

The Neo-Platonic Supper

Few contemporary paintings have engendered as much emotion as *The Last Supper* by Maciej Świeszewski [Fig. 1]. Scores of articles, thousands of viewers, an outstanding novel by Paweł Huelle, and an academic study by Father Krzysztof Niedałowski are but some of the surprising reactions to the work by this Gdańsk-based artist. Father Niedałowski attests to the scope of its influence: “My friendship with the artist and the adventure with his painting have led me to undertake a serious study of iconography and table culture, and I studied the biographies of old masters who in their own time attempted the scene of the Last Supper. I discovered entire realms of human striving for the purity of intention and even spousal love for Christ.”¹ *The Last Supper* initiated a broader debate on the indispensable values and imperatives of the plastic arts; the debate flared up during the *New Old Masters* [*Nowi Dawni Mistrzowie*] exhibition at the Abbot’s Palace in Oliwa, Gdańsk, organized in 2007 to the script written by Donald Kuspit, an American curator and art theorist. On account of its large size (5×8 m), Świeszewski’s piece could not be showcased at the museum and was instead displayed in a church, but still served as a banner in the struggle for the presence of figurative art in our post-modern world.

Throughout the process of creation (which took ten years, 1995 to 2005, to complete) and soon after it was finished, the attention of the community and media was focused almost exclusively on the issue of “who is who”. The figures of local public life – politicians, artists, and businessmen – were cast in the roles of the Twelve Apostles. Who was depicted and who was omitted? Who represented Judas? Those were the most frequent questions at the time. Some critics attempted to discredit the value of the painting, but did not venture beyond the typical dispute between the “avant-gardists” and the “metaphysicians”, as excellently portrayed by Paweł Huelle in his novel *The Last Supper*. Hardly

¹ K. Niedałowski, *Zawsze Ostatnia Wieczerza*, Warszawa 2006, p. 225.

Neoplatońska Wieczerza

Niewiele jest współczesnych obrazów, które wywołały tak duże emocje jak dzieło Macieja Świeszewskiego *Ostatnia Wieczerza* [il. 1]. Dziesiątki artykułów, tysiące widzów, znakomita powieść Pawła Huelle i naukowa książka ks. Krzysztofa Niedałowskiego to niewątpliwie zaskakujące reakcje na pracę gdańskiego malarza. Jak szeroki jest obszar oddziaływania tego obrazu, świadczy wypowiedź ks. Niedałowskiego: „Mnie ta przygoda z obrazem i przyjaźń z artystą popchnęły na drogę naukowych badań ikonograficznych, poszukiwań z dziedziny kultury stołu i wertowania biografii starych mistrzów, którzy podobnie jak Maciej Świeszewski postanowili kiedyś zmierzyć się ze sceną Ostatniej Wieczerzy. Odkryłem całe światy ludzkich zmagania o czystość intencji, a nawet o miłość oblubieńczą”¹. Powstanie *Ostatniej Wieczerzy* było zaczynem szerszej dyskusji o niezbywalnych wartościach i imperatywach w sztukach plastycznych, która rozgorzała na dobre przy okazji wystawy *Nowi Dawni Mistrzowie*, zorganizowanej w roku 2007 w oliwskim Pałacu Opatów według scenariusza amerykańskiego kuratora i teoretyka sztuki Donalda Kuspita. Wprawdzie dzieło Świeszewskiego, ze względu na olbrzymie wymiary (5 na 8 metrów), nie mogło pomieścić się na ekspozycji w muzeum (było wówczas prezentowane w kościele), pełniło ono jednak rolę głównego „sztandaru” w walce o miejsce sztuki przedstawiającej w ponowoczesnym świecie.

Kiedy jednak dzieło powstawało (a trwało to dziesięć lat: 1995–2005) i zaraz po jego odsłonięciu, medialna i środowiskowa uwaga skupiała się niemal w całości na kwestiach personalnych, gdyż w roli dwunastu apostołów artysta przedstawił współczesnych notabli życia publicznego Trójmiasta: polityków, artystów i biznesmenów. Kogo artysta przedstawił, a kogo pominął? Która z postaci jest Judaszem? To główne pytania, jakie wówczas stawiano. Pojawiły się także opinie dyskredytujące wartość artystyczną tego interesującego dzieła, ale nie wykraczały one poza typowy spór o sztukę współczesną między „awangardystami” a „metafizykami”, świetnie zresztą przedstawiony we wspomnianej powieści Pawła Huelle *Ostatnia Wieczerza*. Niemal nikt nie zastanawiał

¹ K. Niedałowski, *Zawsze Ostatnia Wieczerza*, Warszawa 2006, s. 225.



1. Maciej Świeszewski, *Ostatnia Wieczerza*, 1995–2005, olej na płótnie, 800×500 cm, własność artysty, fot. K. Izdebski

1. Maciej Świeszewski, *The Last Supper*, 1995–2005, oil on canvas, 800×500 cm, property of the artist, photo by K. Izdebski

się nad rozbudowaną warstwą symboliczno-allegoryczną obrazu i nie zadał sobie pytania o przesłanie tego dzieła. I to mimo faktu, że Świeszewski wielokrotnie artykułował w wywiadach swoje metafizyczne potrzeby. W ówczesnych recenzjach trudno więc znaleźć wiarygodne wyjaśnienie, dlaczego malarz poświęcił 10 lat swojego życia na stworzenie tego ogromnego płótna.

By odpowiedzieć na postawione wyżej pytania i choćby w części zbliżyć się do zrozumienia dzieła, należy przynajmniej pokrótce scharakteryzować twórczość Macieja Świeszewskiego. Znamionną cechą jego malarstwa jest figuratywność i – co istotniejsze, a zarazem rzadkie we współczesnej sztuce – kompozycje wielofigurowe. Krytyka wiąże jego sztukę z nurtem surrealistycznym, wskazując na: swobodne wprowadzanie różnorodnych, z pozoru niezwiązanych ze sobą, realistycznych form narracyjnych, intencjonalność czasoprzestrzeni, przeskalowanie wzajemnych relacji pomiędzy przedstawianymi przedmiotami, postaciami i elementami architektoniczno-pejzażowymi lub stosowanie w jednym dziele różnych perspektyw. Jednak artystyczne wizje Świeszewskiego mają pewien istotny, przebijający niemal z każdego płótna, rys patosu, który osobiście niesłychanie cenię, a którego tak boi się nastawiona na banał i rozrywkę kultura współczesna. Surrealistyczny język tego gdańskiego artysty nie jest tylko swobodną grą symbolicznymi formami, popisem erudycji czy intelektualnym rebusiem dla pretensjonalnych elit, ale wypowiedzią „na serio”, z głębi egzystencjalnych doświadczeń pełnych lęku i wątpienia.

anyone reflected on the elaborate symbolic and allegorical structure of the painting or bothered to ask about its message. This was despite the fact that Świeszewski himself explicitly articulated his metaphysical needs in many interviews. Contemporary articles can barely offer a credible explanation as to why precisely he sacrificed ten years of his life to this enormous painting.

In order to come a little closer to an understanding of the painting, it may first be helpful to characterize the broader creative style of Maciej Świeszewski. His works are predominantly figurative; more importantly, they include multifigural compositions, which are otherwise rare in contemporary art. Critics often associate his work with surrealism, based on his preference for multiple, seemingly disconnected realist narrative forms, the intentionality of time and space, the rescaling of mutual relations between depicted objects, figures, elements of landscape and architecture, and the use of several perspectives in a single piece. His artistic vision is marked by an important strand of pathos, of which our contemporary culture, steeped in banality and entertainment, is fearful, but which I personally appreciate. Świeszewski's surrealist language is not just a play with symbolic forms, a show of erudition or an intellectual riddle designed to entertain pretentious highbrows, but an earnest statement flowing from the deep existential experience of fear and doubt.

Świeszewski himself made it clear when asked about the affinities between his artistic language and that of Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, and Bronisław Linke: "First of all, it is all about the peculiarity of form, imagination and creation, in a very literal sense. To me, their language represents the essence of creativity. It is unusual, unprecedented; it allows the forging of new values and relationships, which, after all, defines creativity. Their world is unique in its richness and the remarkable craft with which it is realized. [...] The catastrophic streak in my psyche also plays a part; this particular type of art and this vision of the world have haunted me ever since early childhood. They seem especially fascinating and close to my heart."²

The catastrophic streak, combined with intellectual zeal and a heightened awareness of cultural history, has pushed Świeszewski's art towards the grand narratives of history and religion. In particular, he turned to the Bible as the space in which both his metaphysical hunger and his existential angst can find full expression. Świeszewski usually works on cycles of paintings; even as their subject matter is treated in a free and unorthodox manner, their titles (*Golgota*, *The Tower of Babel*, *Ecce Homo*, *The Apocalypse*) unambiguously point to the original source of inspiration. These pictures are a special kind of pictorial exegesis, in which personal and biblical themes intertwine with elements of other cultures and religions to create an autonomous, open space of contemporary human experience. If I were to choose one sentence to describe Maciej Świeszewski's art, I would say he is an artist of the grand narrative.

The Last Supper is replete with diverse iconographic themes and symbolic allusions, the untangling of which would take up a large volume. The artist is conscious that an exclusive focus on these elements can obscure the broader message of the painting. The sphere of iconography resembles a building with hundreds of doors and windows; each invites the viewer to come inside in a different way, depending on his level of initiation and sensitivity. The artist does not want him to remain at the threshold and admire a single entrance; he would rather have him come inside and admire the whole, finding the key in himself, in the culture which nurtured him: "Certain symbols and archetypes are accessible to everyone; they are just given various symbolic expressions in the history of particular cultures, they are clothed, as it were, in different symbolic garb, and I want to make these

² „Do piękna człowiek musi dojrzeć”. Rozmowa z Maciejem Świeszewskim przeprowadzona przez Janusza Janowskiego, in: *Maciej Świeszewski*, Gdańsk 2006, pp. 8–9.

Dosadnie ujmuje to sam artysta w odpowiedzi na pytanie o pokrewieństwo jego języka ze sztuką Hieronima Boscha, Pietera Bruegla czy Bronisława Linkego: „Przed wszystkim niezwykłość formy, wyobraźni i twórczości w dosłownym tego słowa znaczeniu. Ten język jest dla mnie kwintesencją twórczości, czymś niebywałym, niespotykanym, pozwalającym tworzyć nowe wartości, związki, które są przecież domeną twórczości. To jest niepowtarzalny świat z całym swym bogactwem, wspaniałym warsztatem, za pośrednictwem którego jest realizowany. [...] Z drugiej strony zdecydował o tym prawdopodobnie także katastroficzny rys mojej psychiki, za sprawą którego ta sztuka i ta wizja świata, przesładowująca mnie od dzieciństwa, jest mi bardzo bliska i fascynująca”².

Ten rys psychiki, o którym wspomina artysta, w połączeniu z intelektualnymi potrzebami i wysoką świadomością dziejów kultury pcha jego twórcze poszukiwania w kierunku wielkich historyczno-religijnych narracji. Szczególnie w *Biblii* znajduje Świeszewski przestrzeń pozwalającą w pełni wyrazić zarówno jego egzystencjalne lęki, jak i metafizyczny głód. Pracuje najczęściej cyklami, których tytuły (*Golgota*, *Wieża Babel*, *Ecce Homo*, *Apokalipsa*), mimo swobodnego, nieortodoksyjnego traktowania tematu, wskazują jednoznacznie na główne źródło inspiracji. To swoista malarska egzegeza *Biblii*, w której wątki osobiste i chrześcijańskie naturalnie mieszają się z elementami innych kultur i religii, tworząc autonomiczną, a jednocześnie otwartą przestrzeń doświadczeń współczesnego człowieka. Gdybym miał określić jednym zdaniem twórczość Macieja Świeszewskiego, to powiedziałbym, że jest to artysta wielkich narracji.

Obraz Macieja Świeszewskiego *Ostania Wieczerza* pełny jest różnorodnych wątków ikonograficznych i symbolicznych odniesień, których rozwikłanie wymagałoby napisania pokaźnego tomu. Sam artysta jest świadom, że skupienie się tylko na nich może przesłonić główne przesłanie dzieła. Cała ta ikonosfera jest czymś w rodzaju konstrukcji składającej się z setek okien i drzwi „zapraszających” do środka każdego w inny sposób, zależnie od stopnia jego wtajemniczenia i wrażliwości. Jednak autor nie chce, by widz zatrzymywał się na progu i podziwiał jedno wejście, lecz by wszedł do wnętrza i kontemplował całość, a klucz do niej odnalazł w sobie, w kulturze, z której wyrósł: „Chodzi mi o to, żeby pewne symbole, archetypy, które tkwią w każdym człowieku i tylko w historii kultury uzyskują odmienne usymbolizowanie, mogę powiedzieć – szatę znakową, zostały odebrane i uświadomione. Bo przecież każdy w miarę wykształcony człowiek powinien móc to działanie obrazu odebrać na wielu płaszczyznach emocjonalno-duchowych. Nie chodzi nawet o to, żeby odbiorca zrozumiał, że ryba

² „Do piękna człowiek musi dojrzeć”. Rozmowa z Maciejem Świeszewskim przeprowadzona przez Janusza Janowskiego, w: *Maciej Świeszewski*, Gdańsk 2006, s. 8–9.

sugeruje to czy tamto; to ja mogę powiedzieć, że chodziło mi o konkretne treści. Chciałem stworzyć raczej swego rodzaju metafizykę znaczeń, poszukiwanie pewnych konotacji, które umieszczałyby obraz w szerszym kontekście znaczeniowym. Bardzo mi zależy na tym, żeby człowiek na różnym poziomie rozwoju duchowego i intelektualnego odnalazł w obrazie jakiś punkt jedności, swoistego scementowania ze swoją wyobraźnią i odczuciami”³.

Obraz Świeszewskiego jest odpowiedzią na zawsze obecny w człowieku i sztuce głód duchowości, który współczesna materialistyczna cywilizacja sprowadziła do funkcji relacji społecznych.

*

W początkach dwudziestego wieku Wasyl Kandyński napisał książkę *O duchowości w sztuce*. Mówiąc o przyczynach jej powstania, stwierdzał, że postawił „sobie za główny cel obudzenie w człowieku umiejętności widzenia duchowych treści w rzeczach zarówno materialnych jak i abstrakcyjnych”⁴. Miał przy tym świadomość, że „okres fascynacji materialistycznych, którym duch, jak się wydaje, uległ, został przewyższony niby złe pokusy, a nasza świadomość, oczyszczona przez walkę i cierpienie, wznosi się ku górze”⁵. Ta wydana w 1911 roku książeczka zyskała olbrzymią popularność w ówczesnych kręgach artystycznych, gdyż była znakomitą odtrutką na materializm marksistowski, który zawładnął umysłami ówczesnych artystów i inteligencji. Z perspektywy czasu refleksja ta jest tym ważniejsza, że wypowiedziana była przez wybitnego artystę nowoczesnego w czasie rodzących się awangard (zafascynowanych materializmem) na wiele lat przed urzeczywistnieniem się ideologii marksistowskiej w komunistycznym systemie.

W wypowiedzi Kandyńskiego przebija się pewien głód metafizyczny, a także potrzeba przewyższenia dualizmu ducha i materii, który w postaci mniej lub bardziej radykalnej artykułował się już w starożytnej Grecji. Nie wdając się w rozważania ontologiczne, należy podkreślić, że dla twórczości artystycznej owo przewyższenie dualizmu ma znaczenie kluczowe i stanowi o sensie sztuki. Z tych też powodów artyści różnych epok przyswajali w sobie właściwy sposób koncepcję Plotyna, który w *Enneadach* stworzył system dający się anektować zarówno w doktrynie chrześcijańskiej, jak i w spirytualistyczno-gnostyckich koncepcjach powstających na przestrzeni wieków. W systemie tym byt jest jednością wewnątrznie dynamiczną, w której poprzez emanację powstają nowe jego postacie – hipostazy.

³ Z Maciejem Świeszewskim rozmawia ks. Jan Sochoń, w: *Maciej Świeszewski Ostatnia Wieczera 1995–2005*, Warszawa 2006, s. 52.

⁴ M. Billa *Wstęp*, w: W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 8.

⁵ *Ibidem*.

symbols conscious and perceived. Every educated person should be able to experience the painting on a number of emotional and spiritual levels. This is not to say they should understand the fish symbolizes this or that; no one except me can say I intended to convey a certain message. What I set out to do was to create a metaphysics of meanings, a web of associations that would place my painting in a broader context. It is very important for me that people at different levels of spiritual and intellectual development find a point of unity in my painting, a place where it speaks to their imagination and sensibility.”³

Świeszewski’s painting is a response to the thirst for spirituality manifest in human beings and their art, the perennial thirst which our contemporary materialistic civilization has reduced to the mere function of social relations.

*

At the beginning of the 20th century, Wassily Kandinsky published a small book entitled *Concerning the Spiritual in Art*. Commenting on why he wrote it, he stated: “the purpose [...] was to awaken the ability to experience the spiritual in material and abstract things”⁴. He also realized that “after the period of materialistic trials to which the soul had apparently succumbed, yet which it rejected as an evil temptation, the soul emerges, refined by struggle and suffering.”⁵ Published in 1911, the book gained immense popularity in the artistic circles of the time as a perfect antidote against Marxist materialism, which then held sway over the minds of intellectuals and artists. In retrospect, Kandinsky’s observations seem especially important given that they were made by an outstanding modern artist at the time of nascent avant-garde movements (largely fascinated with materialism) years before Marxist ideology was embodied in the communist system.

Kandinsky’s statement reveals a certain metaphysical hunger and a need to overcome the dualism of matter and spirit, which was first expressed in a more or less radical manner in ancient Greece. Without going into ontological considerations, it must be noted that overcoming dualism is critical for art and may even be said to constitute its essence. For this reason, scores of artists across the ages have turned, each in their own way, to the philosophy of Plotinus, whose *Enneads* were suit-

³ Z Maciejem Świeszewskim rozmawia ks. Jan Sochoń, in: *Maciej Świeszewski Ostatnia Wieczera 1995–2005*, Warszawa 2006, p. 52.

⁴ M. Billa, *Wstęp [Introduction]*, in: W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, p. 8

⁵ *Ibidem*.

able for annexation both into Christian doctrine and the Gnostic systems arising over time. Plotinus conceived of being as an internally dynamic unity, in which new forms, *hypostases*, are continually created by way of emanation. The One, the highest entity, successively emanates lower realms: the ideal (spiritual), the psychical (the world-soul), and the material. Plotinus held that the material world is but a phenomenon of the ideal realm; the latter is reflected in matter as in a mirror. The human soul is composed of a lower, imperfect soul immersed in the flesh, and a higher one, which contemplates the world of the Absolute. The soul can travel downwards to spiritualize the flesh (and thus fall down), and back upwards, elevated by knowledge and virtue, and, more importantly, by art, which is the actualization of ideas. It is also to Plotinus that we owe the famous theory of the relationship between spirit and matter in a work of art, which seems to be taken for granted in our present time.

“Suppose then, two stony masses placed near each other, one of which is incomposite, and destitute of artificial form: but the other is fashioned by art into some divine, or human statue. [...] The stone then which is disposed by art into the beauty of form, will immediately appear beautiful, but not because it is a stone; or the other mass would be similarly beautiful; it is therefore beautiful because it possesses the form which art applies. Matter, therefore, had not this form, but it existed in the thinking artist before it came into the stone.”⁶

The artist thus ranked extremely high in the hierarchy proposed by Plotinus; in his work, he actualized Ideas and was thus a reflection of the Creator.

It is no wonder then that the Neo-Platonic idea of emanation finds ample resonance in art. It lies at the heart of Augustinian illuminationism, which informs the theology of the icon; it inspired artists of the Renaissance and the Italian mannerism, whose ideas were in large measure influenced by Florentine Neo-Platonists affiliated with the Platonic Academy founded by Marsilio Ficino. Neo-Platonic influence on art continues practically to our day; it is manifest in figurative paintings which seek to express the existential experience of imprisonment in the body, as well as in symbolic still-lives which speak of the evanescence of the world and at the same time extol its sensual beauty.

In their endeavour to express the relationship between spirit and matter, artists have also drawn on abstraction; in the 20th century, esoteric Neo-Platonic motifs can be observed in non-figurative art. Art still aims to express the truth about man; the experience of the body, with its beauty and

Z bytu najdoskonalszego, Absolutu, emanują kolejno niższe światy: idealny (ducha), psychiczny (dusza świata) i materialny. Plotyn uważał, że świat materialny jest fenomenem bytu idealnego, odbijającego się w materii jak w lustrze. Istotną była tu też koncepcja duszy ludzkiej, która według Plotyna składała się z dwóch składowych: duszy niższej, niedoskonałej, zanurzonej w cielesności, i tej wyższej, kontemplującej świat Absolutu. Dusza wędruje zarówno w dół, by cielesność uduchowić (przy tym upada), jak i na powrót – w górę. Obok poznania i cnoty drogą wzwyż dla upadłej duszy jest sztuka, która dla Plotyna stanowi urzeczywistnienie idei. Od niego też pochodzi znana koncepcja relacji ducha i materii w dziele sztuki, ich wzajemnego zespolenia, która dzisiaj wydaje się oczywista.

„Niech tedy leżą blisko siebie dwie, dajmy na to, bryły kamienne, jedna w stanie surowym i niemającym nic wspólnego ze sztuką, a druga już przez nią zniewolona, więc posąg bóstwa lub też jakiegoś człowieka [...], a wtedy okaże się jasno, że kamień, który za sprawą sztuki dostąpił piękna idei, jest piękny, lecz dzięki idei, jaką weń wszczepiła sztuka. Zaiste, ową ideę posiadała nie materia, lecz była ona w tym, kto ją pomyślał, i istniała, zanim weszła do kamienia”⁶.

Artysta zajmował więc u Plotyna niezwykle wysokie miejsce w hierarchii wartości, gdyż – jako urealnijający idee w swej twórczości – stawał się odbłaskiem Stwórcy.

Nie dziwi więc, że plotyńska idea emanacji znalazła w sztuce mocny rezonans. Leży ona u podstaw augustinianego iluminizmu oddziałującego na teologię ikony; widoczna jest także w dziełach twórców renesansu i manieryzmu włoskiego, których poglądy ukształtowane zostały w niemałym stopniu przez florenckich neoplatoników związanych z Akademią Platońską stworzoną przez Marsilia Ficino. Ten wpływ neoplatonickiej myśli na sztukę trwa praktycznie do czasów współczesnych – odnajdziemy go zarówno w twórczości figuratywnej, pragnącej wyrazić egzystencjalne doświadczenie uwięzienia w ciele, jak i w symbolicznych martwych naturach, mówiących o przemijaniu świata, a zarazem o jego zmysłowym pięknie.

Próbując wyrazić wzajemną relację ducha i materii, artyści sięgali także do form abstrakcyjnych. W wieku dwudziestym ezoteryczny, neoplatonicki charakter twórczości daje się nierzadko stwierdzić w sztuce nieprzedstawiającej. Głównym jednak tematem sztuki pozostaje nadal wyrażenie prawdy o człowieku, a doświadczenie ciała – jego harmonijności i piękna przy jednoczesnej świadomości przemijania i stopniowego rozpadu – staje się pytaniem o ducha. Przedstawianie człowieka prawie zawsze miało pretensje do wyrażenia owego powszechnie doświadczanego naddatku naszej fizyczności, którego kondycja stanowi o istocie człowieczeństwa. Dla jednych jest to psychika, dla innych – dusza. Próby

⁶ Plotinus, *Ennead V*.

⁶ Plotyn, *Enneady*, tom II, *Enneada V*, Warszawa 1959, s. 300.

znalezienia formy plastycznej, mogącej udźwignąć owo dziwne, tyleż harmonijne, co wewnętrznie sprzeczne, konfliktogenne zespolenie ciała-materii i ducha stanowią o istocie twórczości.

W swych dziełach artyści wyrażają zarówno palityńską ideę emanacji Ducha w materię, upadku duszy i próbę podniesienia tejże na wyżyny pierwotnej Jedni (*circuitus spiritualis*), jak i potrzebę ciągłej przemiany, poczucie niespełnienia i niewystarczalności – zawieszenia tożsamości człowieka między niebem a ziemią. Najlepszym przykładem jest tu twórczość Michała Anioła, będącego na wskroś neoplatonikiem, który niemal w każdym dziele (zarówno w rzeźbie, malarstwie, architekturze, jak i poezji) usiłował ukazać permanentną walkę ducha z pochłaniającą go materią. Podstawą tej sztuki jest inny niż w ikonie wymiar refleksji i przeżycia filozofii Plotyna. Tam przedstawiona rzeczywistość podniesiona jest na poziom Boskiej Jedni, jest przebóstwiona, tu artysta ukazuje zmagania ducha z tym, co ziemskie i co nie pozwala wlecieć człowiekowi na owe wyżyny. U Michała Anioła, mimo fizycznej obecności materii w jego dziełach – olbrzymich mas marmuru i wszechobecnej, prężącej się muskulatury – uchwycony jest jakiś wewnętrzny, autentyczny ruch i walka ducha z uwarunkowaniami ciała. Został tu zobrazowany dramatyzm – zarówno upadku, jak i uwolnienia.

*

W to wielowiekowe doświadczenie sztuki próbującej wyrazić poprzez dzieło tajemnicę ludzkiego bytu w jego otwarciu na transcendencję znakomicie wpisuje się malarstwo Macieja Świeszewskiego, a w szczególności obraz *Ostania Wieczerza*, *opus magnum* w jego twórczości. Podejmując temat, z którym mierzyli się najwięksi artyści w dziejach, Świeszewski – tak jak i oni – wkracza w obszar oddziaływania myśli neoplatonickiej. Jest ona bowiem filozofią pozwalającą, niezależnie od stopnia jej zgłębienia, rozjaśnić tkwiącą w ludzkim doświadczeniu antynomię duszy/psyche i ciała/materii. Elementy neoplatonizmu tkwią głęboko w europejskich fundamentach kultury judeochrześcijańskiej, w religiach, w różnych formach ezoteryzmu i idealizmu.

Już sam temat płótna Świeszewskiego jest z gruntu neoplatonicki. Zgodnie z katolicką i prawosławną dogmatyką jest to moment ustanowienia Eucharystii. Tu następuje transsubstancjacja – przemiana materii chleba i wina w ciało i krew Syna Bożego. Spożywający partycypują w bóstwie Chrystusa.

Jak przedstawia ten moment Maciej Świeszewski? Już przy pierwszym spojrzeniu uderza w jego *Ostatniej Wieczerzy* emanująca z tego olbrzymiego płótna jakaś nieziemiska atmosfera. Kompozycja zanurzona jest we wszechogarniającym błękicie. Jest to zarówno kolor nieba, wody wypełniającej dolną część obrazu, jak i obrusu obficie zastawionego stołu. Zważywszy, że postać

harmony, but also with its gradual ageing and decay, is rephrased as the question about the spirit. Pictorial representations of man have traditionally struggled to express this universal correlate of the body, which forms the essence of humanity, and to which some refer as psyche, others – as the soul. The very essence of art can be seen in this quest for a visual form that would contain the bizarre, sometimes harmonious, but often contradictory and conflicted, union of the spirit and the body-matter.

In their works, artists express the Neo-Platonic themes of the soul falling into matter and being elevated back to the higher realm of the primordial One (*circuitus spiritualis*), the need for continual transformation, the feeling of being unfulfilled and insufficient, the situation of man as poised between heaven and earth. A good case in point is the work of Michelangelo. Every inch a Neo-Platonist, he strove to show the never-ending struggle between spirit and matter, which threatens to engulf it in his every work (be it in sculpture, painting, architecture, or poetry). His art differs from the icon in its specific experience and interpretation of Neo-Platonic philosophy. In the icon, reality is elevated to the level of the One and itself divinized; Michelangelo, on the other hand, focuses on the battle of the spirit against matter, which prevents it from attaining these higher realms. Despite the physical abundance of matter in his works, such as large masses of marble and ubiquitous flexed muscles, Michelangelo succeeds in capturing a genuine, internal dynamics of the struggle of the spirit with its bodily circumstances. He shows the dramatic quality of fall and liberation.

*

The painting of Maciej Świeszewski, and in particular *The Last Supper*, his *opus magnum*, is also part of this perennial quest to express the mystery of humanity in its openness to transcendence. In taking on the subject against which the greatest masters have pitted their creative talent, Świeszewski, like his predecessors, enters the realm of Neo-Platonic influence. The philosophy of Plotinus, no matter how closely studied, helps elucidate the antinomy of the soul/psyche and body/matter inherent to human experience. Neo-Platonic elements are deeply rooted in the Judeo-Christian foundations of European culture, in various religions, and many forms of esotericism and idealism.

The very theme of *The Last Supper* is neo-Platonic to the core. Catholic and Eastern Orthodox doctrine identifies the scene shown in the painting as the moment of establishing the Eucharist. This is when transubstantiation occurs; the matter of

bread and wine changes into the flesh and blood of the Son of God and the guests partake of the divinity of Christ.

How does Maciej Świeszewski show this particular moment? From the very first glance, one is struck by the unearthly atmosphere which radiates from his enormous painting. The composition is immersed in an all-encompassing shade of light blue. Blue is the sky, blue is the water, which takes up the lower section of the painting, as is the tablecloth covering the sumptuous table. Given that Christ is also clad in a sapphire blue garment and the geometric centre of the composition is occupied by a light blue plate, which reflects his face, it is almost certain that the dominant colour is meant to symbolize the emanation of God into every dimension of being, space and time. The artist thus shows the theosis of the Earth and the Universe at large.

Looking at depictions of the Last Supper from previous centuries, one has the impression of entering a world logically ordered in accordance with the principles of Alberti's perspective. This specific geometric ordering of space is justified by the fact that the scene takes place in a small room and the characters are sitting around a rectangular table. More important, however, is its symbolic dimension. In the Cenacle, the essence of the Church is constituted as a community formed around the Eucharist, which recreates Christ's sacrifice on the cross, anticipates the eschatological nuptial feast, and constitutes the promise of resurrection: "Whoever eats my flesh and drinks my blood remains in me, and I in them." (John 6: 54). The mathematical logic of the composition symbolizes the divine, eschatological dimension of the ecclesial community. It has yet another rationale – the scene was often painted for refectories, often as a monumental mural painting, which, thanks to well-painted perspective, gave monks an impression of being seated among Jesus and the apostles in the Cenacle.

The special eschatological dimension is also evident in *The Last Supper* by Maciej Świeszewski. The boundary between the earth and sky is erased. The sumptuous banquet table, whose rectangular shape represents earthly reality, along with the apostles, is placed in the nebulous, heavenly space of a New Jerusalem. The eschatological, and therefore iconic, dimension of the scene, which is placed outside regular time and space, helps understand why the figures and objects in the painting cast no shadow. The artist resorts to chiaroscuro only to the extent that it is needed to give his objects a tangible shape, make them solid and concrete. According to the Christianized neo-Platonic vision of history, our world is divinized through the incarnation of the

Chrystusa obleczonego jest w szafirową szatę, a geometryczny środek kompozycji znajduje się w błękitnym talerzu, w którym odbija się oblicze Jezusa, jest niemal pewne, że ten dominujący w obrazie kolor ma symbolizować emanację Boga w każdy wymiar bytu i czasoprzestrzeni. Zostało tu ukazane przebóstwienie Ziemi i całego Wszechświata.

Oglądając przedstawienia Ostatniej Wieczery z minionych stuleci, prawie zawsze mamy wrażenie, że wchodzimy w świat logicznie uporządkowany, zgodnie z zasadami perspektywy wykreślnej. Ta geometryzacja przestrzeni ma swoje uzasadnienie w fakcie, że wydarzenie rozgrywa się w niewielkim pomieszczeniu, a także w usytuowaniu wszystkich postaci wokół prostokąta stołu. Ważniejszy jest jednak wymiar symboliczny tej tektoniki. W Wieczerniku konstituuje się istota Kościoła jako wspólnoty skupionej wokół Eucharystii, w której urzeczywistnia się ofiara krzyżowa Chrystusa i jednocześnie antycypowana jest uczta weselna u kresu dziejów – dana jest obietnica zmartwychwstania: „Kto spożywa moje ciało i pije moją krew, ma życie wieczne, a Ja go wskreszę w dniu ostatecznym” (J 6,54). Matematyczna logika konstrukcji sceny symbolizuje boski, eschatologiczny wymiar wspólnoty Kościoła. Geometryzacja przestrzeni w Ostatniej Wieczery ma też inne uzasadnienie – scenę tę bowiem malowano nierzadko do refektarzy, często jako monumentalne malowidło ściennie, które dzięki umiejętnie wyrysowanej perspektywie stwarzało wrażenie przebywania posilających się w przestrzeni izby Wieczernika, wśród apostołów i Jezusa.

Taki wymiar uczty eschatologicznej ma *Ostatnia Wieczera* Macieja Świeszewskiego. Na obrazie zatarła została granica między niebem a ziemią. Obficie zastawiony stół biesiadny, którego prostokąt symbolizuje rzeczywistość ziemską, unosi się wraz z uczującymi w jakiejś nieokreślonej, niebiańskiej przestrzeni Nowego Jeruzalem. Eschatologiczny, a tym samym ikoniczny, pozczasoprzestrzenny wymiar sceny pozwala zrozumieć brak cieni w obrazie, jakie powinny rzucać przedmioty i postacie w ziemskiej rzeczywistości. Artysta posługuje się światłocieniem tylko o tyle, o ile potrzebuje uplastyczyć malowane obiekty, przydając im masy i konkretności. Zgodnie z neoplatonską, schryścianizowaną wizją dziejów, zarówno my, jak i cały nasz świat zostajemy przebóstwieni poprzez fakt wcielenia Syna Bożego, a następnie oczyszczeni ze wszelkiej skazy we krwi wylanej na krzyżu i przywróceniu Boskiej Jedni. W obrazie Świeszewskiego ta ekonomia odkupienia i zbawienia zobrazowana zostaje na centralnej, pionowej osi kompozycji.

„Precyzyjnie wyliczone centrum obrazu skupia się więc w oku odbicia Chrystusa, jego postać natomiast wyznacza główną oś obrazu. Zaczyna się ona od tęczy, przechodzi w światło i osobę Jezusa, by dalej przejść w Jego łzę i kulę z ludzkim embrionem – symbolem odradzającego się życia. Do końca nie wiadomo, jak

można wyobrazić sobie Chrystusa, i dlatego ten obraz jest jakby mgnieniem. Jezus ma cztery twarze: ta w środku to twarz idealna, wzięta jakby z veraikonu (obrazu wzorowanego na chuście św. Weroniki, którą otarła twarz Chrystusa). Z jej lewej strony wylania się cień – to twarz jednego z najwspanialszych arcydzieł malarstwa, obrazu *Zdjęcie z krzyża* Rogiera van der Weydena. Twarz po prawej to cytat z innego dzieła tego samego artysty *Chrzest w Jordanie*. Natomiast twarz, która odbija się w srebrnym talerzu, to oblicze Chrystusa z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga...⁷

Artysta dokonuje niezwykle interesującego, pogłębiłego studium wizerunku Jezusa. Wprawdzie chowa się za wyobrażeniami z dawnych dzieł, to jednocześnie tworzy zupełnie nową, mocno osadzoną w teologii ikonografię Boga. Ta oryginalna wizja kształtuje się na centralnej osi kompozycji i emanuje na całość płótna. Patrząc od góry, napotykamy wierzchołek trójkąta. Jego biel symbolizuje pierwotną, neoplatońską jednię Boga, która stopniowo, schodząc w dół, rozszczepia się na różne kolory tęczy – znak pojednania, miłosierdzia i przymierza pomiędzy Stwórcą a stworzeniem. Jest symbolem obecności Boga. Na kartach *Biblii* tęcza pojawia się po potopie jako znak przymierza Boga z Noem i jego potomstwem (Rdz 9,9–13). To znaczenie jest istotne w kontekście dzieła Świeszewskiego. Namalowany tu stół biesiadny pełen płodów ziemi, płynący po bezmiarze wód, jest w równej mierze arką, jak i stołem ofiarnym. Taką interpretację potwierdza przedstawienie w centrum, na osi obrazu gołębia z zieloną gałązką, który jest zarówno znakiem bliskości Nowej Ziemi, jak i symbolem Ducha Świętego. Tu po raz kolejny ujawnia się eklezjalny wymiar malowidła Świeszewskiego. Wszak nawa w świątyni to symboliczna arka, w której znajduje schronienie przed potopem doczesnego świata wspólnota Kościoła płynąca do „ziemi obiecanej” – Królestwa Bożego.

Wydaje się, że autor *Ostatniej Wieczerzy* chciał połączyć w swym obrazie Stare i Nowe Przymierze. W ikonografii Sądu Ostatecznego tęcza przedstawiana jest jako tron Syna Bożego (w momencie paruzji) sądującego żywych i umarłych. Interpretując obraz Świeszewskiego w kontekście apokaliptycznym (Ap 4,2n), należy przywołać opis zawarcia starotestamentowego przymierza pomiędzy narodem izraelskim a Jahwe: „Ujrzeni Boga Izraela, a pod Jego stopami jakby jakieś dzieło z szafirowych kamieni święcących jak samo niebo. Na wybranych synów Izraela nie podniósł On swej ręki, mogli przeto patrzeć na Boga. Potem jedli i pili” (Wj 24,10). W nowatorskiej ikonografii Świeszewskiego Bóg (Jego obecność) przedstawiony został na poły abstrakcyjnie – za pomocą bieli trójkąta, który zaczyna jaśnieć kolorami tęczy. Namalowanym poniżej „dziełem z szafirowych kamieni” jest obleczone w szafirową szatę potrójne przedsta-

Son of God, purified of all imperfection with his spilled blood, and eventually restored to the divinity of the One. In Świeszewski's painting, the economy of redemption and salvation is depicted along the central vertical axis of the composition.

“The centre of the painting was calculated with precision; it is occupied by the eye of Christ's reflection. The central axis is defined by the body of Christ. It begins as a rainbow, blends into light and the figure of Jesus, and then moves towards His tear and a small sphere containing a human embryo, the symbol of rebirth. It is not completely clear how Christ should be imagined and thus the painting is like a brief flash of recognition. Jesus is given four different faces: the middle one is an ideal face, as if taken out of a veraicon (an icon modelled on the towel with which saint Veronica wiped the face of Christ). To the left, a shadow emerges; it is the face from one of the greatest masterpieces of painting, *Descent from the Cross* by Rogier van der Weyden. The face on the right was borrowed from another painting by the artist, *Baptism in the Jordan*. The one reflected in the plate, on the other hand, comes from Hans Memling's *The Last Judgment*...”⁷

The artist presents an interesting and meticulously studied image of Jesus. He hides behind images borrowed from ancient masterpieces, and yet succeeds in creating an iconography of God, which is at once entirely new and firmly grounded in theology. This original vision originates along the central axis of the composition and radiates to the rest of the painting. Starting from the top, the viewer comes across the vertex of a triangle. The triangle is white to represent the primordial neo-Platonic unity of God; as it descends, it gradually splits into the colours of the rainbow, the symbol of reconciliation, mercy and covenant between the Creator and his creation, as well as the presence of God. In the Bible, the rainbow appears in the sky after the Flood as a sign of the covenant God makes with Noah and his offspring (Gen. 9: 9–13). This is an important context for understanding *The Last Supper*. The banquet table, overflowing with the fruits of the earth, floating on the endless expanse of water is at once an ark and a sacrificial table. This interpretation is reinforced by the dove with a green branch shown in the centre of the painting, which symbolizes the Holy Spirit and foretells the proximity of the New Earth. The ecclesial dimension of the painting is again manifest. The nave of a church is a symbolic ark in which the community of the faithful finds salvation from the flood

⁷ Kod Macieja Świeszewskiego. Z Maciejem Świeszewskim rozmawiała Aleksandra Kozłowska, <http://trojmiasto.gazeta.pl> (opublikowano 18 XI 2005).

⁷ Kod Macieja Świeszewskiego. Z Maciejem Świeszewskim rozmawiała Aleksandra Kozłowska, Gazeta.pl (published on 18.09.2005).

of earthly life and safely sails towards the “promised land” of the Kingdom of God.

It seems that the intention of the artist was to combine the Old and the New Covenant. In the iconography of the Last Judgment, the rainbow is often shown as the throne of Christ, who judges the living and the dead after the Second Coming. When interpreting the painting in the context of the Apocalypse (Rev. 4: 2), we must also recall the establishment of the Old Covenant between Yahweh and the people of Israel: “Moses and Aaron [...] saw the God of Israel. Under his feet was something like a pavement made of lapis lazuli, as bright blue as the sky. But God did not raise his hand against these leaders of the Israelites; they saw God, and they ate and drank” (Exod. 24: 10–11). In Świeszewski’s novel iconography, the presence of God is intimated in a half-abstract manner through the whiteness of the triangle, which suddenly begins to glow with the colours of the rainbow. The shade “of lapis lazuli” below serves to clothe the threefold image of Christ. The faces that Świeszewski borrowed from the paintings by Rogier van der Weyden allude to the baptism of Jesus at the beginning of his mission and to the last stage of his life – his passion and death on the cross. They remind us of these biblical events and the words uttered by the Holy Spirit at the baptism in Jordan: “This is my Son, whom I love; with him I am well pleased” (Matt. 3: 17), as well as the centurion’s exclamation under the cross “Surely he was the Son of God!” (Matt. 3: 54). These events provide the temporal frame for the earthly revelation of the divine nature of Christ and the history of salvation, and at the same time represent the sacramental dimension of the Church.

The third, central image of Christ, Świeszewski explains, is borrowed from the iconography of the veraicon, which is “not by human hand made”. Below, a mirror reflection in the plate shows the face of the Messiah taken from *The Last Judgment* by Hans Memling. These two images represent the two poles of the true image of Christ. One was imprinted on Veronica’s veil for humanity to contemplate, the other will be revealed after the Second Coming at the end of times.

A close analysis of the borrowing from Memling’s triptych indicates that it is not a precise mirror reflection. Because the rim of the plate lacks creases and the dove is not reflected at all, it is justified to assume that the artist meant to portray the material body of Christ as food, and thus to remind us pointedly of the meaning of the Eucharist, which is realized in transubstantiation and the New Covenant established during the Last Supper. In this context, the quotation from Hans Memling’s

wienie Chrystusa. Wykorzystane tu przez Świeszewskiego wizerunki Jezusa z obrazów Rogiera van der Weydena przywołują zarówno chrzest Jezusa na początku Jego działalności, jak i ostatni etap życia – mękę i śmierć na krzyżu. Przypominają one wydarzenia biblijne oraz słowa Ducha Bożego przy chrzcie w Jordanie: „Ten jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie” (Mt 3,17) i świadectwo setnika pod krzyżem „Prawdziwie, Ten był Synem Bożym” (Mt 27,54). To czasowe ramy ziemskiego objawienia boskiej natury Syna Człowieczego i historii zbawienia, a zarazem sakramentalny wymiar Kościoła.

Trzeci, centralny wizerunek Chrystusa, to – jak wyznaje autor – oblicze wzięte z ikonografii veraikonu – „nie ludzką ręką uczynione”. Pod nim, niby lustrzane odbicie w talerzu, namalowana została twarz Mesjasza z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga. To dwa bieguny prawdziwego wizerunku Chrystusa. Jeden pozostawiony ludzkości do kontemplacji na chuście Weroniki, drugi ujrzymy w momencie paruzji, na końcu czasów.

Uważna analiza twarzy „zacytowanej” z gdańskiego obrazu Memlinga pozwala stwierdzić, że nie jest to jednak lustrzane odbicie. Brak załamań na wytłoczeniu rantu talerza, a także brak odbicia gołębicy pozwalają sądzić, że intencją autora było ukazanie materialnej struktury ciała Chrystusa jako pokarmu, a tym samym dosadne przypomnienie sensu Eucharystii – dokonującej się podczas Ostatniej Wieczerzy transsubstancjacji i zawartego wówczas Nowego Przymierza. W tym kontekście posłużenie się cytatem z *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga nakreśla eschatologiczny wymiar tej uczy (J 6, 54).

Namalowana przez Macieja Świeszewskiego wizja jest w równym stopniu Ostatnią Wieczerzą, w czasie której zawarte zostaje Nowe Przymierze, co biesiadą przedstawicieli ludu Izraela po zawarciu przymierza starotestamentowego. Jest ona także apokaliptyczną ucztą weselną (Ap 19,7–9; Łk 22,16–18) – Godami Baranka z Oblubienicą (Kościołem).

Na centralnej osi kompozycji gdański artysta namalował jeszcze jeden obiekt, który może być kolejnym obrazem Syna Człowieczego. To przedstawienie ludzkiego embriona w przezroczystej kuli – symbol nowego życia – zanurzonej w tafli wód. Spada na nią łza Boga. Czyż nie jest tu symbolicznie ukazany moment inkarnacji? Miłosierny Bóg pochyla się nad nędzą rodzaju ludzkiego. Wcielając się w człowieka, ofiarowuje się za grzechy świata. Zaznacza się relacja miłości między Stwórcą a stworzeniem. Czytana pierwotnie od góry w dół historia boskiej emanacji dociera poprzez łzę do tajemnicy życia ludzkiego, by następnie wzlecieć z powrotem ku pierwotnej Jedni. W górze na centralnej osi obrazu w środku tęczowego trójkąta malarz namalował pszczołę. „Neoplatonicy widzieli w pszczole *symbol duszy*, która w życiu zachowuje czystość i pamięta o swym powrocie do wyższych sfer”⁸.

⁸ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 295.



2. Aldona Mickiewicz, *Wieczernik*, 1986, olej na płótnie, 100×120 cm, Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa, fot. T. Boruta
 2. Aldona Mickiewicz, *The Cenacle*, 1986, oil on canvas, 100×120 cm, Archidiocesan Museum, Warsaw, photo by T. Boruta

Na tej samej osi, nieco poniżej, Świeszewski namalował wznoszącego się ku górze pięknego motyla. Jest on ze względu na fakt przepoczwarczenia zarówno symbolem ludzkiej duszy, jak i zmartwychwstania.

Zgodnie z filozofią neoplatońską „wszechświat jest jakimś *divinum animal*. Ożywia go i rozmaite jego hierarchie wiąże wzajem »wzrost boski, z Boga emanujący, przenikający niebiosa, zstępujący poprzez żywioły i wchodzący na koniec w materię«. Nieprzerwany strumień energii nadnaturalnej spływa z góry w dół i z dołu nawraca ku górze, tworząc *circuitus spiritualis*⁹.

W jednym z wywiadów Maciej Świeszewski wyznał: „Jest na tym obrazie butelka, na niej etykieta z wykresem kwadratury koła. To szyfr do całego dzieła. Z ideą Boga czy wizerunkiem Chrystusa jest jak z kwadraturą koła – im więcej człowiek nad nią pracuje, tym bardziej rozumie głębię tajemnicy. Posłużyłem się więc, jak daw-

⁹ E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 190.

The Last Judgment serves to underscore the eschatological dimension of the feast (John 6: 54).

The scene depicted by Maciej Świeszewski is the Last Supper at which the New Covenant is made and the feast of the leaders of Israel after the establishment of the Old Covenant. It is also an eschatological nuptial feast (Rev. 19: 7–9; Luke 22: 16–18), the wedding of the Lamb and the Bride (the Church).

On the central axis of the painting, the artist placed yet another object, which could be seen as the fifth image of Christ: a human embryo, the symbol of rebirth, enclosed in a transparent sphere immersed in water. A tear of God falls on it. Is this not a symbolic image of the moment of incarnation? The loving God takes pity on man, assumes flesh, and sacrifices himself for the sins of the world. The relationship between the Creator and his creation is marked by love. When read from top to bottom, *The Last Supper* shows God's emanation descending



3. Aldona Mickiewicz, *Wieczernik*, 2003, olej na płótnie, 120×145 cm, własność Augustinum Stiftung, Monachium, fot. T. Boruta
 3. Aldona Mickiewicz, *The Cenacle*, 2003, oil on canvas, 120×145 cm, property of Augustinum Stiftung, Munich, photo by T. Boruta

down to the mystery of human life in the form of a tear and then rising back to the primordial One. At the top centre of the painting, in the middle of the rainbow triangle, Świeszewski painted a bee: “For Neo-Platonists, the bee is a *symbol of the soul*, because it leads a pure life and always remembers it will one day return to the higher realm”.⁸ A little down on the same axis, a beautiful butterfly is fluttering its way upwards. The process of pupation makes it the perfect symbol for the human soul and resurrection.

According to neo-Platonic philosophy, “this whole universe is a *divinum animal*; it is enlivened and its various hierarchies are interconnected with each other by a ‘divine influence emanating from God, penetrating the heaven, descending through the elements, and coming to an end in matter’.

⁸ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, p. 295.

ni mistrzowie, matematyką i geometrią, złotym podziałem. Czytałem Pitagorasa, Platona, a także kabałę”¹⁰.

Analizowałem uważnie rysunek umieszczony przez artystę na tej etykiecie i doszedłem do wniosku, że obrazuje on problematykę sięgającą, podobnie jak kwadratura koła, do matematyczno-mistycznych dociekań pitagorejczyków, ale dotyczy innej kwestii, a mianowicie sposobu rysowania koła w kwadracie. Ta umiejętność miała głębokie konsekwencje w sztuce budowania świątyni idealnej, która spełniałaby neoplatonicką ideę interakcji koła i kwadratu. Chodziło o harmonijne przykrycie budowli o prostopadłych do siebie ścianach kopułą. Podstawą sześcianu jest kwadrat symbolizujący materialną rzeczywistość ziemską ograniczoną czasem (cztery pory roku – strony świata). Kopuła to Niebo. Jej podstawą jest koło symbolizujące doskonałość, wieczność i jedność Boga. Wpisanie koła w kwadrat wyraża ideę emanacji Ducha w bierną materię, a w schryścianizowanej wersji

¹⁰ *Kod Macieja Świeszewskiego...*, jak przyp. 7.



4. Dirk Bouts, *Ustanowienie Eucharystii*, 1464–1467, 180×150 cm, St. Peter, Leuven, fot. z archiwum T. Boruty

4. Dirk Bouts, *The Institution of the Eucharist*, 1464–1467, 180×150 cm, Saint Peter, Leuven, photograph from the personal archive of T. Boruta

neoplatonizmu obrazuje obecność pierwiastka boskiego w rzeczywistości ziemskiej – przebóstwienie wszelkiego stworzenia. Idea stworzenia na tych symboliczno-teologicznych podstawach świątyni idealnej najpełniej ujawniła się w dążeniach architektów renesansu, ale znalazła swoje pierwotne realizacje już w Bizancjum.

Przebija ona także z całości płótna Macieja Świeszewskiego. W konstrukcji *Ostatniej Wieczery* pełno jest mniej lub bardziej ukrytych figur geometrycznych. Są okręgi, trójkąty, pentagramy, prostokąty. Artysta zdaje sobie znakomicie sprawę, że geometria niesie olbrzymi potencjał boskiego ładu. Uzyskana dzięki niej harmonia kompozycji dystansuje widza wobec doczesności i pozwala mu ujrzeć choćby fragment perspektywy wieczności. Nie zanurzając się w powiązanej z geometrią symbolice, zwróć tylko uwagę, że w obrazie Świeszewskiego są jakby dwie wzajemnie do siebie prostopadłe płaszczyzny wykreślenia matematycznych figur. W układzie perspektywy zbieżnej (nazwijmy ją realnością doczesną) zobaczymy prostopadłościan stołu i okręgi fal, które powstały na tafli wody na skutek spadnięcia łyżki Boga. Jednak większość budujących tektonikę obrazu figur jest konstruowanych nie w przestrzeni iluzji, lecz w płaszczyźnie powierzchni malowidła. Są one, w przeciwieństwie do tych pierwszych, zazwyczaj ukryte. By odszukać te trójkąty, pentagramy czy koła trzeba prześledzić kształt tęczy, lot motyli i owadów, rozmieszczenie ryb, a także

An uninterrupted current of supernatural energy flows from above to below and reverts from below to above, thus forming a *circuitus spiritualis*.⁹

In an interview, Maciej Świeszewski confessed: “In the picture, there is a bottle, and on it – a label illustrating the problem of squaring the circle. This is the key to my painting. The idea of God and the image of Christ are not unlike trying to square the circle – the harder you try, the more profound the mystery becomes. Like the masters of old, I looked for inspiration in mathematics and geometry, in the golden ratio. I read Pythagoras, Plato, and the Kabbalah.”¹⁰

Based on close analysis of the image on the label, I concluded that it reflects a theme which, like the problem of squaring the circle, refers back to the mathematical and mystical inquiries of the Pythagoreans, but centres around a slightly different issue: inscribing the circle in a square. The ability to do so was of great consequence to the art of building an ideal temple, which was expected to embody the neo-Platonic idea of interaction between the circle and the square. The purpose was to cover a cuboid structure with a dome in a harmonious manner. The base of a cube is a square, which symbolizes material, earthly reality delimited by time and space (four seasons – four parts of the world). The dome represents Heaven. It is based on a circle, which symbolizes perfection, infinity, and the unity of God. When the circle is inscribed in a square, their union represents the emanation of Spirit into lifeless matter; in the Christian re-reading of Neo-Platonism, it is interpreted as the presence of God in the world, the theosis of all creation. The idea of building a temple based on these symbolic and theological ideas found the clearest expression in the Renaissance, but was first put into practice as far back as the Byzantine Empire.

It also radiates from Maciej Świeszewski’s painting. *The Last Supper* includes numerous more or less hidden geometric shapes: circles, triangles, pentagrams, rectangles. The artist is perfectly aware that geometry carries within itself an enormous potential of divine order. The compositional harmony it makes possible helps the viewer distance himself from the earthly and steal a glance at the eternal. It is not my intention to detail the symbolism of this geometry; let me just point out that the painting seems to be composed of two perpendicular planes, on which mathematical figures are drawn. In the plane of linear perspective (the earthly reality), we see the rectangle of the table and the circles of waves

⁹ E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji*, in: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, p. 190

¹⁰ *Kod Macieja Świeszewskiego...* (ft. 7).

forming on water under the impact of God's tear. However, most of the figures are constructed not in the plane of illusion, but in the plane of the painting's surface. In contrast to the former, the latter are mostly hidden. In order to find these triangles, pentagrams and circles, it is necessary to trace the rainbow, the trajectory of butterflies and insects, the distribution of fish, and to locate the small blue spheres which seem to go around in orbits like constellations of stars and planets. In accordance with neo-Platonic notions, the divine (cosmic) order penetrates into earthly reality. Their union takes place in the geometric centre of *The Last Supper* – in the image of Christ (borrowed from *The Last Judgment* by Hans Memling). The orbits of the circles of the Universe are drawn from this single point of origin, and the image is placed on the surface of a plate, whose circular shape is outlined in the plane of the earthly. The centre where the divine and the human interpenetrate each other is to be found in the Eucharist, which is presented by Świeszewski both in its earthly and eternal dimension.

*

When compared to other renditions of the subject, Maciej Świeszewski's *The Last Supper* shows a number of analogies with Leonardo da Vinci's painting in the church of Santa Maria delle Grazie in Milan [Fig. 5]. Both paintings place the apostles on one side of the table (facing the viewer); figures are similarly grouped, and a solitary Jesus is placed in the middle of the composition. The parallels are not surprising. In terms of iconography, the fresco of Leonardo da Vinci is nothing short of canonical and has always exerted enormous influence. Analogies can also be drawn with the cosmic atmosphere of *The Last Supper* by Salvador Dalí. Moreover, I discovered an ideological affinity between the painting by Maciej Świeszewski and a work by Aldona Mickiewicz. This came as a surprise. When these two versions of the Last Supper are juxtaposed, it is easier to say that they are completely different than to point out what makes them similar. One could even be said to be antithetical to the other. The extravaganza of colours and light in Świeszewski's painting stands in stark contrast to the dark and nearly monochromatic palette used by Mickiewicz [Fig. 2, 3]. Where Mickiewicz chooses an ascetic still life, Świeszewski offers a multifigural composition, richness of forms and objects, erudition, and elaborate symbolism.

Despite these apparent differences, both paintings share the neo-Platonic idea of emanation. To a degree, both artists drew inspiration from the al-

odnaleźć błękitne kulki, które zdają się krążyć po orbitach niby konstelacje gwiazd i planet. Zgodnie z ideami neoplatonickimi ten rysujący się tu porządek boski (kosmiczny) przenika w rzeczywistość ziemską. Połączenie następuje w geometrycznym środku *Ostatniej Wieczery* – w wizerunku Chrystusa (twarz z *Sądu Ostatecznego* Memlinga). Orbity okręgów Wszechświata są wykreślone z tego jednego punktu, a jednocześnie wizerunek ten znajduje się na powierzchni talerza, którego kolistość wytyczona została w płaszczyźnie perspektywy ziemskiej. Centrum przenikania rzeczywistości boskiej i ludzkiej jest Eucharystia, ukazana przez Świeszewskiego zarówno w wymiarze doczesnym, jak i wiecznym.

*

Porównanie *Ostatniej Wieczery* Macieja Świeszewskiego z innymi redakcjami tematu pozwala zauważyć pewne analogie do kompozycji Leonarda da Vinci z mediolańskiego kościoła Santa Maria delle Grazie [il. 5]. W obu przypadkach apostołowie umieszczeni zostali po jednej stronie stołu (ustawionego frontem do widza), postaci są podobnie grupowane, a Jezus, osamotniony, znajduje się w centrum układu. Analogie te nie dziwią, gdyż fresk Leonarda jest – gdy chodzi o ikonografię – dziełem niemalże kanonicznym, a do tego o olbrzymiej sile oddziaływania. Także kosmiczna atmosfera *Ostatniej Wieczery* Salvadora Dalí pozwala doszukiwać się pewnego powinowactwa tej pracy i gdańskiego obrazu. Zgłębiając płótno Świeszewskiego, odkryłem również jakąś istotną nić ideowej wspólnoty z pracą Aldony Mickiewicz. Było to dla mnie spore zaskoczenie, gdyż zestawiając te dwa współczesne przedstawienia *Ostatniej Wieczery*, łatwiej powiedzieć, że wszystko je dzieli, niż wskazać, co je łączy. Można by nawet stwierdzić, że jeden jest antytezą drugiego. Feeria barw i światła w obrazie Świeszewskiego jest przeciwieństwem swoistego mroku i niemal monochromatycznej palety w dziele Mickiewicz [il. 2, 3]. Wielopostaciowa kompozycja, bogactwo form, przedmiotów, wielowątkowa erudycja i rozbudowana symbolika u Świeszewskiego znajduje kontrast w ascetycznej martwej naturze.

Mimo tych rzucających się w oczy różnic z obu dzieł promieniuje idea neoplatonickiej emanacji. Inspiracją dla obojga autorów było w jakimś stopniu *retabulum* Dirka Boutsy z kościoła Saint Pierre w Leuven [il. 4]. W centrum tego obrazu znajduje się srebrny talerz, wyznaczający oś kompozycji. U Macieja Świeszewskiego talerz ten zawiera wizerunek Chrystusa wzięty z dzieła Memlinga; u Aldony Mickiewicz jego miejsce zajmuje ułomek chleba. Krakowska artystka namalowała dwie wersje *Ostatniej Wieczery*. Obie są podobnie komponowane i w istocie różnią się ilością kawałków chleba (w wersji z roku 1986 jest ich sześć, w obrazie z 2003 roku – dwanaście) oraz przedstawieniem w drugiej wersji pustego talerza, którego kolistość mocniej



5. Leonardo da Vinci, *Ostatnia Wieczerza*, 1495–1498, fresk, 460×880 cm, Santa Maria delle Grazie, Mediolan, fot. z archiwum T. Boruty
 5. Leonardo da Vinci, *The Last Supper*, 1495–1498, fresco, 460×880 cm, Santa Maria delle Grazie, Milan, photo from the personal archive of T. Boruta

zaznacza się w obrazie, stając się niemal symbolicznym źródłem światła i emanacji. Lapidarna narracja Aldony Mickiewicz zdaje się sprowadzać opowieść do sytuacji po posiłku, kiedy uczestnicy rozeszli się, a stół ukazany został w trakcie sprząwania. Świadczą o tym zawinięte do centrum brzegi obrusu. Ten prosty, wzięty z potocznej rzeczywistości zabieg buduje napięcie sceny i pewien dramatyzm. Uchwycona jest chwila, której naoczność, w symbolicznym odniesieniu do uczty eucharystycznej, jest zagrożona – za moment nie pozostanie nic jak tylko pusty blat stołu symbolizujący rzeczywistość ziemską.

Symbolotwórcza narracja Aldony Mickiewicz, niczym heideggerowski prześwit prawdy bycia, pozwala na moment ujawnić transcendentny wymiar życia. W prozie zwyczajnego posiłku i naturalnych czynności odsłania się metafizyczny sens sceny. Materialna rzeczywistość codziennej egzystencji zostaje przebóstwiona zgodnie z ideami neoplatonickiej filozofii. Pełno tu odniesień chrystologicznych. Chleb i wino, symbole eucharystyczne, jednoznacznie umiejscawiają scenę w *Wieczerniku*. Umieszczenie talerza z chlebem w centrum stołu na zagięciach obrusu rysujących krzyż przywołuje wymiar pasyjny. Biały obrus z plamami po winie (krew) i chlebie (ciało) jest niczym całun będący dokumentem tragedii, a zarazem zmartwychwstania. Do rzeczywistości escha-

tarpiece by Dirk Bouts in the church of Saint Peter in Leuven [Fig. 4]. The centre of the altarpiece is occupied by a silver plate, which defines the central axis of the composition. In Maciej Świeszewski's painting, the plate reflects the image of Christ borrowed from the triptych by Hans Memling; in Aldona Mickiewicz's, its place is taken by a crumb of bread. Aldona Mickiewicz has actually painted two versions of the Last Supper. Both are alike in composition and indeed the only difference between them lies in the number of bread crumbs (six in the 1986 version, twelve in 2003) and an image of an empty plate added in the latter version, whose roundness visibly stands out from the painting as a symbolic source of light and emanation. The laconic language of Aldona Mickiewicz narrows the story down to the moment just after the meal, when the guests have left and the table is being cleared. This is suggested by the rolled up edges of the tablecloth. A simple everyday action builds up the tension of the scene and adds dramatic suspense. The artist captured the moment at which the sensual connection with the Eucharist hangs in the balance – one second and nothing will remain except an empty tabletop symbolizing earthly reality.

The symbolic narrative of Aldona Mickiewicz, like a Heideggerian clearing in the truth of being, allows the Momentary unveiling of the transcendent dimension of life. A metaphysical dimension is revealed behind the common meal and the surrounding mundane activities; the material reality of the everyday is divinized in the spirit of neo-Platonic philosophy. Chrystological allusions are rife. Bread and wine, symbols of the Eucharist, unambiguously place the scene in the Cenacle. The positioning of the plate in the centre of the table on the cross-shaped folds of the tablecloth underlines its passional dimension. The white tablecloth stained with wine (blood) and bread crumbs resembles a shroud, which points to death – but also to resurrection. The rolled up edges of the tablecloth also allude to eschatology, in particular, to the iconography of rolling up the universe common in the depictions of the Last Judgment. At the end of times, angels roll up a symbolic scroll – the earthly reality of space and time – and unveil the timeless realm of the Kingdom of God.

The paintings by Maciej Świeszewski and Aldona Mickiewicz show the scene of the Last Supper in the symbolic light of Neo-platonic philosophy. In the former, a primal tear of God falls on earthly waters, creating new life and starting waves, which emanate from the centre to include the entire painting in symbolic circles of eschatological symbols. In the latter, the square of the table (representing the earthly) is covered with a tablecloth; in the vein of Renaissance architects, who tried to design an ideal temple, a circle formed by crumbs of bread and folds of the tablecloth is inscribed within it. The centre of emanation is the Eucharist, represented by the plate with bread and the wine-filled carafe. Aldona Mickiewicz thus creates a symbolic image of the community of the mystical Church. However, she is uncertain in her vision, stops at the description of the everyday, and openly shares her doubts. Her paintings are not statements but question marks asking about the essence of life. In her *The Last Supper*, she freezes the moment of rolling up the tablecloth to express her doubt as to whether it will unveil an empty, earthly table or the promised Kingdom of God. Świeszewski, on the other hand, is a visionary. It seems that his enormous erudition and, perhaps, personal faith allow him to steal a glance at the nuptial feast of the Triumphant Church – the wedding of the Lamb. In this dimension, his painting is reminiscent of John van Eyck's *Adoration of the Lamb* in Ghent.

tologicznej odsyłają także zawinięcia brzegów obrusu. To odniesienie do ikonografii rolowania Wszczęświata obecnej w przedstawieniach Sądu Ostatecznego. U kresu świata anioły zwijają symboliczny zwój – czasoprzestrzenną rzeczywistość ziemską – odsłaniając pozaczasową realność Królestwa Bożego.

Obrazy Macieja Świeszewskiego i Aldony Mickiewicz ukazują scenę Ostatniej Wieczerzy w symbolicznym wymiarze filozofii neoplatonickiej. U gdańskiego artysty sprawcza Iza Boga, spadając w centrum ziemskich wód, tworzy nowe życie i obrazujące emanację fale, które rozchodząc się, zagarniają coraz większą przestrzeń w symbolicznych kręgach eschatologicznych symboli. Krakowska artystka kwadrat stołu (symbol Ziemi) obleka obrusem i wzorem renesansowych architektów, próbujących stworzyć idealną świątynię, wpisuje okrąg zakreślony rozmieszczeniem ułomków chleba i pofałdowań obrusu. Emanującym centrum jest u niej Eucharystia, zobrazowana talerzem z chlebem i karafką z winem. Tym samym tworzy ona symboliczny obraz wspólnoty mistycznego Kościoła. Jest jednak w tej wizji niepewna, zatrzymuje się na opisie codzienności, dzieli się wątpliwościami. Jej obrazy nie są twierdzeniami, lecz znakami zapytania o istotę naszego życia. W swojej *Ostatniej Wieczerzy* zatrzymuje chwilę zwijania obrusu, dzieląc się wątpliwością, czy spod niego ukaze się pusty ziemski stół, czy obiecane Królestwo Boże. Świeszewski jest natomiast wizjonerem. Wydaje się, że olbrzymia erudycja i – być może – osobista wiara pozwalają mu zaglądnąć na weselną ucztę Kościoła Tryumfującego – Gody Baranka. Właśnie w tym wymiarze jego obraz przypomina dzieło Jana van Eycka *Adoracja Baranka z Gandawy*.

Translated by Urszula Jachimczak