

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Anna Ostapczuk

Sakrální tvorba Jiřího Nowosielského

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Sakrální tvorba Jiřího Nowosielského“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 28. 6. 2012

Anna Ostapczuk

Bibliografická citace

Sakrální tvorba Jiřího Nowosielského [rukopis] / Anna Ostapczuk ; vedoucí práce: Mgr. Milan Pech.-- Praha 2012. -- 65 s.

Anotace

Bakalářská práce „Sakrální tvorba Jiřího Nowosielského“ se zabývá životem a dílem polského výtvarného umělce Jiřího Nowosielského (1923-2011), jednoho z nejvýznamnějších současných malířů ikon. Smyslem bakalářské práce bude přiblížit sakrální tvorbu tohoto výtvarníka. V jednotlivých kapitolách přiblíží jeho život a tvůrčí období. Dále se zaměří na přehled profánní tvorby tohoto umělce. Představí jeho abstrakce, figurální tvorbu, akty, portréty a impresionistické krajiny. Dále se zaměří na Nowosielského malbu ikon. V této kapitole představí všeobecné informace o ikoně, nejčastější náměty deskových obrazu od Nowosielského a příklad jeho nástěnné malby. Práce nabízí komplexní pohled na jeho tvorbu a zároveň pochopení jeho inspiraci a způsobu tvoření.

Klíčová slova

polské moderní umění, polské sakrální umění, Jiří Nowosielski, ikona

Abstract

The thesis is about Jerzy Nowosielski's religious works of art and deals to the life and work of the Polish painter Jerzy Nowosielski (1923-2012) one of the most significant contemporary icon painters. The aim of the thesis is to introduce Jerzy Nowosielski's sacred artwork. Each chapter approaches his life and creative period. Further review will focus on the creation of secular artists. Introduces its abstraction, figurative work, nudes, portraits and impressionistic landscapes. Furthermore, focusing on Nowosielski's painting icons. This chapter presents general information about the icon, the most common suggestions from Nowosielski's image plate and example of his murals. The thesis offers a comprehensive look at his work while understanding his inspiration and method of formation.

Keywords

polish modern art, polish sacred art, George Nowosielski, icon

Počet znaků (včetně mezer): 77 152

Poděkování

Úvodem chtěla bych poděkovat vedoucímu práce panu Mgr. Milanovi Pechovi, za čas, který mi věnoval a za jeho odborné rady. Dále bych chtěla poděkovat panu J. D. za psychickou podporu.

Obsah

Úvod	6
Přehled literatury	8
1 Život Jiřího Nowosielského.....	10
2 Přehled profanni tvorby.....	15
3 Sakrální tvorba.....	20
3.1. Ikony v pravoslaví.....	20
3.2. Deskové obrazy a jejich nejfrekventovanější ikonografické typy	25
3.2.1. Ikony Ježíše Krista	25
3.2.2. Ikony Panny Marie.....	33
3.2.3. Ikony světců.....	38
3.3. Nástěnné malby kostelů.....	40
Závěr	42
Seznam použité literatury.....	43
Obrazová příloha	46
Seznam vyobrazení.....	63

Úvod

Umění 20. století v Polsku se určitým způsobem sekularizovalo na jednu stranu a na druhou stranu existovala celá řada umělců s duchovními motivy. Jedním z malířů zabývajících se sakrální tvorbou je Jiří Nowosielski. Celá jeho tvorba vyplývá z hlubokého porozumění ikoně, její výjimečné úloze v naší umělecké a duchovní kultuře.

Ve své práci bych ráda přiblížila sakrální tvorbu Jiřího Nowosielského. Z jeho díla jsem vybrala náměty, které jsou nejtypičtější pro jeho tvorbu. Svůj text opírám o knihy zabývající se ikonou ve všeobecném významu, které napomáhají při porozumění klasické ikonové tvorby. Dále o průzkum článků, sborníku a katalogů výstav. Dalším zdrojem jsou také internetové stránky. Snažila jsem se o představení věci, které znám z autopsie. Osobní rozhovor nebyl možný kvůli dlouhodobé nemoci malíře a jeho úmrtí.

První kapitola se zabývá životem umělce. Popisuje jeho mládí, pobyt v klášteře, poválečné období a život v komunistickém režimu v Polsku. Snaží se přiblížit čtenáři cestu, kterou prošel Nowosielski během svého života a okamžiky, které významným způsobem ovlivnily jeho tvorbu. Zabývá se jeho uměleckým vývojem a představuje nejdůležitější výstavy, kterých se zúčastnil.

Přehled nesakrální tvorby Nowosielského je zahrnut ve druhé kapitole. Malíř kromě ikon tvořil také abstraktní malby, zátiší, figurální náměty, portréty, akty a pak impresionistické krajiny, které jsou stručným způsobem přiblížené čtenáři. Tato část jeho tvorby není v současné době populární. Stejně jako byla sakrální tvorba opomíjená před rokem 1989, ani teď se profánní tvorba netěší moc velkému zájmu mezi vědci. Jednotlivé žánry jsou seřazeny chronologicky a nechybí k nim obrazová příloha s typickými díly umělce. Tato kapitola je zároveň velmi důležitá pro pochopení inspirace umělce v jeho profánní tak v sakrální tvorbě.

Třetí kapitola pojednává o malbě ikon. Je zde zahrnuta část, která má za cíl přiblížit její historii a charakteristické vlastnosti. Zabývá se ikonou v tradičním smyslu

tohoto slova. Pak následuje část věnující se přiblížení vybraných desek Jiřího Nowosielského s náměty, které nejčastěji používal. Ikony jsou rozčleněné podle námětu na malby Ježíše Krista, Panny Marie a sv. Paraskévy. Nechybí také příklad jeho nástěnné malby. Tato kapitola nemá za cíl shrnout celou sakrální tvorbu Jiřího Nowosielského, ale přiblížit pouze jeho charakteristická díla. Ve výběru obrazů převažují díla poznané z autopsie. Celek je doplněn o bohatou obrazovou přílohu.

Tato práce se snaží představit část z tvorby malíře. Jedná se o výčet námětů typických pro Nowosielského. Vzhledem k velkému obsahu jeho umělecké práce, která nevdě byla dostatečně zpracovaná, nekladu si za cíl podat zcela vyčerpávající informace na toto téma. Mým záměrem je představit charakteristické motivy jeho tvorby. Chci představit Jiřího Nowosielského jako všestranného malíře, pro kterého bylo tvoření celým jeho životem.

Přehled literatury

Jiří Nowosielski byl umělcem, který dlouho zůstal mimo zájem polských odborníků. Jeho sakrální tvorba začala zajímat odbornou veřejnost až na konci 20. století. Na druhou stranu jeho profánní díla, které byly populární za jeho života, se v současné době nesetkávají s moc velkou oblibou.

Jedním z umělců, který se intenzivněji zabíral tvorbou Nowosielského byl Michal Bogucki. Byl autorem několika článků o jeho sakrální tvorbě, které jsou součástí sborníků vydaných u příležitosti výstavy ikon Nowosielského v roce 2006. Jedná se o dvě publikace, které mi významným způsobem pomohly pochopit sakrální tvorbu tohoto umělce. Kniha „Obraz nie ręką ludzką malowany“ obsahuje přehled ikon, které byly k vidění na zmiňované výstavě. Součástí je i projev kněze Stefana Wysockého o jeho osobních zkušenostech s tímto malířem. V knize rovněž nechybí základní biografické údaje o Jiřím Nowosielskim. Druhá publikace, o kterou opírám část své práce, má název „Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy“. V ní se můžeme dozvědět historii ikony a její vliv na současného člověka. Oba sborníky mají bohatou obrazovou přílohu, v níž jsou pro srovnání vedle sebe umístěny ikony klasické i Nowosielského. Pro ikonografický rozbor vybraných ikon malíře jsem použila publikaci Jana Royta „Slovník biblické ikonografie“, který komplexním způsobem rozebírá ikonografické typy sakrálních obrazů. Dále jsem použila „Slovník pojmů a jmen“, který je součástí knihy od Viktora Lazareva „Svět Andreje Rubleva“. Velmi přínosným byl také katalog sbírek od Michaely Ottové a Heleny Zápalkové z roku 2005.

Publikace, která se zabírá nesakrální tvorbou Nowosielského, je kniha Mieczysława Porębskiego z roku 1990, která vznikla za podpory krakovské galerie Sztarmach. Tato publikace obsahuje velkou obrazovou přílohu a podrobné biografické údaje o malíři, včetně jeho úvah a soukromých fotografií. Další knihou, která se zaměřila na profánní tvorbu umělce, je dílo Krystyny Czerni „Nowosielski“ z roku 2006. Autorka se v něm snaží představit nejdůležitější díla tohoto umělce a spojuje je s několika fakty z jeho života.

Při psaní kapitoly o všeobecné tvorbě ikon, jsem použila knihu Josefa Myslivce „Ikona“, která zahrnuje komplexní informace o vývoji a technice ikony. Inspirativní pro

mě byla také práce Pavla Florenského, který se ve své knize „Ikonostas“ snaží o duchovní pohled na ikonovou tvorbu.

Při psaní své práce jsem vycházela nejenom z výše popsané literatury, ale také z časopisů, zejména: Przegląd kulturalny, Wprost, Gazeta Wyborcza, Kresy Twórczość a Kresy.

1. Život Jiřího Nowosielského

Jiří Cyprian Nowosielski se narodil 7. ledna 1923 v Krakově jako syn Stefana Nowosielského, pracovníka železnice a Anny Harlaeder, která měla rakouské předky. Bylo to jejich poslední dítě. Nowosielski o svých dvou starších sourozencích, kteří zemřeli na nákazu během první světové války, dlouho nevěděl nic. Byl pokřtěn 2. února 1924 v řeckokatolickém kostele sv. Norberta v Krakově.¹

Jiří Nowosielski byl vychováván v harmonickém prostředí. Jeho rodina patřila mezi inteligenci a vlastnila velkou knihovnu. Důležité místo v ní zaujímala hudba. Otcův starší bratr Michal, který byl už v penzi, opravoval hudební nástroje. Otec, jemuž se nenaplnil sen být houslistou, chodil se synem do opery a na koncerty. Mladý Nowosielski přišel do styku s hudbou, přesněji se zpěvem, také díky církvi, kde v pěveckém sboru zpíval i jeho otec. O umění se zajímal od dětství. Otec se postaral o to, aby poznal sbírky krakovské a varšavské galerie. Nezletilý Nowosielski už znal impresionismus a expresionismus. Za otevření cesty k těmto směrům vděčil otcovu příteli, varšavskému architektovi Wladyslawowi Jachimowiczovi. Pod jeho vlivem se ve svých 15 letech rozhodl stát se malířem.²

Mezi roky 1937 a 1939 několikrát navštívil Lvov, kde byl fascinován pravoslavnými ikonami, které tam spatřil. Především jeho druhá návštěva zde na něj velmi zapůsobila: „Poprvé jsem se setkal s tak velkým uměním v takové koncentraci a v takovém množství. Dojem byl tak silný, že nikdy nezapomenu na toto setkání. Když jsem se rozhlížel, cítil jsem tělesnou bolest (...) nebyl jsem schopný projít z jednoho sálu do druhého. (...) Všechno co jsem realizoval v malbě v pozdějším životě, bylo poznamenané tím prvním setkáním s ikonami ve Lvovském muzeu, i když třeba s menším odklonem.“³

V roce 1940 začal studovat dekorativní malbu na krakovské Kunstgewerbeschule. Byla to oficiálně odborná škola, která jako jediná humanitně zaměřená, byla tolerována Němci. Tam se spřátelil s budoucími členy Skupiny mladých výtvarníků i Skupiny krakovské: Tadeuszem Brzozowskim, Mieczysławem Porębskim, Jerzym Skarżyńskim, Kazimierzem Mikulskim, Tadeuszem Kantorem. Bylo to období, kdy Nowosielski ještě hlouběji poznával moderní umění. Tajné schůzky se spolužáky,

¹ CZERNI 2006, 7

² POREBSKI 2003, 68

³ POREBSKI 1990b, 7

prohlížení časopisů o umění, společné hodnocení reprodukcí současných děl a časté konverzace, to vše mělo vliv na jeho pozdější moderní orientaci.⁴

V roce 1942 vstoupil do noviciátu do Počajivské lávry na Ukrajině. Řádové předpisy kláštera byly velmi přísné, ale v rámci osmi hodin modlitby a osmi hodin práce patřilo i studium malování ikon, studování ikonografických vzorníků a časté návštěvy Lvovského muzea. Bohužel při práci na nástěnné malbě v Bolekhivě v roce 1943 onemocněl zánětem kloubu a po hospitalizaci ve Lvovské nemocnici odcestoval do Krakova.⁵ Jeho návrat do kláštera nebyl možný, v té době už tam nebylo bezpečně a byla tu ještě hlubší příčina. Nowosielski charakterizuje svůj tehdejší stav jako ztrátu víry. Další příčinou jeho rozhodnutí mohl být také vliv konspiračního sdružení mladých výtvarníků.

Po válce se rozhodl dokončit školu, proto v roce 1945 začal studovat na Akademii výtvarných umění, v dílně Eugeniusza Eibischa. Po roce a půl studium přerušil a se svými obrazy se zúčastnil 1. Výstavy moderního umění v krakovském Paláci umění. Na výstavách v roce 1945 a 1946 Nowosielski představil svou figurální tvorbu – portréty a akt. Následně se objevily jeho první abstrakce. V lednu 1949 se oženil se Sofií Gutowskou, malíčkou a scénografkou, kterou poznal v Kunstgewerbeschule. V tom roce získal stipendium ve výši 25 tisíc polských zlotých na přípravu 1. Celostátní výstavy výtvarníků. Všechny jeho práce (dvě zátíší, krajinomalba a dva portréty) byly odmítnuty jako příliš formalistické a bez tématu. Konec 40. let byl důležitý pro změnu organizace uměleckého školství v Polsku – byl nastolen program socialistického realismu, který byl pokládán za hlavní úkol pedagogické činnosti. Nowosielski tehdy vytvořil nástěnnou malbu s námětem Stalina pro pozdější sídlo Domu umění.⁶

V období mezi lety 1950 – 1962 malíř bydlel v Łodzi, kde navrhoval kostýmy a scénografii pro loutkové divadla Pinokio a Arlekin. Na přelomu roku 1951/52 se začala jeho umělecká spolupráce s pravoslavnou církví, což je spojeno s postupnou změnou jeho světonázoru. V té době četl „Ruskou ideu“ Berd'ajeva, pak Florenskije, Buľgakova a jiné východokřesťanské autory.⁷

V roce 1956 proběhla jeho první samostatná výstava v Łodzi a Krakově jenž se setkala s velmi dobrým ohlasem. Šlo o obrazy z let 1946 – 1956 a byl to pěkný přehled

⁴ CZERNI 2003, 256

⁵ JERZY NOWOSIELSKI 2006, 110

⁶ POREBSKI 1990b, 8

⁷ TYTKO 1993, 57

autorovy dosavadní tvorby. Nebyly tam však žádné abstrakce a té byly pravděpodobně nejzajímavější. Ve vystavených pracích byly patrné vlivy moderních umělců, u portrétů byl to Modigliani. Někteří také spatřovali inspirace ikonovou malbou. Výstava setkala se s velmi dobrým ohlasem publika a umělec byl kladně hodnocen díky svému osobitému stylu.⁸ V té době poprvé navštívil Itálii. Viděl Ravenu, Padovu, Florencii, Benátky i Řím a také se zúčastnil 28. bienále v Benátkách.⁹

O rok později stal se členem reaktivované Skupiny krakovské se sídlem v Krzysztoforach a zúčastnil se její první výstavy v Galerii Krzysztofony, kterou vedla Maria Bogucka. V tomto roce začal přednášet na Vysoké škole výtvarných umění v Lodži, kde vedl atelier návrhářství dekorace textilu.

V roce 1959 účastnil se 5. mezinárodního bienále v Sao Paolo a prováděl nástěnnou malbu v kostele sv. Bartoloměje v Jerzmanowicach. V tomto roce se také konala výstava „Ikony, Nikifor, Nowosielski“. Byly tam ikony z 16. – 18. století a vedle nich Nikiforové portréty, zátiší, městské i vesnické krajiny a podobizny svatých a také některé práce Nowosielského. Hlavním účelem výstavy bylo poukázat na společné výtvarné problémy řešené Nikiforem i Nowosielským. Porovnávající koncept figur v exponovaných obrazech jsou viditelné společné rysy v používání konturu anebo prostorovém řešení obrazů. Pro oba umělce ikona byla hlavní zdroj inspiraci.¹⁰

Dva roky nato se podrobil zkoušce před státní zkušební komisí a získal titul akademického malíře. O rok později se na pozvání Akademie výtvarných umění vrátil do Krakova, kde přejal malířskou dílnu po Jířimu Fedkowiczu. V roce 1963 varšavská galerie Zachęta ukázala retrospektivní výstavu jeho tvorby.

Na začátku 70. let projektoval scénografii a kostýmy do představení Antygona v režii Helmuta Kajzara z Vratislavského divadla. Malíř se zabýval scénografickými projekty jen pro svoji zábavu a většinou na prosbu přátel. Dělal mu také velkou radost fakt, že z jeho projektů vznikaly prostorové konstrukce.

V letech 1975 – 1978 na pozvání kněze Stefana Vysockého vznikla jedna z nejdůležitějších realizací Nowosielského - výzdoba kostela Božího Milosrdenství ve Varšavě. Největší zájem vyvolávala Křížová cesta, protože to byla v malířově tvorbě první realizace na toto téma.¹¹

⁸ MAJKA Maria: Malarstwo Nowosielskiego, in: Przekrój 1956, 577

⁹ Jerzy Nowosielski 2006, 112

¹⁰ NOWOSIELSKI 2003, 585

¹¹ NOWOSIELSKI 2003, 633-638

16. října 1976 byl mu udělen titul profesora. Dva roky po tom namaloval nástěnnou malbu a Křížovou cestu ve františkánském kostele v Krakově, pak vyzdobil dolní část kostela sv. Klimaka ve Varšavě.¹²

V letech 1982 – 1986 pracoval v kostele sv. Ducha v Nových Tychách. Byl to dvoupodlažní kostel, který svým vzhledem navazoval na východní sakrální stavby. V horní části je umístěna hlavní část kostela, dole byla kaple, sakristie a katechetický sál. Celek stavby byl dovršen valbovou střechou, na které byly umístěny čtyři kříže stylizované na pravoslavné. Právě architektonická originalita přiměla umělce k výzdobě této stavby.

V letech 1992 až 1997 umělec spolu s Bohdanem Kotarbou projektoval kostel v Białym Borze. Byl to jeden z největších projektů Nowosielského, ve kterém měl malíř bezprostřední vliv na architektonické řešení svatyně, její výzdobu a vybavení. Postavit sakrální objekt od základu, bylo to vždy jeho velké přání. I když při slavnostním otevření hlavně starší část farnosti nebyla moc natřena z výsledku, kostel Narození Nejsvětější Panny Marie je považován za jeden z nejzajímavějších moderních, sakrálních staveb v Polsku. Nakonec stejný názor měl také kněz Ulicki, který plně důvěřoval malíři u tohoto projektu.¹³

V roce 1996 spolu s manželkou a ve spolupráci s Galeríí Starmach založil Nadaci Nowosielských, které předal všechna autorská práva na svoji nesakrální tvorbu. Hlavním úkolem nadace byla podpora a propagace moderního polského umění doma i v zahraničí. Aby získal prostředky potřebné pro fungování organizace, rozhodl se Nowosielski prodat některá ze svých uměleckých děl. Činnost nadace je založena mimo jiné také na hmotné a morální podpoře mladých umělců.¹⁴

V roce 1999 realizoval svoje poslední sakrální dílo - kříž pro dominikánský kostel na varšavském Służebie. Téhož roku také předal všechna autorská práva týkající se jeho sakrální tvorby pravoslavné církvi v Krakově.

V letech 2000 – 2004 zorganizovala Slovanská galerie výstavu jeho sakrální tvorby v Moskvě, Lvově, Vilně, Varšavě, Benátkách i Barceloně. V té době Jagellonská univerzita udělila mu titul *doctora honoris causa*.

¹² POREBSKI 2003, 138

¹³ NOWOSIELSKI 2003, 639, 677

¹⁴ JERZY NOWOSIELSKI 2006, 109

Jiří Nowosielski, dlouhodobě nemocný, zemřel 21. února 2011 ve svém domě v Krakově.¹⁵ Během svého života měl stovky výstav v rodném Polsku i v zahraničí a byl laureátem několika velice prestižních cen – byly to mezi jinými cena Vladislava Pietrzaka v roce 1967 za celek tvorby anebo vyznamenání od Nadace Kultury a Umění z roku 1994.

¹⁵ NOWOSIELSKI 2003, 114-118

2. Přehled profánní tvorby

Jiří Nowosielski, malíř zátiší, portrétů a aktů, je jedním z nejzajímavějších polských umělců 20. století. Charakteristickou vlastností jeho umění je dualita. Najdeme u něj spojení tradičních hodnot se současnými vzory. Moderní náměty jsou malované „byzantským“ způsobem a zároveň obrazy se sakrální tematikou nesou náznaky současnosti. Na jeho nesakrální tvorbu ikona měla velký vliv a zároveň jeho moderní přístup ukazoval náboženské obrazy v novém světle. Jako zjevení působily jeho jemně namalované tváře, podlouhlé postavy a intenzivní barvy, ve kterých je vidět inspirace v obou těch směrech.¹⁶

Druhá polovina 40. let bylo jedno z nejzajímavějších období moderního polského umění: doba vášnivých debat, diskuse kolem pojmu „realismus“. Intenzivní roky, symbolicky uzavře 1. Výstava moderního umění a určí směr tvořivého hledání na několik následujících let. Pro Nowosielského to nebylo jednoduché období. Po návratu z kláštera na několik let ztratil víru, i když vždycky zdůrazňoval pozitivní aspekty ateismu, v tom okamžiku umění bylo pro něj jediným opěrným bodem v životě.

Skutečnou silou umělce se stává malířství. I v něm hledá Nowosielski svou vlastní cestu. Námětem jeho obrazů jsou lodě, příměstské domky a maluje také portréty. Jako jiní z dříve zmiňované Skupiny mladých výtvarníků se snaží vypracovat formu specifického „zesíleného realismu“. Kantor psal o něm: „Jeho akty jsou výrazem sadismu, a zátiší s jablky a hruškami vypadají jak zbytky po pohromě v Pompejích.“¹⁷

Zápas, jaký tato generace vedla o umění své doby, byl zároveň zápasem s poválečným traumatem, odreagováním okupačních zážitků. Obrazy a kresby z přelomu 40. a 50. let jsou ponuré. V této době tvořil hlavně akty. Po zkušenostech z války byla nahota spojována se smrtí, ponižováním. Surrealismus, jehož příznivcem se Nowosielski stává, provokuje k rozšiřování hranic poznání, povalení tabu. Jednou z cest k tomu se stává ostentativně mučednická erotika. Malíř je fascinován hranicí tělesnosti a spojením erotiky s utrpením, rozkoše s bolestí. [1]¹⁸

Několik let po válce se figurativní obsese stala cestou do slepé uličky. Řešením se zdála být abstrakce, která mu umožnila duchovní a umělecké osvobození. První

¹⁶ RUDENKO 2000, 224

¹⁷ CZERNI 2006, 11

¹⁸ CZERNI 2006, 12

abstraktní nákresy Nowosielského spojovaly surrealistický automatismus s geometrií. Konstrukce čtverců, trojúhelníků, lichoběžníků kladené v rovnoběžných řadách. Elementární skladba těchto prvků tvoří vlastní jazyk těchto děl a je vzdálena schematismu a nudě. Umění, které se inspirovalo primitivními kulturami, bylo inspirující i pro Nowosielského. Do jednoduchosti a prostoty svých geometrických obrazů zašifroval touhu po pravdivosti a pokus o návrat k začátkům ve smyslu zrodu každého tvůrčího činu.

Nowosielski několikrát zdůrazňoval, jak velký význam pro něj má bezpředmětnost ve struktuře obrazu. Abstrakce, kterou objevil v době, kdy byl ateistou, byla pro něj náhražkou něčeho duchovního, jakéhosi liturgického jazyka. Zpočátku tuto abstraktní část své tvorby považoval za vnitřní rozháranost. Po nějaké době, když se vrátil k náboženství a malbě ikon, se mu povedlo provést syntézu abstrakce a figurace. Staly se základem pro kompozici obrazů. Geometrická přísnost přitom zvítězila nad anatomii těla a ducha, uspořádala chaos reality.¹⁹ [2]

Vliv abstrakce byl patrný v celé tvorbě Nowosielského: lineárnost, zploštění formy, zamítnutí modelace, uspořádání kompozice a také opakující se rytmus forem. Během let umělec dospěl k precizní, čisté malířské technice.²⁰ Plochy organizoval do sítě archetypických forem: trojúhelníků, kol, čtverců. Jako by celá realita, zemská i nebeská, reálná a představovaná měla jeden společný princip, jednu vnitřní konstrukci.²¹

Existoval velký rozdíl mezi tím, co maloval Nowosielski a jeho současníci. Jeho tvorbu charakterizovalo určité zduchovení. Prvky teologie a filozofie pronikají jeho malbu.²² Jak už bylo řečeno, typické se pro něj později také stalo využití zásad abstrakce ve figurativní malbě.

Po změně režimu polské umění je poddáno diktátu stalinizmu. Nowosielski, který od roku 1947 pracuje jako asistent Tadeusza Kantora na Akademii umění v Krakově, se snaží přizpůsobit postulátům realizmu. Jeho obrazy však jako příliš naivní a formalistické nejsou přijatelné. V roce 1950 odchází z akademie, stěhuje se do Lodže a až do roku 1954 nevystavuje. Vydělává si scénografickými projekty.

Už od začátku padesátých let Nowosielski tvoří hlavně „do šuplíku“. Toto období je charakterizováno jako červené, kvůli převaze této barvy v jeho tvorbě. Převaha charakteristických cihlových tónů, s použitím purpuru, dává emocionální

¹⁹ RUDENKO 2000, 226

²⁰ MAJEWSKA 1957, 8

²¹ CZERNI 2006, 14-15

²² ZAMORSKA - PRZYŁUSKA 1998, 143

rozměr obrazům se statickými tvary a postavy. V jeho „Aktech“ či „Toaletách“ lze cítit erotický podtext, přestože těla namalovaných žen jsou vzdáleny ideálu krásy. [3]²³

Od té doby se stává akt jedním z hlavních motivů jeho malby. Časem se pohled umělce zjemní, otevřeny erotismus sublimuje. Přesto celou dobu zůstává na jeho obrazech erotická fantazie spojena s násilím. Nowosielski, toužící po osvobozeném těle, bude malovat těla ovládaná: toporné akty v akrobatických pozicích, vytlačené zčásti mimo obraz, zbavené tváří. Figury schoulené, klečící, schovávající dlaně za zády nebo s rukama nad hlavou. Děvčata zachycená do sítě výrazných linií, nastříhaná na geometrické tvary, vmáčknutá do těsných rámců obrazu. Zvětšoval modelky v oblíbených, několikrát opakovaných pozicích. Akty jsou charakteristické zvláštním způsobem zpracování malířské plochy.²⁴

Muži jsou u malíře, na rozdíl od žen, vždy oblečení. [4] Jen žena ukazuje své tělo, buď nahé anebo v plavkách. V jednom z rozhovorů prohlásil: „Muž to je jakoby poloviční člověk, mající neúplné tělo. Teprve žena je to opravdové tělo“, skutečně spojující věci duchovní s fyzickými. Od plnoštíhlých žen, malíř přechází v šedesátých letech k podlouhlým, subtilním „byzantským“ tělům. Ty jsou zbavené erotického nádechu a mají ryze duchovní rozměr. Zvláštností jsou tzv. „černé“ akty, mající svůj původ ve scénografickém zpracování řeckého dramatu Antigona. Ty éterické nadpozemské akty jsou pokusem o překročení vlastních kanonů zobrazených postav a také snahou o stvoření obrazů, které by ještě víc než dříve naznačovaly nekonečno a duchovnost. [5]

V nefigurálních námětech se umělec snaží o eliminaci všeho, co je zbytečné, pro lepší koncentraci na předem vymezený motiv. Jeho zátiší tak charakterizuje kondenzace forem, jednoduchost a prostota.

S koncem padesátých let zvláštní postavení v jeho tvorbě získává portrét. Kromě pár obrazů, které jsou považované za autobiografické, všechny tzv. portréty jsou zbavené jakýchkoliv individuálních prvků. Namalované postavy jsou si často vzájemně velmi podobné, mění se akorát jejich doplňky: šály, kravaty či účesy. Tyto tzv. portréty bez psychologie navazují na umění Byzance.²⁵ Jiným charakteristickým prvkem pro Nowosielského jsou „obrazy v obraze“, např. v sérii „Monografie“. Malíř jich používá k tomu, aby přiblížil hlavní námět prostřednictvím malých scének na lemu obrazu.

²³ KOSTOŁOWSKI 1993, 5

²⁴ SIEMIENOWICZ 2010, 285 - 303

²⁵ POREBSKI 1990b, 16 – 17

Tento způsob zobrazení je inspirován malbou hagiografických ikon, kde je centrálně namalován světec a na rámu obrazu výjevy z jeho života. Příkladem může být obraz „Tajemství snoubenců“ [6] z roku 1962, který zobrazuje výjevy připomínající fotky z rodinného alba. Několikrát opakovávané kolážovité sestavování obrazů v obrazech můžeme také vidět v díle „Monografie holky“ [7] z roku 1968. Toto velmi kreativní, simultánní zobrazování jednoho motivu v různých variacích a kontextech tvoří sice určitý příběh, ale bez dějového linearizmu. V řadě děl z šedesátých let jsou elementy vyprávění vbudované do obrazu jakoby mimochodem, často ve formě zrcadla anebo okna směřujícího do ulice.²⁶

V šedesátých letech vzniká také hodně městských krajin, hlavně s námětem Lodže. Město, ve kterém bydlel s ženou dvanáct let, se stalo inspirací pro scénérii továrního komplexu: les komínů, monotónní rytmus oken, tramvaje jezdící bez zatáček. Tyto geometrické malby tvořené sítí domů a ulic jsou oživované geometrickými členění dveří nebo oken. Občas se někdo naklání z okna. Jinde vidíme postavu vevnitř pokoje. Většinou ale je zde úplně prázdné. Ony výjevy patří k nejrealističtějším v tvorbě Nowosielského. Malíř na nich použil klasickou lineární perspektivu a barevnou škálu, která je o něco světlejší než jiné jeho obrazy krajin.²⁷

Krajiny s námětem hor, vznikající v padesátých a šedesátých letech, jsou inspirovány kubismem a ikonami. Hory jsou tvořené za použití jednoduchých těles, při minimální hloubce obrazu, která je zredukována pouze do plochy. Jedná se o velmi zproštěné formy. V krajinách s námětem hor či pole, je horizont umístěn vysoko. Celé plochy země či skal jsou pro Nowosielského jako plátno nebo závěs. Skrz tyto velké plochy skoro stejnorodých barev malíř tvoří jakoby vrstvy světa.²⁸

Sedmdesátá a osmdesátá léta jsou charakteristická už zmiňovanými černými akty. Jsou pro umělce zkouškou jak překonat vlastní figurální kanon. Tvorba tmavých obrazů měla ještě víc než předchozí díla naznačovat nekonečno, zobrazit duševno. V tomto období vznikly také jedny z nejvýznamnějších malířových děl – obrazy Únos Evropy [8] a Villa dei misterii [9]. První z nich je inspirován „Metamorfózami“ od Ovidia a je pokusem o navázání dialogu s antickou kulturou. Je to složitý obraz, plný barev, fascinující ve svém výrazu. Villa dei Misterii navazuje na nástěnné malby v Pompejích zobrazující rituály. Nowosielski použil ikonografické prvky

²⁶ CZERNI 2006, 18

²⁷ CHRUDZIMSKA 1996, 17

²⁸ CHRUDZIMSKA 1996, 20

charakteristické pro svoji tvorbu: ženský akt, zrcadlo, otevřené dveře. Kompozice plátna je stejně jako v antice začleněna do geometrického rámu. Odkazy na antické umění má zdůraznit fakt, že malířovo dílo, stejně jako umění antické, může být prostředkem k transcendentnímu světu.

Na počátku devadesátých tvoří Nowosielski sérii impresionistických krajin s baňatými kopulemi pravoslavných kostelů. **[10]** Nowosielski tehdy zdůrazňuje skrze přírodu význam posvátná v krajině. Stavba kostela je vždy umístěná na vyvýšení. Jakoby tím chtěl umělec vrátit světu zapomenutou hierarchii a pořadí hodnot. Tyto obrazy nevznikly v plenéru, ale v umělcově atelieru. Proto je také jejich barevnost tmavá, skoro monochromatická a nemá nic společného s impresionismem. Kompozice je založena na geometrických liniích. Celek obrazu je situován do monochromatického rámu, jehož barevnost odpovídá tónům malby.²⁹

Nowosielského tvorba tvoří schematicky uspořádaný systém námětů a motivů. Malíř postupně vytvoří vlastní styl, plný jednoduchosti a vnitřních významů.³⁰

²⁹ CHRUDZIMSKA 1996, 21

³⁰ KOSTOŁOWSKI 1993, 8

3. Sakrální tvorba

3. 1. Ikony v pravoslaví

Ikona znamená původně obraz nebo vyobrazení jakéhokoliv druhu. Dnes je především předmětem kultu, z kterého plyne význam kulturní a umělecký. Je bytostnou součástí každé řecké liturgie a doprovází v soukromém životě každého pravoslavného věřícího. Dříve byl jeden kout obytné místnosti vždy vyhrazen svatému obrazu, aby členové rodiny cítili Boží přítomnost během celého dne. Ikona byla důležitou součástí každé významné události. Pro novorozence byla kmotry objednávana ikona jejich patrona, používala se také při žehnání během důležitých rodinných událostí, doprovázela zemřelého během jeho poslední cesty, kdy mu byla pokládána na jeho prsa.³¹

Význam ikony vychází z její kultovní funkce. Sv. Basileje Veliký prohlásil, že věřící při uctívání svatého obrazu, uctívají jeho předobraz, čili samotného světce. To se stalo základem pro výtvarnou tvorbu byzantského umění, kde malíř musel zachytit odraz ideje, nikoliv samotnou skutečnost. Na ikoně nikdy nenajdeme současnost, je vždy pohledem do něčeho ideálního. Tato zásada nachází svůj odraz v problematice obsahu a také slohu.³²

Ikona má svůj původ ve starém egyptském umění, kde Ptolemaiové začali přenášet podobu zemřelého na dřevěnou destičku, kterou následně umísťovali do rouch obalujících mumie. Portréty z Fajjumu jsou nejlepším příkladem tohoto umění. Všechny mají jednotný charakter. Představují zemřelého jako mladou osobu, bez příznaku stáří, jeho ideální tvář. Takový způsob zobrazování má bezpochyby něco společného s faktem, že bylo silně ovlivněno platónským idealismem. První křesťanské ikony čerpaly mnoho z těchto schémat.

Nejstarší technikou malování ikon je enkaustika a tempera. Enkaustika je charakteristická tím, že barevné pigmenty míchá s voskovým pojídlem. Ještě teplá směs je pák nanášena přímo na dřevěnou desku. V 9. století tato technika zanikla a místo ní se začalo používat pouze tempery. Je to technika malby, kde pojídlem pigmentu je vodou ředitelná emulze, což může být vaječný žloutek, arabská guma anebo kliš.

³¹ MYSLIVEC 1947, 9-10

³² OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 11

Maluje se podle jistých pravidel, která je potřeba dodržovat. Například dřevěná deska musí být pokryta křídovým podkladem, někdy spočívajícím na plátně. Počet barev je omezený, vždy však rostlinného či minerálního původu a pojícím prvkem je nejčastěji vaječný žloutek. Hotová malba je pokryta čištěným rostlinným olejem, který, bohužel, způsobuje pozdější ztmavnutí inkarnátu, saze z lamp a svíček totiž přímo ulpívají na obrazech.³³

Charakteristickými cechy ikonografického kanonu je: obrácená perspektiva, ideová hierarchie, brak naturalizmu, frontální představení a světlo. Svět ukazován na ikonách není odzrcadlením zemského světa. Realita ikony je realitou nebeskou, která není podřízena prostorovým pravidlům, času anebo lidské logice. Jedním z projevů té nadpřirozenosti na ikoně je tzv. obrácená perspektiva, která je charakteristická tím, že sběh linii perspektivy je koncentrován před obrazem, v místě kde stojí osoba patřící na ikonu. Další charakteristickou vlastností ikony je hierarchické představení zobrazených, kde důležitější postavy jsou několikanásobně větší než okolí. Vzhledem k tomu, že ikona se snaží nám přiblížit nadpřirozený svět, něco duchovního, určitě nemůže překvapit absence jakéhokoliv naturalismu. Ikonopisec používá velké množství symbolu, nic co uvidíme na ikoně, není náhodou, všechno má nějaký smysl. Podlouhle těla svatých představují symbolickou proměnu těla naplněného Božskou energií. Svátí zobrazení jsou frontálním způsobem, další postavy hříšníků nebo démonů jen z profilu. Takový způsob představení má pomoci v navázání duchovního kontaktu se svatým během modlitby. Důležitá je také přítomnost Božího světla na desce, která je představována jako zlaté pozadí, nimby nad hlavami světců a také jako zdobení šatů. Používání barev má také svojí vlastní logiku. K příkladu modročervené šaty Krista ukazují jeho dvojí přirozenost, červený chitón lidskou a modrý himation božskou. Panna Marie většinou je ukazována v modrech šatech a purpurovém maforionu, symbolizující její Božské mateřství.³⁴

Ikona je svého druhu prostředek, který pomáhá ve věřícím probudit duchovní způsob vnímání představené postavy a také dveře, skrze které při modlitbě vchází do nadsmyslového světa. Při pohledu na obraz, pocítíme reálnost duchovního světa a zároveň vnímáme jeho vyvýšenost i věčnost. Je to důkaz božské skutečnosti.³⁵ Právě takové pocity můžeme zakusit, když se díváme na ikony Jiřího Nowosielského. Vidíme

³³ OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 13

³⁴ SAWICKI 2011,8-9

³⁵ FLORENSKIJ 2000, 45

něco cizího, tajemného a vznešeného a zároveň cítíme přítomnost zobrazeného, přítomnost Boha.

Problematika samotné ikony, námětu a stylu byla řešena prakticky hned od jejího vzniku. Ve 4. století se začaly připisovat ikoně některé pohanské prvky a tím se k ní choval netradičním způsobem, což změnilo způsob jejího vnímání. Na příklad se seškrabovaly barvy a přidávaly se do eucharistie, což bylo důkazem magického porozumění smyslu ikony a bylo jedním z hlavních příčin ikonoklastické krize v 8. a 9. století.

Ikonoklasmus, čili obrazoborectví, bylo hnutí, které neuznávalo kult ikony. Projevovalo se hlavně ničením ikonostasu, fresek a pronásledováním ikonodůlů, milovníků ikon. Právě díky ikonoklastům, i když byli zodpovědní za zničení velkých uměleckých děl, byla vyřešena otázka kultu ikony, což se stalo v roce 787 na 7 církevním sněmu, který se konal v Niceji. Hlavní problémy, které tam byly vyřešeny, se týkaly možnosti představování světce a způsobu jeho uctívání. Bylo tam řečeno, že světec představený na ikoně je jen prototyp, a ten, kdo uctívá obraz, doopravdy uctívá světce, který je tam představen.³⁶

Daná situace však nechránila ikonu před měnící se módou, která působila jak na ikonografii, tak na liturgii. Během svátosti manželství jsou kupříkladu nad hlavami snoubenců drženy koruny, které nikdy nebyly vkládané přímo na hlavy kvůli velkým parukám, které kdysi byly v módě. Tento zvyk však přetrvává dodnes. Podobně zasáhl také ikonografii, hlavně v baroku a pak rokoku. Příkladem může být carevna Kateřina Veliká, která rozhodla o odstranění ikonostasu Rublova z jednoho kostela. Důvodem bylo, že prý neodpovídal tehdejší módě a byl primitivní. V 18. století bylo velmi populární pokrývání ikony zlatými příkrovy. Neuvěřitelnou kariéru dělali prerafaelitě se svou vizí ikony. Jejich obrazy s náboženskými náměty, které vznikaly kolem poloviny 19. století, čerpaly z idejí i umění renesance a středověku. Původní jazyk ikony byl zapomenut.

Velký vliv na znovuzrození ikony měl Nikodim Pavlovič Kondakov. Díky němu se znovu začala číst symbolika ikony a její renesance začala pomalu pronikat do povědomí věřících. Situace v Rusku na konci 19. století byla velmi složitá. Na jednu stranu intelektuální elita projevovala zájem o ikonu jako něco národnostního a lidového, a zároveň začínala být pro něj odvětví výtvarného umění, což otevřelo cestu pro módné

³⁶ TOMALSKA 2005, 28

vlivy západního umění. Tradiční středověké obrazy byly tehdy známé jen na úrovni lidové úcty. Moderní umělci se klasickou ikonou sice inspirovali, ale za model si berou též psané „západním stylem“. Ve stejné době tradičně psané ikony vystřídají vytištěné tovární výrobky, které jsou levnější a úplně vystačující pro lidovou zbožnost. Situace byla pro Kondakova na tolik vážná, že rozhodl se podejmout první kroky k záchraně národového dědictví. Po své cestě do Vladimírské oblasti píše knihu, ve které upřednostňuje tradiční řemeslo a estetické i duševní hodnoty, které s ním plynou. Pár let na to, spolu s dlouholetým kamarádem Šeremetěvem, se mu podaří založit Společnost pro ochranu ikony. Pod vlivem organizací se mění pohled na tradiční ikonu, restaurují se nejznámější ruské obrazy a posléze také synod výrazně omezuje tovární tisk ikon. Rodí se nové ikonopisecké školy a největším úspěchem je první výstava ikon v roce 1913, která šokuje širokou veřejnost a mění chápání estetických hodnot tradičního ikonopisectví. Tato tvorba se stává jedním ze základů ruské avantgardy.³⁷

Stejně jak Kondakov, také ruští avantgardisté bojovali za jedinečnost svého umění, které nechtěli přizpůsobit jakémukoliv západnímu standartu. Velmi citelné bylo u nich hledání vlastní identity. Jejich spor s veřejností má své základy v rozdílech společenské mentality z 19. století. Zatímco na západě byl populární realismus, který byl nápomocen při výkladu světa, ortodoxní východ si vystačil s ikonou, která nikdy nemohla zobrazit realitu, protože ta se nedá představit. Ikona neměla představovat svět, byla odrazem idejí, objektem uctívání. Jedním z bojovníků za budoucnost ruské kultury a oživení vlastní tradice byl malíř Michail Vrubel. Díky jeho „duchovné tvorbě“ začalo rozebírat vztah současného umění a ikony. To právě on při prostorové kompozici používal obrácenou perspektivu.

Mezi tím v Moskvě probíhala řada změn. Mladí přistěhovalci měly zájem o navázání na starou tradici a zároveň nebyli už ochotni zapírat svůj kulturní původ. V roce 1915 na výstavě v Petrohradě byl k vidění „Černý čtverec“ od Maleviče, který byl umístěn příčně přes roh místnosti tak, jak sedláci vystavovali ikonu. Svůj malířský směr označuje umělec jako suprematismus. Je to nový realismus, který už se nespokojí s pouhým opisováním viditelné reality. Myslím, že to právě u Maleviče je nejlíp viditelná inspirace tradiční ikonou.³⁸

Zvláštní místo v malbě ikon zaujímá také tvorba Jiřího Nowosielského, který nekopíroval staré vzory, ale tvořil nové. Dosud se ikona snažila najít ono autentické

³⁷ FOLETTI 2009, 6 - 12

³⁸ SMOLIK 1998, 2, 9

světlo, které ztratila během století a většina pokusů o její znovuzrození skončila u zhotovování dobrých kopií starých ikon nebo malování nových na starý způsob. Právě proto pokud má dnes ikona působit na současného věřícího tak, jak staré ikony působily na tehdejší společnost, její tvůrce se nesmí bát změn.³⁹

Jiří Nowosielski používal moderní techniky a pochyboval se mezi abstrakcí a figurací. Dosáhl tím stejného výsledku jako starokřesťanská malba. Jeho obrazy mají stejnou výrazovou sílu, která působí i na současného diváka. Jeho ikony jsou plné mysticismu, víry a horlivosti a můžeme v nich vidět návrat k nejjednodušším výtvarným prostředkům. Malíř se vrací k byzantskému způsobu chápání ikony a skrze abstrakci ukazuje její neomezenost, absolutní hodnotu. Originálním způsobem spojuje kánon se současnými tendencemi a je to nejlíp viditelné v barevnosti jeho obrazů. Červená, modrá a zelená v plné intenzitě. Postavy štíhlé, jemné, kolísavé jak plameny svíček jsou plné vnitřní síly. Obličejové jsou tmavé, skoro černé a oči nesou známky věčné moudrosti, ve kterých se lze utopit.⁴⁰

Ikona je pro Nowosielského náboženstvím, předmětem kultu a ne jenom estetickou kontemplací i když velmi často je na ní vidět odstup od ortodoxní ikonografie a nesrovnalost s klasickým kanonem.⁴¹ Pro co nejlepší představení jeho tvorby jsem se rozhodla seřadit několik jeho deskových do tematických skupin podle ikonografických námětů.

³⁹ PAPROCKI 2006, 25

⁴⁰ ZMIJEWSKA 2008, 6

⁴¹ CZERNI 2006, 29

3. 2. Deskové obrazy a jejich nejfrekventovanější ikonografické typy

O malbu ikon se ve 20. století pokoušela celá řada umělců, především v těch oblastech, kde byla tradice ikonopisu. Jednou z těch oblastí je východní Polsko. V polském umění se objevilo několik malířů, kteří se zabírají touto tvorbou. Jedním z nich byl Tadeusz Zieliński. Tento malíř byl často přirovnáván k Andrejovi Rubloví, který ve své tvorbě úzce napodoboval Teofana Greka. Zieliński sice nemá takového učitele, ale jeho ikony jsou malované podle ikonografických předpisů. Malíř se drží tradičních technik a výrazových prostředků, proto jeho ikony emanují atmosférou modlitby a důstojnosti. Jeho obrazy, i když malované současně, jsou velmi blízké ikonografickým vzorům. Jednou z takových ikon je obraz Bohorodičky Hodégétrie, vznikly v 90. letech 20. století [11]. Jedna se o klasické zobrazení Panny Marie, která na levé ruce drží malého Ježíška. Bohorodička je oblečena v plášti zdobeném třemi hvězdami. Její pravice ukazuje na Krista, který pravou rukou žehná a v levé drží svitek. V horní části obrazu vidíme dvě postavy andělů. Jedná se o klasické zobrazení, které je velmi blízké ikonografickému kanonu.

Jiným umělcem, který se také věnoval malbě ikon, byl Jiří Nowosielski. V následujících řádcích se budu podrobněji zabírat vybranými ikonografickými díly. Nejprve malbou deskovou a pak nástěnnou, při čemž poukážu na nejčastěji se vyskytující témata.

3. 2. 1. Ikony Ježíše Krista

Ikony Krista mají své počátky už v raně křesťanském období. K prvním christologickým typům zobrazení patří beránek nebo motiv dobrého pastýře a Orfea hrajícího na lyru. Během 4. století se utvářejí dva základní typy zobrazení Krista. Buď je to bezvousý mladík s dlouhými vlasy nebo vousatý dospělý s přísným výrazem tváře. Nejdůležitější typy vznikaly v Byzanci. Je to především Kristus Pantokrátör jako Pán, Soudce nebo Spasitel světa. Tento motiv se často vyskytuje jako součást skupiny Deésis nebo na ikonách s námětem Posledního soudu. Dále je to Kristus jako velekněz v šatech biskupa, žehnající pravou rukou, v levé držící Evangelium. Další skupiny tvoří obrazy acheiropoiétoi (rukou nevytvořené) nebo výjevy z Kristova života a utrpení. Jiným

častým námětem bylo zobrazení Svaté trojice, které mělo několik podob.⁴² V práci se pokusím představit následující ikonografické motivy: mandylion, Kristus Pantokrátör, křest v Jordánu, poslední večeře a ukřižování Krista.

Pravzorem podobizny Krista je acheiropoietos. Je to obraz nevytvořený lidskou rukou, vyobrazení, které vzniklo podle legendy zázračným způsobem. Má svůj původ v tzv. Abgarově legendě, která má dvě verze. Podle starší verze edesský král Abgar, který byl nemocný leprou, požádal v dopise Krista, aby přijel a uzdravil ho. Toto vyprávění bylo pak rozšířeno o legendu, ve které král poslal ke Kristu svého služebníka Ananiáše, aby namaloval obraz Krista. Tomu se to, ale nepovedlo, protože nebyl schopen pohlédnout do Kristovy, světlem ozářené tváře. Ježíš proto vzal šátek, přiložil ho na svůj obličej a zázračným způsobem do něj otisknul svoji podobiznu, která pak uzdravila Abdagara. Tak podle legendy vznikl Mandylion.⁴³ Jiným, západním typem acheiropoieíta, je tzv. Veroničina rouška. Vyobrazení prý vzniklo při Kristově cestě na Golgotu, když otřel svou tvář do šátku Veroniky. Otisk zobrazuje Spasitele s trnovou korunou na hlavě.⁴⁴

Ikony s tematikou Mandylionu můžeme vidět i u Nowosielského. [12] Jedna z nich vznikla v roce 1968 pro pravoslavný kostel Smrti Panny Marie v Krakově jako tempera na dřevěné desce. Je to zobrazení hlavy Krista s dlouhými vlasy a vousy. Charakteristickým rysem je naprostá souměrnost obličeje. Podlouhlá, symetrická tvář Krista je plna soustředění a vnitřního klidu. Oči jsou zlehka obrácené na levou stranu, což není zvykem u tohoto ikonografického typu. Vyhyba se tak kontaktu s divákem. Hlavu obklopuje zlatý nimbus, kolem kterého vidíme Kristovy iniciály psané cyrilikou IC XC. Dominující barvou je červená a různé odstíny hnědé.⁴⁵ Tato barevná škála může být navázáním na obraz označován jako keramion či keramidion. Podle legendy byl mandylion při oblehání Edessy ohrožen, a proto byl zazděn. Ztratil se, ale na jeho místě bylo nalezeno zobrazení Kristovy tváře namalované na podkladě, který připomínal pálené cihly.⁴⁶ Zdá se, že obraz Nowosielského je inspirován touto legendou.

Jiná ikona od Nowosielského na christologické téma vznikla v roce 1987 [13]. Zobrazuje mladého Krista s dlouhými vlasy a vousy. Obličej je komponován souměrným způsobem. Na rozdíl od staršího obrazu, oči Krista směřují přímo ven

⁴² OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 35

⁴³ ROYT 2007, 302-303

⁴⁴ OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 39

⁴⁵ BOGUCKI 2006a, 13

⁴⁶ ROYT 2007, 303

z malby a navazují úzký kontakt s divákem. Hlava má modrý nimbus. Pozadí se skládá z geometrických prvků v podobě příčných linií. Toto zpodobnění navazuje na ikonografický typ Krista ve slávě (Maiestas Domini), který je obklopen duhovou mandorlou, symbolem smlouvy mezi člověkem a Bohem.⁴⁷ Celek výjevu je udržován v modrých odstínech, které zřejmě mají symbolizovat božskou přirozenost Krista.

Ikony namalované Nowosielským, i když jsou na stejné téma, mají často mnoho rozdílů. Je to především odlišná barevnost a způsob pojetí námětu. Na zmiňovaném obraze z roku 1987 tvoří pozadí modrá plocha s geometrickými prvky a chybí zde tradičně zobrazovaná rouška. Předtím jmenovaný Nowosielského Mandylion je méně kanonický. Svědčí o tom realističtější rysy Spasitele a také absence popisu obrazu v cyrilici.

Dalším christologickým typem, který malíř uplatňoval je Kristus Pantokrátör (Vsedřžitěl), který je jedním z nejznámějších způsobů zobrazení Krista. Podle ikonografických předpisů, se nejčastěji jedná o polopostavu, ale může jít i o Krista stojícího a sedícího. Jeho tvář má přísný a vznešený výraz s pronikavým pohledem. Kolem hlavy je zobrazen křížový nimbus s trigramem. Spasitel má pravici v žehnajícím gestu, v levé ruce drží kodex, který může být zavřený nebo otevřený, s nápisem. Je oblečen v antické roucho, má na sobě chitón s klámem a himation.⁴⁸ Tento typ zpodobení Krista je umístěn v centrální kupoli chrámu nebo na ikonostasu uprostřed deésní řady a v řadě místní.⁴⁹

Příkladem Pantokrátöra v díle Jiřího Nowosielského je ikona [14] z roku 1968 pro kostel Zesnutí Nejsvětější Panny Marie v Krakově. Jedná se o základní zobrazení, na kterém je v polopostavě Syn Boží představen jako vládce. Spasitel se dívá přímo na diváka. Jeho oči jsou zdůrazněné černým obočím. Pravou rukou ukazuje na otevřené stránky evangelia, levou má schovanou pod pláštěm. Kristus má podlouhlou tvář s krátkým vousem, bradou a delšími vlasy. Jeho hlavu zdobí červený nimbus s trigramem. Je oblečený v červený chitón, zdobený zlatým lemováním, a v modrý himation. Obraz je malován v odstínech černé, červené a modré. V pozadí jsou umístěny Kristovy iniciály psané cyrilikou IC XC.⁵⁰

Jiný obraz Nowosielského s námětem Krista Pantokrátöra vznikl v roce 1983 [15]. Jedná se o frontální zobrazení, v polopostavě. Syn Boží se dívá před sebe. Jeho

⁴⁷ ROYT 2007, 123

⁴⁸ HLAVÁČKOVÁ/KONZAL 1981, s. 150

⁴⁹ OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 37

⁵⁰ BOGUCKI 2006a, 15

pohled však nemá tak pronikavý výraz jako na předchozím zpodobnění. Je vzdálen jakékoliv přisnosti. Spasitel má symetrickou, podlouhlou tvař s decentním vousem a bradou, má pěšinkou rozdělené hnědé vlasy. Kristus má nimbus. Pravou rukou žehná věřícím, v levé drží malý řecký křížek. Má na sobě modré roucho. Z jeho srdce vyzařuje červené a modré světlo, symboly jeho dvojí přirozenosti.

Velmi zajímavý obraz s tématem Krista Pantokratóra vytvořil Nowosielský v roce 1984 [16] pro malý kostel na východě Polska. Výsledek byl však zamítnut kvůli kanonickým nesrovnalostem. Kristus je zde představen v polopostavě, frontálním způsobem. V levé ruce drží kodex, pravou rukou poukazuje na jeho otevřené stránky. Jeho oči směřují k divákovi a jsou plné vnitřního moudra a spravedlnosti. Kristus má zdobí delší vousy a bradu. Světlé hnědé vlasy má rozdělené na dvě strany. Hlavu obklopuje zlatý nimbus. Syn Boží je oblečen v červený chitón se zlatým klámem a bílý himation. Pozadí má světlou, cihlovou barvu s černými čtverci s Kristovými iniciálami.⁵¹

Porovnáme-li uvedené tři ikony Krista Pantokratóra můžeme říci, že pokaždé se jedná o specifický způsob pojetí tohoto námětu. Na obraze z roku 1968 je zachována tradiční barevnost v Kristovém oblečení a základní ikonografické předpisy, způsob malby spíš však připomíná figurální náměty z Nowosielského nesakrálních obrazů. Ikona z roku 1983 je výrazně odlišná od zbylých obrazů. Převládá modrý tón a kniha Kodexu, charakteristická pro tento typ zobrazení, chybí. Nejstarší z obrazů, které jsem představovala je podle mě nejvíce totožný s pravoslavným zobrazovacím kanonem. Barevné uspořádání a ikonografické prvky, kromě bílého roucha Spasitele, navazují na tradiční ikony s touto tematikou. Snad právě díky těm odlišnostem vznikla velmi originální díla.

Jiným ikonografickým christologickým typem, s nímž se setkáme u Nowosielského, je Křest Krista. Křest v Jordánu byla událost, o které se můžeme dozvědět ze všech čtyř evangelií. Byla to jedna z nejdůležitějších věcí v Kristově pozemském životě. Udělil mu ho Jan Křtitel. Nejstarší zobrazení z 2. – 3. století zachycují pouze Krista a Jana, v 5. – 6. století se ustálila ikonografie, která se v pravoslaví udrží až do pobyzantské doby. Kristus je zobrazen, jak stojí ve vodě Jordánu. Na levém břehu křtí Jan a z pravé strany se sklánějí přísluhující andělé. Nad hlavou Krista bývá holubice jako symbol Ducha Svatého a ruka Boží nebo sestupující světlo,

⁵¹ <http://www.artinfo.pl/?pid=catalogs&sp=auction&id=117&id2=26227&lng=1>

kteří zastupuje Boží hlas. Námět byl velmi často používán v nástěnných malbách v baptisteriu. Byl zároveň symbolem vítězství nad zlými mocnostmi.⁵²

Podobným způsobem tento námět pojal Nowosielski [17] v ikoně z roku 1966. Ve vodách Jordánu stojí Kristus, který má jen bílou roušku kolem beder. Nalevo od něj stojí Jan Křtitel oblečený ve světlé roucho a tmavozelený plášť. Pravou ruku má položenou na hlavě Krista, uděluje mu svátostí křtu. Na druhém břehu stojí tři andělé, kteří drží červené roucho, do něhož bude po křtu Kristus zabalen. Tyto postavy jsou oblečené v červená nebo modrá roucha a tmavozelené pláště. Nad hlavou Krista se vznáší bílá holubice jako symbol Ducha Svátého, a pramen modrého světla symbolizující Boží hlas. Podle středověkých teologů je to zároveň představení sváté Trojice (či teofanie)⁵³. Postavy jsou zobrazené schematickým způsobem a jejich hlavy zdobí bílé nimby. Andělé a Jan Křtitel jsou zpodobněni z profilu, jen Spasitel je namalován frontálním způsobem. V pozadí obrazu vidíme hornatou zemi, symbolizující Judskou krajinu. Je to zároveň druh vydutého, téměř svisle nastaveného povrchu, na kterém se rýsují vertikální pukliny a horizontálně stupňovité tvary. V místech překřížení tohoto systému se vytvářejí tzv. hůrky, typické nejen pro středověkou malbu ruských ikon.⁵⁴ Celek vyobrazení je udržován v jemných postelových tónech hnědé, modré a červené. Všechny postavy jsou označené nápisem v cyrilice.

V 60. letech 20. století autor namaloval ještě jednu ikonu na toto téma [18]. Ikonograficky je velmi totožná s tou předchozí. Ve vodách Jordánu stojí Kristus s bílou bederní rouškou. Po levé straně je zpodoběn Jan Křtitel, který ho křtí. Ježíš je oblečen ve světlezelené roucho a tmavozelený plášť. Z pravé strany jsou zobrazeni dva andělé ve světlých šatech, z nichž jeden drží bílé roucho určené Kristu. Nad hlavou Spasitele sestupuje Boží hlas a holubice. Jsou vyobrazeny jako dva modré kruhy spojené s modrým nimbem Krista. Ježíš je zde orientován frontálně, zbývající postavy z profilu. V pozadí námětu je zobrazena horská krajina. Dominující barvou je zde modrá a různé odstíny hnědé.

V obou uvedených případech se jedná o jednoduché zobrazení, ikona z roku 1966 však nese aspoň náznak kanoničnosti. Druhá ikona připomíná spíše nějaký velmi schematický, figurální obraz. Prvky tváře jsou pro diváka prakticky nerozeznatelné a jen podle ikonografického schématu můžeme rozlišit jednotlivé postavy. Barvy na druhém

⁵² HLAVÁČKOVÁ/KONZAL 1981, 151

⁵³ ROYT 2007, 137

⁵⁴ ZEGIN 1980, 97 – 98

obraze jsou výrazně tmavší a jen těžko zde budeme hledat přítomnost dříve zmíněných hůrek. Možná jejich nekanoničnost způsobila, že obě ikony jsou v rukách soukromého sběratelé a nejsou umístěné v sakrálním prostoru.

Dalším ikonografickým tématem, kterým se zabíral Nowosielski, je Poslední Večeře. Téma Poslední večeře patří k nejčastějším a nejvíce rozvinutým motivům křesťanské ikonografie. Kristus je na něm vyobrazen, jak v den před svou smrtí večeří s apoštoly. Nejstarší příklady pocházejí z 5. století a mají podobu antické hostiny, kde zúčastnění leží na lehátku kolem půlkruhového stolu a Kristus zaujímá čestné místo na jeho levém konci. Na nástěnných malbách v katakombách i na reliéfech sarkofágů byly v raném křesťanském období zobrazovaný následující příběhy: Nasycení zástupu a Svatba v Káni Galilejské, které se považovaly za předobraz eucharistie. Kristus zasedl k tradiční židovské hostině v předvečer svátku Pascha, ve kterém Židé oslavovali osvobození z egyptského zajetí. Pro tuto příležitost bylo vybrané posvátné místo, dům, v kterém se podle legendy nacházel hrob Davidův. K nejčastějším motivům, které zobrazují, patří ohlášení Jidášovy zrady a ustanovení eucharistie. Nejbliže u Krista byli situováni jeho milovaní učedníci sv. Jan Evangelista a sv. Petr. Často se vyskytoval motiv, ve kterém Jan pokládá hlavu na prsa Spasitele.⁵⁵ Výjev s Jidášem sahajícím do mísy se objevuje teprve později.⁵⁶

Nowosielský vytvořil ikonu poslední večeře například v roce 1965 pro kostel Narození Panny Marie v Kętrzynie [19]. Na obraze vidíme skupinu dvanácti apoštolů, sedících kolem kulatého stolu a konverzujících. Mají na sobě různobarevná roucha v pastelových barvách. Všichni jsou z profilu. Uprostřed vidíme osobu Krista zpodobněného frontálně a podle zásad hieratičnosti je trochu větší než ostatní. Má na sobě hnědý chitón a modrý himation. Jeho hlavu obklopuje zlatý nimb, kolem kterého je bílý nápis IC XC. Spasitel pravou rukou žehná a levou sahá do mísy. U jeho pravice vidíme k němu nakloněného apoštola, sv. Jana. Z druhé strany je zobrazen Jidáš, který sahá pro jídlo, což je symbolem jeho zrady. Kompoziční celek je velmi geometrizovaný. Na modrém pozadí vidíme architektonické prvky, které uzavírají celou scénu. Je zde také bílý nápis v cyrilice – poslední večeře. Převažují jemné tóny modré a béžové.⁵⁷

Ikona s tímto námětem vznikla také o rok později v roce 1966 jako součást výzdoby hřbitovního kostela v Hajnówce [20]. Centrálně je umístěn bílý oválný stůl, na

⁵⁵ ROYT 2007, 244

⁵⁶ HLAVÁČKOVÁ/KONZAL 1981, 161

⁵⁷ BOGUCKI 2006a, 12

kterém vidíme svíčky, talíře, chleby a mísu. U stolu je Kristus a dvanáct apoštolů. Spasitel v červeném chitónu a modrém himationu je zobrazen uprostřed obrazu. Kolem jeho hlavy má červený nimbus a christologickou zkratku IC XC. Apoštolové mají individuální rysy, jsou rozlišeni oblečením, účesem a také věkem. Postavy jsou shromážděné kolem stolů, ne všechny však u něj sedí. U Krista vidíme figuru, která se k němu naklání. Muž z pravé strany mu líbá ruku. Živá konverzace mezi apoštoly, jistá disharmonie až nervozita čišící z obrazu může svědčit o tom, že výjev zachycuje okamžik, kdy Spasitel oznámil zradu a svou brzkou smrt na kříži. Na světle červeném pozadí jsou vidět prvky architektury, které uzavírají kompozici.⁵⁸

Porovnáme-li předchozí dvě ikony, je patrné, že jde o odlišné pojetí námětu. Deska s Kętrzyna je bližší kanonickému vzoru. Jedná se o rytmické zpodobnění s převahou chladnějších modrých a hnědých tónů. Naopak druhá ikona je mnohem expresivnější, což se objevuje v červené barevnosti a živé kompozici.

Jiným námětem, kterým se zabíral Nowosielski je Ukřižování Krista. Ikona Ukřižování je jedním z nejdůležitějších a nejlépe rozvinutých témat křesťanské ikonografie. Jak se v pravoslaví zpívá, Kristus z vlastní vůle vstoupil na kříž a byl na něm vyvýšen. Spasitel na kříži nevisí, ale stojí na něm s rozepjatýma rukama a objímá všechno okolo. Tělo Ježíše není tělem utýraného člověka, ale skutečným obrazem zmrtvýchvstalého Krista.⁵⁹

Ve východní oblasti se objevuje toto zobrazení od poloviny 6. století a v této nejstarší době nejčastěji zobrazovaný je základní typ, na kterém pod křížem stojí Jan a Marie s gesty smutku (ruka nebo cíp pláště jsou přiložené ke tváři), po stranách bývají slunce a měsíc. U širě pojatého typu, mohou být pod křížem shromážděné postavy zbožných žen nebo setníka. Dalším ikonografickým typem je tzv. Velká Kalvárie, kde kromě předchozích postav ukazuje i dva ukřižované zločince, zástupy obyvatel Jeruzaléma a v pozadí jeruzalémský chrám s trhlinou ve zdi. Pod křížem je složena Adamova lebka a na nebesích andělské kůry. Často je také uvedena písmenná zkratka (tzv. nápisu Pilátova) INRI, což znamená Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum – Ježíš Nazaretský, král židovský.⁶⁰

Liturgický kříž, který bych chtěla představit, pochází z kostela Boží Prozřetelnosti ve Varšavě [21]. Byl vytvořen v roce 1978, v technice tempéry na dřevě.

⁵⁸ IVAN 2009, 88 - 89

⁵⁹ NOWOSIELSKI 1964, 1483 - 1485

⁶⁰ HLAVÁČKOVÁ/KONZAL 1981, 168

V horní části kříže vidíme polopostavu žehnajícího Krista Pantokratóra v bílých šatech s evangelií v ruce. U ramen ukřižovaného vidíme Marii a sv. Jana Evangelistu, kteří oplakávají Krista. Jsou oblečeni v červené šaty a jejich hlavy zdobí oranžové nimby. Obě postavy jsou označené nápisy v cyrilici. Tělo Krista je velmi neproporční. Malá hlava kontrastuje s poměrně velkým, zlehka prohnutým torzem a hubenými končetinami. Je přepasán bílým rouchem. Z jeho ran na zápěstí, kotníkách a poprsí teče krev. Nad hlavou spasitele je destička s nápisem INRI. Pod křížem vidíme Adamovu lebku, symbolizující místo pohřbení prvního člověka, Golgotu. Deska kříže má tmavou olivovou barvu.⁶¹

Jiné dílo od Nowosielského s touto tematikou vzniklo v roce 1976 jako tempera na desce a určitě se nejedná o tradiční zobrazení.⁶² [22] Uprostřed desky je zpodobněn bílý mandylion. Souměrná tvář Krista s plnovousem je zdobena oranžovým nimbem. Pod jeho podobou vidíme červený obětní oltář s pravoslavným křížem. Po pravé straně Spasitele je umístěna Panna Marie v modrém chitónu a červeném himationu. Na levém rameni kříže je zobrazen sv. Jan v tmavozeleném šatu. Obě postavy jsou otočené ke Kristovi a jejich hlavy zdobí zlaté nimby. Nad hlavou Ježíše je zpodobněna postava Panny Marie v červeném rouchu, co může symbolizovat její nanebevzetí. V dolní části kříže můžeme vidět namalovanou polopostavu sv. Paraskévy. Byla to mučednice žijící za vlády císaře Diokleciána. Její jméno (Pjatnica - rus. pátek) je spojeno se dnem Ukřižování Krista.⁶³ Světice je zde zobrazena tradičním způsobem v červeném rouchu a křížem v ruce. Kříž má tmavou až černou barvu a je inspirován pravoslavným křížem. Jsou zde umístěny modré nápisy v cyrilici. Porovnávající tyto dva kříže můžeme vidět mnoho odlišností. Každopádně kříž s mandylionem, i přes přítomnost sv. Paraskévy, nemůže být považován za zpodobnění ukřižovaného. Jedná se však o velmi originální a výjimečné dílo.

⁶¹ BOGUCKI 2006b, 104

⁶² BOGUCKI 2006c, 125

⁶³ OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ, 85

3. 2. 2. Ikony Panny Marie

Postava Bohorodičky je jedním z nejdůležitějších námětů ve výzdobě pravoslavného chrámu a má několik typů zobrazování. Inspiračním zdrojem pro ikony Panny Marie je hlavně Bible a apokryfní spisy, které obohacují její ikonografii o výjevy z jejího narození i dětství a také zesnutí. Množství mariánských ikonografických typů a dalších variant je mnohonásobně větší než zobrazování Krista. S postavou Panny Marie se můžeme setkat už v raně křesťanském umění, a to ve výzdobě římských katakomb. Marie byla předmětem sporu během Efezského koncilu, kde jí byl přiznán titul Bohorodičky, což dalo základ pro vznik nejstarších ikon s tímto námětem, které se dochovaly v klášteře sv. Kateřiny na Sinaji. Například ikona Trůnící Bohorodičky pocházející z 6. století zpodobňuje jeden z nejčastěji zobrazovaných ikonografických typů Marie, kde je představena jako Královna nebes. Kristova matka zaujímá velmi důležité místo v ruském umění a úcta k ní je tam velmi rozšířena. Právě tato popularita byla mezi jinými důvodem vzniku mnoha ikonografických variant zobrazení Panny Marie. K základním typům patří Oranta, Platytera, Hodégétria, Glykofílusa a Deoméne. Bohorodička je zobrazována v hnědočerveném maforionu, širokým šátkem kryjícím hlavu a ramena, a dále v tmavomodrém spodním šatu, který se nazývá tunika. Maforion bývá ozdobeno třemi zlatými hvězdami, které symbolizují Mariinu neposkvřenost při početí, porodu a smrti, a zlatým lemováním symbolizujícím její slávu.⁶⁴ Motiv Marie se v díle Jiřího Nowosielského vyskytuje velmi často. Nejčastěji jsou to následující motivy: Bohorodice Oranta, Bohorodice Platytera, Bohorodice Hodegetrie, Narození Panny Marie a Zvěstování Panny Marie. Nejstarší vyobrazení Panny Marie se objevuje v katakombách v Římě. Trůnící Madona je na něm zobrazena s prorokem Bileámem, ukazujícím na hvězdu jako symbol Krista. V raně křesťanském období se také vyskytuje typ Panny Marie Orans.⁶⁵ Celá figura nebo polopostava Marie je zobrazena bez Krista, v čelní pozici, s pažemi vztyčenými vzhůru a dlaněmi obrácenými kupředu. Originál této ikony byl zničen v době ikonoklastických bouří. Byla velmi často napodobována a její umístění v apsidě chrámu symbolizuje modlící se církve.⁶⁶

Ikonu s tematikou modlící se Marie namaloval Nowosielski v roce 1976 pro pravoslavný kostel Zesnutí Panny Marie v Krakově [23]. Panna Marie je zde zobrazena

⁶⁴ OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 53-57

⁶⁵ ROYT 2007, 200

⁶⁶ OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 57

frontálním způsobem v polopostavě. Je oblečena ve světlomodré spodní roucho a purpurový maforion kryjící její hlavu a ramena, který je zdoben třemi hvězdami. Hlavu ji zdobí oranžový nimb. Ruce má vztyčené vzhůru a dlaně obrácené k divákovi. Její štíhlá, souměrná tvář je velmi klidná a oči jsou obrácené na levou stranu, nemají přímý kontakt s divákem. Nad hlavou Madony jsou zpodobněné dvě postavy andělů. Jsou zobrazeni v modrém šatu na pozadí o stejné barvě, takže jediné co lze odlišit na jejich tělech jsou hnědé klavy se zlatou výzdobou. Na pozadí ikony je žluta až sluneční barva.⁶⁷

Jiná ikona Marie Orantky vznikla v 70. letech 20. století jako akryl na kamenu [24]. Jedná se o jednoduché zpodobnění tohoto námětu. Polopostava Bohorodičky je zobrazena frontálním způsobem. Má na sobě modrý chitón a červený himation a její hlavu zdobí červený nimb. Panna Marie hledí kupředu, snaží se tak o přímý kontakt s divákem. Tělo Madony je nesymetrické. Její ruce otočené kupředu jsou nadprůměrně velké v porovnání s její hlavou. Pozadí tvoří přírodní forma kamene a výjev je uzavřen neregulárním, bílým rámem. V černých čtvercích jsou nakreslené Mariiny iniciály cyrilikou.⁶⁸

Uvedené ikony vznikly ve stejné době. I když námětově jsou ta díla k sobě příbuzná, velmi se liší technika provedení. Kamenná destička s akrylovou malbou je součástí cyklu, ve kterém jsou zpodobněny mezi jinými náměty Krista Pantokratóra či sv. Mikuláše.

Jiným ikonografickým typem, nad kterým pracoval Nowosielski je Maria Platytera tj. Obsáhlejší než nebesa. Název vznikl na podkladě hymnu Basila Velikého: „Tvůj klín učinil Bůh trůnem a tvoje tělo utvořil širší (platytera) a vyšší než nebesa“. Panna Marie je zobrazena buď stojící nebo trůnicí, s rozpaženými rukama jako orantka a na prsou má kruhový medailon, v němž je postava žehnajícího Krista Emmanuela.⁶⁹

Malíř vytvořil na toto téma ikonu v 70. letech 20. století [25]. Bohorodička je zde zobrazena frontálně, s rukama v gestu orantky. Na jejím hrudníku je umístěn medailon s polopostavou mladého Krista, který jednou rukou žehná a v druhé drží svitek. Panna Marie je oblečena v modrý chitón s lemováním na rukávech, purpurový himation a maforion na něm jsou symboly Mariina panenství, hvězdy. Malý Kristus má na sobě světlejší tuniku a také purpurové šaty. Madona a Ježíšek hledí dopředu, snaží se

⁶⁷ PAPROCKI 2006, 22

⁶⁸ KUNKA 1998, 149

⁶⁹ ROYT 2007, 202

tak o co nejužší kontakt s divákem. Obě postavy jsou označené iniciály v cyrilici. Celek kompozicí je udržován v červených odstínech a působí harmonickým dojmem.

Jiným, velmi reprezentativním typem mariánského obrazu, který také můžeme najít v tvorbě Nowosielského, je tzv. Hodégétria (Vůdkyně na cestách), která byla uctívána jako byzantské palladium až do zničení Turky v roce 1453. Vznik toho obrazu je spojen s legendou, která vypráví, že ikona je „rukou nevytvořena“ a tím navazuje na acheiropoiétos. Dle legendy se sv. Lukáš marně pokoušel namalovat Madonu⁷⁰. Až potom, když na obraz vztáhla svou ruku, zjevila se na něm její podoba. Lukáš se pak stává patronem všech malířských cechů. Svatolukášské obrazy Bohorodičky jsou charakteristické tmavou barvou pleti, což může mít legendický důvod. Sv. Lukáš údajně maloval Madonu na desce z ebenového dřeva, čímž poukázal na Píseň písní: „Černá jsem, a přece půvabná“. Na zlatém pozadí bývají zkratky MP THEU jako Máter Theú, poukazující na Pannu Marii jako na Bohorodičku. Typ Hodégétria má četné varianty, základem je však stojící nebo trůnící Panna Marie oblečena v plášti (maforionu), který je zdoben třemi hvězdami. Na jejím levém boku sedí v chitónu oblečený Kristus, který pravou rukou žehná a v levé drží svitek.

Ikonu s tímto námětem namaloval Nowosielski rovněž v 70. letech 20. století a dnes je v rukách soukromého sběratele [26]. Obraz zobrazuje Pannu Marii, která drží svého syna na levé ruce. Marie je oblečena ve světlomodrou tuniku s výzdobou na rukávech a fialový plášť s maforionem, na kterém vidíme tři hvězdy. Bohorodička poukazuje pravou rukou na svého syna, cestu, kterou měl by jít každý křesťan. Malý Ježíšek je zobrazen v broskvových šatech. Jeho pravá ruka je složena v gestu blahoslavenství, v levé drží bílý svitek. Obě postavy jsou ozdobené nimbem a kolem jejich hlav vidíme jejich iniciály. Zpodobnění má světlerůžovou barvu a pole ikony je omezené světlým rámem. Kompozice má velmi subtilní a jemný charakter. Je zde poukázáno na velmi blízký vztah Krista a Panny Marie.⁷¹

Jiný obraz představující tento mariánský typ vznikl v roce 1968 jako olej na plátně pro pravoslavný kostel Zesnutí Panny Marie v Krakově [27]. Ikona zpodobňuje Bohorodičku a jejího syna Ježíše. Marie je oděna v modrý chitón, zdobený na rukávech a hnědý himation, na kterém jsou zdůrazněné záhyby látky. Jemným způsobem drží Krista, který je oblečen ve světlou tuniku a červený plášť. Jeho pravá ruka, kterou žehná věřícím, je zároveň vtažena k matce. V levé ruce drží svitek. Hlavy obou postav jsou

⁷⁰ ROYT 2007, 202

⁷¹ BOGUCKI 2006c, 123

ozdobené červenými nimby. V černých čtvercích jsou nakreslené jejich iniciály. Zobrazení má modré pozadí a rám, co může být navázáním na zasvěcení kostela, ve kterém je ikona umístěna.⁷²

V obou případech se jedná o velmi originální díla. První ikona je však bližší řeckokatolickému ikonografickému kánonu, co se projevuje v barvě pleti Bohorodičky a také kompozičním celku. Tváře zpodobněných postav mají u Nowosielského také větší mystiku. Na druhém výše jmenovaném obraze však vztah mezi matkou a synem je mnohem bližší, čehož důkazem je něžný dotek jejich rukou. Je možné říci, že tato ikona je inspirovaná rovněž typem Eleúsa – něžně milující.

Jiným obrazem spojeným s životem Panny Marie, kterým se také zabíral Nowosielski, je scéna jejího narození. V Starém a Novém zákoně máme celou řadu scén narození. Izák, syn Abrahama a Sára, Jan Křtitel, syn Zachariáše a Alžběty, Marie, dcera Jáchyma a Anny, všichni jsou dětmi starých rodičů, které se narodily jakoby navzdory přírodě, jako Boží dar. O narození, jakož i o jiných událostech života Panny Marie, např. uvedení do chrámu či zesnutí, nejsou zmínky v evangeliích a jejich líčení je známé z apokryfních spisů. Svátky spojené s těmito událostmi jsou součástí dvanácti nejdůležitějších svátků v pravoslavném liturgickém kalendáři.

Na ikoně Narození Panny Marie od Nowosielského vidíme toto téma pojaté tradičním způsobem [28]. Tato tempera na desce vznikla v roce 1965 pro kostel Narození Panny Marie v Ketrzynie. Centrálně vidíme sv. Annu, která v modrém oděni, leží na posteli a patří na novorozeně. Pomocnice drží malou Marii, která po koupání byla zabalena do bílé pleny. Jiní služebníci přijímají dary určené pro malou Marii. V pozadí obrazu vidíme starého Jáchyma, který všemu klidně přihlíží. Hlavní postavy jsou zdobené nimbem a označené nápisem v cyrilici. Celá událost je zasazena do architektonického prostředí. Kompozice je velmi rytmická, vše se vzájemně doplňuje. Paleta barev udržuje jemné tóny modré a hnědé.⁷³

Jinou velmi důležitou událostí, která je úzce spojena s životem Panny Marie, je scéna zvěstování, kterou také nacházíme v díle našeho krakovského malíře. Událost zvěstování se opírá o evangelijní vyprávění, v němž se píše, že anděl Gabriel navštívil Pannu Marie a řekl jí, že počne dítě z Ducha svatého. Po andělském pozdravu se Marie zarazila, ale slovy „Hle, služebnice Páně, staň se mi podle tvého slova“ souhlasila s Božím posláním. Nejstarší vyobrazení Zvěstování se poprvé objevují na nástěnných

⁷² JERZY NOWOSIELSKI 2006, 36

⁷³ BOGUCKI 2006a, 16 - 17

malbách v katakombách. Na raných zobrazeních Panna Marie stojí či trůní a vedle ní stojí anděl, který ji žehná. Velmi častou součástí výjevu se stává motiv lilie, jako symbolu čistoty, který je zasazen ve váze s Mariiným monogramem nebo se nachází v ruce anděla. S postupem času je tento typ měněn a přidává se k němu řada symbolických detailů. Třeba ve středověku anděl klečí před Bohorodičkou anebo se také může vznášet na oblaku. K malbě bývá přidávána kniha a páv, jako symbol nesmrtelnosti. Duch svatý může mít také podobu paprsku světla nebo holubice.⁷⁴

Nowosielski na svém obraze z roku 1958 pojal toto téma velmi tradičním způsobem [29]. Jedná se v podstatě o dvě desky, které jsou součástí výzdoby carských vrat pravoslavného kostela v Gródku. Gabriel je zde zpodobněn v béžovém rouchu, přes které má přehozený plášť s odstínem akvamarínu. Na jeho zádech můžeme vidět klasická křídla červené barvy. V ruce drží hůl jako symbol poselství a jemným způsobem nahlíží k Panně Marii. Budoucí Bohorodička je zobrazená v okamžiku seslání Ducha svatého, který je zpodobněn jako paprsek světla vycházející z nebes. Madona má na sobě tradiční modročervené šaty. Hlavu sklání k zemi a pravou ruku má položenou na hrudi co je symbolem oddanosti. Obě postavy mají zlaté nimby a jsou opatřeny nápisy v cyrilici. V pozadí vidíme prvky architektury a zobrazení se udržuje v jemných, pastelových tónech.⁷⁵

Jiný výjev s touto tematikou vznikl v 60. letech 20. století pro řeckokatolický kostel Pozdvížení sv. Kříže ve Vratislavi [30]. Tyto dvě desky jsou také součástí výzdoby carských vrat tamního ikonostasu. Na zobrazení vidíme Pannu Marie ve společnosti anděla. Gabriel v modrém rouchu s červenými křídly poukazuje na osobu Bohorodičky. Ta výmluvným gestem rozložených rukou přijímá od něj božské poselství. Madona je oblečena v modročervené šaty. Obě postavy mají kolem hlav nimby poukazující na jejich svatost. Kompozice je udržena ve světlé, živé barevnosti.

Při pozorování těchto děl vidíme v tvorbě Nowosielského jistou dualitu. Z jedné strany malíř tvoří ikony skoro kanonického charakteru, které mají jen nepatrné odlišnosti od tradičních obrazů, jindy zas jsou to figurální malby se sakrálním námětem, což můžeme vidět v díle z Vratislavi. Zajímavé je, že oba tyto typy obrazů našly uplatnění v sakrálních prostorech.

⁷⁴ ROYT 2007, 316 – 319

⁷⁵ CZERNI 2006, 126

3. 2. 3. Ikony světců

Téma světců se objevuje v pravoslavném umění od počátku vzniku kultovních obrazů. Ikony představují Bohem vyvolené ženy i muže, kteří žili podle Božích příkázání. Kristovi věrní se velmi často stávali obětí pronásledování za víru a po smrti se stali příslušníky Nebeského Jeruzaléma. Sv. Augustin spolu s jinými představiteli ortodoxní církve vytvořili systém uspořádání světců do kategorií, dle aspektů jejich svátostí. Byli děleni na proroky, apoštoly, evangelisty, mučedníky, poustevníky, svaté ženy a mnohé další. Svátek všech svatých slaví pravoslavná církev první neděli po Sestoupení Svatého Ducha.⁷⁶

Z díla Nowosielského jsem vybrala postavu sv. Paraskévy, která je velmi charakteristická pro jeho tvorbu. Jméno této světice znamená pátek, den umučení Ježíše Krista. Toto jméno nesou tři mučednice. První pochází ze Samary. Byla umučena kolem roku 66. a její svátek připadá na 20. března. Druhá, nejvíce známá, žila na přelomu 3. a 4. století (v době Diokleciánové vlády) v městě Ikonium. Vychovávali ji ve věřící rodině. Její rodiče, kteří uctívali zejména den smrti Kristovy, dali dceři jméno Paraskéva. Po smrti rodičů rozdala svůj majetek chudým a začala vést pobožný život. Jako křesťanka byla uvězněna. Přestože byla mučena, nezřekla se své víry. Zemřela stětím a byla pohřbena v rodném domě. Svůj svátek slaví 28. října. Třetí mučednicí byla mniška žijící v 9. století v Srbsku. Její hrob byl místem zázračných uzdravení. V roce 1640 bylo její tělo přeneseno do města Jass v Rumunsku, odkud se její kult dostal do východní části Polska. Kult těchto mučednic se během ubíhající doby spojil, proto rozlišení, která světice je zobrazena na konkrétní ikoně je velmi často nemožné. Paraskéva je zobrazována jako mladá žena ve vyzdobeném, červeném plášti, s křížem v pravé ruce, často s bílým šátkem a korunou. V levé ruce drží rozvinutý rutullus (svitek) s napsaným vyznáním víry. Všechny tyto detaily symbolizují mučednictví.

Obraz s námětem sv. Paraskévy namaloval Nowosielski v roce 1976 [31]. Světice je na něm zobrazena frontálním způsobem v polopostavě. Je oděna v modré roucho se zdobením na rukávu a červený plášť, který má geometrické zdobení. Sv. Paraskéva v pravé ruce drží pravoslavný kříž a v levé model kostela, na památku těch, které sama založila a nesli její jméno. Má symetrickou tvář a tmavé oči, hledí přímo na

⁷⁶ OTTOVÁ/ZAPÁLKOVÁ 2005, 81

diváka. Její hlavu zdobí tmavě oranžový nimb. Pozadí ikony má tmavou barvu, rám je červený.⁷⁷

Jiný obraz od Nowosielského s námětem sv. Paraskévy vznikl v roce 1956 [32]. Je to tzv. hagiografická ikona, kde je centrálně umístěna postava svěťice, kolem které na vydělených klejmach (polích) jsou zobrazené události z jejího života. Uprostřed ikony vidíme sv. Paraskévu v modrém rouchu a červeném plášti. Je zpodobněna frontálně, pravou ruku má v gestu požehnání a v levé ruce drží model církve, jak na předchozím obraze. Svěťice strávila většinu svého času modlitbou a studiem písma svatého, také kázala pohanům o Kristu. Právě kázající Paraskéva je zobrazena na prvním klejmě. Svěťice byla nejdříve mučena, což můžeme vidět na levé straně ikony. Svěťice byla mučena kopími, pak vhozena do kotle naplněného horkým olejem. Vojáci se jí snažili dokonce přepálit. To všechno však nezabíralo, Paraskéva byla pokaždé zázračným způsobem přes noc zase uzdravena. Smrt ji přineslo až stětí hlavy mečem, což můžeme vidět na posledním ze znázorněných klejm. Na jednotlivých výjevech vidíme architektonické prvky. Na ikoně převažují odstíny červené, zdůrazňující fakt, že Paraskéva zemřela mučednickou smrtí.⁷⁸

Při porovnání uvedených dvou ikon můžeme říci, že zobrazení z roku 1976 klade větší důraz na detail. Tato hagiografická ikona je velmi schematická. Postavy jsou namalované jednoduchým způsobem a postrádají jakékoliv prvky individuality. Zároveň se ale jedná o velmi originální námět, který není moc populární mezi ikonopisci.

⁷⁷ BOGUCKI 2006a, 16 - 19

⁷⁸ <http://full-of-grace-and-truth.blogspot.cz/search/label/St.%20Paraskevi%20the%20Great%20Martyr>

3. 3. Nástěnné malby kostelů

Jiří Nowosielski kromě klasických ikon tvořil/vytvářel také nástěnné malby. Jedním z míst, které vyzdobil, byl kostel sv. Ducha v Tychach. Povolení pro stavbu kostela bylo vydáno v roce 1976 a o dva roky později se začalo stavět. Stavbu kostela vedl kněz František Resiak, hlavním architektem byl Stanislav Niemczyk. Jednalo se o velmi novátorskou stavbu, která svojí střechou navazovala na polské dřevěné kostely. Stavba byla vysvěcena v roce 1982.⁷⁹

Autorem ikonografické výzdoby kostela byl Nowosielski. Umělci pomáhali jeho absolventka Halina Onichimiuk a architekt Bogdan Kotarba. Kostel má půdorys obdélníku s velmi charakteristickou střechou, na které jsou viditelné čtyři kříže stylizované do tvaru pravoslavných. Chrám je dvoupodlažní. V horní části se nachází halový kostel. V dolní části je sakristie, katechetický sál a kaple.⁸⁰ Nowosielski vyzdobil horní část stavby, při čemž respektoval dřevěnou konstrukci a umístoval figurální malbu tak aby spoluhrála s podkladem ze syrového dřeva.⁸¹

Během stálé konzultace s architektem, malíř vytvořil nástěnnou výzdobu, která je adekvátní jak k zasvěcení kostela, tak k jeho teologické intuici. Centrálně za oltářem je umístěna polopostava Marie Orantky s tmavou tváří a v hnědých šatech [33]. Je možné vidět její spodní tuniku a červenou výzdobu rukávů. Kolem hlavy má namalovaný červený nimb. Ruce má vztyčené v gestu modlitby a hledí přímo před sebe.

V jejím sousedství byli zpodobnění starozákonní proroci, patriarchové a králové. Postavy mají individuální rysy a jejich rozmístění má přesný řád a logiku. Jedním z nich je sv. Jan [34]. Evangelista je zobrazen jako polopostava v modročerveném odění. Jeho neproporčně malá hlava je zdobena modrým nimbem. Svatý drží v ruce rozvinutý svitek s nápisem: „Na začátku bylo slovo, a slovo bylo u Boha, a Bohem bylo slovo“. Jan je zpodobněn jako stařec s delšími vlasy a bradou.

V transeptu jsou umístěné malby s námětem proměny Krista [35] a ukřižování [36]. První výjev je vložen do velké, modré hvězdy s pěti paprsky, které zasahují svědky událostí. Kristus si vzal s sebou nahoru Petra jako symbol Víry, Jana symbolizujícího Lásku a Jakuba jako symbol Naděje. Vedle Ježíše stojí Mojžíš a Eliáš jako předpověď jednoty Starého a Nového Zákona. Uprostřed můžeme vidět postavu

⁷⁹ http://www.duch-sw-tychy.katowice.opoka.org.pl/db_para.html

⁸⁰ PAPROCKI 1982, 14

⁸¹ NOWOSIELSKI, 1982

Krista v bílých šatech a s červeným nimbem kolem hlavy. Druhý výjev zobrazuje scénu ukřižování. Centrálně je zobrazen Kristus na kříži a dále dvě postavy ukřižovaných zločinců. U spasitele vidíme tři Marie a apoštola Jana se setníkem. V pozadí tohoto zpodobnění jsou viditelné šedé hradby města Jeruzaléma.⁸² Kostel v Tychach je jedním z nejznámějších sakrálních prostorů, v kterém pracoval Nowosielski. Jedná se o velmi ojedinělé dílo.

Další ukázkou prostoru, který tento malíř vyzdobil, byla dolní část kostela sv. Jana Klimaka ve Varšavě. Pravoslavný kostel sv. Klimaka je jednolodní stavbou s půdorysem řeckého kříže inspirovaný pravoslavnými kostely z 16. a 17. století. Ornamenty ve staroruském slohu a velké okna dávají stavbě velmi zajímavý a originální vzhled. Jedná se o dvouetážovou stavbu, kde dolní část je zasvěcena sv. Eliášovi a sv. Hieronymovi a plní liturgické funkce. Právě tento prostor v kostele vyzdobil v roce 1979 Nowosielski. Nástěnné malby zobrazují vybrané scény z dějin spásy a na východní zdi je zpodobněna Bohorodička Oranta [37].⁸³

Zmíněná malba Panny Marie je umístěna na hlavní, oltářní zdi. Madona je pojata tradičním způsobem. Její ruce jsou vztyčené vzhůru, dívá se přímo na diváka. Bohorodička je oděna do modrých šatů se zdobením na rukávech a purpurovým maforionem zdobeným třemi hvězdami. Kolem hlavy má červený nimbus. Její postava je pojmenovaná nápisy v cyrilice. Klidná, symetrická tvář Panny Marie působí příjemným dojmem.

Jiná nástěnná malba umístěna v tomto kostele zpodobňuje sv. Mikuláše [38]. Světec je zobrazen frontálním způsobem jako polopostava. Je oblečen do tmavomodrého roucha s bílým epitachelionem zdobeným černými kříži. Tvář sv. Mikuláše nese náznaky stáří, má šedivé vlasy a plnovous stejné barvy. V ruce drží knihu Evangelia a jeho hlavu zdobí červený nimbus. Nad jeho osobou jsou umístěny polopostavy Panny Marie a Ježíše Krista. Všichni zobrazení jsou podepsáni příslušným nápisem v cyrilici.

Prostory, které vyzdobil Nowosielski, patří k nejzajímavějším jevům současné sakrální tvorby v Polsku. Pokaždé se jedná o ojedinělá díla a jejich kouzlo je nejvíce pociťované během mše svaté, v mihotavém světle desítek zapálených svíček.

⁸² POREBSKI 2003, 107-111

⁸³ <http://www.prawoslawie.pl/page/7,o-parafii>

Závěr

Polské umění 20. století mělo několik umělců věnujících se sakrální tematice. Jak jsem uvedla ve své práci, jedním z nejdůležitějších byl Jiří Nowosielski. Tvorbu Jiřího Nowosielského můžeme rozdělit do několika částí. Srovnáme-li jeho sakrální díla s profánními, můžeme vidět určité podobnosti.

Svou práci jsem začala představením jeho dětství, školní výuky, pobytu v klášteře a krutého návratu do povalečné reality. Vše co se dělo kolem něj, se odrazilo v jeho tvorbě. Nejlepším příkladem je zmiňovaný obraz Exekuce z roku 1949, který byl ovlivněn událostmi, kterých Nowoselski byl svědkem. Dále jsem ve své práci popsala jeho uměleckou cestu, včetně nejdůležitějších výstav, kterých se zúčastnil.

Vzhledem k tomu, že malíř se zabíral také profánní tvorbou, věnovala jsem kapitolu jeho nesakrálním dílům. Podrobněji jsem představila jeho abstrakce, figurální náměty, portréty, akty a impresionistické krajiny, díky tomu je čtenář lépe seznámený s různými aspekty jeho děl. Celek je seřazený chronologickým způsobem pro lepší orientaci ve vývoji jeho tvorby.

Nejobsáhlejší část práce se věnuje ikoně. Zahrnuje všeobecné informace o historii ikony a kanonických předpisech. Dále představuje nejdůležitější náměty z deskových maleb umělce. Ikony byly rozdělené na obrazy Ježíše Krista, Panny Marie a sv. Paraskévy. Pro lepší porovnání jednotlivých námětů jsem uvedla více než jeden příklad konkrétních maleb Nowosielského. Malíř tvořil také nástěnné malby, proto jsem v práci představila několik jejich příkladů.

Cílem této práce bylo představení nejčastějších námětů deskových obrazů Nowosielského. Zároveň představení profánních děl tohoto umělce vytvořilo komplexní pohled na jeho tvorbu a usnadnilo pochopení jeho inspirace a způsobu tvoření.

Jiří Nowosielski zůstává velmi dobrým příkladem pro umělce, kteří se snažili spojit modernismus a sakrální tvorbu. Byl to podle mě jeden z nejvýznamnějších polských umělců moderny.

Seznám použité literatury

- BOGUCKI 2006a - Michał BOGUCKI: Dvanaście typów ikonograficznych, in: Obraz nie ręką ludzką malowany, Kraków, 2006, 10-23
- BOGUCKI 2006b - Michał BOGUCKI: Ręką ludzką malowany, in: Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy, Kraków 2006, 98-108
- BOGUCKI 2006 c - Michał BOGUCKI: Rozmowa prawosławnego chrześcijanina ze współczesnym neopoganinem, in: Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy, Kraków 2006, 119-135
- BOGUCKI/MŁODECKA 2006a - Michał BOGUCKI / Alicja MŁODECKA: Obraz nie ręką ludzką malowany, Kraków, 2006
- BOGUCKI/MŁODECKA 2006b - Michał BOGUCKI / Alicja MŁODECKA: Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy, Kraków 2006
- CZERNI 2003 - Krystyna CZERNI: Historia jedne przyjaźni, in: Nowosielski, Kraków 2003, 251-263
- CZERNI 2006 - Krystyna CZERNI: Nowosielski, Kraków 2006
- FLORENSKIJ 2000 - Pavel A. FLORENSKIJ: Ikonostas, Brno 2000
- FOLETTI 2009 - Ivan FOLETTI: Kondakov a ruská ikona, in: 2. ročník konference studentů doktorských programů dějin umění v České republice, Brno 2009, 6-12
- HLAVAČKOVÁ/KONZAL 1981 - Hana HLAVAČKOVÁ / Václav KONZAL: Slovník pojmů a jmen, in: LAZAREV Viktor: Svět Andreje Rubleva, Praha 1981, 132-171
- CHRUDZIMSKA 1996 - Katarzyna CHRUDZIMSKA: Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego, in: Konteksty, Warszawa, 1996, 17
- ĪVAN 2009 - Ada IVAN: Hajnówka, zubrówka in: Wprost, Warszawa, 2009, 88 - 89
- Jerzy Nowosielski. Nota biograficzna, in: Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy, Kraków, 2006, 108-118
- KOSTOŁOWSKI 1993 - Andrzej KOSTOŁOWSKI: Jerzy Nowosielski, Poznań 1993
- KUNKA 1998 - Adriana KUNKA: Kontemplujac kobiety z obrazów Jerzego Nowosielskiego, in: Villa dei misteri, 1998, 149
- MAJEWSKA 1957 - Barbara MAJEWSKA: Uwagi o malarstwie Nowosielskiego, in: Przegląd kulturalny, Warszawa, 1957, 8
- MAJKA 1956 - Maria MAJKA: Malarstwo Nowosielskiego, in: Przekrój 1956, 577
- MYSLIVEC 1947 - Josef MYSLIVEC: Ikona, Praha 1947

NOWOSIELSKI 1964 - Jerzy NOWOSIELSKI: Mistagogia malowanego wyobrażenia ukrzyżowania pańskiego, in: Znak, Kraków 1964, 1483 - 1485

NOWOSIELSKI 1982 - Jerzy NOWOSIELSKI: Program ikonograficzny kościoła pw. Zesłania Ducha Św. w Tychach, Kraków, 1982

NOWOSIELSKI 2003 – NOWOSIELSKI Jerzy: Nowosielski, Kraków 2003

OTTOVÁ /ZÁPALKOVÁ 2005 - Michaela OTTOVÁ / Helena ZÁPALKOVÁ: Půst očí: pravoslavné umění z českých a moravských sbírek, Olomouc 2005

PAPROCKI 1982 - Henryk PAPROCKI: Nowy kościół w Tychach in: Gość Niedzielny, Katowice 1982, 14

PAPROCKI 2006 - Henryk PAPROCKI: Rozwój, upadek i odrodzenie ikony, in: Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy, Kraków 2006, 16-34

PORĘBSKI 1990a - Mieczysław PORĘBSKI: Jerzy Nowosielski, Kraków 1990

PORĘBSKI 2003 - Mieczysław PORĘBSKI: Nowosielski, Kraków 2003

PORĘBSKI 1990b - Mieczysław PORĘBSKI: Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego, in: Jerzy Nowosielski, Kraków 1990, 5-19

ROYT 2007 - Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2007

RUDENKO 2000 - Ołech RUDENKO: Jerzy Nowosielski – malarz świecki czy religijny, in: Kresy, Lublin 2000, 224

SAWICKI 2011 - Piotr SAWICKI: Duchowy i artystyczny wymiar ikony, in: Tajemnica jednej ikony, Supraśl 2011, 8-9

SIEMIENOWICZ 2010 - Justyna SIEMIENOWICZ: Postacie kobiece w twórczości Jerzego Nowosielskiego i Tadeusza Różewicza. Ikoniczny wymiar sztuki, in: Ruch literacki, Kraków 2010, 285-303

SMOLIK 1998 - Noemi SMOLIK: Ruská avantgarda – od základu nepochopený směr, in: Atelier, Praha 1998, 2- 9

TOMALSKA 2005 - Joanna TOMALSKA: Ikony, Białystok, 2005, 28

TYTKO 1993 - Marek TYTKO: Jerzy Nowosielski. Rys biograficzny, in: Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze, t. I/II, 1992-93, Kraków 1993, 57

ZAMORSKA – PRZYŁUSKA 1998 - Ewa ZAMORSKA - PRZYŁUSKA: Abstrakcje Jerzego Nowosielskiego, in: Twórczość, Warszawa 1998, 143

ŽEGIN 1980 - Lev Fjodorovič ŽEGIN: Jazyk malířského díla, Praha 1980, 97 – 98

ŽMIJEWSKA 2008 - Monika ŽMIJEWSKA: Czerwona aureola mistrza, in: Gazeta Wyborcza nr 139, Białystok 2008, 6

<http://www.artinfo.pl/?pid=catalogs&sp=auction&id=117&id2=26227&lng=1>,

vyhledáno dne 14. 3. 2012

<http://full-of-grace-and>

truth.blogspot.cz/search/label/St.%20Paraskevi%20the%20Great%20Martyr, vyhledáno

dne 16. 3. 2012

http://www.duch-sw-tychy.katowice.opoka.org.pl/db_para.html, vyhledáno dne 19. 3.

2012

<http://www.prawoslawie.pl/page/7,o-parafii>, vyhledáno dne 25. 4. 201

Seznám vyobrazení

- 1 Jiří Nowosielski, Egzekuce, 1949, olej na plátně. Reprodukce z: CZERNI 2006, 10
- 2 Jiří Nowosielski, Kubistická abstrakce, 1942, kresba, soukromá sbírka. Reprodukce z: POREBSKI 2003, 18
- 3 Jiří Nowosielski, Toaleta, 1959, olej na plátně. Reprodukce z: POREBSKI 2003, 143
- 4 Jiří Nowosielski, Violoncellista, 1959, olej na plátně. Reprodukce z: POREBSKI 2003, 147
- 5 Jiří Nowosielski, Černý poloakt, 1971, olej na plátně. Reprodukce z: CZERNI 2006, 31
- 6 Jiří Nowosielski, Tajemství snoubenců, 1962, barevna serigrafie na červeném papíře. Reprodukce z: <http://www.agraart.pl/cgi-bin/obiekt.cgi?act=1&nr=12817>
- 7 Jiří Nowosielski, Monografie holky, 1968, olej na plátně. Reprodukce z: <http://www.artinfo.pl/?pid=catalogs&sp=auction&id=101&id2=19427&lng=3>
- 8 Jiří Nowosielski, Unos Evropy, 1976, olej na plátně. Reprodukce z: <http://www.artinfo.pl/?pid=catalogs&sp=auction&id=960&id2=124924&lng=1>
- 9 Jiří Nowosielski, Villa dei Misterii, 1975, olej na plátně. Reprodukce z: <http://www.malarze.com/plobraz.php?id=212>
- 10 Jiří Nowosielski, Kostel, 1991, olej na plátně. Reprodukce z: <http://www.poland-art.com/index.php/news/4654-skradzione-prace-jerzego-nowosielskiego>
- 11 Tadeusz Zieliński, Bohorodička Hodegetrie, 90. léta 20. století, olej na plátně. Reprodukce z: <http://www.zielinski.swinoujscie.pl/Ikony.htm>
- 12 Jiří Nowosielski, Mandylion, tempera na desce, 1968, pravoslavný kostel Zesnutí Nejsvětější Panny Marie v Krakově. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006a, 13
- 13 Jiří Nowosielski, Mandylion, 1987, olej na plátně, Krakov. Reprodukce z: CZERNI 2006, 177
- 14 Jiří Nowosielski, Kristus Pantokrátör, olej na plátně, 1968, pravoslavný kostel Zesnutí Nejsvětější Panny Marie v Krakově. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006a, 35
- 15 Jiří Nowosielski, Obraz Milosrdenství (Pantokrátör), 1983, akryl na desce, nezvěstný. Reprodukce z: <http://www.poland-art.com/index.php/news/4654-skradzione-prace-jerzego-nowosielskiego>

- 16** Jiří Nowosielski, Kristus Pantokrátör, 1984, olej na desce, soukromá sbírka.
Reprodukce z:
<http://www.artinfo.pl/?pid=catalogs&sp=auction&id=117&id2=26227&lng=1>
- 17** Jiří Nowosielski, Křest Krista, tempera na desce. 1966, soukromá sbírka.
Reprodukce z: : BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 86
- 18** Jiří Nowosielski, Křest Krista v Jordánu, 60. léta 20. století, olej na desce, soukromá sbírka. Reprodukce z:
<http://www.artinfo.pl/?pid=catalogs&sp=auction&id=924&id2=109445&lng=1>
- 19** Jiří Nowosielski, Poslední Večeře, tempera na desce, 1965, pravoslavný kostel Narození Panny Marie w Ketrzynie. Reprodukce z:: BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 32
- 20** Jiří Nowosielski, Poslední večeře, olej na plátně, 1966, hřbitovní církev v Hajnówce. Reprodukce z: : BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 29
- 21** Jiří Nowosielski, Kříž liturgický, tempera na desce, 1978, tempera na desce, Kostel Boží Prozřetelnosti ve Varšavě. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 16
- 22** Jiří Nowosielski, Liturgický kříž s mandylionem, tempera na desce, 1976, soukromá sbírka. Reprodukce z:: BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 124
- 23** Jiří Nowosielski, Bohorodice Oranta, 1976, pravoslavný kostel Zesnutí Nejsvětější Panny Marie v Krakově. Reprodukce z: : BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 22
- 24** Jiří Nowosielski, Bohorodice Oranta, 70. léta 20. století, akryl na kamenu, soukromá sbírka. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006a, 11
- 25** Jiří Nowosielski, Bohorodice znamení, tempera na plátně, soukromá sbírka.
Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006a, 10
- 26** Jiří Nowosielski, Bohorodice Hodegetrie, tempera na desce, 70. léta 20. století, soukromá sbírka. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 122
- 27** Jiří Nowosielski, Bohorodice Hodegetrie, 1968, olej na plátně, pravoslavný kostel Smrti Panny Marie v Krakově. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006a, 36
- 28** Jiří Nowosielski, Narození Panny Marie, tempera na desce, 1965, pravoslavný kostel Narození Panny Marie v Ketrzynie. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 69
- 29** Jiří Nowosielski, Zvěstování Panny Marie, tempera na desce, 1958, pravoslavný kostel v Gródku. Reprodukce z: CZERNI 2006, 126
- 30** Jiří Nowosielski, Zvěstování Panny Marie, olej na plátně, 60. léta 20. století, kostel Pozdvižení svatého Kříže, Vratislav. Reprodukce z:
<http://kosciol.wiara.pl/doc/1024034.Rozkaz-tajemny>

- 31** Jiří Nowosielski, Sv. Paraskéva 1956, olej na plátně, soukromá sbírka. Reprodukce z: <http://www.poland-art.com/index.php/news/4654-skradzione-prace-jerzego-nowosielskiego>
- 32** Jiří Nowosielski, Sv. Paraskéva, tempera ne desce, 1976, soukromá sbírka. Reprodukce z: BOGUCKI / MŁODECKA 2006b, 128
- 33** Jiří Nowosielski, Marie Oranta, nástěnná malba, 1982 - 87, kostel sv. Duchy, Tychy. Reprodukce z: POREBSKI 1990, 32
- 34** Jiří Nowosielski, sv. Jan, nástěnná malba, 1982 - 87, kostel sv. Ducha, Tychy. Reprodukce z: POREBSKI 1990, 39
- 35** Jiří Nowosielski, Proměna Krista na hoře Tábor, nástěnná malba, 1982 - 87, kostel sv. Ducha, Tychy. Reprodukce z: POREBSKI 1990, 35
- 36** Jiří Nowosielski, Ukřižování, nástěnná malba, 1982 - 87, kostel sv. Ducha, Tychy. Reprodukce z: POREBSKI 1990, 36
- 37** Jiří Nowosielski, Bohorodice Oranta, nástěnná malba, 1979, kostel sv. Jana Klimaka, Varšava. Foto: archiv autora
- 38** Jiří Nowosielski, Bohorodice Oranta, nástěnná malba, 1979, kostel sv. Jana Klimaka, Varšava. Foto: archiv autora