



1

Aleksander Jackowski

## LUDWIK WIĘCEK

Naiwność Więcka nie wynika z żadnych spekulacji. Gdyby zorientował się, że jest naiwny, śmieszny, pewnie by zapłakał a może i przestał malować. Ponieważ Więcek bardzo by chciał być takim jak inni, zwłaszcza ludzie z miasta.

Więcek kocha dzieci, sam jest jak duże, chore dziecko które chciałoby się bawić ze wszystkimi a już nie może. Nie nadąza. Ma bowiem 71 lat, chore nogi, wadę wymowy — jak Nikifor (zapewne przyrośnięty język). Ci jednak, którzy go znają rozumieją o co mu chodzi, zwłaszcza dzieci. Jest mały, twarz ma porytą siatką zmarszczek, ale bardzo żywą, w niej duże, śmiejące się oczy. Młode oczy.

Więcek ma duszę dziecka, lubi zabawy, wcielanie się w różne role. Gdy zobaczył w telewizorze sceny z wojny w Wietnamie zabrał gospodarzowi mosiężne rurki, zmajstrował z nich, z blachy i drewna karabin. Biegł z nim wraz z wiejskimi chłopcami strzelając zza węgła — jak w telewizji.

Gospodyni Zofia Krzysztoniowa traktuje Więcka tak jak dobra matka słabowite dziecko.<sup>1</sup> Spełnia nawet jego dziwaczne zachcianki. Więcek przyszedł do niej przed 22 laty. Pomagał w gospodarstwie, pasł gęsi, krowy, ale jak twierdzi gospodarz nigdy nie było z niego wiele pożytku. Więcej zjadł niż zrobił. Później w ogóle przestał pomagać, coraz trudniej poruszał się. Więć został. Śpi w kuchni. Teraz dostaje rentę — 3.200 zł. To dla niego i tak dużo — mówi gospodyni. Dawniej co miał, wydawał na czekoladę i cukierki. Rozdawał je dzieciom, podobnie jak drewniane, kolorowe ptaszki, które strugał z drewna i malował. Toteż wszyscy traktują go jako nieszkodliwego dziwaka, wiejskiego przyglupa. Nie dziwią więc specjalnie jego ekscesy. Ludzie jednak pamiętają o nich. Kiedyś np. Więcek zauważył u gospodyni suknię, zapinaną od góry do dołu na guziki. Zapragnął mieć taką, ponieważ ksiądz chodził w podobnej sutannie. Krzysztoniowa dała mu suknię, zupełnie jeszcze nową, nosił ją kilka dni, biegł w niej po wsi, wreszcie zlachmaoną wyrzucił.



Il. 1. Ludwik Więcek; il. 2. Ludwik Więcek z gospodarzem, p. Krzysztoniem; il. 3. *W ogrodzie*, olej na płycie, wym. 40,5 × 61 cm; il. 4. *Scena z łosiem*, olej na płycie, wym. 37 × 51,5 cm

Parę lat temu zobaczył córkę gospodarzy na łące, w czerwonym bikini. Przyjechała z miasta, opalała się. Bikini musiało się wydać Więcekwi szczytem miejskiej elegancji. Zaczął prosić gospodynię aby mu je kupiła. Dostał, chodził w nim po wsi, znowu kilka dni. Innym razem zobaczył idących przez wieś turystów, nieśli na sobie duże plecaki. Więć Więcek też chciał być turystą. Gospodyni spakowała mu plecak, wypchała szmatami, na wierzch przytroczyła zrolowany koc i Więcek wyuszył. Doszedł do końca wsi, to i tak było kilka kilometrów, no i wrócił. Co miał robić? Trzeba umieć być turystą.

Gospodarze mówią: „Więcek nie jest głupi, swój rozum ma.” Jego logika oparta jest jednak na niedostatecznych przesłankach. Dlatego wyciąga wnioski, które innych bawią. „Mam mądrą głowę” zapewnia. Śmieje się, gdy gospodarze opowiadają jak to im ciągle wyrzuca, że trzymają krowy. Po co krowy? — tłumaczy. Przecież mleko można kupić w sklepie. Bez wysiłku! Po co więc męczyć się z krowami, doić je. Gdy samochodem przyjechał brat gospodarza Więcek był zachwycony. Trzeba mieć samochód, mówił, a nie krowy! Samochód jest jego największym marzeniem.

Jaki jest? Już z tego co napisałem wyraźnie wynika, że inteligencją odbiega od normy. Jest infantylny. Wada wymowy także izoluje go od środowiska. Cały jest zresztą jakiś nieudany.

Urodził się w przysiółku Wesółów, 11 sierpnia 1911 roku w byłym pow. gorlickim. Syn Wiktora i Wiktorii — zapisano w dowodzie osobistym.<sup>2</sup> Rodzice mieli pod lasem 6 morgów gruntu. Miejscowy lekarz twierdzi, że Więcek ma wadę wymowy od urodzenia, on jednak tłumaczy, że kiedy był mały piorun strzelił obok i on wtedy spadł z wysoka, i dlatego bełkoce, nie wyrósł,

i całe życie jest słaby. Ale, jak twierdzą Krzysztoniowie, siostra Więcka, która czasem do nich przyjeżdża, bardzo jest do brata podobna, a znikąd nie spadła. Też nie ma sił, „co przejdzie trochę, lub porobi to śpi.” Ma i drugą siostrę, ale z nią nie utrzymuje kontaktu. Dom opuścił, gdy był już dorosły. Chodził po ludziach, rąbał drzewo, pomagał przy pasieniu bydła. Od 1954 r. pracował dłużej w dwóch gospodarstwach, w Łużnej. Gdy przyszedł do Wilezysk najął się do Krzysztoniów, pomagał im w obejściu, ale szybko się męczył, pracować nie lubił.

Dwukrotnie miał zamiar się żenić „znalazł też sobie taką malutką Kasię i zwięść ją chciał.” Ale nie zwiódł. Coby jej zresztą mógł zaoferować? Swój talent? Swoje obrazki? To się na wsi nie liczy, z tego nikt nie wyżyje, zwłaszcza że Więcek nawet do malowania nie bardzo się przykładał. Chyba jednak odczuwał swoją kondycję, skoro jak zapewnia nigdy nie chciał mieć dzieci.

Gdy z nim rozmawiałem mówi, że chciałby pojechać do Warszawy. Ale żyć w mieście? „O, nie, tam — bełkoce — bekon (beton), to zimno w nogi, ciągnie i dupa zmarznie gdy się usiądzie.” Zresztą — pokazuje — już źle chodzi, nogi mu się płączą. Chciałby, aby mu coś tam włożono między nogi, żeby mógł szeroko chodzić. „Takie to wariackie nogi, mówi, jak jedna chce chodzić to druga nie idzie.”

Jest nerwowy, łatwo się podnieca — mówią o nim gospodarze. Ale jest dobry, niezłośliwy. Bardzo religijny, ufny, uczuciowy, łatwo się wzrusza. „On jest głupi, Panie! wtrąca się sąsiadka — jak kiedyś zobaczył człowieka co nie miał nogi, to sam sobie zrobił drewnianą nogę, a swoją chciał — na pień i uciąć. Amputować.”



3

4





5

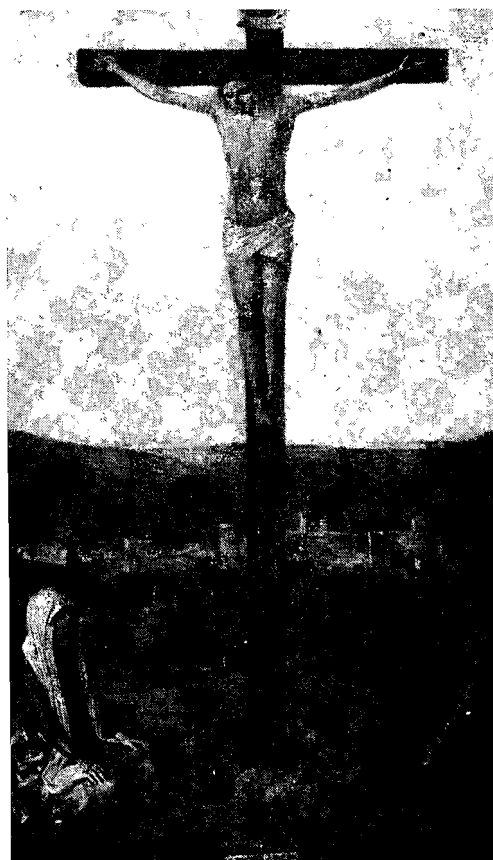
Il. 5. Kopia Więcka obrazu Giovanniego Belliniego, *Madonna z Dzieciątkiem* (il. 6);  
il. 7. *Ukrzyżowany*, olej na płycie, wym. 40 × 31,5 cm, wg. Antonello de Messina, *Oplakiwanie* (il. 8)



6



7



8

Naprowadzam rozmowę na malowanie Więcka. Gospodyni przynosi ostatnie jego obrazki „Teraz już nie ma sił, bardzo mało maluje, ale dawniej co było — brali. Z Krakowa, z Warszawy.<sup>3</sup> Nawet ładne były obrazki”. Więcek przypatruje się swoim malunkom. Jeden obraz odwraca, ten jest niedobry, tłumaczy. I niegotowy (nie polakierowany). Dwa pozostałe sprzedaje bez żalu. Mówi, że może jeszcze kiedyś coś namaluje.

Kiedy zaczął? Gospodarze mówią, że 10 lat temu. Wcześniej strugał z drewna ptaszki na wzór ludowych, które pewnie widział na jarmarku czy odpuscie. Strugał je starannie, tak że nie odbiegają w oddaniu szczegółów od typowych — wiejskich a następnie malował. Tę czynność lubił najbardziej. Ptak z samej lipy jeszcze nie żył, dopiero stawał się prawdziwym gdy był pomalowany. Dostawał duszę. Ale naprawdę piękny ptak to był taki na drzewku, najlepiej gdy na jednej rosochatce było kilka różnych ptaków, a drzewko moono tkwiło w podstawce. Bo ptaki albo powinny stać na stole czy parapecie, albo być przymocowane do ściany. Dlatego deseczki opatrywał uchwytem i dopiero wtedy uważał pracę za skończoną. Podobnie obraz tylko wtedy jest gotowy, gdy ma ramki, uchwyt do zawieszenia i gdy jest powleczony bezbarwnym lakierem.

Zwracam na to uwagę, Więcek roztrzepany, niestaranny w pracy, stawał się pedantyczny gdy szło o rzeźbienie i malowanie. To był jego rzeczywisty świat, jego domena, w której nie musiał czuć się od nikogo zależnym.

Gdy tylko mógł, oglądał w kościele malowidła, ilustracje. Czy chciał być malarzem? Trudno o tym z Więckiem mówić. Zresztą przypuszczam, że dla niego pojęcie sztuki, twórczości, malowania ma inny sens niż dla nas. Czy w ogóle wie o tym, że twórczość polega na stwarzaniu czegoś, czego jeszcze nie ma? Czy wie, że można malować swe sny, wizje, że obraz może być opowieścią o świecie, problemach dobra i zła? Czy wie co to jest pastisz, inspiracja, kopia? Nie sądzę i wcale nie jest to mu

potrzebne. Jeśli o tym wspominam, to tylko w tym celu, by uchronić Więcka przed sądami opartymi na naszym doświadczeniu kulturowym. Malował, o ile wiem, przeważnie z reprodukcji, choć kilka znanych mi obrazów wymyślił sam. Jeden z nich przedstawia ptaki, przy czym Więcek nie bardzo umie wyobrazić je w relacji do siebie i przestrzeni (il. 4). Inny, ostatni, wyobraża *Narodziny*, przy czym schemat stajenki podsunęła zapewne malarzowi pamięć widzianych kiedyś reprodukcji obrazów, natomiast organizacja elementów na płaszczyźnie podlega najprostszym zasadom porządkującym — symetrii, a także rytmice. Nigdy nie doszły do głosu tak wyraziście jak właśnie w tym obrazie, w którym malarz pozbawiony był podpórki wzoru. Nie znaczy to oczywiście, że dążenie do zwartości kompozycji i jej równowagi nie są widoczne w innych „zapożyczonych” tematach. Jedynie mniej rzucają się w oczy, choć gdy porównamy wzór i relację Więcka widoczna jest konsekwencja w sposobie upraszczania treści, a zwłaszcza sztafażu, w tłumaczeniu elementów obcych na swojskie, bardziej zrozumiałe. Więcek oswaja widziane dzieło, przynosi je — gdy tylko może — w lepiej mu znaną rzeczywistość, opowiada treść obrazu własnymi słowami tak aby wszystko, co uznaje za ważne było wyraźnie zaznaczone, to zaś, co mu się zdaje niejasne mogło być zastąpione wyobrażeniem jasnym i jednoznacznym. Prześledźmy więc zmiany, które wprowadza.<sup>4</sup>

Otóż na początku widzimy różnicę — Więcek ogląda ilustrację w książce, maluje zaś gotowy obraz, a więc na twardym podłożu, polakierowany, aby się nie brudził, konieczne w ramce, z pętelką do zawieszenia. Przywiązuje wagę do ramy. Zawsze jest ona pomalowana, obrzeża i zamyka pole obrazu zarówno wypukłością listwy jak elementem graficznym i kolorem. Rama, nierzadko bogato dekorowana, powiązana z bordiurą okalającą przedstawianą scenę odgranicza zdecydowanie świat obrazu od widza. W krańcowym przypadku (il. 19) obramienie jest niemal



8

równorzędne do przedstawionej sceny i stanowi strefę pośrednią między tą sceną a widzem. Leżąca postać dziewczyny staje się jakby cytatem z oglądanej reprodukcji, wprowadzonym przez malarza do jego obrazu. Postać tę włącza, konstruuje umowną, wręcz sceniczną przestrzeń. Dolny, ornamentalnie potraktowany pas nie pełni, poza dekoracyjną, żadnej funkcji ideowej. Ale wraz z rozwiązaniem górnej partii obrazu wprowadza pożądany przez artystę ład, zamyka kompozycję, ogranicza uciekającą w głąb przestrzeń. Zamyka układ otwarty, zamienia sugestię napięć odśrodkowych na kompozycję do-środkową. Leżącą na materacu dziewczynę sytuuje bowiem w przestrzeni zamkniętej łukiem, którego zwieńczenie stanowi kokarda-kwiat. Po obu stronach umieszcza drzewka okalające niszę, w której umieszcza scenę z dziewczyną.

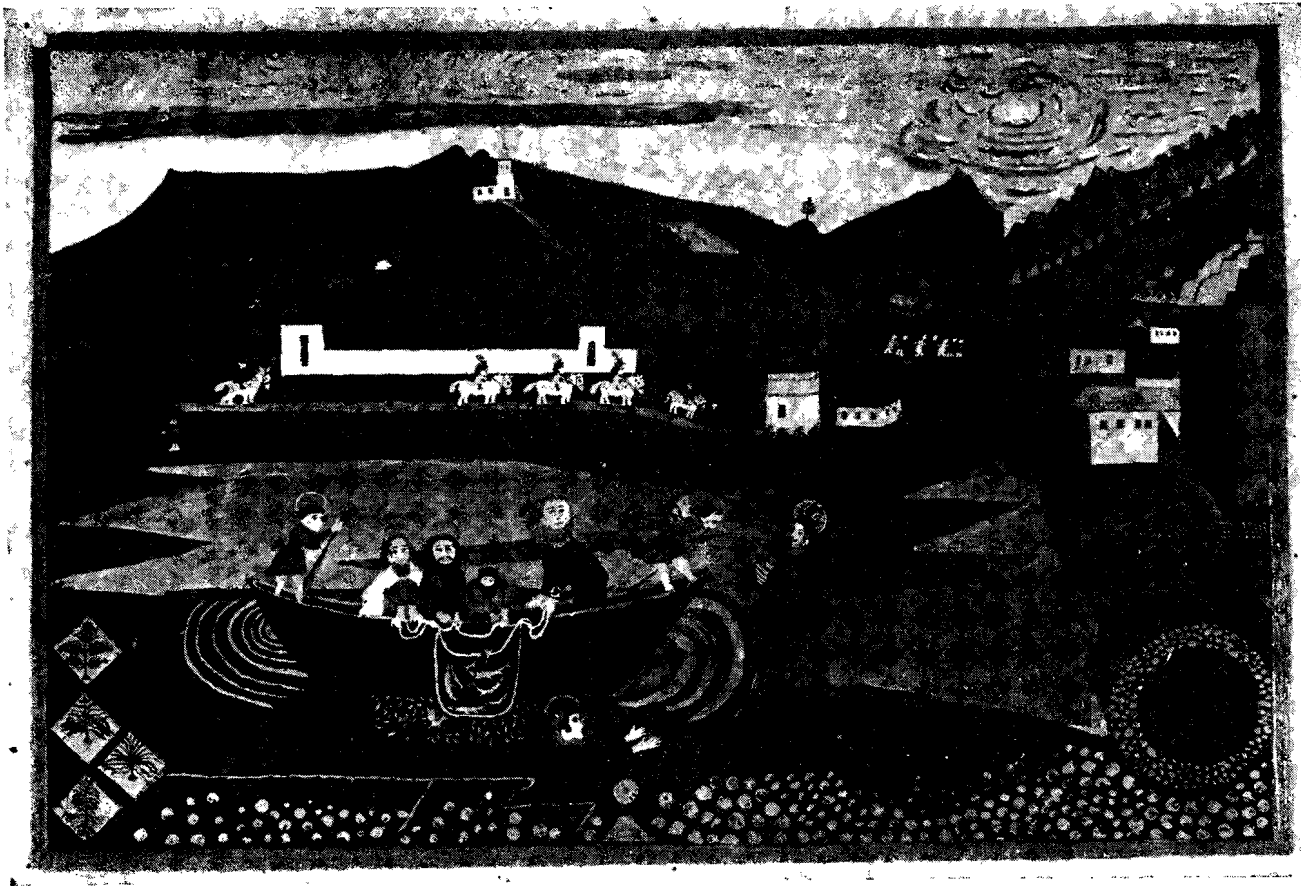
Trudno powiedzieć, na ile trawestacja taka znajduje uzasadnienie w „naturalnych” preferencjach estetycznych Więcka, na ile zaś zgodna jest z wzorami, które gdzieś widział. Taki sposób dekoracyjnego potraktowania egzotyki występuje w jarmarcznych malowidłach karuzel, strzelnic itp. Przypomina tanie, kiczowate dekoracje do „egzotycznego numeru” na podrzędnych estradach, występu rewelersów, piosenkarki czy tancerki (z reguły na tle palmy, fal morskich i dalekich wysp).

W omawianym obrazie, przy wprowadzonych zmianach zachował jednak Więcek wszystkie niemal elementy dostrzeżone w pierwowzorze — pozę kobiety, okulary odsunięte wysoko na czoło, materac, fale, pas ziemi z pagórkami i drzewami, a w głębi — też na morzu — wyspy z wbitymi w nie drzewcami chorągwi.

Il. 10. Kopia obrazu Tycjana *Noli me tangere* (il. 9), olej na płycie, wym. 39 × 57 cm; il. 11. Kopia obrazu Konrada Witza, *Cudowny polów ryb* (il. 12), olej na płycie

10

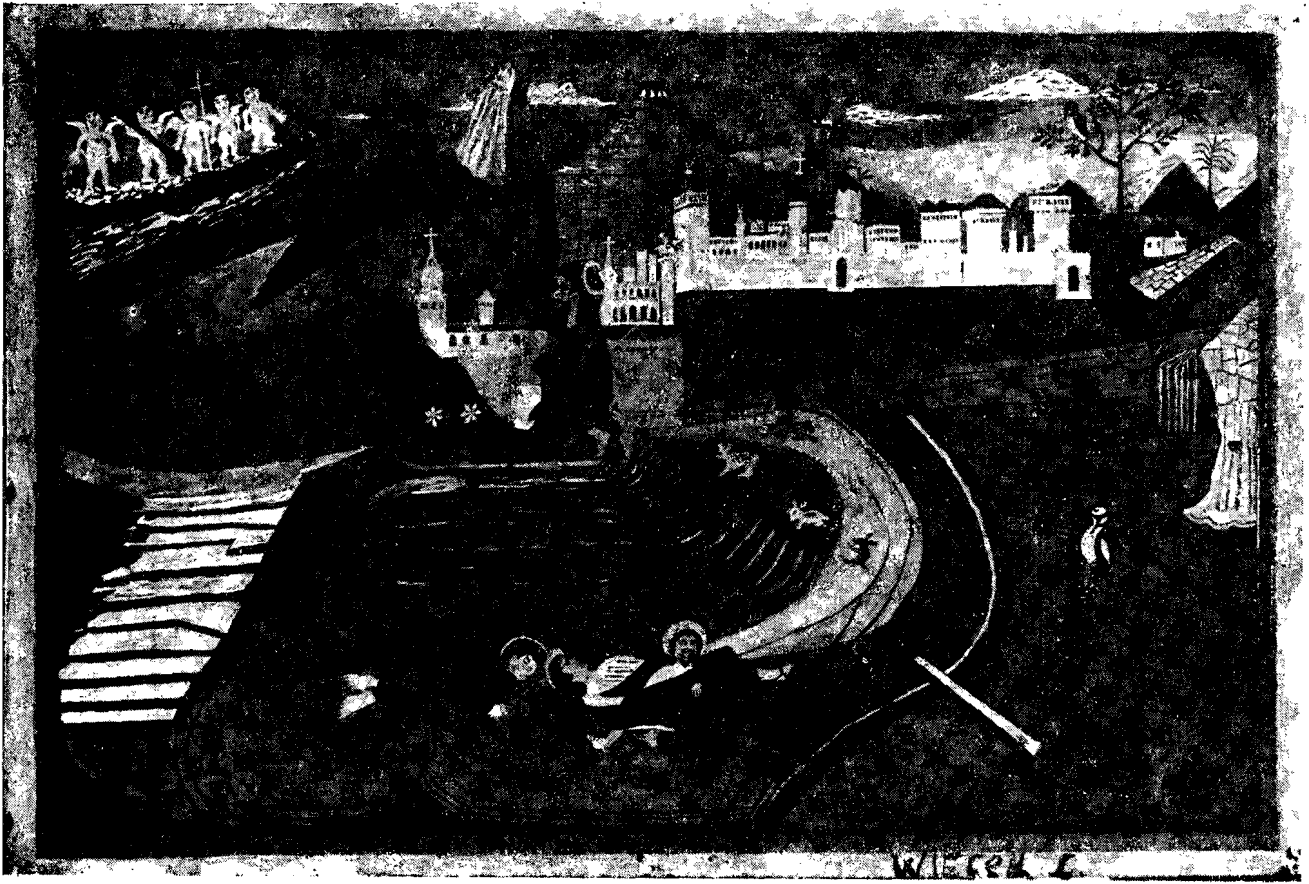




11



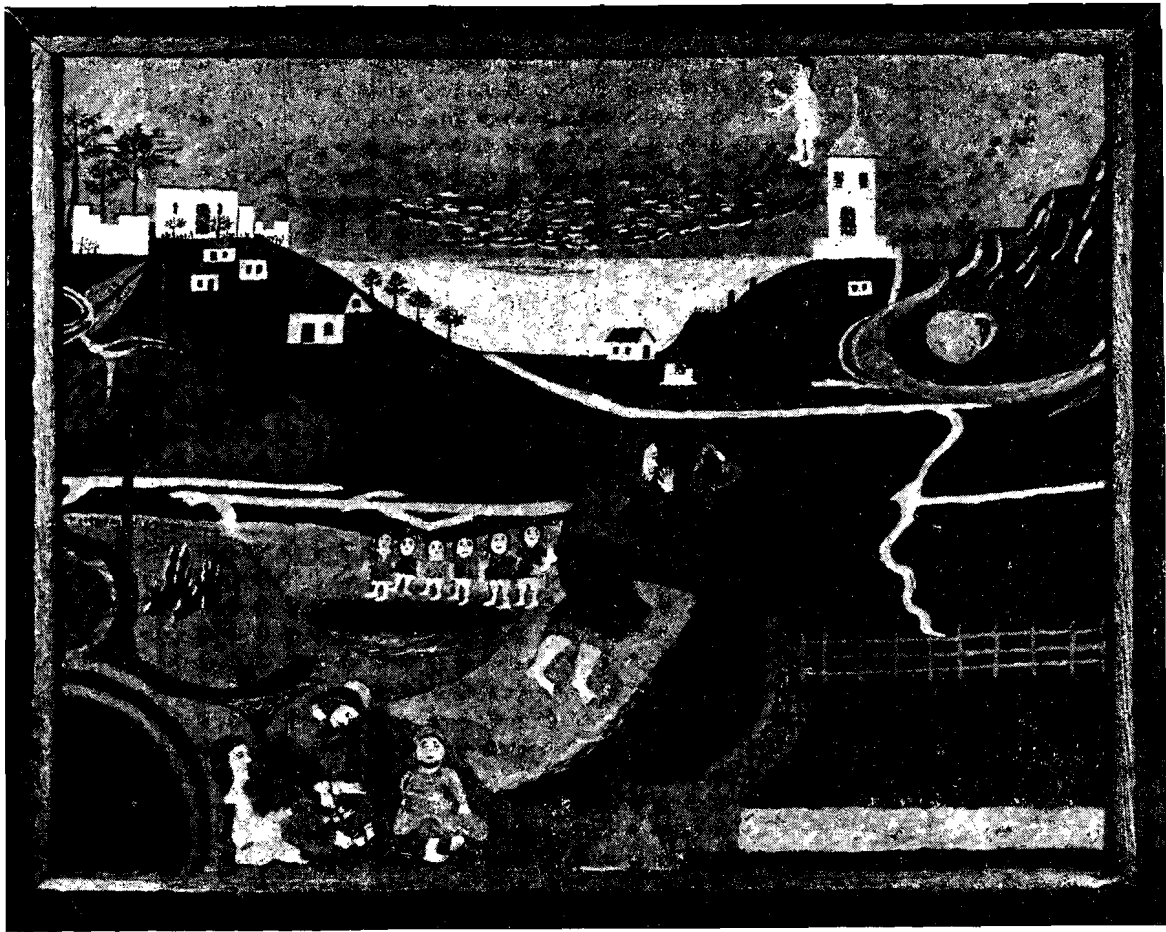
12



13



14



15

Il. 13. Kopia obrazu Andrea Mantegny, *Modlitwa w Ogrójcu* (il. 14), olej na płycie, wym. 40,5 × 61 cm; il. 15. Kopia obrazu Giovanniego Belliniego, *Modlitwa w Ogrójcu* (il. 16)

16



43



17

Więcek odwzorowuje je z troskliwą uwagą, obrysowuje możliwie dokładnie kształt wyspy „Cuby”, nawet powtarza zygzak prawej wyspy. Zmiany wprowadził w zasadzie dwie: naga postać odziała w sukienkę i pominał napisy. W pierwszym przypadku zdecydowała o tym wola gospodyni, w drugim niezrozumienie sensu napisów.

Jest jednak jeszcze jedna różnica, charakterystyczna dla wszystkich adaptacji Więcka, dotycząca roli pierwszego planu. Wszędzie, gdzie w oryginale na bliskim planie znajduje się postać, czy grupa postaci, wyraźnie wydzielonych z tła, zwłaszcza wielkością, malarz cofa je w głąb, wtapia w całość kompozycji, zmniejszając różnicę w skali wielkości między przedmiotami bliskiego i dalekiego planu. Widać to zarówno w omawianym przykładzie jak też w innych pracach (np. il. 20). Postać znajdującą się na pierwszym planie, zawsze jest sytuowana w głębi przestrzeni obrazu, zmniejszona w skali. Malarz zmniejsza również obramienie „basenu”, przesuwając go ku górze, a powstałą pustą przestrzeń w kompozycji wypełnia dekoracyjnie potraktowaną rośliną. Podobnie w obrazie na il. 11 cofa postać Chrystusa, tak że jest ona niemal na linii łodzi, zwiększa zaś, i to znacznie, wizerunki jeźdźców, ledwo widocznych na reprodukcji dzieła Witza (il. 12). Likwiduje w ten sposób rozpiętość skali wielkości postaci, duże różnice między bliskim a dalekim planem. Jednocześnie rozbudowuje całą scenę, dodając zgodnie ze swym poczuciem harmonii kompozycji, partię po lewej stronie łodzi.

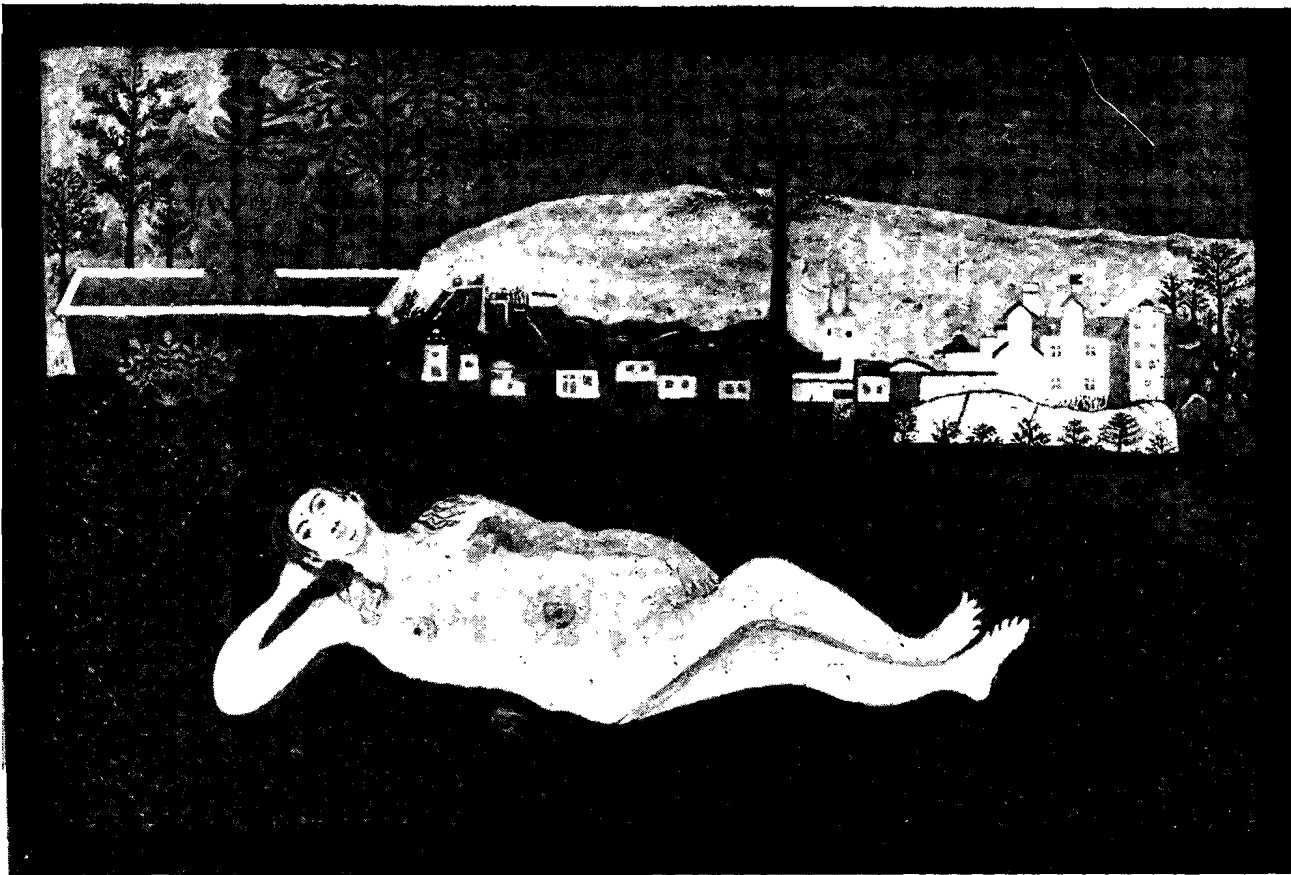
18



Szczególnie widoczne są tego rodzaju działania w trawestacji obrazów Belliniego (il. 5) i Tycjana (il. 10). Główny motyw narracyjny zostaje wtopiony w poziomo rozbudowany pejzaż (oczywiście uproszczony). Więcek dokonuje tu zmian najdalej idących, np. w płótnie Tycjana likwiduje wzgórze, dodaje zaś drzewo w lewej partii obrazu, wprowadza scenę sielską z owieczkami i pasterzem a chłopską, lecz nie polską architekturą zastępuje bliżej umieszczonym, większym domem rodem z naszej

19





20

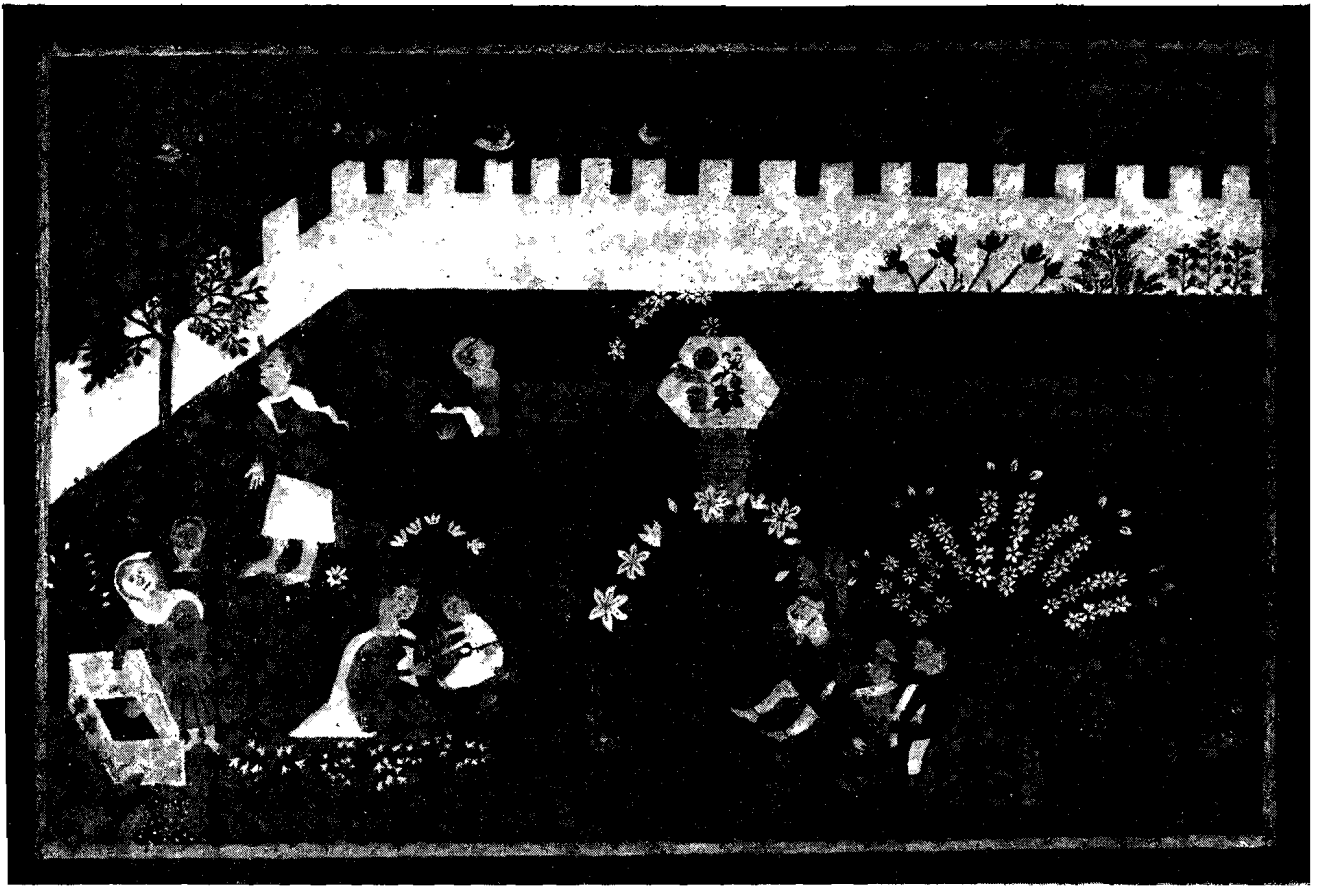
Il. 19. Kopia obrazu Anny Güntner *Guantanamo* (il. 18); il. 20. Kopia obrazu Łukasza Cranacha, *Nimfa wodna odpoczywająca przy studni* (il. 17)

rzeczywistości oraz dobrze mu znanymi zabudowaniami gospodarczymi. Zabawne. Ten dom, jakich obecnie wszędzie wiele, z kolorowymi szkiełkami, lusterkami, zachowuje schemat oryginału, trójdzielność, wysuniętą ponad dach mansardę. Więcek zmienia, uwspółcześnia, przybliża, ale cały czas starannie przypatruje się obrazom, które naśladuje. Oczywiście nie jest w stanie przekazać poetyki oryginału ani ekspresji sytuacji, to przekracza zarówno jego możliwości warsztatowe jak i zainteresowania. Opowiada to, co jest na obrazie tak, jakby przekazywał treść opowiadania o świętych, faryzeuszach, bogaczach czy księżniczkach. Widzi jednak szczegóły, zwraca na nie baczniejszą uwagę, np. przekazuje charakterystyczne rozcapierzenie palców nóg leżącej Nimfy w obrazie Cranacha — il. 17. Jego decyzje są świadome, wynikają z poczucia kompozycji, przestrzeni. Zmieniając — wprowadza przecież własny porządek, upraszczając — dba o to, aby przestrzeń obrazu była harmonijnie zabudowana. Realizm przekształca w umowność dekoracyjnie rozwiązanych elementów pejzażu. Widać to zwłaszcza w traktowaniu kwiatów, roślin. Tam gdzie we wzorze dostrzega swobodnie rosnącą kępę roślin, interpretuje ją umownie, dekoracyjnie (np. prawy dół na il. 5). Swobodnie wprowadza zrytmizowane drzewka i na kształt pawiego ogona rozłożone gałązki rośliny w tle swej wersji Cranacha — il. 20.

Bardzo interesująco przekształca *Ogród Rajski* niemieckiego mistrza (il. 21, 22). Zbliża go w charakterze do perskiej miniatury. Nie umiem powiedzieć czy Więcek widział takie miniatury. Nie wykluczam tego, w każdym razie uderzające jest iż „oczyszczając” pierwowzór z gobelinowej gestywności roślin uspokaja kompozycję, zmienia proporcje, wprowadza układ znacznie bardziej przejrzysty i podporządkowany zasadom rytmu, kontrastu i symetrii — a więc w duchu swym zgodny z naturalnym, „ludo-

wym” sposobem myślenia plastycznego. Przesuwa stół ku centrum kompozycji, akcentuje rytm blankowania muru. Silniej, niż w oryginale zaznacza obecność ptaków. Pełnią one w jego obrazie rolę wyraźnie rytmizującą, a przy tym, jak wszędzie, Więcek maluje je z dużą uwagą i starannością. Ptaki są dla niego ważne, lubi je, zna z obserwacji ale napewno i z oglądania ich wizerunków (gdzie? w atlasie ptaków? na pocztówkach?). Zresztą wiemy, iż rzeźbi je często, sprawnie, tak jak to przyjęte w ludowej sztuce. Czasem umieszcza je z własnej woli na obrazach, bez związku z narracją i wtedy widać, że malarz przywiązuje do nich wagę. Proszę zwrócić uwagę na *Madonnę z dziećmi* G. Belliniego (il. 6). Czarny ptak siedzi na gałęzi drzewa. Wprowadza w harmonię sielskiej sceny nastrój niepokoju, grozy. Zapowiada wydarzenia, które później nastąpią. Ale dla Więcka to tylko sygnał, pretekst do namalowania ptaka. Nawet nie jednego... Ten z drzewa ulatuje, pocziwy, wielobarwny, nie mający w sobie symboliki znaczeń, natomiast Więcek wznosi w tle góry, by na szczycie najwyższej ustawić ogromnego w skali orła. Więcek wyczuwa proporcje, jeśli więc orzeł jest tak wielki wynika to z zainteresowania, z chęci zwrócenia na niego uwagi, a może namalowania orła, widzianego w jakimś atlasie. Wskazuje na to napis, przecież rzadko pojawiający się w jego obrazach. Tym razem jest to wyczytany zapewne podpis w atlasie — *orzeł skalny*. Dużego ptaka umieszcza również w swej wersji *Noli me tangere* Tycjana (il. 10). Żeby nie było wątpliwości umieszcza pod nim napis „Pierzka” (piegża). Oczywiście napisy są dziełem gospodarzy, ale wprowadzone na wyraźne żądanie malarza.

Piękne są w obrazach Więcka „architektury”. Przy zmianach dokonanych w stosunku do oryginału interesująco zestawia formy, dostrzega ich znaczenie w budowie obrazu. Ma rozwinięte



Il. 21. Kopia obrazu mistrza górnoreńskiego, *Ogród rajski* (il. 22)

21



22

poczucie dekoracyjności, stąd też np. dosadnie akcentuje kręgi rozechodzących się fal wokół łodzi (il. 11), a także rytmizuje całą partię brzegu.

Oczywiście Więcek ma trudności z anatomią. Jego umiejętności rysunkowe nie pozwalają na dokładne przedstawienie postaci ludzkiej. Tam jednak, gdzie wzorzec jest wyraźny, stara się o możliwie wierną interpretację (np. il. 19). Gorzej jest, gdy postacie są na reprodukcji małe, niewyraźne. Wtedy malarz przedstawia je bardziej schematycznie. Aniołki czy idący w dali ludzie przybierają wygląd dzieci, a sposób ich przedstawienia (np. il. 11, 13) do złudzenia przypomina postacie na obrazach Katarzyny Gawłowej.

Kończąc omówienie różnic między wzorem a interpretacją, należy wspomnieć o jeszcze jednej ważnej różnicy — o kolorystyce. Reprodukacja traktowana jest przez Więcka jak kolorowa fotografia natury, zrozumiałe więc, że drzewa i trawa są zielone, niebo — niebieskie, dachy — czerwone itd. Ale docieklivość w poznaniu i właściwym odtworzeniu rysunku postaci czy sytuacji nie znajduje odpowiednika w traktowaniu kolorystyki. Więcek w odróżnieniu od Nikifora, Wnękowej czy Gawłowej nie ma rozwiniętej wrażliwości kolorystycznej.<sup>5</sup> Wypowiada się przede wszystkim w interpretacji rysunkowej i walorowej przedstawionej anegdoty, natomiast nie postrzega naśladowanego obrazu jako kompozycji kolorystycznej. Stąd też, jak się zdaje, nie przywiązuje wagi do zmian, które w tym zakresie wprowadza. Wydaje się, że pod tym względem wzór krępuje go tylko w niewielkim stopniu. Trudno mi jednak wypowiedzieć się autorytatywnie na ten temat. Nie mogłem bowiem stwierdzić jakie kolory farb miał Więcek do dyspozycji, na ile więc swobodne były jego decyzje kolorystyczne.

Łatwiej odpowiedzieć na pytanie, co Więcek lubi malować. Zarówno obserwacja jego zachowań, jak opinie gospodarzy, a przede wszystkim proporcje w podejmowanej tematyce wskazują na to, że interesuje go szczególnie tematyka biblijna. Jednak ile razy ją podejmuje sięga po istniejące już wzory. Samodzielnie komponuje jedynie sceny z ptakami, zwierzętami, letnikami, chociaż i w nich wyraźnie widać posługiwanie się nie tylko obserwacją ale i widzianymi gdzieś wzorami ptaka, barana itp. Są one jednak stosunkowo nieliczne, dominują tematy zaczerpnięte z malarstwa o tematyce religijnej, a ściślej — opartej na motywach z Ewangelii.

Ciekawe, że Więcek nie maluje obrazów świętych, a więc takich, do których (czy przed którymi) ludzie się modlą. Sądzę, że wpłynęła na to postawa gospodarzy. Prymitywny warsztat malarza musi razić właśnie w takich obrazach, a trzeba tu dodać, że dom w którym mieszka Więcek jest urządzony zamożnie, zgodnie z panującą modą i to nawet miejską (boazerie itp.). Obrazy święte Więcka musiałyby w tej sytuacji razić, nie wchodziłyby bowiem w repertuar malarstwa funkcjonującego wspólnie na wsi. Zwróćmy uwagę jeszcze na jeden fakt — Więcek nie maluje typowych „widoków”, wieszanych na ścianach. Może dlatego, że lubi rozbudowane treści narracyjne, może jednak i z tego powodu, że malując „widoki” znów by wchodził w kolizję z odczuciami estetycznymi środowiska. Swoboda Więcka wynika więc także z faktu, iż wszystko co maluje jest poza potrzebami środowiska, jest jego osobistym dziwactwem, które znajduje aplauz jedynie wśród ludzi z miasta, kolekcjonerów, którym „takie szmarowidła” mogą się podobać<sup>6</sup>.

Więcek, gdy maluje dla siebie, sam wybiera tematy, wzory. Wybiera i to dwukrotnie. Pierwszy raz, gdy spośród blisko 200 posiadanych kolorowych reprodukcji decyduje się na interpretację któregoś tematu, po raz drugi natomiast gdy opracowuje wzór z ilustracji na miarę swych potrzeb i możliwości, gdy zmienia proporcje, ujmuje, dodaje (np. postać Matki Boskiej patrzącej z nieba na ziemskie wydarzenia), gdy całkowicie przeinacza kolorystykę.

W tym miejscu powinienem wytłumaczyć, skąd Więcek ma wzory. Otóż gospodarz, widząc jak zmienia się wprost na twarzy oglądając pocztówki i malowidła, kupił mu w mieście pięknie

ilustrowany kolorowymi reprodukcjami album obrazów (niestety nie mogłem na podstawie zachowanych ilustracji ustalić jego tytułu. Podpisy były w języku angielskim.). Gospodarz kupił też Więckowi farby i co pewien czas uzupełniał je, zanim nie zaczął pomagać Więckowi nabywca wielu jego obrazów, Ludwig Zimmerer.

Więcek otrzymany album ciągle oglądał. Zostały z niego strzępy. Malował też sugerowane mu tematy. Zimmerer, który wiedział, iż Więcek — jak dziecko — nie ma poczucia konwencjonalnego wstydu (potrafił biegać na golasa po wsi, zasłaniając sobie tylko rącznikiem tyłek) przysłał mu *Venus* Tycjana. Więcek namalował ją. Ale gospodyni oburzyła się na takie bezeceństwa. „To świństwo — tłumaczyła mi — taką gołą babę wysadzić na obrazie. Dzieciaki się śmiały. A ten — (palec wskazuje Więcku) — powiedział, że to sąsiadka, to go sąsiad przyleciał bić. A to z tej pocztówki, co mu pani Karina Zimmerer przywozła. Taka bezwstydną! Kazałam mu sukienkę wymalować.” I wymalował? — pytam „Wymalował!” — potwierdza. (Jednak w kolekcji Zimmererów znajduje się naga leżąca kobieta malowana wg fotografii obrazu Anny Guntner, widać udało się Więckowi ukryć ten obraz przed gospodarzami)

„Do tego mam głowę!” mówi o swym malowaniu Więcek. „Pan wie jak on mówi o sobie? ciągnie gospodyni. Więcek Ludwik — artysta malarz!” Mały schorowany człowieczek przypomina mi Nikifora. Tamten też wiedział, że jest malarzem, dlatego kazał sobie zrobić pieczętkę Nikifor-Matejko. Zresztą na cechach zewnętrznych i świadomości swego zawodu (u Nikifora — powołania) kończą się podobieństwa. Są bowiem w istocie zupełnie inni. Nikifora przepełniały wizje, myśli — o świecie, Bogu, niebie i piekle, ludziach. Był on w istocie wielką osobowością, profesjonalną. Myślę, że musiał mieć wspaniałe, straszne i groźne sny. Natomiast świat przeżył naszego malarza wydaje się bardziej prosty, przyziemny, konkretny. Żadnej w nim metafizyki, więcej infantylnej zmysłowości. Kocha ludzi, zwłaszcza dzieci, kocha koty (pokazuje obejmując się za ramiona i kolebiać — jak bardzo je kocha). Lubi ptaki, rozróżnia je, poznaje po głosie. Nie znosi tylko krów, bo dobrze mu dokuczyły, gdy je musiał pilnować na pastwisku.

Różnie jest wiele. Nikifor miał fantazję, wyobraźnię. Nasz bohater nie ma jej za wiele. Potrzebuje podpórki, czegoś co się da naśladować. Oczywiście i on ma wyobraźnię, ale realizuje się ona nie w pomysle, lecz w sposobie redukcji, osławiania wzoru.

Nikifor był przekonany, że na tamtym świecie znajdzie to czego nie miał na ziemi. Będzie uczestniczył w świętych obcowaniu, czytał uczone księgi, muzykował, malował. Jego obrazy były projekcją tej wiary, widomym dowodem na to, co będzie. Natomiast Więcek żyje fantazją dzieciinną. Zmajstruje karabin i już wciela się w żołnierza. Jego marzenia są konkretne, ziemskie, realizowane w zabawie, przebieraniu, w jednej rzeczy realnej — malowaniu, bo przecież jest malarzem.

Nikifor miał poczucie swej misji, swojej wyjątkowości. To mu dawało poczucie godności, którego nie zatracał nawet wtedy, gdy zebrał. Był jak wygnany, oślepiiony Lir, czasem gniewny, obcy, nigdy nie przymilny. Realizował się w malarstwie, które traktował jak powołanie. Natomiast Więcek realizuje się przede wszystkim w marzeniach, w dążeniu aby być jak inni, których podziwiał. Choćby przez chwilę. Kiedy Zimmerer wyciągnął pudełko *Marlboro*, Więcek poprosił go o papierosa, usiadł, złożył (z trudem) nogę na nogę, odchylił się do tyłu, nastroszył brwi i puszczał do góry dym palił jak angielski lord z telewizyjnego serialu.

Ale naiwność zachowania Więcka nie tłumaczy fenomenu jego twórczości i nie wyczerpuje prawdy o człowieku. Talent nie zależy od poziomu wykształcenia a życie wewnętrzne od przestrzegania norm środowiskowych. Relacje psychiczne są nieporównanie bardziej skomplikowane. Wiedząc jaki jest Więcek, widziany oczami otoczenia, wiemy o nim w istocie bardzo niewiele. Jest inny od środowiska, to nie ulega wątpliwości. Jest mało

zaradny, nie przystosowany do życia. Ale przy tym ma talent plastyczny, który niewielu jest dany. Jego wrażliwość na kształt czy kolor znacznie przekracza normę. Można mu tylko tej wrażliwości pozazdrościć. Ma życie wewnętrzne, marzenia, nadzieje, radości, satysfakcje. Inne? Zapewne, tylko czy te wartości, które w nim dostrzegamy nie są w istocie najważniejsze? Czy dobroć, wrażliwość, subtelnosć, ufność, życzliwość nie należą do kręgu wyższych i pożądanych wartości? Czy można więc casus Więcka skwitować tylko uśmiechem podszytym wyższością? Czy aby ten uśmiech nie demaskuje nas i naszych jednostronnych kryteriów ocen? Czy fakt, że Więcek nie wie, co to jest wernisaż, Triennale, wystawa, naprawdę jest taki ważny? A może jego stosunek do sztuki jest znacznie bardziej prawdziwy i naturalny? Nie wie o kryzysie cywilizacji, absurdach naszego „życia artystycznego”, o pseudo-ryнку, nie uczestniczy w dyskusjach o końcu sztuki, nie bierze udziału w śmiesznej celebrze wernisaży, które tak ślicznie skompromitował Yves Klein. Zresztą ma prawo nie wiedzieć, funkcjonuje w innym obiegu kultury i jeśli

nie mu nie mówi pojęcie Triennale, nawet jabłko z drzewa nie spadnie (gorzej gdy ważny dyrektor od kultury pyta czy nie można by robić Triennale co cztery lata).

Oczywiście każde kalectwo jest nieszczęściem. Deprymuje ograniczenie swobody wyboru form życia, miejsca pracy, zamieszkania. Można się temu poddać, ale można też wytworzyć mechanizmy obronne. Świadomie lub nieświadomie uciec w marzenie, w świat własnej twórczości. Dla Więcka malarstwo stało się w życiu ważną sprawą, tym co mu przynosi satysfakcję, wywołuje zainteresowanie ludzi, którzy specjalnie do niego przyjeżdżają z dalekich miast wspianiałymi samochodami, które budzą zazdrość wiejskiej młodzieży. Dzięki malarstwu stał się kimś. Ono wyróżnia go od otoczenia. Dlatego chętnie maluje, dlatego przywiązuje taką wagę do tego, aby farby były dobre, aby obraz pociągnięty lakierem lśnił czystością, dlatego maluje zawsze na twardym podłożu. Ponieważ jak dawny artysta chce tworzyć dzieła trwale, które będą o nim świadczyły nawet wtedy, gdy już jego na tej ziemi nie będzie.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Chciałbym serdecznie podziękować państwu Krzysztoniom za pomoc, którą mi okazali w czasie mego pobytu u nich w czerwcu 1982 r., za udzielone informacje i pośrednictwo w kontakcie z Więckiem. Sądzę, że to co piszę o stosunku gospodarzy do Więcka dostatecznie charakteryzuje ich postawę, bezinteresownosć i opiekuńcosć, zasługujące na głęboki szacunek.

<sup>2</sup> Niestety jedyna dotychczas publikowana nota o malarzu jest niecisła. Marian Prokopek w *Atlasie Sztuki ludowej i Folkloru w Polsce* podaje bowiem, iż Więcek urodził się w 1930 r.

<sup>3</sup> Reprezentatywny zestaw prac Więcka znajduje się w kolekcji L. Zimmerera w Warszawie.

<sup>4</sup> Winien jestem wdzięcznosć dr Annie Kunczyńskiej-Irackiej oraz mgr Zofii Bisiakowej za pomoc w identyfikacji „wzorów”

do obrazów Więcka, a także p. Karinie Zimmerer za udzielone informacje oraz udostępnienie mi prac malarza znajdujących się w kolekcji.

<sup>5</sup> Więcek maluje przeważnie na płycie pilśniowej farbami olejnymi, poczem gotowy obraz pociąga bezbarwnym lakierem. Najczęściej zestawia ciemne brązy z różnymi odcieniami zieleni, z niebieską barwą nieba, czerwienią strojów, bielą ścian budynków. Aureole, gwiazdy, monstrancje, a niekiedy nawet dach kościelnej wieży maluje farbą złotą.

<sup>6</sup> Obrazy Więcka pokazano na przeglądzie twórczosć nieprofesjonalnej w Nowym Sączu (1976 r.) oraz na 2 Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej we Wrocławiu (1977 r.).



Il. 23. Ludwik Więcek

Fot.: D. Alwermann, il. 1; T. Kaźmierski, il. 6, 8, 9, 12, 14, 16—18, 22; J. Świderski, il. 2—5, 7, 10, 11, 13, 15, 19—21