

Zbigniew Makarewicz

## ALOJZEGO GRYTA RZEŹBA JAKO METAFORA RZEŹBY (CZYLI O PARADOKSACH NAMACALNYCH)

### MANIFESTY

Kamień i szyba to znaki rozpoznawcze prac Alojzego Gryta. Tak przynajmniej się wydaje niewtajemniczonym krytykom sztuki. Najróżniejsze warianty takich kontrastowych wizualnie i fizycznie, pojęciowo i emocjonalnie zestawień rozpoczęły niewielkie kompozycje kolumniek ułożonych z płytek z pociętych szyb – jedna na drugiej. Zestawienie tych paru form pokazał Gryt na Okręgowej Wystawie Związku Polskich Artystów Plastyków w 1969 roku w Muzeum Śląskim we Wrocławiu.

Proszę zapamiętać tę datę.

Daty w sztuce są ważne.

I nie jest, tak naprawdę, ważne szkło. Tuż obok szklanych kompozycji Gryta pokazywano szkła jako wazony, patery i wyszukane barwne formy przestrzenne. Szkło było znakiem firmowym wrocławskiej uczelni plastycznej. Ale Gryt ze swoim pomysłem zszedł na najniższy poziom wartości i znaczenia w sposobie użycia tego materiału. Jego tworzywem stała się szyba. Tylko szyba – nie gięta, nie klejona, tylko cięta po liniach prostych, a nie wymyślnie wycinana. Być może uzyskana jako

odpad z pracy szklarza. Nowością było użycie pospolitego materiału do zapowiadanej gry artystycznej z przestrzenią. Nowością było również odejście od swoistej złożoności kompozycji na rzecz prostej struktury, której logiki nie dało się w żaden sposób podważyć. W tym czasie, gdy swoją pracę w rzeźbie zaczynał Gryt, mieliśmy do czynienia z różnymi postaciami ekspansji twórczości artystycznej. W rzeźbie będzie to praca według wydestylowanych rzeźbiarskich czynności, np. czynności cięcia, zginania i składania.

Na indywidualnej wystawie Alojzego Gryta w salonie Biura Wystaw Artystycznych w 1971 roku pojawiły się kamienie. Było tam kilkadziesiąt niewielkich brukowych kostek ułożonych na podłodze galerii. To też poziom najniższy, symbolicznie i emocjonalnie. Nie rzeźba, rysunek czy malarstwo, chociaż w każdej z tych dyscyplin osiągnie Gryt interesujące rezultaty, ale inne zupełnie obszary będą go zajmowały. Będzie wytrwale śledził paradoksy wizualne i znaczeniowe ukryte w pozornie zwyczajnych i pospolitych przedmiotach i sytuacjach.

Pamiętajmy o datach.

Droga do samodzielności w rzeźbie została otwarta we Wrocławiu.

Można iść tą drogą, można z niej zbaczać i kierować się ku już wyznaczonym szlakom, naśladowując większych i mniejszych mistrzów z innych okolic, z innych rzeźbiarskich regionów Europy i Świata. Oczywiście można. Proste (na granicy plagiatu) naśladownictwo nie zaniknie, podobnie łatwiejsze będzie przyłączanie się do jakiegoś już ugruntowanego „...izmu”, niż samodzielne odkrywanie nowych możliwości formy. Wypada tylko przypomnieć, że uzyskana samodzielność nie jest osiągnięta raz na zawsze i że zawsze można się poddać.

Gdy Alojzy Gryt w 1969 roku wystąpił z radykalnym programem, nowa rzeźba we Wrocławiu mieniła się już całą bogatą gamą form i kolorów. Mistrzów dłuta cechowało silne dążenie do określenia nowych idei artystycznej twórczości. Starsze pokolenie rzeźbiarzy legitymowało się już poważnymi osiągnięciami. I tak oto Borys Michałowski i Bogdan Hofman – reprezentanci wrocławskich pionierów – podążali w stronę nowej secesji. Pierwsi absolwenci wrocławskiej uczelni plastycznej praktykowali oryginalne odmiany specyficznego „neo-modernizmu” – Jerzy Boroń, Feliks Kociankowski, Marian Kowalski, Łucja Skomorowska-Wilimowska, Mieczysław Zdanowicz. Kończący studia po 1956 roku, jak Roman Pawełski, przyjmowali te idee już jako tradycyjną konwencję. Jednocześnie tradycja rzeźby figuralnej, np. w twórczości Jacka Dworskiego (Szkoła Dunikowskiego), była kompetentnie podtrzymywana. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych następnego pokolenie z entuzjazmem oddawało się „niesprawdzonym eksperymentom”. Śmiało zastosowanie pełnych barw w rzeźbie stanowiło rodzaj „deklaracji niepodległości” tych młodych wówczas rzeźbiarzy. Ich swoiste manifesty to polichromowane kompozycje Andrzeja Wojciechowskiego (*Śpiewaczka, Rodząca*), Ryszarda Zamorskiego (*Tron – władca pierścieni*), Barbary Kozłowskiej (*Maszyna, Kompozycja błękitna*). Każdy materiał został wypróbowany jako tworzywo – gips, stal, brąz, drewno, tworzywa sztuczne, ceramika.

Alojzy Gryt idzie o krok dalej i swój „świat skonstruowany” tworzy w duchu minimalizmu, ale będą to wieloelementowe utwory o charakterze strukturalnym. Jednakże żadna doktryna ani stylizacja nie obowiązuje ich autora. Powstają w jego pracowni rzeźby, przestrzenne modele, rysunki, kolaże, obrazy. Wykonuje serie ceramicznych kopii przedmiotów w powiększeniu. W gipsie białym i barwionym modeluje takie zestawienia kopii banalnych przedmiotów, które dzisiaj zaliczylibyśmy może do poezji konkretnej. Wygląda to tak, jakby w tej jednej osobie udzielało się dla różnego rodzaju form co najmniej trzech autorów.

Możemy mówić przy tej okazji o charakterystycznej dla wrocławian tendencji. Oto stosunkowo niezbyt liczna grupa rzeźbiarzy przejawiała przez dwadzieścia lat (1956–1976) zdecydowane dążenie do wynajdowania nowych możliwości gry artystycznej. Zdarzało się zatem, że jeden i ten sam rzeźbiarz podejmował aktywność w paru kontrastujących ze sobą konwencjach. Wolność tworzenia według nowych metod, tworzenie nowych rodzajów artystycznych, ale równocześnie wolność tworzenia w regułach zdefiniowanej tradycji – oto główne zasady wzajemnie akceptowanych postaw w tamtym środowisku. W 1969 roku Alojzy Gryt miał oparcie w ważnej szkole rzeźby prof. Xawerego Dunikowskiego i doświadczenie kilku lat współpracy z architektem prof. Apolinariem Czepelewskim, twórcą Pracowni Ceramicznej Rzeźby Architektonicznej. Taka szkoła we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych dawała odwagę nie tylko ze względu na autorytet nauczycieli, ale przede wszystkim ze względu na osiągnięty wysoki poziom umiejętności i ośmielała do walki na romantycznej zasadzie „sam przeciwko światu”.

Efektowne późniejsze *Szklane góry* i *Krajobrazy Gryta* zaczynają się od wspomnianych skromnych pionowych układank ze szklanych płytek tworzących, jedna na drugiej, nieprzejrzyste słupki. Schemat kompozycyjny formy przestrzennej mógłby być zrealizowany w jakimkolwiek innym materiale. Użycie szkła – szyby wskazywało właściwy sens pracy. Ukryta w ten sposób przejrzystość pojawiała się w myśli odbiorcy jako czyste pojęcie. To sięgnięcie po poetycki paradoks, niemalże cytaty z Cypriana Kamila Norwida, wyznaczyło trop pewnej idei – własnej

konwencji „paradoksów namacalnych”. Charakterystycznym dla tego rzeźbiarza sposobem obecności w polskiej sztuce stało się formułowanie manifestów ideowych, ale nie w formie tekstów, ale poprzez konkretne formy dzieł przestrzennych, „namacalnie materialnych”. Było to najbardziej radykalne wyznaczenie programu zmian w koncepcji rzeźby jako źródła nowych form. W każdym razie najbardziej radykalne w Polsce.

Pewna przewrotność i subtelność zawartej w tym programie gry intelektualnej powodowała, że recepcja tej twórczości była jednak ograniczona. Jest to znamienne, ponieważ widoczne już były daleko idące przekroczenia zastanych konwencji, tendencji i stylistyk (np. Jerzy Jarnuszkiewicz, Władysław Hasior, Jerzy Bereś, Maciej Szańkowski). W szerokiej formule „form przestrzennych” działali również liczni malarze, jak uczestnicy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (np. Marian Bogusz, Włodzimierz Borowski, Jan Chwałczyk, Andrzej Matuszewski) i kilku pokrewnych inicjatyw (np. Sympozjum w Puławach w 1966 roku, Sympozjum Plastyczne Wrocław '70).

Gryt może nie był pierwszym, który sięgnął po brukową kostkę, tę „broń proletariusa”, ale pierwszym, który w tak wielkiej skali zastosował ją nie po to, aby rzucić nią w policję albo wybrukować kawałek chodnika, lecz aby ułożyć kompozycję abstrakcyjną na podłodze galerii. Można było analogiczny schemat kompozycyjny wykonać w „neutralnym” materiale, w neutralnej przestrzeni typu „white cube”, ale stało się inaczej. Stało się to w zapomnianym dzisiaj miejscu w salonie BWA przy ul. Świdnickiej we Wrocławiu (dzisiaj bar), naprzeciwko wielkiego Powszechnego Domu Towarowego (dzisiaj „Renoma”), widocznego przez wielkie okna tego wnętrza wraz z całym bałaganem ulicznego ruchu. Medytacja nad rozrzedzającymi się i zagęszczającymi się cząstkami bruku prowadziła do zastanowienia nad identycznymi, ale jednocześnie i odmiennymi formami tych kostek. Bo każda taka kostka jest przecież nieco inna, bo wydobyta przez rozłupanie kamienia (to nie były czasy cięcia granitu diamentową piłą). Idealem formy byłby sześcian. I był to ideał, do którego zmierzaliśmy. Ale czy był osiągalny? Zapewne jeszcze nieosiągnięty, ale przecież wskazany.

Takie same niewielkie kostki posłużyły do zbudowania reliefu – ni-by-okna, którego ramą były także kamienie, ale i zamiast szyb w kwaterach okna były kamienie. Podział okna na poszczególne kwatery, ten najprostszy, to krzyż. Natomiast ramy okienne z szybami złożyły się na swobodną kompozycję przestrzenną jakby okna w oknie. Pojawiają się jeszcze gotowe oszklone ramy okienne, ale przecinane na skos i przez to budujące jakieś pokrywy i namioty (1998).

Rok 1971 był jednocześnie początkiem innej serii. Zaczyna się ona od wymodelowania kąta z wnętrza salonu BWA, odtwarzanego następnie w tym kącie w coraz to mniejszej skali. Pojawiają się takie włączenia przestrzennej interpretacji zastanej przestrzeni w innych miejscach – galeriach (np. Galeria Miejska 1996).

Pojawiają się też konstrukcje, których funkcją jest tylko obudowywanie światła. Takie abażury, przez których szczeliny widzimy świecenie. W takich obudowach, nawet z granitu, światło jest różnie zamykane. Początkiem gry był rok 1973, gdy światło zostało zamknięte w pomalowanej czarną farbą żarówce. Towarzystwo tej lampie inne znaczące kombinacje form. Były to odtworzenia kształtów ze zmianą skali, jak chociażby wielka agrafka wykonana w terakocie lub terakotowa siatka na zakupy wypełniona terakotowymi jabłkami (1972).

Kolejne zastosowania szkła w kompozycjach przestrzennych Gryta zaprowadziły go na wystawy szkła artystycznego (Coburg 2006) i tkaniny („Flexible” – Wrocław 1999, Bawaria 2002). W wykorzystaniu zwykłego szkła do szklenia okien ten rzeźbiarz wykazał się znaczącą inwencją i perfekcją wykonania wielu zaskakujących pomysłów. Zwieńczeniem tej pracy jest szklana rzeźba dla fontanny w Rynku wrocławskim. Ale nie jest to już zwykłe szkło, lecz materiał o nadzwyczajnej wytrzymałości. Szkło zresztą nie jest jedynym tworzywem Gryta. Realizował on różne pomysły i w wielu różnych materiałach. Łączył kamień i brąz, stosował ceramikę i drewno.

Można także w jego wypadku mówić o pewnego rodzaju filicie z konceptualizmem czy też, jak chcą niektórzy, sztuką pojęciową. W każdym razie Gryt ma na swoim koncie kilka takich utworów

kojarzących tekst i namacalne konkrety (np. *List otwarty* w otwartej terakotowej kopercie z tekstem modlitwy *Ojciec nasz* wypisanej lustrzanym pismem na kartce ze szkolnego zeszytu albo ceramiczne kopie poduszki i paczek – przesyłek) lub tekstowe projekty (*Konstrukcja formy rozwijalnej* na Wyspę Słodową we Wrocławiu, *Pory roku* w Bolesławcu, *Kolorowe splawiki* na Odrze). Suma jego doświadczenia w kreowaniu obrazów przestrzennych i obrazów płaskich (preparowany papier) daje się pomieścić, oprócz wskazanych odmienności, w szerokiej klasie wrocławskiego strukturalizmu, z którego Gryt uczynił swój modus rzeźby. W swoim magazynie form ma on „na składzie” duże i małe szklane tafle i niewielkie płytki, paski szkła, przelamane przemyślnie oszklone ramy okienne, kamienie, sznury i granitowe kostki brukowe. Być może przy kolejnej okazji dołączy jeszcze inne struktury.

W osobnym cyklu znajdziemy nadrealistyczne paradoksy. I tak na przykład but z wysoką cholewą ma doprawione ucho jako *Chodziwoda*. W tym duchu powstało jeszcze kilka kompozycji, jak chociażby *Butelut* (but, ale zakończony szyjką butelki) albo list w ceramicznej kopercie, albo twarde ceramiczne poduszki. Demonstracyjne kojarzenie przeciwstawnych znaczeń i form było dla Gryta przez jakiś czas fascynującym zajęciem. Rzeźbiarz wkraczał wtedy na teren poezji. Nie rezygnował z przestrzennej i zatem namacalnej materiałowej podstawy, ale używał jej do wywołania poetyckiego przeżycia. Konkretnie – przedmiot, ale z premedytacją utworzony przez zespolenie części ze „zdekonstruowanych” kopii owych konkretności. Taki właśnie utwór przenosi na swym grzbiecie poetyckie uczucie i ciężar pojęciowych paradoksów.

Wędrowały te paradoksy po różnych miastach i galeriach. Mamy we Wrocławiu dwie realizacje tej poetyki – szklaną fontannę w Rynku oraz kompozycję z brązu i granitu na osiedlu Jagodno „Pod jabłonią”. Ale ta jabłoń nie wyrasta z gruntu placu. Drzewo jest rozwiniętą w brązie szypulką wielkiego granitowego jabłka. To pod taką jabłonią na tym jabłku stoją postaci naszych pierwszych rodziców – mężczyzna i kobieta, motyw wielu ikonicznych przedstawień Ewy i Adama w Raju w momencie pierwszego grzechu – nieposłuszeństwa swemu Stwórcy.

Ale nie rzeźba, rysunek czy malarstwo, chociaż w każdej z tych dyscyplin osiągnie interesujące rezultaty, lecz inne zupełnie obszary będą zajmowały Gryta. Będzie on wytrwale śledził paradoksy wizualne i znaczeniowe, ukryte w pozornie zwyczajnych i pospolitych przedmiotach i sytuacjach. Będąc rzeźbiarzem, zajmował się raczej paradoksami znaczeń i przestrzennych sytuacji niż rzeźbą wprost. Gryt demonstrował przekorne widzenie rzeźby i świata wobec ówczesnych przykładów rzeźby polskiej i światowej oraz wobec przykładów światowego życia. Warto przypomnieć jego zaangażowanie wspólnie z krytykiem Jerzym Ludwińskim w próbę powołania plenerowej galerii „Pole Gry” w Bolesławcu w 1972 roku. Wtedy to artysta naszkicował kilka projektów, jak ten apelujący do pań, aby pojawiały się w odpowiednich gamach barwnych zależnie od pory roku. Nie jest może najistotniejsze, czy te pomysły dało się zrealizować. Ważne, że właśnie wtedy pole artystycznej gry w Polsce uzyskało jeszcze jednego aktywnego uczestnika z inwencją i poczuciem humoru.

Spróbujmy zatem popatrzeć na to, co robi Gryt, nie przez okulary muzealnych magazynierów, ale wprost, na to, co jest dane – na lśnienia zanikające i pojawiające się, jak gdyby w powietrzu, na kontrasty światła i cienia rozrzucone poza wszelkimi konstrukcjami i na te same konstrukcje, które z innego miejsca patrząc, ujawniają swoją oczywistą logikę, swoją siłę i pewność ujęcia materiału w tych właśnie, a nie innych proporcjach. Ta pewność budowniczego, jego wrażliwość na subtelności gry przestrzennej to cechy stale występujące w pracach Alojzego Gryta. Także tych na obecnej wystawie. Gryt buduje tak jak Grecy, a zatem prawidłowo, i zapewne mimo przedziału wieków łatwo mógłby się porozumieć z antycznymi rzeźbiarzami, których celem było właśnie osiągnięcie doskonałości formy, harmonii elementów, a zatem subtelnych proporcji. To wszystko w równym stopniu charakteryzuje twórczość rzeźbiarską tego wrocławianina, który nie zapomniał jednak o swojej rodzinnej okolicy, o latach dziecięcych i młodości na Górnym Śląsku. Być może obok wszelkich innych powiązań te związki są najlepszą szkołą artysty.

## RYSUNKI

Cykl prac, które Gryt przedstawił w 2004 roku (galeria „Postument” wrocławskiej ASP), można, co do gatunku, nazwać raczej „wyklejanekami” (collages) niż rysunkiem. Zdarzyło się bowiem, że rzeźbiarz na drodze gdzieś w okolicach Wrocławia przed kilkoma laty zauważył stertę nadpalonego papieru, z pakietu przewożonego do drukarni przez samochód, który uległ wypadkowi. Uroda tych nadpalonych arkuszy zafascynowała Gryta i przewiózł je do swojej pracowni. Posłużyły one następnie, przez wycieniowanie swojego nadpalenia, do cyklu kompozycji tyleż graficznych, co rysunkowych lub, jak kto woli, nawet malarskich. Jedne z nich bardziej sugerują przestrzenność jakiegoś wyobrażonego układu, a inne układają się w płaski strukturalny wzór. W jednym wypadku widać aż nadto dobrze, że jest to nadpalony papier, a w innych barwa i rysunek owej destrukcji dematerializują się kompletnie i widzimy tylko formy wyobrażone przez autora.

Jest to u Gryta pewna linia postępowania. Metaforycznie pojęcie rysunku odnosi się także do serii collages. I poniekąd znowu odnajdujemy lekkie zachwianie naszej percepcji. Są to „rysunkowe nierysunki”. Autor nie stara się nas zwodzić. Widać dokładnie, jakim materiałem się posłużył, a jednak trudno nam nie przyjąć, że stajemy przed rysunkami, chociaż ani piórem, ani węglem nie zostały wykonane.

W ten sposób można narysować drabinę, opierając obiekt ze szczeblami ze szkła o ścianę. Narysować białą kredą na czarnej ścianie i przed ścianą na podłodze schody do wejścia zapewne na tę ścianę. Nawet to nie rzeźba wykracza poza swoje zakreślone dawniej granice. To raczej konceptualna refleksja przekracza swoje już skonwencjonalizowane środki, wkraczając na teren zastrzegany zwykle dla rzeźby. Gryt w układzie form złożonym z surowych kęsów skały i geometrii kwadratowych płyt szklanych (*Krajobraz*) prowadzi grę na granicy rzeźby, *environment* i instalacji, starannie wybierając możliwość działania właśnie pomiędzy gatunkami. Innym jeszcze „narysowanym krajobrazem” była kompozycja w Galerii „x” w 1993 roku, gdzie stosunkowo duża sala prześwietlona

oknem zajmującym całą szerokość ściany i podzielonym na kwadratowe kwatery została wypełniona płytami z zestarzałej szarej cynkowanej blachy. Ułożone rzędami na podłodze i zwisające rzędami u sufitu zostały, każda z osobna, przedzielone grubą białą krechą. Nakładanie się konturowych efektów światła i cienia, liniowych ciągów bieli tworzyło właśnie jakiś pejzaż, zgeometryzowany, ale jednocześnie naturalny przez owe ślady zużycia i spontaniczności gestu w kreśleniu białych pasów.

## ARCHITEKTURA

Zdarzyło się pewnego razu, że pewien architekt opowiedział się raczej po stronie tych, którym przyświecał ideał beztrioskiej zabawy, a mniej dręczyła wizja służby „realnym potrzebom człowieka i obywatela”. To Alojzy Gryt. W pewnym momencie znalazł wspólny język z jednym i z drugim „wyuczonym zawodem” – z architekturą i z rzeźbą. Postanowił pozbyć się najważniejszej części zawodu architekta, jaką jest niebywała i trudna do wytłumaczenia mania projektowania. Będąc rzeźbiarzem, zrezygnował zaś z trzymania się jako jedynej formuły – rzeźby, czyli zespołu zamkniętych brył.

W 1972 roku dawniejsi „niewolnicy projektu” mieli teraz, na apel Gryta, stanąć przed zadaniem tworzenia budowli bez projektu, bez planu i bez jakichkolwiek tego rodzaju nużących przygotowań. Mieli działać, ale działać bez celu lub ten cel w czasie działania wydobyć z własnych nieuzgodnionych wcześniej czynności i zamiarów budowania dla samego budowania. Innym zamysłem architekta-rzeźbiarza był pomysł zastosowania do architektury czegoś, co byłoby najpierw formą, a zatem rzeźbą, której funkcje zostałyby później nadane. Zgnieciona, a następnie rozwinięta metalowa folia stawała się modelem do przykrycia powierzchni w wielkiej skali. Gryt zaczynał więc budowanie domu od dachu, a niemalże od dymu z komina. Wypada tutaj nadmienić, że byłaby to jedna z bardzo rzadkich sytuacji wskazania na możliwość wykorzystania przypadku w kształtowaniu architektury. Tworzeniem „krajobrazu architektonicznego” Gryt wyprzedzałby programowane funkcje

i tworzyłyby w ten sposób modele tkanki rzeźbiarskiej, ale też modele tkanki architektonicznej. W tym sensie właśnie można byłoby odnieść do modeli przekształcone równanie Le Corbusiera: „architektura = rzeźba + funkcja” i zaproponować: „rzeźba = architektura – funkcja”. Rzecz w tym, że najpierw należałoby wymyślić jakąś architekturę... i Gryt ją wymyślił.

To, z czym mieliśmy do czynienia w 2011 roku, było nad wyraz skromne, można by rzec – ubogie. To były zaledwie kartki papieru, standardowe kartki białego papieru różnie pogniecione i nic więcej. Można jednak dać się ponieść wyobraźni i ujrzeć te formy jako uczestniczące w krajobrazie czy to górskim, czy nizinnym, a może nawet nadmorskim. Można także dostrzec w nich możliwość wzniesienia kościoła albo gmachu opery. Umieszczone na płytkach z dodaniem kilku grup patyczków wydają się już wielkimi budowlami z gromadami ludzi wchodzących do ich wnętrza i wychodzących. Niewątpliwie Gryt nie rzucał pogniecionych na chybił trafił kartek na stół. Mimo spontaniczności kształtowania widzimy trafny wybór atrakcyjnych wizualnie form. To, że ich kształt powstawał w wyniku aleatorycznej konwencji i spontanicznego gestu, nie oznacza braku namysłu i ostrości widzenia walorów formy. Bo też takie formy w ogólniejszych założeniach architektury Gryta miałyby poważniejsze zadania niż wzniesienie jednej budowli. Poprzedzałyby swoim pojawieniem się w krajobrazie wszelki użytek i jednocześnie chętnie przyjmowałyby go pod swój dach albo na dach i obrastały okolice, tak jak np. drzewa samosiejki. Jedne z nich przekształcałyby się w osiedla mieszkalne, hale targowe, urzędy, a inne w banki. Jak dalece można więc zapędzić się w rozwijanie potencjalnych zastosowań? Nie widzę ograniczeń. Wydaje się, że ostatecznie mamy wizję dwóch równoległych i zachodzących na siebie krajobrazów. Zebrana kolekcja kilkunastu modeli proponuje nam rozważanie także dwóch możliwości niejako wewnątrz tej nowej konwencji.

Jeden kierunek przekształceń krystalizowałby konkretne i wydzielone gmachy, domy i domki, a drugi oddalałby się od sugerowania funkcji na mniejszych lub większych obszarach. Tworząc struktury wypełniane

rozlicznymi funkcjami, ale nieprzewidywanymi wcześniej, a może nawet nieprzewidywalnymi, architekt i rzeźbiarz starają się nam podpowiadać różne możliwości wyboru wewnątrz ogólniejszych założeń jakiejś „nowej urbanistyki”. Ten kierunek zbliżałby ową architekturę do twórców natury, w których zamieszkiwanie i inne działania człowieka mogą się najróżniej odbywać.

Może to jest, a może nie jest powrót do jaskini? Wprawdzie ta jaskinia jest sztuczna, ale nasze zachowania jak najbardziej naturalne – jaskiniowe. Znajdujemy swoją jaskinię w przestrzeni, która jest przyjaznym otoczeniem komunikującym nas z resztą świata. Postanawiamy włączyć się do tej wspólnoty. Mamy już jakiś dach nad głową. Mamy podłączenia do „mediów”. Trochę starań i nasza nisza w jaskini – gotowa.

„Krajobrazowe” konstrukcje wrocławskiego rzeźbiarza wywodzą się z pierwotnego zajęcia się architekturą. Ale architektura nie stała się dla Gryta domeną pracy zawodowej. Jego myślenie o architekturze mogło więc swobodnie zmieniać punkty odniesienia i różne sobie wskazywać cele. Gryta jako architekta nie interesuje budynek, a jako rzeźbiarza nie zajmuje rzeźba – statua, lecz rozwijający się w nieskończoność krajobraz.

Zawsze zastanawiało mnie, jak dalece może odbiec Gryt od swojej jednej – architektonicznej i drugiej – rzeźbiarskiej profesji. Odbiec od ich ustalonych zakresów. W tamtych latach (60. i 70. lata ubiegłego stulecia) było to zagadnienie żywo dyskutowane, a liczne przekroczenia konwencjonalnych granic stylistyk i dyscyplin były odnotowywane z pewnymi zastrzeżeniami co do ich zasadności. Tak więc Gryt – architekt i rzeźbiarz jednocześnie – coraz bardziej przestawał być architektem i rzeźbiarzem w konwencjonalnym rozumieniu tych profesji. Radykalnie uprościł wszelkie zabiegi techniczne i sprowadził je w swoich utworach przestrzennych do cięcia, łamania, wiązania, nakładania i składania. Przestrzenność, czyli rozwinięty plan wzajemnych relacji poszczególnych elementów, to niewątpliwie cechy świadomie kształtowanego dzieła rzeźbiarskiego, ale także i architektonicznego. Tylko brak funkcji wprowadza te kompozycje w obszar rzeźby albo urządzeń przestrzennych – instalacji; ich granice nie były zdefiniowane, ale z wyraźnie

zaznaczonym centrum koncentracji. Były struktury, także z kamienia lub szkła albo i szkła, i kamienia, i metalu (esencja modernistycznej architektury), o nieoznaczonym centrum koncentracji i bez wytyczonych granic. Intencjonalnie te kompozycje „genetycznie rzeźbiarskie” mogłyby przenikać mury galerii i wchodzić w relacje z realną przestrzenią. Mogłyby rozproszyć się w przestrzeni miasta, a więc istnieć bez ściśle zaznaczonego początku i bez zaznaczonej granicy układu. Hipotetycznie te struktury mogłyby rozciągać się w nieskończoność, zmieniając niejako „po drodze” skalę swojej materializacji.

## REALNOŚĆ ILUZJI

Zdarza się dość często, że rzeźbiarze przekraczają w swoich zajęciach artystycznych granice gatunku i uprawiają oprócz rzeźby malarstwo, rysunek i grafikę. W wypadku Alojzego Gryta, który także chętnie maluje i rysuje, zdarza się coś więcej – jednocześnie czerpanie z doświadczenia rzeźby i malarstwa. Nie jest to prosty synkretizm środków plastyki użytych w konstrukcji jednego dzieła. Najbardziej zajmujące, przynajmniej dla piszącego te słowa, są te prace wrocławskiego rzeźbiarza, w których dochodzi do zaskakujących i przewrotnych syntez wartości malarskich, graficznych i przestrzennych – rzeźbiarskich. Rozdzielenie tych warstw dzieła w utworach Gryta nie jest możliwe, ponieważ budowa jego synkretycznych utworów polega na zastosowaniu najprostszych środków w tak przemyślny sposób, że realizacja odnosi się w całości do definicyjnych cech kilku plastycznych gatunków. Gryt wyprowadza nas od razu na pogranicza.

To wychodzenie na pogranicza zdarzało się w jego twórczości bardzo często. Na przykład wystawa w styczniu 2003 roku w galerii BWA „Awangarda” we Wrocławiu kontynuowała niektóre wcześniejsze realizacje o podobnym charakterze, jak chociażby w kompozycję „domu” (1997), gdzie do wnętrza dość ciasnej klatki zbitej z desek autor wprowadził światło, wyszukując specyficzne efekty efemeryczne

światłno-malarsko-graficzne (przeświecanie przez szczeliny klatki, rzutowanie cieni). Innym razem oglądaliśmy solidną granitową belkę ze szczeliną sączącego się od wewnątrz światła (1979). Odmiernym sposobem działania pomiędzy gatunkami, np. pomiędzy rzeźbą a architekturą, są niewielkie przekształcenia dokonywane w zastanym wnętrzu sali wystawowej. Zmieniały one jakiś banalny fragment architektury w obszar minimalnych „odchyleń od spodziewanej normy”. I tak np. prostą czynność przejścia pomiędzy dwoma salami w Galerii Miejskiej we Wrocławiu zmienił Gryt w przesączenie się publiczności przez zaranżowaną i sztucznie uchylającą się szczelinę (1997).

Te dwie możliwości – przylegania do zastanej sytuacji przestrzennej i operowania światłem ukrywanym i osłanianym, a jednak widocznym – znalazły kolejne intrygujące zastosowania w wielkim „fresku” zatytułowanym *Znak – 51* i w reliefie *Szczelina – 7* (galeria BWA „Awangarda” w 2003 roku). Była to ekspozycja utworów pośredniczących pomiędzy malarstwem a rzeźbą i rzeźbą a malarstwem, jeszcze bardziej wysublimowaną kontynuacją wspomnianych wcześniejszych prac światłno-iluzyjnie-aluzyjnych.

Patrząc na „fresk” *Znak – 51*, można pomyśleć najpierw o czysto użytkowym ekspozycyjnym zabiegu przesłonięcia rzędu okien. Byłoby to całkiem prawdopodobne, ponieważ ich światło jest sali wystawowej niepotrzebne. A jednak szczelina zdradza zupełnie inne nieużytkowe przeznaczenie tych przesłon. Szczelina powstaje przez niedopasowanie płyty przesłony do formy okiennej wnęki. Wszystkie trzy wnęki mają tak samo precyzyjnie niedopasowane przesłony. Szczeliny świecą tak intensywnie, że dopiero po chwili spostrzegamy, że te przesłony są pomalowane w trzech gradacjach szarości od jasnoszarej do ciemnoszarej. W pewnym momencie światło gaśnie i szczeliny widać tylko jako pionowe kreski połączone po dwie u góry kreskami płaskich łuków okiennych wnęk. Te świejące formy odbijają się w lustrze wyfroterowanej podłogi, dopowiadając symetrycznie rysunek fresku. Wygaszanie i zapalenie światła co kilka minut powoduje odrealnienie całej sytuacji tak dalece, że ściana ze świejącymi szczelinami okiennych wnęk (o tym

zdążyliśmy już zapomnieć) staje się rzeczywiście biało-szaro-czarnym dostojnym freskiem.

Do rzeczywistości powracamy, odwracając wzrok ku przyciągającej nas jasnością Szczelinie – 7, wbudowanej w przeciwległą ścianę. I tutaj Gryt wykorzystuje zastany element architektury wnętrza – płytką wnękę drzwiową na grubość ściany działowej z wmontowanymi tutaj jakby drugimi drzwiami. W bieli ścian i w bieli wnęki pojawiła się identyczna biel uchylonych nowych skrzydeł drzwiowych. Ich jednolite płaszczyzny są rozchylone na tyle tylko, aby przez tak utworzoną szczelinę przenikało światło jakby zza pękniętej zasłony. Nieco światła wydostaje się też od góry i od dołu. To wystarczy, aby światło ogarnęło całą geometrię prostokątnych podziałów tego reliefu i wylało się wprost, pochłaniając ciemność w momentach wygaszania oświetlenia sali. Wtedy znika niby-realny świat i odpowiadający mu iluzyjny świat rozwieszonych fotografii (innego autora). Znikają konkrety ścian, ram, płyt, desek, farby i tynku, a pojawiają się w ich miejsce, w miejsce twardej dotykowej wartości – obrazy. Pojawia się malarstwo. Pojawia się, jak to w malarstwie, iluzja, będąca objawieniem tajemniczej istoty rzeczy.

W tym, co w tej sali Gryt zbudował, ale też i namalował, już samo wygaszenie oświetlenia odmieniało stan rzeczy – rzeczy zawsze tych samych w kategoriach fizyki i zupełnie innych w dynamice przeżycia, wzruszenia, wzniosłości. Bo to, co pozostaje jako trwale doświadczenie i zobowiązanie pamięci, jest tylko iluzją – obrazem, jest tylko namalowane i przedstawia sobą inny świat niż ten, który przed chwilą realnie widzieliśmy. Przecież to, co jest właściwe dla malarstwa, to świat wyobrażony przez malarza. Jeśli odnosi się do widoku widzialnego realnego świata, nie przedstawia wszystkich jego cech, lecz tylko niektóre, te wybrane przez malarza. To te niektóre wybrane wartości powodują, że mamy odczucie pewnego związku pomiędzy iluzją zaproponowaną przez Gryta malarza, a tą rzeczywistością, którą Gryt niewątpliwie wykonał jako rzeźbiarz.

## REFLEKSJA

Gryta pamiętamy raczej jako artystę skupionego nad czysto formalnymi operacjami, pracującego nad wydobyciem nowych wartości przez racjonalne organizowanie materii wizualnej z zestawień przejrzystości szkła i odpornej, gęstej materii kamienia, a kiedy indziej stosującego sam kamień lub ceramiczne tworzywa, brukowe kostki kamienne albo kojarzącego metal ze szkłem, a nawet różne, odpowiednio opisane rzeczy gotowe. Widzimy go jako rzeźbiarza albo architekta, gdy minimalnie przekształca zastane detale architektury lub dysponuje efektami na przemian świecenia i przesłaniania źródeł światła. Dodajmy jeszcze i to, że artysta prowokuje całkowite przekształcenie utartych pojęć w swoich manifestach, czyli często powtarzanych wystawach nowych form i form już znanych, ale adaptowanych do zmienionych warunków przestrzennych oferowanych przez różne galerie. Identyczne „tytułarnie” utwory przez zmianę kontekstu przestrzennego mogą uzyskać wrażenie odmienności. Stają się nowymi kompozycjami wciągającymi w zasięg swego oddziaływania architekturę otoczenia.

Dostrzeżemy także fakt włączania jakiegoś sugerowanego znaczenia, motywu medytacyjnego przez tytuł lub ślad znaku w strukturze utworu. Konteksty przestrzenne, formalne i symboliczne mają dość często znaczny udział w utworach tego rzeźbiarza, ale teraz twórcy specyficznych partytur i wykonań różnicujących się przez kolejne interpretacje. Działo się tak nawet w wypadku *Szklanej góry* czy też „tkanin” komponowanych z przygotowanego „własnego materiału”, traktowanego już jako „ready made”. Ta gotowizna to kwadratowe płytki szkła ok. 15 × 15 cm przewiązywane na krzyż szalowym sznurem i łączone ze sobą w mniejsze i całkiem spore szklane plachty. Można z nich zrobić krajobrazową *Szklaną górę*, a stanie się to przez prosty zabieg, przez wyciągnięcie w górę, na sznurze, od środka swego rodzaju stożka z takiej „tkaniny”. Można też rozwiesić mniejsze i większe takie plachty, jak pranie na sznurach w sali wystawowej lub w otwartej przestrzeni. Można także okryć takim obrusem stół.



Krajobraz jako rysunek z natury, a może martwa natura z wyobraźni? Rzadko się zdarza, aby artysta stanął ze swoim dziełem jako konkurent natury. Nie chodzi tutaj o umieszczenie w naturalnym otoczeniu jakiejś figury lub obrazu. Takie kontrasty, ale i poniekąd powinowactwa, są na pierwszy rzut oka aż nadto dobrze zauważalne. Przez wieki to natura była nauczycielką malarzy i rzeźbiarzy. Myślę tutaj o bardzo specyficznym cyklu prac krajobrazowych, które niewiele od natury oczekują i same z siebie chcą w naszej świadomości i uczuciach zastąpić naturę, może nawet ją zdystansować. W innym sensie „prace krajobrazowe”, jako prace w otwartym pejzażu naturalnym, niejako z natury rzeczy uwzględniają kontekst naturalnego otoczenia i z nim współpracują. Ale tym razem nie zajmujemy się takimi pracami. Nie są to dzieła realnie wykonane w krajobrazie. Są to dzieła, które tworzą swoje własne wyodrębnione „krajobrazy”. I nie są przestrzennym „wizerunkowym” odtworzeniem krajobrazu, niejako modelowego (znane w kulturach Dalekiego Wschodu). Przypomnę jeszcze *Krajobraz* (1992), nadzwyczaj atrakcyjny układ o wymiarach 300 × 200 cm, zbudowany z poziomych kwadratowych płyt szklanych, który został uniesiony nad powierzchnię posadzki na wysokość 30 cm. Uniosły te przezroczyste płyty liczne podpory z kamiennego złomu. Bryły piaskowca o ciepłej, ochrowej barwie zostały przecięte u podstawy i u szczytu na wysokości 30 cm diamentową piłą i stanowiły stabilne oparcie dla szyb. Od góry dołączono do nich odcięte wcześniej wierzchołki, każdy do właściwego mu kamienia. Oto szklana tafla przecina te bryły, tak jak powierzchnia wody, nad którą wystają surowe szczyty skał. Ustawiona w sali „kolumnowej” pałacu Hatzfeldów (jego zachowanej resztki) we Wrocławiu kompozycja włączyła w swoją strukturę także piaskowcowe równoboczne filary. U podstawy kompozycji na posadzce rozsypano piasek. Łączących skojarzeń z naturą może być jeszcze więcej. Można rzec, że jest to jakiś krajobraz – obraz sam w sobie, a może i model jeszcze większej kompozycji, w którą można by wejść. Efekt byłby zapewne zwielokrotniony.

Pewne jest to, że także w każdym innym przypadku cechą takich związków (kamienia i szkła) jest ich sztuczność. Kontrast pomiędzy

wyczuwaną wprost kruchością szkła a twardością i wagą kamienia został jeszcze mocniej okazany, gdy konstrukcja szklanych płyt przez system tylko oparcia i podparcia zapewniła rozwieszenie skrępowanych sznurami kamiennych brył. Mieliśmy do czynienia z „pionowym krajobrazem”. Te przeciwstawienia tworzą jednak harmonijną strukturę – szczególniego rodzaju krajobraz. Nawet wtedy.

Praca artysty i jej otoczenie, jako pewna całość, staje się bardzo swobodną przestrzenią, w której czyste, wręcz surowe formy konstrukcji tworzą nowe znaczenia. Nie są to jednak znaki jakiegoś języka, symbole czy szyfry. W każdej chwili rzeźbiarz może zaprzeczyć naszym treściowym czy symbolizującym domniemaniom. W istocie jest tylko to, co zrobił, a zrobił w fizycznym sensie niewiele. Ale sugestia tych form i kontekst otoczenia współdziałają tak silnie, że nie sposób nie odnajdować tych ukrytych związków. Każdy z nas znajdzie je w jakimś innym wymiarze, jakoś odmiennie je połączy, wyróżni inne ciągi skojarzeń. I na tym polega wielka klasa tego dzieła i jego autora. Nic bowiem nie narzuca. Jego dzieło nie zmusza do myślenia. Wprost przeciwnie. Jeśli coś tworzy, to jest to tak oczywiste, że nie zmusza nawet do zauważenia. Ale coś się jednak stało.

Gryt otwiera raczej możliwość przeżycia nowej przygody, w której autorem scenariusza jest oglądający jego pracę widz. Może być nim każdy z nas, ale nie wszyscy, raczej tylko ci, których właśnie teraz pociąga bezinteresowna kontemplacja bezinteresownego gestu artysty.

Rzeźba staje się często przywoływanym pojęciem – podstawowym odniesieniem dla utworów zdawałoby się absolutnie różnych od rzeźby. Dla niektórych twórców współczesnego teatru (np. Jerzy Grotowski, Henryk Tomaszewski) to rzeźba była tym pojęciem szczególnym, które mogło stać się modelem ludzkich zdolności wytwarzania i tworzenia. W pewnym sensie stała się rzeźba także metaforą samej siebie i metaforą Świata.

Niektórych to martwi, że granice się pozacierały, że nie da się dzisiaj wyraźnie pooddzielać poszczególnych sztuk od siebie. Ale nowe możliwości znajdują się tutaj – pomiędzy dziedzinami twórczości i pomiędzy

poszczególnymi ich dyscyplinami, a także na „ziemi niczyjej” – pomiędzy światem tworzonym przez człowieka a naturą. Pomiedzy tym światem ludzkim, którego formy znalazły swoje miejsce w kulturze artystycznej, a tym, który jest tylko utylitarny (konsumpcyjny, polityczny, militarny, handlowy, przemysłowy itp.). Zabudowywanie tych przestrzeni, aby poddać je świadomemu porządkowaniu estetycznemu, jest zadaniem poważnym. Rzecz jasna, że zamach na Świat, jakiego dokonuje rzeźbiarz Alojzy Gryt, Ślązak z urodzenia i wrocławianin z wyboru, jest narażony na całkowitą porażkę. Ale ten Świat, w tym właśnie momencie i w tym punkcie czasoprzestrzeni, ukazuje swoją zastanawiającą słabość.

Można prace Gryta sytuować w kontekście poważniejszych zmian, jakie wprowadzili wrocławianie w polskiej rzeźbie współczesnej, lub widzieć w nim kontynuatora pierwszych wrocławskich „neomoderistów”. Można i tak, i tak. Zaczęło się to wszystko od początku, czyli od bryty (Boroń, Kociankowski, Skomorowska, Tumkiewicz). Potem dogmat bryty został podważony (Kowalski, Pławska, Zdanowicz) i zaczęła dominować raczej otwarta przestrzenność niż brylowatość. I tutaj najdonioślejszą rolę odegrał Alojzy Gryt. Na końcu pozbyto się tego wszystkiego. Pozostała jednak przestrzeń w najróżniejszym jej pojmowaniu i przeżywaniu. Czasem ta przestrzeń służyła jeszcze grze pojęciami, poruszeniu najróżniejszych kontekstów.

Bezinteresowność i bez-celowość wyróżnia dzisiaj rzeźbę artystyczną. Jej znakiem rozpoznawczym jest manifestowana skrajna nieużyteczność. I właśnie ta nieużyteczność skłania ku przekraczaniu metod konstrukcji dzieła znanych z tradycji i także tych nowych, a nawet tych wynalezionych przez samego artystę. Jego praca ma sens, jest odnawianiem formy w materii. Przestrzenne – trójwymiarowe i przestrzenne – dwuwymiarowe utwory Alojzego Gryta nie powstają po to, aby czemukolwiek służyć, cokolwiek wyrażać, lecz po to, aby być.

Zbigniew Makarewicz  
Wrocław, sierpień 2018

P.S. Rocznicowy termin i retrospektywny charakter zbioru dzieł Alojzego Gryta w obecnej ekspozycji w Muzeum Współczesnym Wrocław spowodowały, że nie mogłem uchylić się od włączenia do komentarza kilku już wcześniej opracowanych opinii, refleksji, interpretacji, opisów i analiz. Miałem bowiem ten przywilej, bardzo dla mnie cenny, towarzyszenia swoim komentarzem wszystkim w zasadzie wystawom prac mojego wybitnego Kolegi. To pięćdziesiąt lat. Nie zaznaczam cytatów z tamtych tekstów. Sądzę, że uważniejszy czytelnik chętnie je sobie przypomni, a ten, dla którego te informacje będą nowością, też będzie zadowolony. Z.M.



Alojzy Gryt i Zbigniew Makarewicz  
w domu artysty / 1974

Publikacja towarzyszy wystawie:

## ALOJZY GRYT. CZAS – OKRUCHY, FRAGMENTY, ZNAKI

Kurator: **Marek Śnieciński**

Muzeum Współczesne Wrocław  
23.11.2018–14.01.2019

Tekst: **Zbigniew Makarewicz**

Zdjęcie: **archiwum artysty**

Korekta: **Monika Wójtowicz**

Projekt graficzny i skład: **Joanna Skrzypiec-Żuchowska**

Wydawca:

Muzeum Współczesne Wrocław  
pl. Strzegomski 2a  
53-681 Wrocław

Dyrektor: **Andrzej Jarosz**

# MWW

Muzeum Współczesne  
Wrocław

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury  
miasta Wrocławia / Wrocław Contemporary Museum is the municipal  
institution of culture of the city of Wrocław

Dofinansowano ze środków Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wydziału Inżynierii  
Kształtowania Środowiska i Geodezji oraz Instytutu Architektury Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu /  
Co-financed by the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, the Faculty of Environmental, Engineering  
and Geodesy and the Institute of Landscape Architecture of Wrocław University of Environmental and Life Sciences



UNIWERSYTET  
PRZYRODNICZY  
WE WROCŁAWIU



Wrocławskie Centrum  
Kultury

Wrocław miasto spotkań

Gazeta

odra

o.pl

TVP3  
WROCŁAW

RADIO  
WROCŁAW

iram  
we Wrocławiu