejich smrt. (Ibidem, s. 576.)

[234] Ibidem, s. 595.

[225] Nelze přesně poznat o jakou horu jde. Je možné, že šlo o horu Blahoslavenství nebo Horského kázání. (Ibidem, s. 606-607)

[236] V biblické křížové cestě vytvořené podle evangelií najdeme zastavení s mírně odlišnými náměty: 1. Poslední večeře, 2. Ježíš v zahradě Getsemanské, 3. Ježíš souzen židovskou veleradou, 4. Ježíš před Pilátem, 5. Bičování a trním korunování, 6. Ježíš bere na sebe kříž, 7. Šimon Cyrenský pomáhá nést kříž, 8. Ježíš a jeruzalémské ženy, 9. Ježíš svlečen a přibit na kříž, 10. Ježíš a kající lotr, 11. Matka Ježíšova a Jan pod křížem, 12. Ježíš umírá na kříži, 13. Ježíšův pohřeb, 14. Zmrtvýchvstání Ježíše.

[237] Architektura oltáře a jeho výtvarné ztvárnění je blíže popsáno v kapitole 1.2.2 Koncepce vnitřní výzdoby kaple sv. Vavřince.

[238] Podle ústního svědectví malířovy sestry Jarmily Votavové měl Josef Jíra ve velké oblibě Bibli, kterou považoval za nejkrásnější knihu, a četl si z ní pravidelně téměř každý večer.

[239] Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 12; Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, nestr.

[240] Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 12.

[241] Ježíš Kristus řekl farizeům při sporu o Jeho původ: „Já jsem světlo světa., kdo mě následuje nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života.“ (Jan 8, 12)

[242] Mt 16, 24

- [243] František Lazecký, *Křížová cesta. Rozjímání*, Praha 1991, s. 21.
- [244] P. Irén, *Svatá cesta křížová v Jeruzalémě. Šestero pobožností křížové cesty*, Olomouc 1881 s. 14.
- [245] Existují celkem tři exempláře Veroničiny roušky, které jsou umístěny každé na jiném místě. Vysvětlení tohoto jevu podal Quaresmeus, když předpokládal, že Veronika podala svou roušku Kristovi na třikrát složenou a tím vznikly tři otisky Jeho obličeje, tedy tři pravé obrazy (verum ikon). (Ibidem, s. 21.)
- [246] Josemaría Escrivá de Balaguer, *Křížová cesta*, Brno 2002, s. 57.
- [247] Viz P. Irén (pozn. 244), s. 26.
- [248] Lk 23, 28, 31
- [249] Viz P. Irén (pozn. 244), s. 31.
- [250] Žl 22, 19
- [251] Lk 23, 34
- [252] Postava Marie Magdaleny pod křížem se v Čechách objevuje před pol. 14. století. (Viz Jan Royt, (pozn. 209), s. 140.)
- [253] Mt 27, 42, 43
- [254] Heslo Rostliny, in: Hynek Rulíšek, *Postavy, Atributy, Symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, nestr.
- [255] Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 12. V publikaci je dále uvedeno, že vznikla zastavení křížové cesty v grafice, v technice suché jehly, ovšem v pozůstalosti Josefa Jíry se tohoto konkrétního výtvarného pojetí ze 70. let autorka nemohla dopátrat. Podle malířovy sestry Jarmily Votavové je tomuto souboru výtvarně velmi podobná *Křížová cesta* z konce 80. let. Tato historika je předávána mezi příbuznými ústně a ještě bývá doplňována tvrzením, že Josef Jíra církevní otce odkázal na nějakou malířskou dílnu ve Vídni, která jim namaluje Krista s dlouhými blond vlasy. Ani toto není pramenným materiálem potvrzená informace, ovšem zcela odpovídá malířově naturelu.
- [256] Petr Ulrych, *Deníky malíře srdcem. S Josefem Jírou rozmlouvá Petr Ulrych*, Praha, Litomyšl, Jablonec nad Nisou 1997, s. 208.
- [257] Josef Jíra, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1989-1990, kombinovaná technika, dřevěná deska, 40 x 26,5 cm, soukromá sbírka Praha. Druhá verze křížové cesty byla v roce 1994 zakoupena pro kapli zámku v Hluboši, ale kvůli nevyjasněným podmínkám ohrožujícím samotná díla jsou ponechána v soukromé sbírce.
- [258] Grafické listy 10,5 x 7,5 cm jsou seřazené podle zastavení a zaadjustované bez označení jednotlivých zastavení čísly. Signované jsou až na posledním zastavení v podobě: Mé ženě Vilmě vánoce Josef 1980. Soubor je v soukromém vlastnictví pozůstalé rodiny na Malé Skále.
- [259] Kovové tiskařské matrice 10,5 x 7,5 cm jsou značené čísly jednotlivých zastavení vyrytím do dřevěného pokladu. Oproti grafickým listům nejsou signovány. Vlastní je rovněž pozůstalá rodina a nacházejí se v trvalé expozici Maloskalské galerie U Boučků.
- [260] V souboru čtrnácti kovových tiskařských matic došlo k záměně 4. a 5. zastavení.
- [261] Josef Jíra, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1992, barevná litografie, 11,5 x 8 cm. Autorka se setkala se třemi verzemi barevné litografie *Křížové cesty*. Starší soubor má v soukromém vlastnictví pozůstalá rodina Jarmily Votavové v Železném Brodě. Čtrnáct zastavení je signovaných na poslední kompozici dole v podobě: 14/70 J. Jíra 92. Druhý soubor je umístěn v soukromé sbírce v Praze a signovaný je opět v poslední kompozici dole v podobě: Josef Jíra 92. Naproti tomu třetí soubor má v soukromé sbírce Petr Kábrt v Lomnici nad Popelkou a zde jsou signovaná jednotlivá zastavení vpravo dole J. Jíra. Podle Petra Kábrta vznikly tyto litografie jako dotisky ze starších matic po roce 2000.
- [262] Malířka, grafička a ilustrátorka Ludmila Jandová se narodila 3. 8. 1938 v Oslíku u Litomyšle. Mezi léty 1956-1958 studovala na Odborné sklářské škole v Železném Brodě. Následující rok absolvovala přípravku u prof. K. Müllera na Akademii výtvarných umění v Praze, kde dále pokračovala v ateliérech prof. V. Silovského a V. Tittelbacha. V letech 1966-1969 absolvovala na

Akademii aspiranturu. Posléze se vrátila do své rodné vsi, kde žije a tvoří. V roce 2001 získala za svoji duchovní tvorbu ocenění od papeže Jana Pavla II. (JHc [Jiřina Hockeová], heslo Ludmila Jandová, in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění Dodatky*, Praha 2006, s. 321; Heslo Ludmila Jandová, *Lexicon of visual artists - 11th edition ver. 01*, <http://www.sca-art.com/lexicon/index.php>, vyhledáno 31. 3. 2008.)

[263] Malířka a grafička Sabina Kratochvílová se narodila v roce 1959 v Brně. Studovala Střední umělecko-průmyslovou školu v Brně mezi léty 1973-1977. Společně s manželem Janem Kratochvílem se podílejí na společných realizacích a výstavách a od roku 1986 společně tvoří ilustrace a grafické úpravy pro nakladatelství Cesta v Brně. Malířka se věnuje především sakrální tematice. (Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2001 VI. Kon-Ky*, Ostrava 2001, s. 239.)

[264] Viz kapitola *Dílo*, pozn. 116.

[265] Malíř Vladimír Vašíček se narodil 19. 9. 1919 v Místříně. Mezi léty 1940-1944 studoval Školu umění ve Zlíně, potom nastoupil na Akademii výtvarných umění v Praze do ateliérů V. Nechleby a Jána Želibského. Stal se členem Brněnské skupiny, Sdružení Q a TTKlubu Brno. Malíř zemřel 29. 8. 2003 v Místříně. (JMa [Josef Maliva] heslo Vladimír Vašíček, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*, Praha 1995, s. 896; časopisový článek získaný od faráře Radima Hložánky bez bližších citačních údajů: Josef Holzmann, Vladimír Vašíček přestal malovat, *Zvuk*, 2003.)

[266] Vladimír Vašíček, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Místříně.

[267] Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích byl poprvé vysvěcen v roce 1286, ale po ničivých událostech během třicetileté války z něj zbyly jen trosky, na kterých vyrostl v roce 1743 nový kostel zasvěcený Navštívení Panny Marie. V roce 1909 byla ke kostelu přistavěna sakristie a v roce 1936 se začalo s přestavbou kostela během níž se nedostačující prostor kostela rozšířil o dvě klenební pole lodi a nový presbytář. V roce 1927 se do interiéru kostela umístila *Křížová cesta* v technice polychromované dřevorezby od Bohumila Beka z Kutné Hory, kterou na svém místě najdeme i dnes. Výraznější změna interiéru proběhla v roce 1980, kdy si výsledky II. Vatikánského koncilu vynutily přebudování oltáře, který nově vytvořil Hynek Urubka. *Křížová cesta* Vladimíra Vašíčka byla vystavena farářem Radimem Hložánkou v interiéru kostela od roku 1991. Jednotlivá zastavení nemají vlastní rámy, ale jsou vždy vsunuta do mohutných dřevěných rámu původní dřevorezby. Místní věřící nejsou podle farářových slov příliš spokojeni s moderním pojetím Vašíčkovy bolestné cesty, proto bývá často na určitý časový úsek svěšena a potom následně po odeznění nepříznivé situace umístěna zpět. Již předchůdce otce Hložánky si byl této odmítavosti vědom a soubor nevystavoval v interiéru kostela, ale umístil jej v zasedací místnosti na místřínské faře. (Bohumil Měchura, *Dějiny farnosti Místřín – Svatobořice*, vydal P. Bohumil Měchura 2004, s. 4-25; Ústní svědectví místřínskému faráři Radimu Hložánky.)

[268] Ludmila Jandová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330; Ludmila Jandová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové.

[269] S výstavbou kostela Nanebevzetí Panny Marie začali hrálovehradečtí jezuité v roce 1654 podle plánů stavitele Carla Luraga a využíván k bohoslužbám byl již v roce 1658. Po vystavění věží, zbývajících kaplí a dohotovení vnitřní výzdoby byl dokončený kostel svěcen v roce 1666. Kaple sv. Josefa je přístupná ze sakristie i samostatným vchodem z vedlejší ulice. Iluzivní architekturu oltářní stěny vymaloval Josef Kramolín, který také pravděpodobně vytvořil oltářní obraz *Sv. Josefa v zamyšlení nad malým Ježíškem*. Kostel má čtrnáct závěsných obrazů *Křížové cesty* umístěné v hlavní lodi, které zhotovil mezi léty 1822 až 1866 Jan Ludvík Klemens. (Jan Doskočil, *Kostel Nanebevzetí Panny Marie*, Hradec králové 2007; Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I [A/J]*, Praha 1977, s. 455.)

[270] Katedrála sv. Ducha v Hradci Králové byla založena v roce 1307 královnou Eliškou Rejčkou a vystavěna asi do roku 1339, kolem roku 1360 byly dokončovány věže a zřízena Královská předsíň s přilehlou děkanskou sakristií. V roce 1407 byla katedrála již podruhé poškozena požárem k a následně rozšířena severní loď o obdélný prostor. V roce 1484 kostel znovu vyhořel a znovu se vystavěla patra věží. V roce 1506 po požáru získala jižní věž nové šnekové schodiště a po dalším požáru v roce 1533 bylo opraveno průčelí stavby. V roce 1736 byla rozšířena a nově zřízena kapitulní sakristie. Chrám byl následně upraven v barokním duchu (1788-1789) a regotizován F.

Schmoranzem (1864-1876). (Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I [A/J]*, Praha 1977, s. 451.)

[271] *Křížová cesta* Ludmily Jandové v kapli sv. Josefa v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové byla publikována: Ludmila Jandová, *Křížová cesta. Olejová malba Ludmily Jandové v kostele Panny Marie. Velké náměstí Hradec Králové*, Svitavy 1992.

[272] Ludmila Jandová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714.

[273] Kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích byl vystaven v roce 1846, jak nás informuje letopočet na vstupním portálu. V roce 1991 až 1992 byl interiér kostela obnoven v zcela moderním duchu výtvarníkem Janem Kratochvílem a jeho manželkou Sabinou Kratochvílovou, která vytvořila kompletní malířskou výzdobu včetně oltáře.

[274] Sabina Kratochvílová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích.

[275] Sabina Kratochvílová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku.

[276] Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku byl vystaven v roce 1766 podle plánů stavitele Pavla Merty z Boskovic. V roce 1778 se v kostele zbudovala kaple Bolestné Panny Marie. Hlavní loď kostela měla původně osm bočních oltářů, dnes jsou na evangelijní i epištolní straně umístěné vždy jen tři oltáře. (Emil Mackerle – Emil Tutsch, *Staré Jevíčko*, Jevíčko 1937.)

[277] Vladimír Komárek, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí.

[278] Kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí byl vystaven na vrchu Hůry již v roce 1355. Během třicetileté války byl ovšem výrazně poničen a v roce 1728 se na místě původního kostela začalo s novostavbou. Od roku 1996 byl kostel opravován a v roce 2001 opět otevřen. (Boris Hlaváček, *Křížová cesta Vladimíra Komárka*, Praha [2002], nestr.)

[279] Shodně byly křížové cesty obou autorů hojně reflektovány v literatuře a tisku. Publikace a články týkající se *Křížové cesty* Vladimíra Komárka: Boris Hlaváček, *Křížová cesta Vladimíra Komárka*, Praha [2002]; Radek Čapek, Malovat oltáře útěchy, *Katolický týdeník. Perspektivy XII*, 2006, č. 13, 27. 3.-3. 4., s. 3; novinové články získané bez bližších citačních údajů z internetové stránky <http://www.krizovacesta.xf.cz>, vyhledáno 20. 7. 2007: (DAR), Mistr Vladimír Komárek namaluje křížovou cestu, *Noviny Jičínska*, 22. 6. 2001; Dvojí štěstí kostela sv. Petra a Pavla v Konecchlumí, *Noviny Jičínska*, 23. 7. 2001; Radmila Šepsová, Komárkova Sixtýnská kaple, *Noviny Jičínska*, 13. 10. 2001; Radmila Šepsová, Vladimír Komárek plní slib se značným předstihem, *Noviny Jičínska*, 24. 10. 2001; Petr Kovařík, Křížové cesty Vladimíra Komárka, *Noviny Jičínska*, 22. 12. 2001; (jn), Křížová cesta od Komárka v kostele, *Nové noviny*, 22. 6. 2001; Jana Hofmanová, Příběh Komárkovy křížové cesty, *Nové noviny*, 20. 6. 2001.

[280] Výtvarník Michail Ščigol navrhnul tvar dřevěné desky, který má odkazovat na klenbu kostela. S celou realizací čtrnácti zastavení Vladimíru Komárkovi výrazně pomáhal. (Autor neuveden, *Křížová cesta Vladimíra Komárka*, <http://www.krizovacesta.xf.cz>, vyhledáno 20. 7. 2007.)

[281] V roce 2000 bylo možné díla všech jmenovaných umělců zahlédnout na společné výstavě, byli zastoupeni svými náboženskými náměty na výstavě Via Dolorosa 2000 Cesta utrpení v ostravském výtvarném centru Chagall. (Via Dolorosa 2000 Cesta utrpení (kat.výst.), Výtvarné centrum Chagall Ostrava 2000.)

Prameny - řazeno abecedně

Kulturně-historický archiv Akademie výtvarných umění v Praze, fond: Knihy, „Gatalogy“ Prof. M.Holý 1947- 49, Prof. V.Rada 1945-49, Prof. V.Sychra 1947-49, Prof. J.Želibský 1946-49.

Kulturně-historický archiv Akademie výtvarných umění v Praze, fond: Osobní spisy, karton Josef Jíra.

Obecní úřad Malá Skála, fond: Spisy k číslům popisným, karton č. 569, kaple sv. Vavřince.

Obecní úřad Malá Skála, fond: Kroniky, Pamětní kniha obce Borku.

Soukromý majetek Mgr. Jana Strnada, Josef Jíra *Obnova zámecké empírové kaple*.

Státní okresní archiv Semily, nezpracovaný fond: Odborná škola šperkařská v Turnově, karton třídní výkazy.

Literatura - řazeno abecedně

- Jan Baleka, *Modř: barva mezi barvami*, Praha 1999.
- Jan Baleka, *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*, Praha 2005.
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)*, český ekumenický překlad, Praha 2007.
- Radek Čapek, Malovat oltáře útěchy, *Katolický týdeník. Perspektivy* XII, 2006, č. 13, 27. 3.-3. 4., s. 3.
- Tomáš Černoušek, Liturgický prostor a jeho vybavení, *Architekt XXXVIII*, 1992, č.19-20, s.15.
- Irena Dibelková et al., *Navštivte... Poutní místa v Čechách*, Praha 2004.
- Radovan Perka – Michal Flegl, *Poutní místa. Velehrad. Hostýn. Svatá Hora*, Praha 1991.
- Jan Doskočil, *Kostel Nanebevzetí Panny Marie*, Hradec králové 2007.
- Jan A. Dus (red.), *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy. I.*, Praha 2001.
- Ladislav Dvorský (red.), *Josef Jíra. Malíř a grafik*, Liberec 1992.
- Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996.
- Boris Hlaváček, *Křížová cesta Vladimíra Komárka*, Praha 2002.
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995.
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž*, Praha 1995.
- Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění Dodatky*, Praha 2006.
- P. Irén, *Svatá cesta křížová v Jeruzalémě. Šestero pobožností křížové cesty*, Olomouc 1881.
- Ludmila Jandová, *Křížová cesta. Olejová malba Ludmily Jandové v kostele Panny Marie. Velké náměstí Hradec Králové*, Svitavy 1992.
- Josef Jíra, *Říkačky*, Praha 1969.
- Josef Jíra. Jiří Novák* (kat. výst.), Galerie mladých v Praze 1958.
- Josef Jíra. Obrazy grafika* (kat. výst.), Výstavní síň domu kultury v Ústí nad Labem, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1967.
- Josef Jíra Vladimír Komárek Jiří Seifert* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec 1968.
- Josef Jíra* (kat. výst.), Okresní galerie v Jičíně 1977.
- Josef Jíra. Portréty/figurální kompozice* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1978.
- Josef Jíra. Souborná výstava 1947-1978* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1978.
- Josef Jíra. Obrazy a grafika 1969/1979* (kat. výst.), Okresní muzeum Českého ráje Turnov, Nová síň Praha 1979.
- Josef Jíra. Obrazy- grafika* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 1980.
- Josef Jíra. Grafika 1960/1980* (kat. výst.), Galerie Semily 1980.
- Josef Jíra* (kat. výst.), Galerie Jindřicha Průchy v Čáslavi 1981.
- Josef Jíra. Grafika* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1983.
- Josef Jíra. Výber z diela* (kat. výst.), Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy, Bratislava Mirbachov palác, Plzeň 1983.
- Josef Jíra. Pražské a pařížské hospody* (kat.výst.), Galerie hlavního města Prahy 1986.
- Josef Jíra. Obrazy- grafika- objekty* (kat. výst.), Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Oravská galéria Dolný Kubín 1987.
- Josef Jíra. Objekty grafické desky* (kat. výst.), Atrium Obvodní koncertní a výstavní síň OKD v Praze 1988.
- Josef Jíra. Obrazy, grafika, objekty, vitraje* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1990.
- Josef Jíra. Souborná výstava* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců, Výstavní síň Mánes Praha 1990.
- Josef Jíra. Obrazy* (kat. výst.), Galerie MAG v Jablonci nad Nisou 1995.
- Josef Jíra* (kat. výst.), Galerie Letohrádek Portheimka v Praze 2004.
- Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004.

- Vasilij Kandinskij, *O duchovnosti v umění*, Praha 1998.
- Vasilij Kandinskij, *Bod – linie - plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*, Praha 2000.
- Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie: allgemeine Ikonographie. Bd. 2, Fabelwesen-Kynokephalen*, Rom 1990.
- Vladimír Komárek, *Moje křížová cesta*, Praha 2005.
- P. Jacek Kruezek, Křížová cesta z pohledu dějin, *Katolický týdeník. Perspektivy XIII*, 2007, č. 11, 13.-19. 3., s. 7.
- Antonín Langhamer, *Výtvarní umělci Podkrkonoší*, Semily 1960.
- František Lazecký, *Křížová cesta. Rozjímání*, Praha 1991.
- M 57: Josef Jíra, Ladislav Karoušek, Valerián Karoušek, František Peterka, Radko Plachta, Mojmír Preclík, Jiří Rada, Jaroslav Šerých* (kat. výst.), Nová síň Praha 1965.
- Emil Mackerle – Emil Tutsch, *Staré Jevíčko*, Jevíčko 1937.
- Alena Malá (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2001 VI. Kon-Ky*, Ostrava 2001.
- Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1999 IV. CH-J*, Ostrava 1999.
- Bohumil Měchura, *Dějiny farnosti Mistřín – Svatobořice*, vydal P. Bohumil Měchura 2004.
- Jindřich Nusek - Jan Svoboda et al., *Příběh kapliček. Drobné sakrální objekty na Podblanicku, Vlašim - Příbram 2001* (6. samostatná příloha čas. Pod Blánkem, roč. V.).
- Obrazy, kresby, grafiky, ilustrace. Josef Jíra Oldřich Smutný* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1985.
- Malířské dílo Josefa Jíry* (kat. výst.), Galerie Art Praha 1996.
- Radovan Perka – Michal Flegl, *Poutní místa. Velehrad. Hostýn. Svatá Hora*, Praha 1991.
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I [A/J]*, Praha 1977.
- Giuseppe Ricciotti, *Život Ježíše Krista*, Praha 1947.
- Günter Rombold, Malířství a plastika v prostoru kostela, *Via III*, č. 3, 1970, s. 38.
- Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
- Hynek Rulíšek, *Postavy, Atributy, Symboly. Slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005.
- Daniela Rywиковá, *Úvod do křesťanské ikonografie*, Ostrava 2006.
- Jean-Claude Schmitt, *Svět středověkých gest*, Praha 2004.
- Kurt Schubert, *Bible a dějiny*, Svitavy 2000.
- Rostislav Švácha, Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*, Praha 2007.
- Petr Ulrych, *Deníky malíře srdcem. S Josefem Jírou rozmlouvá Petr Ulrych*, Praha – Litomyšl - Jablonec nad Nisou 1997.
- Růžena Vacková, Zamyšlení nad novým uměním, *Via II*, č. 6, 1969, s. 84.
- Jan Velenský, *Bible a věda. Úvod do biblických proroctví*, Hradec Králové 1999.
- Via Dolorosa. Cesta utrpení* (kat. výst.), Výtvarné centrum Chagall Ostrava 2000.
- Jarmila Votavová, Boučkův statek. Ze starých letopisů. Příspěvek k historii Maloskalska, Turnov 1988.

Seznam výstav Josefa Jíry po roce 1990

Samostatné výstavy

- 1991 Art Galerie, Žďár nad Sázavou
1992 Městské muzeum a galerie, Svitavy
1993 Dům umění, Opava
Galerie Vltavín, Praha
1994 Dům umění, České Budějovice
RH Galerie, Liberec
Univerzitní galerie, Plzeň
1995 Galerie M, Vrchlabí
Galerie Mag, Jablonec nad Nisou
Galerie Vltavín, Praha
1996 Galerie Ve věži, Planá u Mariánských Lázní
1997 Galerie města Blanska, Blansko
Galerie U Klicperů, Hradec Králové
1998 Galerie U Klicperů, Hradec Králové
1999 Mánes, Praha
Východočeská galerie, Pardubice
Galerie Bayer & Bayer, Praha
Galerie Patro, Ostrava
Galerie Vltavín, Praha
2000 Galerie V podloubí, Kroměříž
Regionální muzeum a galerie, Jičín
2001 Galerie Doxa, Český Krumlov
2004 Galerie Hollar, Praha
2005 Muzeum Kroměřížska, Kroměříž
2007 Městské muzeum Jaroměř, Jaroměř (s Jaroslavem Klápště, Vladimírem Komárkem)

Účast na výstavách

- 1991 Znak a svědectví, Muzeum hl.m. Prahy, Praha
České umění 2. poloviny 20. století, Dům umění, Ostrava
Situace 1970-1989, Dům kultury, Orlová
Situace 1970-1989, Galerie Na Půdě, Český Těšín
Situace 1970-1989, Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek
1992 Situace 1970-1989, Dům umění, Ostrava
1993 Nová figurace, Severočeská galerie výtvarných umění, Litoměřice
Nová figurace, Východočeská galerie, Pardubice
1994 Mánes Mánesu, Mánes, Praha
Nová figurace, Moravská galerie, Brno
Nová figurace, Dům umění, Opava
Nová figurace, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava
1996 Novozákonní motivy v českém umění 20. století, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem
1997 Novozákonní motivy v českém umění 20. století, Galerie umění, Karlovy Vary
1999 Umění zrychleného času, České muzeum výtvarných umění, Praha
2000 Umění zrychleného času, Státní galerie výtvarného umění, Cheb
Via Dolorosa / Cesta utrpení, Výtvarné centrum Chagall, Ostrava
2002 Zápas s andělem, Dům umění, Znojmo
2003 Prazdroj české kultury, Mánes, Praha
2004 Animálie, Galerie české plastiky, Praha
2006 2. prodejní předvánoční výstava, Galerie Jeřabina, Hradec Králové
Accrochage, Galerie Vltavín, Praha
2007 Výtvarné Pojizeří, Galerie Barbara, Hradec Králové

Seznam obrazové přílohy

1. obr. Josef Jíra, *Okno (Petrklíče)*, 1955, olej, plátno, 46 x 41 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: *Josef Jíra* (kat. výst.), Okresní galerie v Jičíně 1977, nestr.)
2. obr. Josef Jíra, *Renatka*, 1958, olej, plátno, 110 x 81 cm, soukromá sbírka Železný Brod. (Foto: *Josef Jíra* (kat. výst.), Okresní galerie v Jičíně 1977, nestr.)
3. obr. Josef Jíra, *Město*, 1960, olej, plátno, 125 x 150 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: *Josef Jíra. Souborná výstava 1947-1978* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci 1978, obr. 4.)
4. obr. Josef Jíra, *Strach I (Ztracené symboly)*, 1962, olej, plátno, 90 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 62.)
5. obr. Josef Jíra, *Z protiválečného cyklu s bílým koněm*, 1973, olej, plátno, 125 x 150 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 14524. (Foto: *Josef Jíra. Obrazy a grafika 1969/1979* (kat. výst.), Okresní muzeum Českého ráje Turnov, Nová síň Praha 1979, nestr.)
6. obr. Josef Jíra, *Pieta - Mé matce*, 1975, olej, plátno, 100x 129,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 14223. (Foto: *Josef Jíra. Portréty/figurální kompozice* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1978, nestr.)
7. obr. Josef Jíra, *Český ráj – Milenci*, 1979, olej, plátno, 110 x 150 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 10)
8. obr. Josef Jíra, *Vzpomínka na Paříž*, 1982, olej, plátno, 150 x 170 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 25.)
9. obr. Josef Jíra, *Vůně šípkového keře na Kozákově*, 1996, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 89.)
10. obr. Josef Jíra, *Šípkový keř z Voděrad*, 1997, olej, plátno, 30 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 12.)
11. obr. Josef Jíra, *Suché Skály s barborkou*, 2003, olej, plátno, 40 x 35 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 69.)
12. obr. Josef Jíra, *Jarní Suché Skály*, 2003, olej, plátno, 30 x 40 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 82.)
13. obr. Josef Jíra, *Pstruh pod Vltavicí*, 1993, olej, plátno, 70 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 15.)
14. obr. Josef Jíra, *Koník z Janovy hory*, 1999, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 90.)
15. obr. Josef Jíra, *Humprecht – Třešňový květ*, 1999, olej, plátno, 30 x 40 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 84.)
16. obr. Josef Jíra, *Hořce z Krkonoš*, 2003, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 85.)
17. obr. Josef Jíra, *Vítr na Filkách*, 1995, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 86.)
18. obr. Josef Jíra, *Jeřáby na Sněhově*, 2003, olej, plátno, 50 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 87.)
19. obr. Josef Jíra, *K.M.B. - Vánoční pod Pantheonem*, 1993, olej, plátno, 30 x 40 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 106.)
20. obr. Josef Jíra, *Popeleční pod Pantheonem*, 2003, olej, plátno, 60 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 31.)
21. obr. Josef Jíra, *Sv. Petr – Krkonoše*, 1994, olej, plátno, 50 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 135.)
22. obr. Josef Jíra, *Lazare vstaň*, 1993, olej, plátno, 120 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 24.)
23. obr. Josef Jíra, *Moje svatá trojice*, 1993, olej, plátno, dřevěná deska, 60x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 61.)
24. obr. Josef Jíra, *Moje sv. Trojice*, 1993, suchá jehla, papír, 13,5 x 20,4 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: autorka)
25. obr. Josef Jíra, *Moje sv. Trojice*, 1993, suchá jehla, papír, 39,5 x 33,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: autorka)
26. obr. Josef Jíra, *Příjezd do Egypta*, 1998, olej, dřevěná deska, plech, 50 x 40 cm, soukromá sbírka

- Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 57.)
27. obr. Josef Jíra, *Přijezd do Egypta*, 1998, suchá jehla, olej, papír, 7,5 x 10,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: autorka)
 28. obr. Josef Jíra, *Večer z Černé studnice*, 2000, olej, plátno, 80 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 30.)
 29. obr. Josef Jíra, *Starozákonní deska II. - Židovská*, 2002, olej, dřevo, plech, 40 x 130 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 63.)
 30. obr. Josef Jíra, *Létařovická deska*, 1995, olej, plátno, dřevěná deska, 120 x 140 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 80.)
 31. obr. Josef Jíra, *Betlém*, 1999, dřevo, 200 cm, Kryštofovo Údolí u Liberce. (Foto: autorka.)
 32. obr. Josef Jíra, *Lavičky nadějí u Wilsoňáku*, 2000, olej, plátno, 80 x 90 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 129.)
 33. obr. Josef Jíra, *Bezdomovci – Lavička nadějí u Wilsoňáku*, 2000, olej, plátno, 80 x 90 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 50.)
 34. obr. Josef Jíra, *Lavičky u Wilsoňáku – bezdomovci*, 2002, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 130.)
 35. obr. Josef Jíra, *Deštivý Václavák*, 2003, olej, plátno, 60 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 49.)
 36. obr. Josef Jíra, *Večerní Praha*, 2003, olej, plátno, 50 x 60 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 97.)
 37. obr. Josef Jíra, *Honfleur*, 1992, olej, plátno, 70 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 48.)
 38. obr. Josef Jíra, *Šašek u Notre Dame*, 1993, olej, plátno, 90 x 90 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 46.)
 39. obr. Josef Jíra, *Vzpomínka na Savaren*, 1985 – 1999, olej, plátno, 90 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 120.)
 40. obr. Josef Jíra, *Kolonáda pokřivených (Jánské lázně)*, 1994, olej, plátno, 90 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 51.)
 41. obr. Josef Jíra, *Krk – ikonostas*, 1994, olej, plátno, 60 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 122.)
 42. obr. Josef Jíra, *Jeruzalém – Damašská brána*, 1995, olej, plátno, 70 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 47.)
 43. obr. Josef Jíra, *Jeruzalémský list*, 1995, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 128.)
 44. obr. Josef Jíra, *Dům Ö. Wikströma*, 1995, olej, plátno, 60 x 70 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 111.)
 45. obr. Josef Jíra, *Lososí řeka – Švédsko*, 1995, olej, plátno, 70 x 80 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 118.)
 46. obr. Josef Jíra, *Nordford – Poslední trajekt*, 1995, olej, plátno, 80 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 139.)
 47. obr. Josef Jíra, *St. Marco – Benátky*, 1995, olej, plátno, 40 x 50 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 140.)
 48. obr. Josef Jíra, *Benátky*, 1999, olej, plátno, 100 x 120 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 102.)
 49. obr. Josef Jíra, *Rudolfinum – Portrét orchestru*, 1999, olej, plátno, 150 x 170 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 52.)
 50. obr. Josef Jíra, *Nikdy nedokončený autoportrét*, 2001 – 2004, olej, plátno, 120 x 100 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: Josef Jíra, *Josef Jíra. Malíř a grafik. Výbor z díla*, Praha 2004, obr. 1.)
 51. obr. Kaplička se zvoničkou na návsi, Malá Skála. (Foto: autorka.)
 52. obr. Kaplička na Pantheonu, Malá Skála. (Foto: autorka.)
 53. obr. Západní průčelí kaple sv. Vavřince. (Foto: autorka.)
 54. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled z východu. (Foto: autorka.)
 55. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled z jižní strany. (Foto: autorka.)
 56. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled ze severovýchodní strany. (Foto: autorka.)
 57. obr. Kaple sv. Vavřince, vitrajové okno vedoucí do lodi. (Foto: autorka.)
 58. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled na oltářní výklenek 1. (Foto: autorka.)
 59. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled na oltářní výklenek 2. (Foto: autorka.)

60. obr. Mojmír Preclík, *Sv. Vavřinec*, 1996, 38 x 38 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále.
61. Obr. Kaple sv. Vavřince, pohled na jižní stěnu lodi 1. (Foto: autorka.)
62. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled na jižní stěnu lodi 2. (Foto: autorka.)
63. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled na severní stěnu lodi 1. (Foto: autorka.)
64. obr. Kaple sv. Vavřince, pohled na severní stěnu lodi 2. (Foto: autorka.)
65. obr. Josef Jíra, *Obnova zámecké empírové kaple 1, soukromé vlastnictví Mgr. Jana Strnada.*
66. obr. Josef Jíra, *Obnova zámecké empírové kaple 2, soukromé vlastnictví Mgr. Jana Strnada.*
67. obr. Josef Jíra, *Obnova zámecké empírové kaple 3, soukromé vlastnictví Mgr. Jana Strnada.*
68. obr. Josef Jíra, *Obnova zámecké empírové kaple 4, soukromé vlastnictví Mgr. Jana Strnada.*
69. obr. Josef Jíra, *Obnova zámecké empírové kaple 5, soukromé vlastnictví Mgr. Jana Strnada.*
70. obr. Josef Jíra, *I. zastavení křížové cesty - Ježíš je odsouzen k smrti*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 14.)
71. obr. Josef Jíra, *II. zastavení křížové cesty - Ježíš přijímá kříž*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 16.)
72. obr. Josef Jíra, *III. zastavení křížové cesty - Ježíš padá pod křížem poprvé*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 18.)
73. obr. Josef Jíra, *IV. zastavení křížové cesty - Ježíš setkává svou matku*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 20.)
74. obr. Josef Jíra, *V. zastavení křížové cesty - Šimon Cyrenský pomáhá Ježíšovi nést kříž*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 22.)
75. obr. Josef Jíra, *VI. zastavení křížové cesty - Veronika podává Ježíšovi roušku*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 24.)
76. obr. Josef Jíra, *VII. zastavení křížové cesty - Ježíš padá pod křížem podruhé*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 26.)
77. obr. Josef Jíra, *VIII. zastavení křížové cesty - Ježíš setkává jeruzalémské ženy*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 28.)
78. obr. Josef Jíra, *IX. zastavení křížové cesty - Ježíš padá pod křížem potřetí*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 30.)
79. obr. Josef Jíra, *X. zastavení křížové cesty - Ježíšovi svlékají roucho*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 32.)
80. obr. Josef Jíra, *XI. zastavení křížové cesty - Ježíš je ukřižován*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 34.)
81. obr. Josef Jíra, *XII. zastavení křížové cesty - Ježíš umírá*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 36.)
82. obr. Josef Jíra, *XIII. zastavení křížové cesty - Ježíšovo tělo je snato z kříže*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 38.)
83. obr. Josef Jíra, *XIV. zastavení křížové cesty - Ježíš je pohřben*, 1996, kombinovaná technika, dřevěná deska, 50 x 60 cm, kaple sv. Vavřince na Malé Skále. (Foto: Jan Strnad (red.), *Křížová cesta Josefa Jíry*, Jablonec nad Nisou 1996, s. 40.)
84. obr. Josef Jíra, *I. zastavení křížové cesty*, 1989-1990, kombinovaná technika, dřevěná deska, 40 x 26,5 cm, soukromá sbírka Praha. (Foto: autorka.)
85. obr. Josef Jíra, *II. zastavení křížové cesty*, 1989-1990, kombinovaná technika, dřevěná deska, 40 x 26,5 cm, soukromá sbírka Praha. (Foto: autorka.)
86. obr. Josef Jíra, *III. zastavení křížové cesty*, 1989-1990, kombinovaná technika, dřevěná deska, 40 x

115. obr. Josef Jíra, *VIII. a IX. zastavení křížové cesty*, 1980, suchá jehla, olej, kovová tiskařská matrice, 10,5 x 7,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: autorka.)
116. obr. Josef Jíra, *IX. a X. zastavení křížové cesty*, 1980, suchá jehla, olej, kovová tiskařská matrice, 10,5 x 7,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: autorka.)
117. obr. Josef Jíra, *XI. a XII. zastavení křížové cesty*, 1980, suchá jehla, olej, kovová tiskařská matrice, 10,5 x 7,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: autorka.)
118. obr. Josef Jíra, *XIII. a XIV. zastavení křížové cesty*, 1980, suchá jehla, olej, kovová tiskařská matrice, 10,5 x 7,5 cm, soukromá sbírka Malá Skála. (Foto: autorka.)
119. obr. Josef Jíra, *I. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
120. obr. Josef Jíra, *II. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
121. obr. Josef Jíra, *III. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
122. obr. Josef Jíra, *IV. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
123. obr. Josef Jíra, *V. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
124. obr. Josef Jíra, *VI. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
125. obr. Josef Jíra, *VII. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
126. obr. Josef Jíra, *VIII. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
127. obr. Josef Jíra, *IX. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
128. obr. Josef Jíra, *X. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
129. obr. Josef Jíra, *XI. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
130. obr. Josef Jíra, *XII. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
131. obr. Josef Jíra, *XIII. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
132. obr. Josef Jíra, *XIV. zastavení křížové cesty*, po r. 2000, barevná litografie, 11,5 x 8 cm, soukromá sbírka Petra Kábrta. (Foto: autorka.)
133. obr. Reprint pohlednice, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích – Mistříně, sbírka autorky.
134. obr. Vladimír Vašíček, *I. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
135. obr. Vladimír Vašíček, *II. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
136. obr. Vladimír Vašíček, *III. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
137. obr. Vladimír Vašíček, *IV. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
138. obr. Vladimír Vašíček, *V. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
139. obr. Vladimír Vašíček, *VI. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
140. obr. Vladimír Vašíček, *VII. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
141. obr. Vladimír Vašíček, *VIII. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
142. obr. Vladimír Vašíček, *IX. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
143. obr. Vladimír Vašíček, *X. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel

- Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
144. obr. Vladimír Vašíček, *XI. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
145. obr. Vladimír Vašíček, *XII. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
146. obr. Vladimír Vašíček, *XIII. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
147. obr. Vladimír Vašíček, *XIV. zastavení křížové cesty*, 1987, olej, sololitová deska, 59 x 42 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Svatobořicích - Mistříně. (Foto: autorka.)
148. obr. Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. (Foto: autorka.)
149. obr. Kaple sv. Josefa v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové, pohled na oltářní stěnu. (Foto: autorka.)
150. obr. Ludmila Jandová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330, pohled na prvních sedm zastavení. (Foto: autorka.)
151. obr. Ludmila Jandová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330, pohled na druhých sedm zastavení. (Foto: autorka.)
152. obr. Ludmila Jandová, *I. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
153. obr. Ludmila Jandová, *II. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
154. obr. Ludmila Jandová, *III. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
155. obr. Ludmila Jandová, *IV. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
156. obr. Ludmila Jandová, *V. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
157. obr. Ludmila Jandová, *VI. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
158. obr. Ludmila Jandová, *VII. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
159. obr. Ludmila Jandová, *VIII. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
160. obr. Ludmila Jandová, *IX. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
161. obr. Ludmila Jandová, *X. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
162. obr. Ludmila Jandová, *XI. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
163. obr. Ludmila Jandová, *XII. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
164. obr. Ludmila Jandová, *XIII. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
165. obr. Ludmila Jandová, *XIV. zastavení křížové cesty*, 1989, olej, sololitová deska, Biskupství královehradecké, A/4100330. (Foto: autorka.)
166. obr. Katedrála sv. Ducha v Hradci Králové, pohled na západní průčelí. (Foto: autorka.)
167. obr. Ludmila Jandová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové, pohled na prvních sedm zastavení. (Foto: autorka.)
168. obr. Ludmila Jandová, *Čtrnáct zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové, pohled na druhých sedm zastavení. (Foto: autorka.)
169. obr. Ludmila Jandová, *I.-IV. zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. (Foto: autorka.)
170. obr. Ludmila Jandová, *III.-VI. zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. (Foto: autorka.)
171. obr. Ludmila Jandová, *V.-VII. zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. (Foto: autorka.)
172. obr. Ludmila Jandová, *X.-XI. zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. (Foto: autorka.)

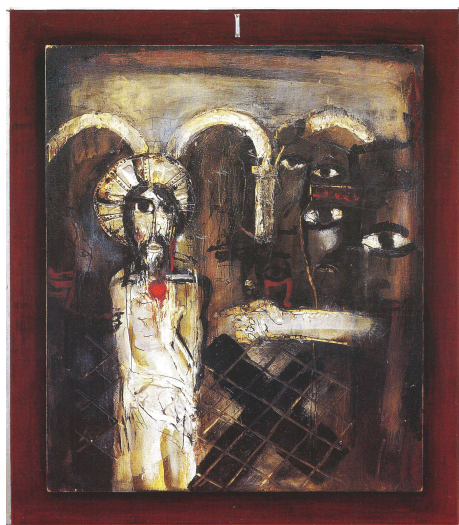
173. obr. Ludmila Jandová, *XI.-XIII. zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. (Foto: autorka.)
174. obr. Ludmila Jandová, *XIII.-XIV. zastavení křížové cesty*, 1990, olej, dřevěná deska, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. (Foto: autorka.)
175. obr. Ludmila Jandová, *I. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714. (Foto: autorka.)
176. obr. Ludmila Jandová, *II. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714. (Foto: autorka.)
177. obr. Ludmila Jandová, *V. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714. (Foto: autorka.)
178. obr. Ludmila Jandová, *X. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714. (Foto: autorka.)
179. obr. Ludmila Jandová, *XI. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714. (Foto: autorka.)
180. obr. Ludmila Jandová, *XII. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714. (Foto: autorka.)
181. obr. Ludmila Jandová, *XIV. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, tužka, pastel, papír, 30 x 18 cm, Biskupství královehradecké, A/4100714. (Foto: autorka.)
182. obr. Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku, pohled od východu. (Foto: autorka.)
183. obr. Sabina Kratochvílová, *I. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
184. obr. Sabina Kratochvílová, *II. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
185. obr. Sabina Kratochvílová, *III. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
186. obr. Sabina Kratochvílová, *IV. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
187. obr. Sabina Kratochvílová, *V. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
188. obr. Sabina Kratochvílová, *VI. a VII. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
189. obr. Sabina Kratochvílová, *VI. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
190. obr. Sabina Kratochvílová, *VII. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
191. obr. Sabina Kratochvílová, *VIII. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
192. obr. Sabina Kratochvílová, *IX. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
193. obr. Sabina Kratochvílová, *X. a XI. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
194. obr. Sabina Kratochvílová, *X. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
195. obr. Sabina Kratochvílová, *XI. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
196. obr. Sabina Kratochvílová, *XII. a XIII. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
197. obr. Sabina Kratochvílová, *XII. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
198. obr. Sabina Kratochvílová, *XIII. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
199. obr. Sabina Kratochvílová, *XIV. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
200. obr. Sabina Kratochvílová, *XV. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)
201. obr. Sabina Kratochvílová, *XVI. zastavení křížové cesty*, kolem 1990, olej, plátno, dřevěná deska, 76 x 34 cm, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Jevíčku. (Foto: autorka.)

202. obr. Kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích, pohled na oltářní stěnu. (Foto: autorka.)
203. obr. Kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích, pohled do interiéru lodi 1. (Foto: autorka.)
204. obr. Kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích, pohled do interiéru lodi 2. (Foto: autorka.)
205. obr. Kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích, pohled do interiéru lodi 3. (Foto: autorka.)
206. obr. Kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích, pohled do interiéru lodi 4. (Foto: autorka.)
207. obr. Sabina Kratochvílová, *I. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
208. obr. Sabina Kratochvílová, *II. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
209. obr. Sabina Kratochvílová, *III. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
210. obr. Sabina Kratochvílová, *IV. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
211. obr. Sabina Kratochvílová, *V. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
212. obr. Sabina Kratochvílová, *VI. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
213. obr. Sabina Kratochvílová, *VII. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
214. obr. Sabina Kratochvílová, *VIII. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
215. obr. Sabina Kratochvílová, *IX. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
216. obr. Sabina Kratochvílová, *X. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
217. obr. Sabina Kratochvílová, *XI. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
218. obr. Sabina Kratochvílová, *XII. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
219. obr. Sabina Kratochvílová, *XIII. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
220. obr. Sabina Kratochvílová, *XIV. zastavení křížové cesty*, 1991-1992, kombinovaná technika, plátno, dřevěná deska, 73 x 49,5 cm, kostel sv. Filipa a Jakuba v Hraběšicích. (Foto: autorka.)
221. obr. Kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: autorka.)
222. obr. Kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí, pohled na interiér lodi 1. (Foto: autorka.)
223. obr. Kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí, pohled na interiér lodi 2. (Foto: autorka.)
224. obr. Kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí, pohled na interiér lodi 3. (Foto: autorka.)
225. obr. Kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí, pohled na interiér lodi 4. (Foto: autorka.)
226. obr. Vladimír Komárek, *I. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: autorka.)
227. obr. Vladimír Komárek, *II. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz>.)
228. obr. Vladimír Komárek, *III. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz>.)
229. obr. Vladimír Komárek, *IV. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz>.)
230. obr. Vladimír Komárek, *V. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz>.)
231. obr. Vladimír Komárek, *VI. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz>.)
232. obr. Vladimír Komárek, *VII. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: autorka.)
233. obr. Vladimír Komárek, *VIII. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz>.)
234. obr. Vladimír Komárek, *IX. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz>.)
235. obr. Vladimír Komárek, *X. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel

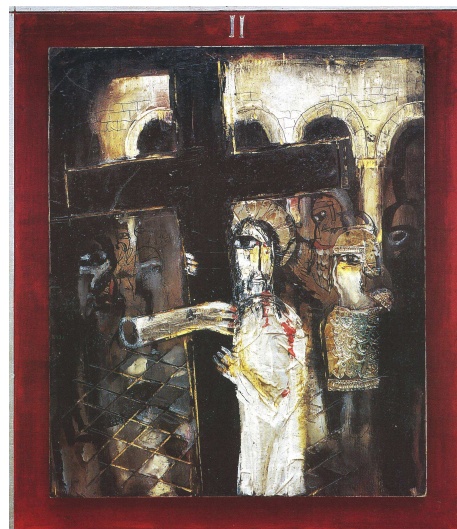
- sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz.>)
236. obr. Vladimír Komárek, *XI. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: autorka.)
237. obr. Vladimír Komárek, *XII. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz.>)
238. obr. Vladimír Komárek, *XIII. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: <http://www.krizovacesta.xf.cz.>)
239. obr. Vladimír Komárek, *XIV. zastavení křížové cesty*, 2001, 180 x 90 cm, olej, dřevěná deska, kostel sv. Petra a Pavla v Konecchlumí. (Foto: autorka.)

Obrazová příloha

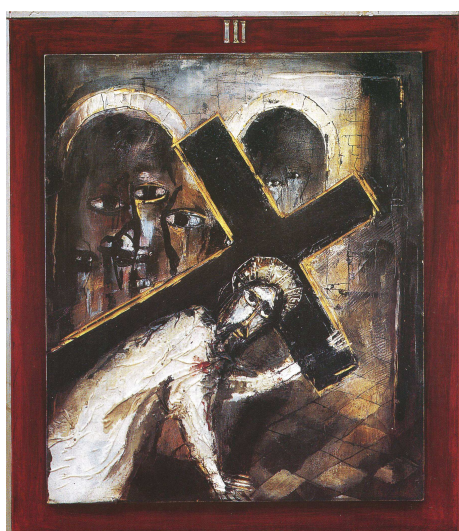
70,



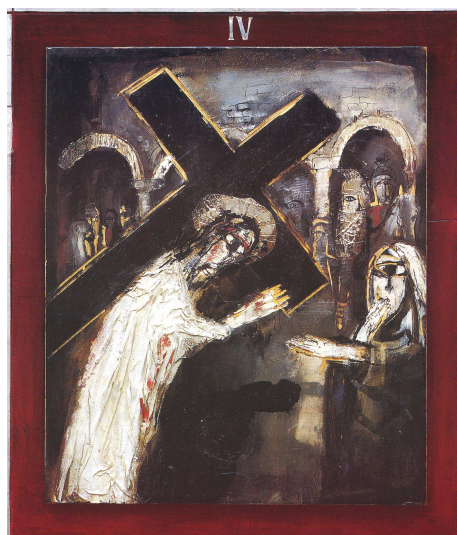
71,



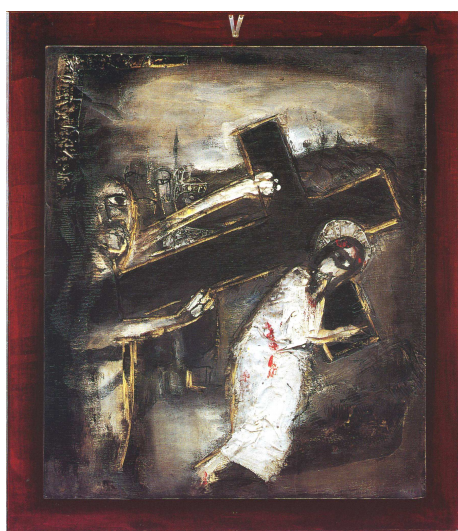
72,



73,



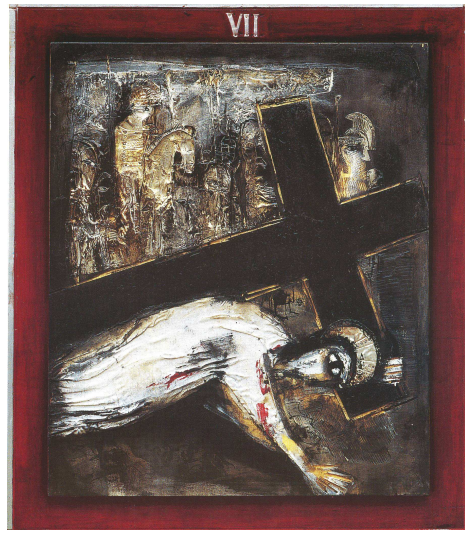
74,



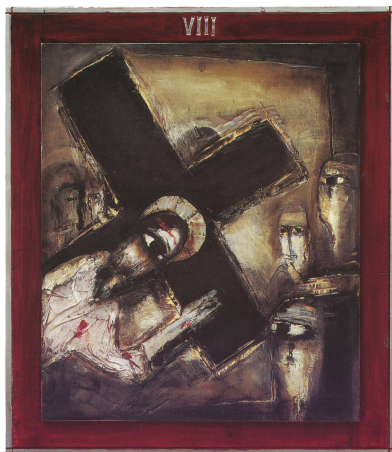
75,



76,



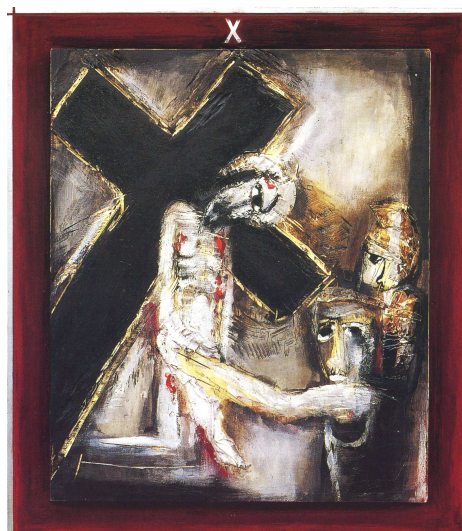
77,



78,



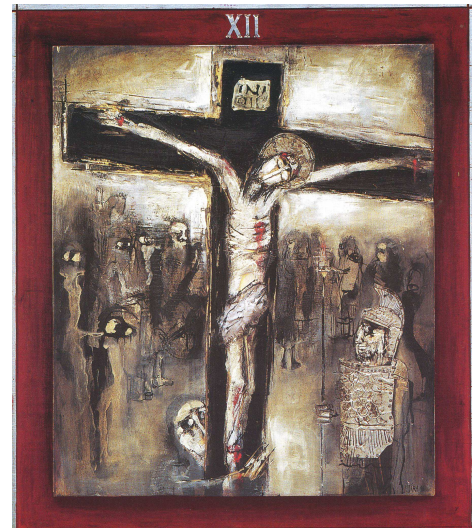
79,



80,



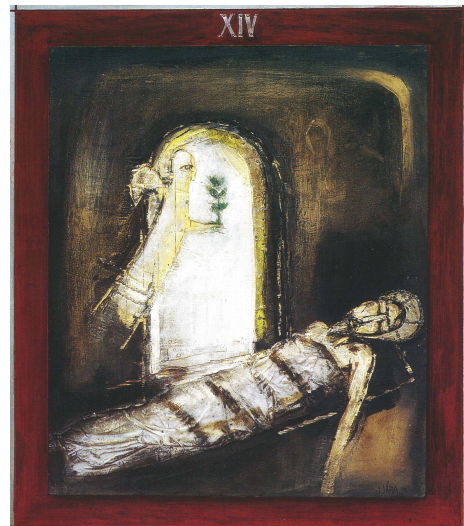
81,



82,



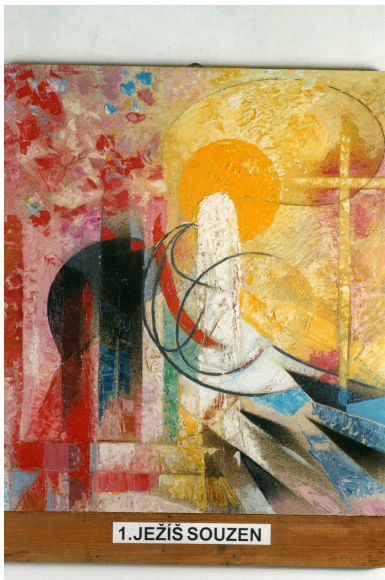
83,



95,



134,



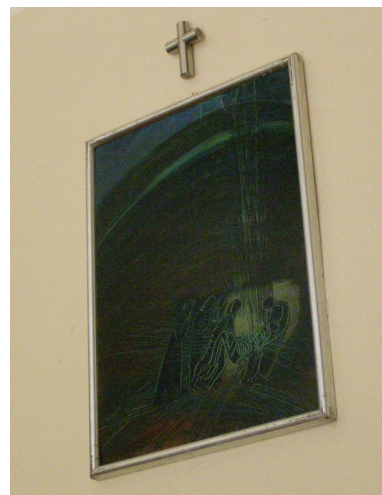
147,



152,



165,



167,



168,



183,



201,



207,



220,



226,



239,



Summary

Josef Jíra's Stations of the Cross in St. Laurence's chapel in Malá Skála

The painter and graphic artist Josef Jíra has always been associated with originality, individuality, landscape in Bohemian paradise and expressionism. Born in October 11, 1929 Jíra spent practically all his life in the village of Malá Skála up until his death in June 15, 2005.

After training at the technical Jewellery School in Turnov he studied at the Academy of Fine Arts in Prague (from 1946 till 1952). Jíra became one of the founders of the art group „M 57“ in 1957 and since this year he was member of the Union of Czechoslovak Fine Artists. His performance was influenced by the Czech painter Jindřich Prucha, later by Vincent van Gogh and Edvard Munch. Most recognized were Jíra's imaging groups at the turn of 60's and 70's.

Josef Jíra was an innovative artist not closely connected with a specific movement in contemporary art. Nevertheless, he is undoubtedly one of the most significant representatives of modern Czech painting of second half of 20th century. Expressionism of his productions impresses by crudity and sincerity of feelings. Artworks contain autobiographic features and convey profound emotions. Jíra has been admired by many both for his personality and his work. At the same time, he has been cursed for obstinate abidance of his own principals and tradition.

Josef Jíra was using a fixed creative and iconographic style developed over the years of his artistic growth and fully demonstrated in his late works. In this period he concentrated on sacred motives, which are considered to be a dignified conclusion of his life work. In this production a limited colour scheme in dark hue is mostly used. Pictures were created without any intention to make an illusional space. Jíra expresses himself through the simplified drawing. Details with symbolical value are intentionally depicted in his canvases. Schematic shapes demonstrate inside drama of the images. Jíra used combined techniques - painting on wooden board, which was then formed by frazing, engraving, and also supplementary materials were added (metal, cloth, stringline and other).

Josef Jíra's *Stations of the Cross* in St. Laurence's chapel in Malá Skála belongs in his late work. It narrates story of Jesus Christ's last journey to Golgotha and his crucifixion in series of fourteen pictures. This artwork succeeded several graphics and addresses sensitively the matter of religion and its importance. The 14 stations dominate the decoration of sacred space in the chapel. In comparison with similar works of Jíra's contemporaries, stations in Malá Skála are the most virtuous ones. The difference lies in the usage of expressive levels of Jíra's artistic style. The purpose was to leave a deep impression and touch peoples minds.

This Bachelors work presents Josef Jíra's life and work, especially the period from 90's till his death, which was neglected by art historians. It describes historical and iconographic background of devotion of Stations of the Cross. The work brings analyses from an art historical standpoint. Jíra's painting are also briefly compared to the other *Stations of the Cross* by Czech artists like Vladimír Komárek, Vladimír Vašíček, Ludmila Jandová and Sabina Kratochvílová.

Anotace

Jméno a příjmení:	Hana Lamatová
Katedra:	dějin umění
Vedoucí práce:	Doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.
Rok obhajoby:	2008

Název práce:	Křížová cesta Josefa Jíry v kapli sv. Vavřince na Malé Skále
Název v angličtině:	Josef Jíra's Stations of the Cross in St. Laurence's chapel in Malá Skála
Anotace práce:	Práce se zabývá obrazovým souborem <i>Čtrnácti zastavení křížové cesty</i> malby a grafika Josefa Jíry, který je zasazen do umělecko-historického kontextu obdobných obrazových souborů dalších českých umělců. V přehledu uvádí historické a ikonografické pozadí zbožnosti křížové cesty. Práce přibližuje Jírův život a dílo v období od roku 1990 až 2005, které nebylo dosud odbornou veřejností reflektované.
Klíčová slova:	Josef Jíra, křížová cesta, české malířství 2. poloviny 20. století
Anotace v angličtině:	This Bachelors work presents Josef Jíra's <i>Stations of the Cross</i> , his life and work, especially the period from 90's till his death, which was neglected by art historians. It describes historical and iconographic background of devotion of Stations of the Cross. Jíra's painting are also briefly compared to the other Stations of the Cross by czech artists.
Klíčová slova v angličtině:	Josef Jíra, Stations of the Cross, czech painting in the second half of 20 th century
Přílohy vázané v práci:	Seznam výstav Josefa Jíry po roce 1990, výběr z obrazové přílohy
Rozsah práce:	Stran 151
Jazyk práce:	Čeština