
Interpretacje

Prenatalne ochrony. Wokół haptyczności obiektów, wierszy i prozy Krystiany Robb-Narbutt

Marta Tomczok

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 246–264

DOI: 10.18318/td.2023.2.14 | ORCID: 0000-0001-9512-007X

Artystka dłoni. Zarzys problemu

Krystiana Robb-Narbutt była przede wszystkim artystką dłoni. Jej niezwykłą, minimalistyczną sztukę wpisujemy w nurt surrealizmu, *art brut*, *art naïve*, kompulsywnej ekspresji żałoby¹. Widziano w niej elementy *body art* i feminizmu drugiej fali, oporu politycznego związanego z protestami studenckimi w 1968 roku, ale i eskapizmu, wyrażającego się w tworzonych przez nią domowych gabinetach osobliwości. Wystawiała w galeriach Pokaz, Kordegarda, Milano. W roku 2003 miała indywidualną wystawę „Nostalgia jest gdzie indziej” w Galerii Zachęta, a w ostatnich latach życia prezentowała swoje instalacje podczas Festiwalu Kultury Żydowskiej na ulicy Próżnej w Warszawie. Wydana po śmierci Robb-Narbutt jedyna

Marta Tomczok – zajmuje się literaturą Zagłady, historią środowiskową węgla oraz związkami sztuki z nauką. Pracuje na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ostatnio opublikowała *Amiel. Życie* (2021) i przygotowała do druku wraz z Piotrem Mitznerem wiersze i prozę Krystiany Robb-Narbutt (*Cień dotyka mnie. Wiersze i proza*, 2023).

1 I. Kowalczyk, *Krystiana Robb-Narbutt i Krystyna Piotrowska*, w: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939-2019). Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021, s. 426.

monografia jej twórczości² przybliży jednak zaledwie część prac, tę związaną ze sztukami wizualnymi, nie przynosi natomiast wiedzy ogólniejszej, która pozwalałaby zobaczyć całość praktyk twórczych artystki. Nazywając Robb-Narbutt artystką dłoni, trzeba też uwzględnić jej aktywność pisarską, skupioną wokół miniaturowych wierszy, wydanych w trzech niewielkich tomach: *Ziemia dotyka anioła. Ścieżka słów*³, *Jest jest inaczej*⁴ i *Wiersze ze stacji Skoo*⁵ w 1997 i 2002 roku, oraz krótkich esejów autobiograficznych, wydrukowanych po raz pierwszy po śmierci autorki w 2012 roku. W przeciwieństwie do grafik, obiektów i instalacji nie były one analizowane przez krytykę. Prawdopodobnie nie były także przedmiotem uwagi samej poetki, wiele z nich sprawia bowiem wrażenie literatury ulotnej, okazjonalnej, kryptonimującej jakieś konkretne, mało istotne zdarzenie. Wraz z krótkimi prozami epigramaty Robb-Narbutt składają się na sekretnik jej lęków, mimo wspomnianych publikacji jakby nieprzeznaczonych do upublicznienia.

Teksty i sztukę Robb-Narbutt łączy ta sama „myśląca dłoń”, która według Juhaniego Pallasmaa symbolizuje szerokie i niedoceniane medium wiedzy, w pewnym sensie o wiele bardziej podstawowe niż oko, ponieważ związane z dotykiem, pierwszą zmysłową formą poznania, wykorzystywaną przez istoty żywe jeszcze w fazie prenatalnej ich rozwoju⁶. Jest to dłoń raz sięgająca po długopis, innym razem po stalówkę maczaną w ekolinie, pisząca teksty wersami, tworząca struktury graficzne za pomocą kropek, formująca rekwiizyty w gablotkach, układająca przedmioty kupione na pchlich targach w pracowni, nasączająca farbami deseczki; dłoń zdolna nie tylko projektować przestrzeń, lecz także za jej pomocą filozofować⁷. Wybór materiału, narzędzia pracy czy techniki nie podlega właściwie żadnym ograniczeniom

-
- 2 Krystiana Robb-Narbutt. *Rysunki, przedmioty, pracownia*, red. D. Jarecka, W. Siedlecka, Fundacja im. Krystiany Robb-Narbutt, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.
 - 3 K. Robb-Narbutt, *Ziemia dotyka anioła. Ścieżka słów*, Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1997.
 - 4 K. Robb-Narbutt, *Jest. Jest inaczej*, Nowy Świat, Warszawa 2002.
 - 5 K. Robb-Narbutt, *Wiersze ze stacji Skoo*, Dom Michalaków, Kazimierz Dolny 2002.
 - 6 Proces wielostopniowego kształtowania się wiedzy o świecie przez dotyk u organizmów rozwijających się w łonie matki opisuje specjalizujący się w badaniach haptyczności psycholog Martin Grunwald, zob. tenże, *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku*, przeł. E. Kowynia, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 21-42.
 - 7 J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, przeł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 33-51.

warsztatowym. Wiersze i obiekty powstają w tej samej głowie, tworzone tymi samymi rękami, tym samym narzędziem i przy tym samym biurku. „Mysłaca dłoń” Krystiany Robb-Narbutt, rozumiana jako wyróżnik metody jej pracy, żmudnej, wielogodzinnej, wykonywanej ze zdumiewającą cierpliwością, to znacznie więcej niż symbol; to w zasadzie wskaźnik najważniejszego problemu podejmowanego przez artystkę, problemu dotyku, dotykania i niedotykania, a w dalszej kolejności również zagadnień związanych z tym, co powinno pozostać nietknięte, wycofane poza społeczny obieg sztuki, wycofane z bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, utajnione częściowo bądź całkowicie. Za jego pośrednictwem artystka całkowicie zmienia oblicze estetyki relacyjnej. Nie tyle rozszczelnia zasady ekonomii kapitalistycznej, tworząc postmarksowską szczelinę, niweczącą zasady popytu i sprzedaży⁸, ile szuka skrytki i schowka, przenosząc cały ciężar kontaktu z innym z jego oczu na dotyk – przede wszystkim dłoni szukających wzajemnego kontaktu z przedmiotem, pozostającym poza całkowitym dostępem oglądającej go publiczności. Parafrazując Serge’a Daney’a, można by powiedzieć, że każda forma sztuki Krystiany Robb-Narbutt jest dłonią dotykającą samej siebie, a pośrednio i obserwujących to dotykanie widzów – oddzielonych jednak od obiektu i jego twórczyni szybą, deskami, skrytością poetyckich metafor i inicjałów. Jak pisał Vilém Flusser:

Kiedy ręce wyciągają się do świata, ramiona rozpostarte, palce rozczapierzone, dłonie skierowane jedna ku drugiej, i kiedy natrafiają na coś, wówczas odróżnienie przedmiotu od osoby nie przychodzi im łatwo. Chyba że w zetknięciu z tym czymś napotkają gest podobny do swojego, wówczas, rozpoznając w nim siebie, rozpoznają też drugiego człowieka⁹.

W artykule interesować mnie będą źródła i formy haptycznej twórczości Krystyny Robb-Narbutt, ich wyraźna odmienność od sztuki i literatury tak zwanego drugiego pokolenia (dzieci ofiar Zagłady i ocalałych z niej), a przy tym cele tego projektu – w takiej mierze, w jakiej da się je określić, dysponując niepełną wiedzą na temat biografii artystki i szanując jej milczenie na temat prywatności swojej i bliskich. W ostatniej części artykułu pokażę, jak korzystając z konceptu macierzy Brachy L. Ettinger, można rozumieć osłony

8 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 45.

9 V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii pisma i obrazu*, przeł. P. Wiatr, Aletheia, Warszawa 2018, s. 37.

wytwarzane przez Robb-Narbutt dla najróżniejszych obiektów, od dosłownie pojmowanej rzeczy po fantazję. Za Julią Kristevą przyjmuję, że skoro wszyscy narodziliśmy się przedwcześnie i projektujemy lęki na rzeczy próbujące się nas pozbyć czy z siebie strząsnąć, pozostawiając nas samych sobie, to mecha niczna praca rąk nad rzeczami może mieć za zadanie przewyciężenie pierwotnego lęku przed utratą kontaktu z rzeczą, ale też przewyciężenie jej przyrodzonej dwuznaczności jako naczynia na nieczystości czy odpadku¹⁰. Ochrona, jaką Robb-Narbutt buduje dla swoich lęków, przeistoczonych w materialne formy postsakralne, jak relikwie, relikwiarze czy relikwiaria, a także góry, grobowce, skrzynie, skrzynki, skrzyneczki czy pudełeczka, ma też źródło w wyobrażeniu sztuki jako permanentnej fazy prenatalnej, nieustającej ciąży. W opiekę bierze się wówczas właściwie każdy rodzaj lęku i chowa go pod (symboliczną) skórę rosnącego ciążowego brzucha. Wymiar rzeczywisty tego schronienia determinuje strukturę sztukoobektów artystki – są one widoczne najczęściej jedynie za zasłoną lub wraz z zasłoną, pod przykryciem, w schronieniu (nawet przezroczystym), tworzącym wraz z nimi integralną całość niczym powłoki brzuszne z rosnącym płodem. Idea schronienia udzielanego lękom znajduje także wyraz w tekstach Robb-Narbutt, dlatego w artykule pokażę, w jaki sposób wiersze i proza przekazują doznania haptyczne i taktylne, formując wraz z innymi dziełami artystki rozbudowaną strukturę prenatalnych ochron.

Psychobiografia Calineczki

Krystiana Robb-Narbutt przyszła na świat 19 lutego 1945 roku, jednak na jej twórczość najsilniej wpłynął koszmar pierwszych lat wolności. Hipoteza taka nie zgadza się z refleksją krytyków sztuki, upatrujących źródeł wyobraźni artystki przede wszystkim w Zagładzie, choć jednocześnie jej nie wyklucza. Losy Robb-Narbutt zapętlily się krótko po narodzinach artystki, gdy z niewiadomych przyczyn znalazła się w Zgromadzeniu Sióstr Franciszkanek w Laskach, bez matki¹¹. W tym czasie jej ojciec, żołnierz Gwardii Ludowej, społecznik, działacz lewicowy i pisarz Ignacy Robb-Narutt został

¹⁰ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M.P. Markowski, Universitas, Kraków 2007, s. 18.

¹¹ Taką informację Robb-Narbutt podała Piotrowi Mitznerowi, nie ma jej jednak w żadnych pisemnych źródłach biograficznych artystki (dziękuję Piotrowi Mitznerowi za przekazanie informacji).

zdemobilizowany i popadł w polityczną niełaskę, która najpierw zmusiła go do ukrywania się, a w końcu do wyjazdu z Warszawy¹² i wycofania się z życia publicznego. Wrócił do niego dopiero w 1951 roku. Bezpośrednie zagrożenie życia, tułaczka i bieda („Warszawa, Saska Kępa, wnętrze, w którym znać niedostatek”¹³ – pisał o mieszkaniu rodziców Krystiany Robb-Narbutt Adolf Rudnicki) musiały dotknąć bardzo mocno całą czteroosobową rodzinę (w 1949 roku urodził się brat Krystiany, Jacek). Gdy Robb-Narbutt miała trzynaście lat, ojciec zmarł. Zostawił po sobie zbiór krótkich wspomnień i opowiadań, oplecionych gęstym cierniem autobiografizmu, dzisiaj w wielu miejscach niejasnym, ale też nieinterpretowanym¹⁴: „Czytam opowiadania Ignasia, mego ojca, [...] tyle tam nici splątanych z życiem Ignasia, czuję to, bardzo, ale nie wiem nic – tyle tam ze mnie, składni zdań, snucia opowieści, tak wiele z niego, czuję to, i tyle niespełnionego”¹⁵ – wspominała w 2003 roku córka.

Wiersz [*nieznana kobieta wspomina*] z tomu *Jest. Jest inaczej* nawiązuje do wymienionych zdarzeń jedynie pośrednio, za to bardzo przewrotnie. Poetka nazywa w nim swoją autobiograficzną figurę Calineczką, tworząc narrację, którą można by nazwać psychobiografią:

nieznana kobieta wspomina
swoje dzieciństwo
kiedy jej ojciec śmiał się dużo i serdecznie
i tak bardzo ją kochał
– chciał ją zamknąć w pudełku
od zapalek (jak calineczkę)
aby byli ciągle razem
potem ojciec przestał się śmiać
choć nie przestał jej kochać

12 Szczegóły biografii Ignacego Robb-Narbutta podaję za hasłem z Internetowego Polskiego Słownika Biograficznego: A.K. Kunert, *Ignacy Robb-Narbutt*, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/ignacy-rob-narbutt> (10.03.2022).

13 A. Rudnicki, *Krakowskie Przedmieście pełne deserów*, PIW, Warszawa 1986, s. 195.

14 Na dorobek literacki Ignacego Robb-Narbutta składają się dwa tomy wydanej pośmiertnie prozy: *Ludzie i wydarzenia* (Wydawnictwo MON, Warszawa 1961) oraz *Łabędzie gniazdo. Wybór pism* (Książka i Wiedza, Warszawa 1963).

15 K. Robb-Narbutt, *Tam i z Powrotem*, w: tejsze, *Cień dotyka mnie. Wiersze i proza*, oprac. P. Mitzner, M. Tomczok, Wydawnictwo UŚ, Katowice, s. 221.

teraz na starość przychodzi
po nią – może przyjdiesz do mnie –
mówi
ona odwykła od jego obecności
woli zostać wśród zgromadzonych
drobiazgów – jeszcze nie czas tato –
szepce
i wyobraża sobie jego uśmiech¹⁶

Nic w tym wierszu nie jest jasne – ani autentyczność wspomnienia, ani celowość zatarcia autorstwa. Jawny pozostaje jedynie związek między odejściem ojca z życia bohaterki a jej dorosłym życiem wśród drobnych przedmiotów. Jeśli spojrzeć na ten wiersz jak na szczególny poetycki psychodokument osobisty, można zobaczyć w nim proces reparacyjny. Podobny do tego, jaki dostrzegli autorzy artykułu *Późne skutki wczesnej traumy. Psychoterapia Ocalałych z Holokaustu* w wierszach pani W., która przeżyła wojnę jako małe dziecko opuszczone przez rodziców¹⁷. Przedmioty pojawiające się w jej pracach przedstawianych terapeutom podczas sesji zostały uznane za sygnał powrotu zniszczonej przez traumę symbolizacji, a zarazem powrotu samej pamięci, z którą pacjentka zerwała kontakt we wczesnym dzieciństwie (w odniesieniu do wspomnień wojennych). Postać Calineczki rozumiana jako figura reparacji może więc pomóc zrozumieć niektóre źródła twórczości Krystiany Robb-Narbutt, ale przede wszystkim pozwala zobaczyć w niej rozwinięcie baśniowego scenariusza, którego bohaterką jest samotne dziecko zmuszone walczyć o życie ze zwierzętami-potworami.

Czytana z myślą o losach żydowskich dzieci w czasie wojny i tuż po niej, *Calineczka* staje się baśnią-horrorem, pokazuje bowiem różne sytuacje graniczne, w jakich mogły się one znaleźć, w postaci symboli (spotkania z ropuchą, myszą, kretem)¹⁸. Marzenie ojca z wiersza „nieznana kobieta wspomina” nawiązuje pośrednio do wspomnianych sytuacji, ale jednocześnie w nie ingeruje, ponieważ Calineczka ma zostać z nich wyrwana i zamknięta

16 K. Robb-Narbutt, [nieznana kobieta wspomina], w: tejsze, *Cień dotyka mnie*, s. 118.

17 K. Prot-Klinger, K. Szwajca, *Późne skutki wczesnej traumy. Psychoterapia Ocalałych z Holokaustu*, w: *Psychoanaliza w cieniu wojny i Zagłady*, red. E. Kobylińska-Dehe, Universtias, Kraków 2020, s. 301-323.

18 J.Ch. Andersen, *Calineczka*, w: tegoż, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 235-244.

w pudełeczku, gdzie będzie zupełnie bezpieczna. Fantazja o małej dziewczynce zamkniętej przez ojca w pudełku od zapalek jest o wiele bardziej złożona – można z niej wyczytać także lęk przed opresją z jego strony, lęk przed tanatyczną rolą, jaką może odegrać w przyszłości (ojciec-śmierć), a także marzenie o byciu ciągle schowaną lub życiu w otoczeniu przedmiotów przypominających takie schowki. Psychobiograficzny wiersz Krystiany Robb-Narbutt więcej przemilcza, niż odsłania, wskazuje jednak na ważny problem w twórczości artystki – symbolicznej roli miniaturowych rzeczy w związku z problemem ochrania. Przedmioty te prawdopodobnie, jak wynika z wiersza, nie służą rozwiązaniu konfliktów, lecz ich złagodzeniu lub częściowemu zatrzymaniu. Wiersz rozpoznaje więc pewne konflikty, ale ich nie rozwiązuje.

Zakaz dotyku

Problem rzeczy w sztuce Krystiany Robb-Narbutt ma źródło w jej wczesnych rysunkach nieforemnych istot, przypominających embriony i zarodki ludzkie. Prawdopodobnie na ich pojawienie się w obszarze zainteresowań artystki wpłynęły jej prywatne doświadczenia związane z poronieniami¹⁹. Według Ewy Kuryluk (studiowała z Robb-Narbutt) tematyka wczesnej ciąży, a szczególnie utraty ciąży i aborcji stanowiła w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tabu. „W akademii [ASP w Warszawie – M.T.] malowało się kapistowskie obrazki, nikt nie tykał tych spraw”²⁰. Robb-Narbutt uczyniła z zarodków rodzaj symbolu – zaczęła je widzieć wszędzie: w pajęczych strukturach podłoża z cyklu *Gniazda* z lat 1977-1979, na rysunkach z cyklu *Nie można na mnie liczyć, nie będę się bronić* (1975), a przede wszystkim w możliwości radykalnego poszerzenia techniki narracyjnej obrazu. Kropki stały się jej autorskim wyrazem tworzenia, odpowiadającym medytacji i szukaniu sposobu na wyjście ze stanu zagrożenia i poczucia lęku²¹.

Od drobnych kropek przeszła Robb-Narbutt do zbierania przedmiotów. Kolekcjonowała głównie rzeczy niechciane, z pchlich targów i jarmarków,

19 Do wysunięcia takiego wniosku uprawnia szkic Agaty Jakubowskiej *Staje się kamieniem. O wczesnych rysunkach Krystiany Robb-Narbutt*, w: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, s. 43-55.

20 E. Kuryluk, *Węgiel, embriony, ptaki...*, w: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, s. 58.

21 Tamże, s. 57.

stare, znalezione, należące do tak zwanej *shadow architecture* (architektury cienia), tworzonej z „obiektów, które funkcjonują na marginesie uwagi”²². Obiekty pojawiły się w jej sztuce równolegle z rysunkami jeszcze w latach siedemdziesiątych, ale, jak pisał Paweł Leszkowicz, miały przede wszystkim charakter prywatnego daru, nieprzeznaczonego do upubliczniania²³. Były to najczęściej niewielkich rozmiarów deseczki ofiarowywane mężowi czy przyjaciółom. Bardziej złożone obiekty, przypominające instalacje, artystka zaczęła tworzyć w latach dziewięćdziesiątych, używając choćby zasuszonych roślin czy odpustowych ciasteczek. Drobne przedmioty umieszczała w przeszkolonych gablotkach o wymiarach 19,5 × 14 × 8 cm, czyli w bardzo małych przestrzeniach, których wykonanie wymagało dużej zręczności, cierpliwości i precyzji. Najbardziej znany cykl gablotek Robb-Narbutt, pokazywany między innymi w Zachęcie i na Próżnej, to *Fuga pamięci* z 2006 roku. Nawiązując do *Fugi śmierci* Paula Celana, wiersza kanonicznego w poezji Zagłady, artystka stworzyła siedem gablotek zadedykowanych rodzinie – babci, bratu i siostrze matki oraz jej dzieciom bliźniakom. Poszczególne tytuły gablotek brzmią jak wyimki z dokumentów, w rzeczywistości są jednak częścią poetyckiej praktyki Robb-Narbutt, podobnie jak inne podpisy obiektów, w tym pudełek po zapalkach: „Pociąg do którego wsiadła Róża miał jechać do Szwajcarii”, „To szczęście umrzeć we własnym łóżku na trzy dni przed przeniesieniem do getta”, „Nie ma nic gorszego niż być młodą siwą Żydówką”, „Róża boi się o bliźniaki”, „W rękę trzyma kartkę z napisem «Czy Bóg to widzi?»”, „Tak mogły bawić się bliźniaki”, „Nikt nie mógł płakać ani krzyczeć pochowali go pod murem”²⁴. Wszystkie te tytuły są także częścią wspomnień przekazanych córce przez uratowaną z getta Franciszkę Narbutt i odpowiadają przede wszystkim wyobrażeniom, temu, co mogło być się stać rodzinie – i to wyobrażeniom podwójnym, matki i córki. Jedynie pewna część gablotek łączy się w fakty. Warto zwrócić uwagę na impuls pochodzący z wyobraźni, który ożywia pracę rąk artystki – jest nim intuicja, podejrzenie, chęć zrobienia czegoś pod wpływem afektu, a nie pamięci czy czyichś wspomnień. Dlatego sztuka Krystiany Robb-Narbutt nie mieści się w jakiegokolwiek formule memorialnej

22 A. Wasilkowska, *Shadow Architecture. Bazary i szalety / Bazaars nad Toilets*, Fundacja Inna Przestrzeń, Warszawa 2014, s. 5.

23 P. Leszkowicz, *Przedmioty odnalezione Krystiany Robb-Narbutt*, w: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, s. 128-129.

24 Z dokumentacji do wystawy „Adoracja słodczy” (Zachęta, 2014). Materiał w archiwum Narodowej Galerii Sztuki, udostępniony mi przez Piotra Mitznera.

(postpamięci czy dziurawej pamięci)²⁵, ale, jak wskazuje tytuł cyklu, jest ucieczką od pamięci (czy też – jej ucieczką).

Opowiadając Ewie Staweckiej o jednej z gablotek, poświęconej zgładzonym malutkim siostrzeńcom, artystka streściła przede wszystkim poszukiwania zabawek i trudność w zrozumieniu, czym i w jaki sposób dzieci mogły się bawić w getcie²⁶. Praca koncepcyjna nie polegała tu w ogóle na szukaniu wspomnień czy dokumentów, lecz na szukaniu przedmiotów i łączeniu własnych afektów z wywołanymi przez nie z fantazjami. W podobny sposób powstały pozostałe gablotki – artystka wkładała do nich drobne przedmioty, takie jak kostki cukru, strzykawki, wagonik pociągu czy sztuczną różę, kierując się iluminacyjnymi właściwościami znalezionej przedmiotu (*objet trouvé*), którym zastępowała *objects of return*, obiekty powrotu, odnalezione przedmioty z przeszłości, dzięki którym potomkowie zgładzonej rodziny mieli szansę odkrycia jakiejś części prawdy o straszliwej przeszłości bliskich²⁷. Uciekając od tej możliwości w kierunku olśnienia przypadkowym i kiczowatym przedmiotem, Robb-Narbutt zbliżałaby się do praktyk André Bretona, gdy pozwalałaby się nieść niesamowitemu ku pokładom wcześniejszych przeżyć i „konwulsyjnemu pięknu”²⁸. Znaleziony przedmiot włożony do gablotki i zamknięty przestaje jednak być zwyczajnym przedmiotem i staje się relikwią²⁹, resztką świętości nie do dotykania. Proces przekształcania go w relikwię w sztuce Robb-Narbutt częściowo nawiązuje do ikonoklastycznej tradycji dyskursu holokaustowego³⁰, jednocześnie jednak jest czymś więcej,

25 O różnych typach pamięci drugiego pokolenia w kontekście sztuki Robb-Narbutt pisała Katarzyna Bojarska (*Robb-Narbutt – spotkanie z resztkami*, w: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, s. 149).

26 *Krystiana Robb Narbutt*, rozmawia Ewa Stawecka, <https://www.youtube.com/watch?v=r-G9HmNLLyc&t=178s> (13.03.2022).

27 M. Hirsch, *Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, s. 204-211. Na to znaczenie obiektów powrotu zwraca uwagę Dorota Jarecka (*Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021, s. 330).

28 Określenie „*compulsive beauty*” pochodzi od Hala Fostera (za: D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm*, s. 345).

29 Relikwiami nazwała przedmioty wytwarzane przez Robb-Narbutt Ewa Kuryluk. Określenia „relikwie” na przedmioty gromadzone i wytwarzane używali także sama artystka i jej mąż Michał Wejroch (z listu do autorki artykułu z 24.02.2022 roku).

30 A. Stankowska, *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, Universitas, Kraków 2019, s. 235-264.

wysiłkiem myślących dłoni³¹, który ma na celu wycofanie zmaterializowanej fantazji poza sferę dotyku do strefy objętej zakazem.

Wycofanie obiektu poza sferę dotyku artystka zastosowała także w dwóch instalacjach z 2006 roku – skrzyni i kręgu z kamieni zatytułowanym „Oni są we mnie, ja jestem z nich”, pokazywanym na Próżnej. W pierwszym przypadku do drewnianej skrzyni po węglu włożyła rodzinne pamiątki – zdjęcia rodziców, brata, rodziny męża. Wykonane z luster boczne ściany skrzyni odbijały i zwielokrotniały ich treść jedynie pod warunkiem wcześniejszego oświetlenia skrzyni – na przykład latarką. Przedmioty, które Ewie Kuryluk pozwoliłyby prowadzić biograficzne śledztwo i wytworzyć wokół niego narrację³², tutaj niemal natychmiast zostały zatopione w mrokach relikwiarza (pierwotnie węglarki). Jak wynika z najnowszych zdjęć pracowni³³, skrzynia wciąż w niej stoi nietknięta, chroniąc i osłaniając dokumenty.

Z kolei krąg dziesięciu drobnych kamieni ułożonych na piasku wysypanym na parkiecie mieszkania na Próżnej miał symbolizować zmarłą bądź zamordowaną w czasie wojny rodzinę artystki. Na każdym kamieniu Robb-Narbutt napisała białą farbą imię zmarłego. Podobnie jak skrzynia i gablotki kamienie można było obserwować, ale nie można ich było dotykać. Pomysł stworzenia z nich talizmanów czy amuletów także nawiązywał do tradycji chrześcijańskich relikwii i przetwarzania jej przez awangardę w kierunku prywatnego totemizmu. Taki kierunek obrał chociażby przypomniany przez Kuryluk w *Art mon amour* Picasso, który pozostawił po sobie Dorze Maar mnóstwo drobnych przedmiotów, w tym kamienie, które zbierał podczas ich wspólnych wypadów nad morze i rysował na nich podobizny przyjaciółki³⁴.

Rysunki, gablotki, skrzynia i drobne przedmioty znajdują się obecnie w zachowanej pracowni Krystiany Robb-Narbutt na Saskiej Kępie. Krytyka mieszkania artystki (wraz z jej domem letnim w Skowieszynku) nazywała

31 Działania „relikwiotwórcze” Robb-Narbutt być może są zapośredniczone w pomysłach Aliny Szapocznikow, której prace porównywano z relikwiarzami. J. Waltoś, „Alina Szapocznikow”, w: *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow*, red. J. Grabski, IRSA, Kraków–Warszawa 2004, s. 83.

32 Chodzi o rodzinne zdjęcia znalezione po śmierci Marii Kuryluk, które umożliwiły jej córce Ewie poznanie żydowskiej części rodziny Kohanych, a w dalszej kolejności – wraz z kolejnymi odkrywanymi dokumentami – zmusiły ją do poszukiwań biologicznego ojca. Por. E. Kuryluk, *Goldi, Twój Styl*, Warszawa 2004; też: *Feluni. Apoteoza enigmy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

33 Z lutego 2022 roku – dzięki uprzejmości Michała Wejrocha.

34 E. Kuryluk, *Art mon amour. Szkice o sztuce, Sic!*, Warszawa, [2002], s. 184.

„najlepszymi kreacjami, jakie tworzy”³⁵ czy „jedną wielką instalacją”³⁶. Po śmierci Robb-Narbutt obiekty – wciąż niedotykane, nieprzestawiane, skamieniałe – zaczęły wchodzić w interakcję z kurzem, część – co uwidaczniają zdjęcia – została przykryta folią.

Fantazje o dotykaniu

Źródła zakazu dotykania znajdujące się w wierszach Krystiany Robb-Narbutt są inne niż w sztuce, o wiele bardziej realne, wręcz cielesne, ale nie zawsze zrozumiałe. Ich metaforyczna ekspresja właściwie uniemożliwia analizę haptycznej roli tekstów, jeśli nie zna się ich kontekstu biograficznego, tak ważnego w przypadku twórczości Robb-Narbutt. W jednym z takich wierszy, „opowiadam ci o mojej głowie” z *Jest. Jest inaczej*, poetka najprawdopodobniej odwołuje się do własnego doświadczenia migreny, powodującej niezwykle silne bóle głowy³⁷. Nazywając ją „drzewem dobrego i złego”, Robb-Narbutt zarówno kryptonimuje to doświadczenie za pomocą pastiszowej metafory, jak i wytwarza dużo szerszy splot analogii swojej prywatności z Biblią, analogii pozwalającej jej mieszkać w nieświętym miejscu, z którego odszedł Bóg, zostawiając pojedyncze, dotkliwe symbole: wypruty chlebek baranka, niegorejącego krzaka, zakazanych owoców zjadanych na kolację, a przede wszystkim rajskiego ogrodu w Skowieszynie, w którym bohaterowie poezji Robb-Narbutt żyją jak Filemon i Baucis bądź Adam i Ewa. Oprócz dbania o rośliny mężczy ich poczucie nieautentyczności analogii bądź też poczucie ich osobliwej autentyczności, przypominającej karnawał, groteskowe odwrócenie porządku rzeczy, jarmarczną metafizykę:

35 J. Sempoliński, *A me stesso. Drogi i rozstaje twórczości. Wypisy z dzienników 1999-2008*, teksty wprowadzające J. Artysz, L. Sokół, J. Waltoś, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 157-158.

36 Z listu do autorki artykułu z 24.02.2022 roku.

37 Być może to właśnie one, a szczególnie silne leki, wywołały u Robb-Narbutt śpiączkę o niezna-nej etiologii. Pisała o niej w wierszu:

To wszystko wina wiatru co z południa
w jego podmuchach kur zapał trzy razy
Piotr Pana zdradził
rajaska jabłoń mocno wrosła w ziemię
nasza tęsknota za tym czymś nieznanym
śpiączkę przynosi – bardzo bliską śmierci

K. Robb-Narbutt, [To wszystko wina wiatru co z południa...],
w: *teżę, Cień dotyka mnie*, s. 43.

Błękit pośród zieleni orzecha
odsłania kawałek niebytu
słodkiego i lekkiego jak wata cukrowa
to wciąga w spekulacje
bliskie że Boga nie ma
jak wykrzyczał Nietzsche
a co z nami
z M krzątającym się po ogrodzie
odprawiającym nabożeństwo powitania roślin
ze mną skrytą pod winoroślą
obserwującą kosmos bycia na ziemi
naszym starym psem
wylegującym się na słońcu
z lekkim pomrukiwaniem
wskazującym że śni o istnieniu³⁸

Przypominający watę cukrową niebyt zdaje się jednak o wiele bardziej realny niż byt czysto boski – niczym wspomniana wata przykleja się do twarzy, znika w ustach, jest zabawnym dziecięcym przysmakiem o niezwykłych taktylnych właściwościach. Klejąca się wata cukrowa, jak wcześniej pajęczce podłożę w rysunkach o embrionach, fascynująca poetkę prawdopodobnie nie tylko z powodu swoich cech fizycznych, lecz także przynależności do kultury jarmarcznej (festynowej, lunaparkowej, której wyroby poetka gromadziła), może się okazać materiałem ochraniającym to, co skleja. W tym kontekście „Ulepić wiersz” należałoby czytać jak manifest pracy z klejącą się materią:

Ulepić wiersz
z ciężkiego zapachu bzu
łagodnego piękna pól
obłoku na końcu drogi
spoiwem
czas pajęczej nici³⁹

Fantazje o utrwalaniu ulotnego wyraża Robb-Narbutt jednak przede wszystkim za pomocą kilku fraz o dotyku, które można nazwać haptycznym spłotem.

38 K. Robb-Narbutt, [Błękit pośród zieleni orzecha...], w: tejsze, *Cień dotyka mnie*, s. 179.

39 K. Robb-Narbutt, [Ulepić wiersz...], w: tejsze, *Cień dotyka mnie*, s. 177.

Są to frazy typu „ziemia dotyka anioła, anioł dotyka ziemi” czy „cień dotyka mnie, ja dotykam trawy – to życie”. Niewykluczone, że czytająca Percy’ego B. Shelley’a, Roberta Lowella czy Walta Whitmana poetka odwoływała się w nich do konceptu *touch of earth* Alfreda Tennysona. Jak pisał Tadeusz Sławek:

touch of earth Tennysona chce odtworzyć w nas świadomość najbardziej podstawowej naszej relacji z ziemią, polegającą na wzajemności dotykania: człowiek dotyka ziemi, ziemia dotyka człowieka. Zachodzące słońce zbliżające się do ziemi barwi ją najpiękniejszymi kolorami (*the low sun makes the colour*, pisze w następnej linii Tennyson). To pierwszy sens *touch* jako dotyku⁴⁰.

Tę wzajemność Robb-Narbutt rozumie swoiście – jako sposób, by ochraniać to, co nietrwałe, sposób wiązania ze sobą nietrwałych rzeczy – jak mandali z kamyków na Próżnej. Jej podpis, składniowo zbliżony do fraz inspirowanych Tennysonem, „oni są we mnie, ja jestem z nich”, oznacza pogląd o całkowitym rozproszeniu duchów przodków – w ziemi, wodzie, powietrzu. Ze wspomnień Krystyny Piotrowskiej, która współtworzyła z Robb-Narbutt wystawę na Próżnej, wynika, że

[Robb-Narbutt – M.T.] z opowiadań o rodzinie przekazanych przez matkę znała okrucy wydarzeń, wycinki zbyt nikłe, aby móc odtworzyć losy poszczególnych osób. Skonstruowała z nich własną narrację. Mówiła, że wobec tak nielicznych śladów, jakie pozostały po życiu krewnych, ma poczucie, że jej bliscy są wszędzie i że posiada nieograniczone możliwości ich odnajdywania i rozpoznawania⁴¹.

Przekonanie o szczątkach krewnych znajdujących się w otaczającym świecie mogło artystkę skłonić do wytwarzania ze znalezionych przedmiotów relikwii, co w pewnym sensie zatrzymywałoby tę totalną, niepochwytłą organiczność istnienia zmarłych – właśnie dzięki pracy rąk, umożliwiającej nadanie formy wyobrażeniom, które w tej sytuacji stały się nieomal równe

⁴⁰ T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”, http://mediummundi.pl/teksty/slawek_cienie.pdf (13.03.2022).

⁴¹ K. Piotrowska, *Wspomnienie o Krystianie i jej udziale w Projekcie Próżna*, w: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, s. 162.

rzeczywistości bądź komplementarne wobec niej⁴². Ślady takiej koncepcji znajdują się przede wszystkim w autobiograficznej prozie Robb-Narbutt, zadedykowanej matce (*Cień dotyka mnie / ja dotykam trawy*), mężowi (*Ja i ja a tak naprawdę Piotruś Pan*) i rodzinie (*Tam i z Powrotem*). Forma prozy operującej wizją i przypuszczeniem umożliwia bohaterce wyobrażanie sobie sytuacji fizycznie niemożliwych – kontaktu z duchem umierającej matki, oglądania rodziców podczas pierwszej randki, splatania dłoni z matką i przeistaczania się w nią (dłoń matki, matkę). Zwłaszcza ten ostatni gest, opowiedziany w kontekście mającej kilka akapitów później nastąpić sceny jej umierania, wywiera duże wrażenie, wydaje się wręcz taktylny (mimo kontrfaktyczności):

Czuję że staję się tobą, zmieniają mi się ręce, na jednej z nich mam brązową plamkę tak jak ty, dotykamy się delikatnie, obie chronimy się przed bólem. W domu udaję że nic się nie dzieje, rysuję różowy obłok spadający na ziemię, zachwyam się rozproszonym światłem – wiem że ty byś tego chciała⁴³.

Dotyk ziemi, pisze za Tennysonem Tadeusz Sławek, odwzajemniany podczas chodzenia, „to odsłonięcie koniecznego, podstawowego, konstytutywnego dodatku ziemi w człowieku”⁴⁴. W poezji Robb-Narbutt dotykają się nawzajem najczęściej twarda materia i niepochwytnie istnienia – duchy bliskich, cienie ludzi, anioły:

ziemia dotyka anioła
 anioł dotyka ziemi
 jest oblepiony brązowymi grudkami
 przyniesionymi z pola
 dwa razy dwa jest
 cztery – uspakaja się

42 Pogląd taki przedstawia Cathryn Vasseleu we wprowadzeniu do *Touching and Imagining* Jana Švankmajera, utrzymując, że dotyk wyzwala wyobraźnię fenomenologiczną i poszerza wielozmysłowe poznanie rzeczywistości. C. Vasselau, *Introduction*, w: J. Švankmajer, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, I.B. Tauris, London 2014, s. XXVI. Cyt. za: M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020, s. 94-95.

43 K. Robb-Narbutt, *Cień dotyka mnie / ja dotykam trawy*, w: tejże, *Cień dotyka mnie*, s. 208.

44 T. Sławek, *Cienie i rzeczy*.

kopie dziurę
zmęczony składa skrzydła
to wędrówki koniec⁴⁵

Dotknięcie niemożliwego stara się Robb-Narbutt, podobnie jak w przypadku sztuki, uczynić zdarzeniem jak najbardziej realnym. Dlatego rezygnuje z idei *relinquere*, typowej dla chrześcijaństwa przekonanego, że obdarzony łaską człowiek odnajduje w sobie obraz Boga⁴⁶, na rzecz heretyckiej pokusy, by móc rozpoznawać duchy przodków wszędzie, i wierząc w ich dotyk, będący intuicyjnym medium między jej tęsknotą za zmarłymi a przypadkowymi rzeczami czy zdarzeniami, w których można odnaleźć ich namiastki. Marek Bartelik porównał tę pokusę do wierzeń Aborygenów w *mimi* – mieszkające na odludziach duchy przodków⁴⁷. W podróż po krainie zmarłych zabiera czytelnika Robb-Narbutt przede wszystkim dzięki bogatemu zmysłowemu opisowi, dzięki klejeniu tekstu z wyobrażeń kolorów, smaków i kształtów:

Stoicie na moście, ty nieduża, krucha, o, masz na sobie tę żorzetową sukienkę. Uwielbiałam, jak o niej opowiadałaś – samo słowo żorzeta, szeleszczące, trochę śliskie, a jednocześnie miękkie – żorzeta, powtarzam i widzę kolorowe pasy – ciemny granat, kroplę czerwieni i morską zieleń – dół z koła, góra lekko przylegająca, gładka, z krótkim rękawem, na to zarzucasz szal, który przywiozła ci Róża⁴⁸.

W jednej sytuacji metoda kontaktu przez wyobrażony dotyk ze słów zawodzi. Jest to sytuacja wyobrażania sobie getta warszawskiego, w którym znalazły się siostry Cytryn (matka i ciotka poetki) wraz z bliźniakami:

Tak często chciałam zajrzeć za mur i naprawdę dotknąć tego co się tam działo – jak mogliście żyć po tym – urodziłaś nas, uwierzyłaś w życie po śmierci – nic nie mówiliście. Czy to tak, jak z poezją po Holocauście. Ciągłe zadaję sobie to pytanie, czy ja, ja bym potrafiła przez to przejść.

45 K. Robb-Narbutt, [ziemia dotyka anioła...], w: tejsze, *Cień dotyka mnie*, s. 87.

46 Ks. R. Mazur SDB, *Relikwie w Biblii*, w: *Relikwie. Fundamenty – rzeczywistość – perspektywy*, red. ks. S. Drzyżdzyk, ks. M. Gilski, ks. M. Cholewa, Scriptum, Kraków 2020, s. 25.

47 M. Bartelik, *Krystiana Robb-Narbutt: A Platonic Death* [szkic przekazany mężowi artystki przez autora]. Dzięki uprzejmości Michała Wejrocha.

48 K. Robb-Narbutt, *Tam i z Powrotem*, s. 214.

Wydaje mi się, że moje kłopoty z zaczęciem dnia biorą się z tego, że we mnie został kamyk z tamtej strony muru – warto czy nie warto żyć – co za pytanie, mówi M.⁴⁹

Analizując najważniejsze wyznaczenie artystyczne Robb-Narbutt – „Tak często chciałam zajrzeć za mur i naprawdę dotknąć tego co się tam działo” – należy zapytać, dlaczego artystka chciała tej rzeczywistości dotknąć. Czym był w tej sytuacji dla niej dotyk, skoro знаła jedynie „okruchy” i „wycinki”? Dlaczego tak bardzo zależało jej na dotknięciu, a nie na widoku getta? Być może dotyk był tu czymś w rodzaju *tactus spiritualis*, pośrednika między podświadomością a świadomością⁵⁰, budującego materialną rzeczywistość dzięki intuicji, wierze, olśnieniu i zaufaniu? Dotyk nierealnego mógł być także ważny z powodu narastającej w świadomości Robb-Narbutt potrzeby tworzenia ochron dla niepewnych, wyśnionych bądź znalezionych doświadczeń, obiektów i zdarzeń, miał bowiem pomóc wytworzyć ich symbole w postaci ramek, relikwiarzy, przedstawień obiektów osłaniających jak mastaba, którą Robb-Narbutt zaczęła malować w 1979 roku pod wpływem śmierci matki, czy Kilimandżaro⁵¹. Przyjmuję, że różnorodność tych przedstawień, należących do odmiennych kulturowych porządków, nie musi sprawiać wrażenia chaosu, ale wraz z narracjami słownymi może tworzyć system wspomnianych ochron, których celem jest nieść ratunek dla wspomnień zagrożonych nieistnieniem, najczęściej znanych tylko artystce i związanych zarówno z historią jej rodziny, jak i z jej osobistymi doświadczeniami.

Sztuka prenatalna – wnioski

„Swoje rysunki Krystiana często otaczała ramkami. Do ramek ma skłonność wiele artystek [...]. Może zamykanie i jakby chowanie kompozycji w ramach to rodzaj metafory specyfiki kobiecej fizjologii?”⁵². Intuicja Ewy

49 Tamże.

50 M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*, s. 95.

51 Chodzi o cykl obrazów góry-wyspy, określane przez Kingę Kawalerowicz mianem „Kamienie”. Zainicjowała go podróż Krystiana Robb-Narbutt i Michała Wejrocha na greckie wyspy Stromboli, Thira i Patmos. K. Kawalerowicz, *Dokumentalistka małych iluminacji*, w: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, s. 63.

52 E. Kuryluk, *Węgiel, embriony, ptaki*, w: *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia*, s. 57.

Kuryluk wydaje się trafna, przy czym „zamykanie” i „chowanie” należało-
by rozszerzyć także na ramy (delimitacyjne, gatunkowe, formalne) wierszy,
ściany skrzyni, kręgi kamieni czy nawet na szafę z kolekcją świeczek stojącą
w pracowni artystki. Z kolei to, co chowane, dotyczyłoby zarówno nieprzenik-
nionej wiedzy o rodzinie zagazowanej w Treblince, jak i samowiedzy (o cho-
robach czy lękach). Nierozróżnianie traum w tym przypadku zbliża twórczość
Robb-Narbutt do konceptu macierzowości Brachy L. Ettinger, składającej się
z płątaniny afektywnych pobudzeń. W przeciwieństwie do lęku pobudzenie
„nie stawia mnie w niepokoju, nie każe bronić się przed niebezpieczeństwem
wymierzonym we mnie [...]. Każe mi raczej przekraczać granice własnej
podmiotowości, jednocześnie sygnalizując, że moje granice tak naprawdę
już zostały przekroczone”⁵³. Pobudzenia pracują na tej samej częstotliwości
co drgnienia rosnącej macicy – chroniąc niesamodzielny obiekt, wysyłają
sygnały do receptorów i uruchamiają cały splot reakcji zainteresowania,
zaangażowania i troskliwości⁵⁴, które gdy wydostają się na powierzchnię
sztuki, czynią ją drgającą całością, membraną, niemalże skórą. Taką wibrującą
strukturą jest widmowa siatka zastosowana przez Ettinger w obrazach z cyklu
„Eurydyki”. Bardzo podobną sieć mogą też stanowić w twórczości Robb-
-Narbutt ramki, gablotki, wiersze i relikwiarze, ochraniając to, co nie może
żyć samodzielnie jako zbyt nietrwałe czy wulnerybilne.

Jak pisała Griselda Pollock o sztuce Ettinger, „przywraca [ona] do życia
potencjał archaicznej i macierzystej warstwy prenatalnego stawania-się-
-człowiekiem [*becoming-human*], która, chociaż została przykryta i zamaza-
na po narodzinach, zamykając fantazję i myśli w fallicznej logice, nigdy nie
została całkowicie pokonana”⁵⁵. W pracach Robb-Narbutt faza prenatalna,
osłaniania i ukrywania doświadczenia, osiąga stan autonomii, staje się w za-
sadzie główną czy wręcz jedyną fazą prezentowania tego, co w tej sztuce
najważniejsze – wycofanych poza bezpośredni kontakt z odbiorcą obiektów
związanych z bólem lub traumą. Jest ona jednak ważna właśnie dlatego, że
prezentuje to bolesne, częściowo też domniemane, nietknięte przez widza czy
czytelnika doświadczenie za pośrednictwem skrytki, skrzynki bądź schowka,

53 B.L. Ettinger, *Niesamowita trwoga i niesamowite współczucie a macierzowa transmiotowość wy-
kraczająca poza niesamowity lęk*, w: Bracha L. Ettinger. *Eurydyka – Pieta. Euridice – Pieta*, przeł. A.
Chromik, A. Kisiel, Muzeum Śląskie, Katowice 2018, s. 158.

54 Tamże, s. 163.

55 G. Pollock, *Trauma, czas i malarstwo. Bracha Ettinger i estetyka macierzy*, w: Bracha L. Ettinger,
s. 55.

a także wiersza, czyli materialnych i wizualnych schronień, które nie tyle wirtualnie symbolizują jakieś schronienie, ile rzeczywiście je tworzą. Przy tym schronienie to nie ma charakteru tymczasowego jak w przypadku ciąży, ale trwałe, a to, co ochraniane, nie jest prostym przełożeniem rosnącego i niesamodzielnego istnienia na sztukę, nie jest wizualizacją czy symbolizacją rosnącego płodu, lecz przeciwnie, jest symboliczną materializacją nieżyjących, nieobecnych, utraconych – czyli różnych wymiarów śmierci. Taka rola osłony – przewijającej się w zasadzie przez wszystkie fazy i stany skupienia prac Krystiany Robb-Narbutt – czyni z jej twórczości rodzaj maczynej macicy dla zagrożonych nieistnieniem wspomnień najczęściej znanych tylko artystce i związanych zarówno z historią jej rodziny, jak i z jej osobistymi doświadczeniami.

Można postawić pytanie, czy artystyczne cele Robb-Narbutt nie są zbyt rozproszone i niejednorodne, by dało się je oznaczyć na „jednej macierzy”, znaleźć dla nich jeden system, zobaczyć w skupieniu. Wydaje się, że stwarza taką szansę wspomniana na początku psychobiografia artystki, wchłaniająca w siebie nie tylko lęki z czasów Zagłady oraz narastającego w stalinizmie i w erze Władysława Gomułki antysemityzmu, ale przede wszystkim lęki dziecięce, szukające rozwiązania w osobliwych, zminiaturyzowanych formach, a nie w dużych i szczegółowych narracjach. Taka cząstkowość czy fragmentaryczność działań Robb-Narbutt właściwie zmusza do tego, by zobaczyć w nich całość, jaką zapowiada wiersz o Calineczce zamykanej przez ojca w pudełku po zapałkach. Wyrazem odzyskania sprawczości przez artystkę wydaje się tu drobne, choć znaczące przesunięcie – to ona decyduje, by wytwarzać pudełka, gabloty czy wiersze, prawdopodobnie właśnie dlatego by nie być w nich zamykana, ale sama zamykać⁵⁶.

56 Niezwykłą kodę rozważań o zamykaniu z lęku przed byciem zamkniętą można znaleźć na jednej z ilustracji Aleksandry Zajęc do książki Tyny Oziewicz *Co robią uczucia?*; widać na niej małe klatki i dwa futrzaste stworki zawzięte pracujące nad ich wytwarzaniem, a pod spodem podpis: „Kompleksy budują klatki” (T. Oziewicz, *Co robią uczucia?*, il. A. Zajęc, Dwie Siostry, Warszawa 2020). Wystarczy go lekko zmodyfikować, aby pasował do prac Robb-Narbutt.

Abstract

Marta Tomczok

UNIVERSITY OF SILESIA

Prenatal Defenses. On the Hapticity of Objects, Poems, and Prose by Krystiana Robb-Narbutt

The article analyzes the idea of concealing and hiding painful, personal experiences – including those related to the loss of loved ones in the Holocaust – in the art and poetry of Krystiana Robb-Narbutt (1945–2006). The idea resembles the development of an embryo and later the fetus sheltered by the womb; a being unable to live independently outside the womb finds refuge in it, which gradually becomes more visible until it reaches a state when it is no longer needed and is left behind by the child.

In Robb-Narbutt's art, the prenatal stage – the concealing of experience – reaches a state of autonomy, in fact becoming the main and only stage of presenting what is most important in her work: objects withdrawn from direct contact with the recipient and directly connected to some pain, someone's trauma. This stage is important precisely because it presents the painful – partly presumed – experience untouched by the viewer or reader and mediated through a hiding place, a box, or a stash, but also a poem, namely material and visual shelters that do not symbolize a concealment but indeed create it. However, this shelter is not temporary – as in the case of pregnancy – but permanent, and what is protected is not a simple translation of growing and dependent existence into art, nor a visualization or symbolization of a growing fetus. On the contrary, the shelter symbolically materializes the dead, the absent, and the lost, namely various dimensions of death. Present in all stages and states of Robb-Narbutt's work, such shelter makes her art a maternal womb for the memories threatened with non-existence, most often known only to the artist and related to the history of her family and her own, personal experiences.

Keywords

art after the Holocaust, motherhood, Bracha L. Ettinger, miniature, text materiality, hapticity, tactility