

---

## Ponikanie w mroku. Negatywności i przegrane Mili Elin

---

Paulina Borsuk

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 255–272

---

DOI: 10.18318/td.2024.5.15 | ORCID: 0009-0004-3932-4966

Szesnastoletnia Milla Elin rozpoczyna „dowcipną korespondencję” z Tadeuszem Peiperem<sup>1</sup>. Kilka lat później, jako dwudziestolatka, debiutuje w „Zwrotnicy”, która (jak podkreślała w jednym ze swoich szkiców krytyczno-literackich) walczyła „z wierszopisami, «kochającymi», «tęskniącymi» i «szalejącymi» bez rzeczywistej miłości, tęsknoty i szału”<sup>2</sup>. Rozsyła swoje wiersze z prośbą o ich publikację, kilkakrotnie spotykając się z opiniami kwestionującymi jej działania i umiejętności. Innym razem musi zrezygnować z aktywności, nigdzie nie wyjeżdża, narzekając na skromną zawartość swojej portmonetki. W międzyczasie zajmuje się chorą matką<sup>3</sup>. Prócz tego przypomina zwyczajną studentkę – przygotowuje się do egzaminów, próbuje skupić się na naukach psychologicznych

---

**Paulina Borsuk** – studentka polonistyki antropologiczno-kulturowej UJ, sekretarzynie Koła Naukowego Historii Literatury Polskiej XX Wieku UJ. Badawczo interesuje się krytyką feministyczną, zwrotem afektywnym i przestrzennym. Kontakt: paulina.borsuk@student.uj.edu.pl.

---

1 T. Peiper, *Zakończenie*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, oprac. i red. T. Podolska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 317.

2 M. Elin, *O poezji „Zwrotnicy”*, w: *Poezje i szkice o poezji*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Sobieraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, Siedlce 2021, s. 92.

3 M. Elin, List z 26 grudnia 1929 r., w: *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 226.

oraz filozoficznych, choć, jak wyznaje, przeszkadzają jej w tym waleśające się po mieszkaniu trzy koty<sup>4</sup>. Prawdopodobnie tworzy w bardzo krótkich przerwach od obowiązków i utrapień, od czasu do czasu. Awangardiści widzą w niej akuszerkę<sup>5</sup>, to ona wykonuje „brudną robotę”, tworzy plakaty informujące o wieczorach poetyckich zwrotniczian i rozdaje na ulicach Warszawy ulotki promujące ich działania. Niektórzy utrzymują z nią kontakt głównie lub tylko poprzez listy, chwilami wydaje się, że dziewczyna istnieje jedynie na papierze.

Wiadomości Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosa sugerują, że postać Elinówny wywoływała u nich skrajne reakcje. Zwiątpienia i niechęci mieszały się ze sobą, sprawiając, że poetka gubiła się w odmętach cyrkulujących korespondencyjnych intensywności. Dlatego też oprócz przywołania emblematycznych wypowiedzi naznaczonych obojętnością i sceptycyzmem wobec działań jedynej kobiety związanej z pierwszą awangardą, decyduję się przede wszystkim na wyróżnienie konkretnych epistolarnych strzępków, w których autorka pisała o sobie. Myślę, że Elin staje się wyraźniej słyszalna właśnie wtedy, gdy wspomina o własnej bezsilności i uczuciach wyalienowania – tych, które jeszcze intensywniej pobrzmiwają w tkanej przez nią poezji. W jednym z listów podkreślała własną niemoc, przy okazji kwitując, że poza tym nie dzieje się u niej „nic specjalnego”:

Jestem potwornie, niemożliwie zmęczona co działa deprymująco na całą moją istotę. [...] Znajduję się w podłym stanie, odczuwam niesłychaną potrzebę pracy i czytania, a nie mam cierpliwości do – przeczytania choćby gazety<sup>6</sup>.

Elinówna wspomina o swoich słabościach mimochodem, w krótkich dygresjach. Przyznaje kilkakrotnie: „Jestem za głupia”<sup>7</sup>, „w pierwszym zdaniu muszę zakomunikować, że znajduję się w pesymistycznym nastroju, który jest długotrwały”<sup>8</sup>, „na ogół jestem prawie zupełnie sama”<sup>9</sup>, „żyję w zupełnym

4 Tamże, s. 225.

5 Por. I. Boruszkowska, *Akuszerki awangardy. Kobiety a początki nowej sztuki*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 3.

6 M. Elin, List z 22 czerwca 1929 r., w: *Poezje i szkice o poezji*, s. 119.

7 M. Elin, List z 26 grudnia 1929 r., w: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 226.

8 M. Elin, List z 12 stycznia 1929 r., w: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 224.

9 M. Elin, List z 26 grudnia 1929 r., w: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 226.

odosobnieniu, nie biorę zupełnie żadnego udziału w literackim życiu Warszawy i nie mam wcale znajomych literatów”<sup>10</sup>.

Innym razem, gdy otrzymuje wiadomość o odmowie publikacji swoich wierszy wraz z niemiłymi docinkami, młoda autorka śmiało wyraża swoje zdanie: „Z Głosem Literackim zerwałam stosunki z powodu niewłaściwej odpowiedzi na mój krótki i interesowny list. Rozgniewałam się, bo nigdy dotychczas nie przypuszczałam, że redaktor jest taki niemądry”<sup>11</sup>. Na każdym kroku zastanawia jej niejednoznaczność, subtelna przechodność od stanów pasywnej niemocy do aktywności (i na odwrót), a także siła psucia innym humoru. I tak na przykład Brzękowski w wiadomości do Przybosia wspominał o jej krnąbrnym charakterze:

Ja Ci pisałem, że uważam te wiersze za b. słabe i że trudno, prawie niemożliwym byłoby mi je publikować. Co ma oznaczać ta kartka od niej? Czy Ty pisałeś do niej o tym i jak? Czy to tylko taki nachalny żydowski tupet? Przy czym cała ta kartka utrzymana jest w tonie kompletnego *je m'en fiche* [nie obchodzi mnie to – P.B.], tak jakby ona robiła łaskę drukując u nas<sup>12</sup>.

Zamiast w nachalnej bezczelności gubię się w jednym z późniejszych listów, pełnym urwanych zdań i nieczytelnych słów, w którym warszawianka podsumowuje ze zmieszaniem: „[Brzękowski – P. B.] nie miał ochoty współpracować ze mną [...] wyszło mi trochę głupio”<sup>13</sup>.

Nie chodziło tylko o zwykłą niechęć do współdziałania, lecz o kwestię płciową. Autor *Tętna* pisał: „[...] tym bardziej byłbym się sprzeciwiał zamieszczeniu Elinówny. Jeszcze raz powtarzam: trzeba było [...] wziąć [...] Czechowicza”<sup>14</sup>; „Jest to bądź co bądź poeta”<sup>15</sup>. To zresztą znamienne, że w roku debiutu autorki Przybos publikuje *Ideę rygoru*, gdzie zaznacza, że dobrym poetą może być jedynie mężczyzna, potrafiący zrezygnować z „mazgajstwa

10 Tamże.

11 M. Elin, List z 1 lipca 1929 r., w: *Poezje i szkice o poezji*, s. 119.

12 J. Brzękowski, *Listy do Juliana Przybosia*, w: *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, Ossolineum, Wrocław 1981, s. 35.

13 M. Elin, List z 1 lipca 1929 r., w: *Poezje i szkice o poezji*, s. 120.

14 J. Brzękowski, List z 30 maja 1931 r., w: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 65.

15 J. Brzękowski List z 26 maja 1931 r., w: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 64.

lirycznego” oraz kokieterii, którą stereotypowo przypisuje się kobiecie<sup>16</sup>. Na krytykę była narażona także inna żydowska konstruktywistka – Debora Vogel. Wielokrotnie narzekała na odrzucenie ze strony polskich jidyszystów, niechętnie odnoszących się do modernistycznych tendencji w sztuce. Listy artystki do Brunona Schulza przesiąknięte są podobnym poczuciem odrzucenia: „Jest tak bolesne, że ilekroć wychodzę do ludzi, spotyka mnie gorzyc i rozczarowanie”<sup>17</sup>. Być może pisarki, odpowiadając na niezrozumienie i odrzucenie ze strony środowisk artystycznych, celowo w swoich pracach koncentrowały się na doświadczeniu samotności<sup>18</sup>.

Podejmowane przeze mnie próby ustalenia statusu Elinówny w obrębie łódzko-warszawskiego Meteoru i Awangardy Krakowskiej kończyły się fiaskiem, potwierdzając tym samym tezę o jej skomplikowanej pozycji w międzywojennych ugrupowaniach literackich. I chociaż od niedawna o Elin wspomina się coraz częściej<sup>19</sup>, to jednak można zauważyć, że historia awangardy dalej nie przepracowała tematu biografii i twórczych możliwości poetki. Pojawiające się w ostatnich kilkunastu latach interpretacje albo miały charakter rekonesansowy, albo były dosyć zachowawcze i metodologicznie mało innowacyjne, gdyż koncentrowały się na wskazywaniu podobieństw z erotyką założyciela „Zwrotnicy” lub wychwytywały awangardowe cechy tej poezji<sup>20</sup>. Gdzie w takim razie szukać linii ujęcia? Jakie powtarzające się modele narracji o Elin należałoby podważać? Które z nich kontynuować?

16 A. Ługin, „Dobrze wychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywisty”, czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 66-67.

17 Cyt. za: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Universitas, Kraków 2006, s. 65.

18 O automarginalizacji w przypadku Vogel pisała Karolina Szymaniak, przywołując słowa pisarki: „Nie ma co zaprzeczać: literatura jidysz nie jest nikomu potrzebna”; tamże, s. 213.

19 Zob. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, *Styl zachowań awangardowych. Przypadek polski*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2022, s. 265-272. Zob. także: T. Cieślak-Sokołowski, *W „wąwozach awangardy”: Lech Piwowar, Mila Elin, w: Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Universitas, Kraków 2011, s. 370-377; A. Dauksza, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Universitas, Kraków 2013, s. 24-27; P. Majerski, *Jeszcze raz o „stażystce” Tadeusza Peipera*, w: *Czytanie Dwudziestolecia*. 4, t. 1, red. E. Wróbel, J. Warońska, Wydawnictwo UŚ, Częstochowa 2016, s. 149-168; N. Roguz, „Któż Wam wpełchnął tę babinę? Pewnie Peiper!” – *Mila Elin wobec Krystyny Miłobędzkiej i polskiej neoawangardy*, „PoWiek” 2024, nr 3, s. 22-30.

20 Zwracał na to uwagę m.in. Sławomir Sobieraj. Zob. M. Elin, *Poezje i szkice o poezji*, oprac. i wstępem opatrzył S. Sobieraj, Siedlce 2021.

Traktowano ją jako pisarkę dalekiej przeszłości, sugerując, że przegapiła swój moment na wydanie własnego tomiku poetyckiego. Potwierdza to znamieny osąd Przybośa, wytwarzający opowieść o nieistnieniu: „zamilkła, zanim powiedziała swoje A”<sup>21</sup>. Do tych słów po latach przyłączył się Jarosław Iwaszkiewicz, wskazując na jej milczącą nieobecność: „A tajemnicza Elinówna, z której nic nie zostało, o której nikt nie pamięta, o której nikt nic nie mówi, czyż to nie jest najpiękniejsza, w każdym razie najsmutniejsza bajka naszej poezji?”<sup>22</sup>.

A jednak odsłanianie przypadki dawnych nieobecnych paradoksalnie wskazują na istnienie tych przeszłych żyć, które nawiedzają nasze teraźniejszości i czekają, aż ktoś je zauważy. Ariella Aisha Azoulay pisze o wydobywaniu tego, co minęło, a co podważało wielkie narracje i jednolitości. Odnosząc się do zaproponowanej przez badaczkę koncepcji potencjalności, chciałabym pisać o tym, co było wymazywane, a co stawiało słaby opór wobec stałych tematów, hegemonicznych interpretacji i dominujących tendencji w sztuce eksperymentalnej<sup>23</sup>. Uważam, że wbrew temu, co myślał Iwaszkiewicz, coś jednak z Mili Elin zostało, czyli jej korespondencyjno-liryczne archiwum smutku<sup>24</sup> stanowiące alternatywę dla proklamowanej przez Zwrotnicę utopijnej wiary w postęp, czy zdobywczej męskiej siły. Akcentował to kilkadziesiąt lat temu Stanisław Jaworski, wskazując, że tematyka erotyczna tych utworów „pozbawiona [jest – P.B.] gwałtowności, uwolniona od chęci podporządkowania sobie drugiej strony. Nawet wtedy gdy spełnia się akt miłosny bardziej chodzi o zgodę niż o dominację, bardziej o ratunek przed samotnością niż o walkę czy zwycięstwo”<sup>25</sup>.

I rzeczywiście to tutaj zachodzi znacząca zmiana. Chodzi o pojednanie, nie zaś o podporządkowanie, ale również o podejmowanie działań ratunkowych wobec przeżywanego doświadczenia alienacji. Działań, które – według mnie – skazane są na przegraną. Zwykle kobieta przyjmuje postawę oczekującą i nasłuchującą, wyzbywa się nadziei na osiągnięcie spełnienia oraz

21 J. Przyboś, *O poezji integralnej*, w: tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 35.

22 J. Iwaszkiewicz, *Wiersze. Rozmowy o książkach*, „Życie Warszawy” 1975, nr 90, s. 7.

23 A.A. Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, przeł. A. Szczepan, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.

24 S. Ahmed, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham–London 2010.

25 S. Jaworski, *Nowa poetka dwudziestolecia*, w: tegoż, *Odnajdywanie świata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 82.

akceptuje własną kryzysową codzienność. Nazwałabym to życiem w afekcyjnym miłosnym odosobnieniu. Bohaterka wierszy wyraża skłonność ku komuś innemu<sup>26</sup>, zmysłowo i cielesnie afirmuje otwartość na współbycie, rozpoznając nieredukowalne różnice i granice między sobą a drugim. Paradoksalnie jednak jest świadoma tego, że czeka na kogoś, kto tak naprawdę nie nadejdzie: „Chciałam powiedzieć ustami na ustach wiersz bez skarg./ A wiem, że ty nie słyszysz” (*Nienapisany wiersz*, s. 68)<sup>27</sup>. Jack Halberstam powiedziałaby, że tworzone przez Elinównę portrety smutku „są boleśnie intymne, a zarazem bronią się przed intymną relacją”<sup>28</sup> – opowiadają historię kobiety, która trwa w swoim zwątpieniu. Jak zauważył Jaworski, w tej poezji na próżno szukać zwycięstwa. W jednym z utworów można zauważyć, jak fizyczna bliskość wcale nie prowadzi do zawiązania się intymnej relacji. Klęska obecności innego prowadzi w ostateczności do autodestrukcji: „Umieram bliskością obcą jak woń cudzej skóry [...] spojrzeniem, które/ znam i którego nie rozumiem/ – zabita” (*Książka*, s. 65).

Negatywna twórczość Elin koresponduje z koncepcją Mateia Călinescu zakładającą, że awangarda wyraża doświadczenia – celowo zaprogramowanych – niepowodzeń oraz kryzysów<sup>29</sup>. Taki sposób patrzenia na sztukę eksperymentalną splata się z przywołaną wcześniej teorią Halberstama, który w *Przedziwnej sztuce porażki* chce „zastanowić się nad archiwum-cieniem, strategią oporu, która nie wyraża się w języku działania i impetu, lecz w kategoriach ewakuacji, odmowy, bierności, niestawania się, niebycia”<sup>30</sup>. Badacz, podążając za rozpoznaniem Daphne Brooks i Quentina Crispa, stwierdza, że jednostki niepewne, przegrywające, nieprzystosowane do panującego systemu społecznego przyzwyczajają się do mroczności, w jakiej żyją: „Ciemność – wskazuje Brooks – to strategia interpretacyjna uprawiana z ciemnych

26 R. Nycz, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 10.

27 Kolejne fragmenty z poezji Elinówny pochodzą z cytowanego wcześniej wydania w opracowaniu Sobieraja: M. Elin, *Poezje i szkice o poezji*. Dalej podaję tytuły utworów oraz numery stron.

28 J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 155.

29 M. Kmiecik, I. Boruszkowska, *Awangarda jako kultura kryzysu. Wokół definicji nowej sztuki Mateia Călinescu*, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhausser, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 171-177.

30 J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, s. 192.

kryjówek przez skrzywdzonych lub wykluczonych; ciemność jest obszarem przegranych i nieszczęśliwych”<sup>31</sup>.

W jednym z utworów Elinówny pojawia się charakterystyczne wyznanie: „i jestem krótką nocą, ja, latarni krótki cień” (*Głód*, s. 64). Ten liryczny szczegół z *Głodu* staje się dla mnie punktem wyjścia do poszukiwania tekstowego mroku, w którym kobiecie ja odmawia mówienia lub istnienia. Ponadto wskazuje na fenomen podwójnej efemeryczności. Po pierwsze, ulotności relacyjnej, zanikającej psychocieleśnej bliskości z innym – utrata ta będzie w konsekwencji prowadzić do przeżywania zintensyfikowanej żałoby. Po drugie, obrazuje przemijalność ja, które jest świadome własnej kruchości i nadchodzącej śmierci: „Powietrze gęste i senne/ Niosło śmierć, tlejącą niezdrównym opalem./ Później ja zgłaszałam na gromnicy” (*W klasztorze*, s. 59).

Skoro w polu awangardy nie przewidziano miejsca dla Elinówny (a właściwie, szerzej: nie chciano dopuścić do niego kobiet, zwłaszcza młodych, początkujących wierszopisarek<sup>32</sup>), to możliwym gestem sprzeciwu było oddanie walkowerem dyskursu, zrezygnowania z walki o przestrzeń literacką, która opierała się na patriarchalnej hegemonii<sup>33</sup>. Radykalnie nie zgadzam się z odczytaniem dążącymi do wykazywania w tej poezji kobiecej siły i niezależności<sup>34</sup>. Wystarczy dostrzec, kim są kobiety- (anty)bohaterki tych wierszy. Stanowią część motłochu: to chora, wijąca się z bólu pijaczka, która przebywa w szpitalu i nasłuchuje nocą „złowieszczygo syku” automobili z ulicy, czy też chowająca się „w głębokiej suterenie” „młoda ulicznica”<sup>35</sup>. Dochodzę do wniosku, że żydowska autorka szuka dziewczyn podobnych do siebie, takich, które zostały uznane za wykluczone lub nie wyróżniały się z tłumu, bo przecież „porażka uwielbia towarzystwo”<sup>36</sup>.

Dlatego też nazywam Elinównę poetką nieznaczną i w dużej mierze negatywną. Odwołuję się tym samym do propozycji Agnieszki Daukszy,

31 Tamże, s. 146. Por. D. Brooks, *Bodies in Dissent. Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910*, Duke University Press, Durham 2006, s. 108.

32 L. Delap, *The Feminist Avant-Garde. Transatlantic Encounters of the Early Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

33 Przekonująco o tym pisała również Joanna Jopek. Zob. J. Jopek, *Praktyka porażki. Próby performatywności negatywnej*, „Didaskalia” 2013, nr 115/116, s. 43-49.

34 N. Roguz, „Któż Wam wepchnął tę babinę? Pewnie Peiper!”..., s. 30.

35 A. Jeżyk, *Erasing Herstory. Mila Elin, the Avant-garde's Forgotten Female Poet*, „The Polish Review” 2023, nr 3, s. 32-35.

36 J. Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, s. 176.

charakteryzującej nieznacność jako swoistą cechę wszystkich tych, którzy pozostają na uboczu, niedomagają, są podlegli wobec politycznych, historycznych procesów, instytucjonalnej władzy i zewnętrznej presji<sup>37</sup>. Można ulec przeświadczeniu, że wszyscy jesteśmy zależni od struktur dominacji i mechanizmów zarządzania naszymi ciałami. I to prawda – kategoria nieznacności jest bardzo pojemna, w głębinach każdego z nas ukrywają się jej zasoby. Na czym polega moc tej potencjalności? Dauksza przekonuje, że słabość jednostek to cecha narzucana, relacyjna i tranzytywna, co oznacza, że jest ona nakładana przez jednych na drugich, zależna od tego, czego oczekują ci, którzy nazwali nas bezsilnymi<sup>38</sup>. Stany te są jednak przechodnie, czyli mogą być wykorzystywane przez podporządkowanych do własnych celów, jako świadomy środek działania<sup>39</sup>. Skoro poetka doświadczała środowiskowego odrzucenia, to musiała na nie reagować – chociażby za pomocą liryki, w której pisała o samotności i podatności na zranienie.

Dotychczas zauważano, że Elinówna, podobnie jak większość eksperymentatorek, przemawiała z miejsca podwójnego marginesu<sup>40</sup>. Osobiście nazywam to procesem zwielokrotnionego marginalizowania – autorka przynależała do mniejszości etnicznej, zmagająca się z płciową, metrykalną i zawodową dominacją (wszak pozostali zwrotniczanie mieli na swoim koncie przynajmniej jedną książkę poetycką w momencie, w którym Elin dopiero debiutowała<sup>41</sup>) oraz stereotypem uczennicy Peipera, zmuszonej do odgrywania drugorzędnej roli w awangardowym spektaklu. Jednak skoro była konsekwentną konstruktywistką, to może warto po raz kolejny przypomnieć, z czego poetka „budowała” swoje wiersze – z niemożności mówienia czy raczej ze świadomego trwania w samotnej przestrzeni: „Chcę zapomnieć ostatnie słowa, / słowa cegły, z których budowałam swój dom. / Wiersz ostatni nienapisany schowam/ pod najcięższą cegłą: łąą” (*Nienapisany wiersz*, s. 68).

37 A. Dauksza, *W poprzek wpływ. Ludzie nieznaczni w akcie niezgody*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2023, nr 4, s. 199-203.

38 Tamże.

39 Tamże.

40 Ze względu na wybór języka poetyckiego różniącego się od mainstreamowych konwencji oraz ze względu na płeć. Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *W „wąwozach awangardy”...*, s. 372.

41 Pisał o tym Sławomir Sobieraj we wstępie o tytule *Odkrywanie Elinówny. W centrum i na obrzeżach awangardy*, w: M. Elin, *Poezje i szkice o poezji*, s. 9.



## Ponikać, rezygnować, ginąć

W gorące południe nie kwitnę purpurowo,  
nie mam jedwabiu rąk i motyli spojrzeń  
na ulicach tak pięknych jak kino.  
Na przedmieściu pod murami schylam głowę  
i jestem krótką nocą, ja, latarni krótki cień,  
gdy oplotą mnie węzłem wszystkie złe godziny.  
[...]  
W błędym zaułku kwitnę – martwy kwiat;  
już nie zakwitnę czerwienią róży,  
gdy mnie nakarmi twardy nocny chłód,  
gdy ty nie przyjdiesz i w kałuży  
podmiejskiej utopię swój głód [Głód, s. 64].

Autorka pisze: „na przedmieściu pod murami schylam głowę”. Ten fragment *Głodu* interesuje mnie szczególnie dlatego, że odsłania to, co ponikalne. Nieużywany we współczesnej polszczyźnie niedokonany czasownik „ponikać” oznaczał „schylać się, pochylać, znikać, ginąć” i wskazywał, że stawanie się niewidzialnym było związane przede wszystkim z przyjmowaniem odpowiedniej postawy ciała<sup>42</sup>. Ciekawa wydaje mi się już sama fazowość ponikania – od wykonania niewielkiego gestu do całkowitej zagłady. Ponikanie to również „znikanie na jakiś czas”<sup>43</sup>. Ta druga definicja w sposób fortunny oddaje charakter aktywności Elinówny w grupach literackich – pisarka wycofywała się i ponownie dosyć nieznacznie wyłaniała, nie pozwalając, aby ktoś inny decydował o jej całkowitej nieobecności. Trzecie rozumienie tego terminu u Witolda Doroszewskiego to „zwykle w wodzie: uciekać, wsiąkać”<sup>44</sup>. Kobieta pragnąca spotkania z partnerem „topi swój głód” w niewielkiej podmiejskiej kałuży, wsiąka w nią, zanika i ginie. Zresztą nie pierwszy raz. Inny utwór już swoim tytułem wskazujący na estetykę nocy – *Księżyc w sadzawkach okien* – kończy się zdaniem: „Pójdę potem w studni utopię swą głowę/ i z kolekcją kółek na wodzie/ w mieście mym będę handlarką” (*Księżyc w sadzawkach okien*, s. 62).

42 K. Wyrwas, *Ponikać, zanikać, znikać*, <https://przystaneknauka.us.edu.pl/blogi-naukowe/katarzyna-wyrwas/ponikac-zanikac-znikac> (20.07.2015).

43 <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/ponikac;5477153.html>.

44 Tamże.

Można dodać, że ten typ podmiotowości reprezentuje bohater Georges'a Pereca, tytułowy człowiek, który śpi. Wskazuje on na umykanie, bycie w cieniu i stawanie się nim:

Jesteś zaledwie zmaconym cieniem, twardym jądrem obojętności, spojrzeniem bez wyrazu umykającym przed innymi spojrzeniami [...] nauczysz się odtań łowić ulotne odbicia swojej spowolnionej egzystencji w kałużach, w witrynach, w błyszczących karoseriach samochodów<sup>45</sup>.

Gilles Deleuze wspominał o „pobudzeniach pasywnych”, hamujących moc działania<sup>46</sup>. Brian Massumi pisze o „zawieszeniu obwodów akcji-reakcji”, „dziurze w czasie” i „temporalnym wirze”, który nie jest stanem bierności, „wypełnia go bowiem ruch, wibracja i rezonans”<sup>47</sup>. Bezimienny narrator Pereca zastanawia się nad dotkliwymi pragnieniami, aby „niczego już nie słyszeć, niczego nie widzieć, aby trwać w bezruchu i milczeniu” – w niedorzecznych marzeniach o samotności<sup>48</sup>. Jestem pewna, że w *Ciszy* Elinówny mamy do czynienia z podobnym stanem zawieszenia, załamaniem się percepcji i doświadczeniem takiego wymiaru samotności, który prowadzi do całkowitego zobojętnienia:

Dnie uwolniono od dźwięków  
i wszystkie głosy z nich zabrano,  
a teraz są mumiami milczenia,  
na które patrzę bez lęku,  
[...]  
Wypełzła z szarości takich deszczowych dni,  
gdy mrok wyprał rzeczy z konturów i kolorów  
i u głowy mi na poduszce siada.  
Wtedy nie czuwam i nic mi się nie śni,  
nie czuję smaku powietrza i chleba, a nie jestem chora,

45 G. Perec, *Człowiek, który śpi*, Lokator, Kraków 2020.

46 Cyt. za: C. Malabou, *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 60.

47 B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 114-116.

48 G. Perec, *Człowiek, który śpi*, s. 25.

gdy ona pajęczyną na ciele moim się rozkłada.  
Może dobrze tak leżeć w świetle bez woni  
i z dotknięciem, które we mnie nawet nie zaszeleści,  
żyć, choć lży zgubiłam, a nie jestem uśmiechnięta.  
Wiem, że nikt do drzwi mych nie zadzwoni  
i spokojnie czuję, że mnie pieści  
cisza jak matka, której nie pamiętam [Cisza, s. 71].

Cisza, która na ciele osoby lirycznej rozkłada swą sieć, przypomina o arachnologii N.K. Miller: kobieta-autorka jak pajęczycyca tka nić własnej historii<sup>49</sup>. To odruchowe i intuicyjne rozpoznanie zdaje się słuszne. Elinówna rzeczywistość poprzez tworzenie odsłania swoją kobiecą podmiotowość i biografię. Samotność, „podły nastrój” czy też niemożność pisania to stany obecne i w poezji, i w korespondencyjnych wyznaniach poetki.

Powracam jednak jeszcze raz do zdania: „gdy ona pajęczyną na ciele moim się rozkłada”. Kto w takim razie tka? Cisza, samotność, afonia? Czy poetka im podlega, czy raczej te stany akceptuje? Odpowiedź tkwi niejako w samej bohaterce, która zatracza się w braku. Nie odczuwa już świata – wrażenia dotykowe, wzrokowe, smakowe i uczuciowe przestają dla niej istnieć. Kobieta dochodzi do wniosku: „może dobrze tak leżeć w świetle bez woni”, co wskazuje na świadomy wybór takiej a nie innej formy wycofania. Ta, która mówi, nie broni się przed „mumiami milczenia”, lecz się im ze spokojem poddaje. Bohaterka utworu odpatologizowuje swoją codzienną samotność, na którą „patrzy bez lęku”. Cisza jak matka – a zatem musi istnieć pokrewieństwo. Tkają razem. Parafrazując Crispa: jeśli zostałam sama, może izolacja to twój styl.

Ann Cvetkovich mówi o akceptowaniu własnych smutnych afektów i sytuacji impasowych będących „utkwieniem – niemocą wymyślenia co robić, ani po co to robić”<sup>50</sup>. Badaczka przekonuje, że postój, szczególnie dzisiaj, w czasach szalejącego neoliberalizmu, nie powinien być postrzegany krytycznie jako stan niepotrzebnej nieproduktywności. Błądzić, zawieszać się, tkwić w impasie to uczestniczyć w procesie osvajania się z uczuciami negatywnymi, które – jak podkreśla Sara Ahmed – przybierają

49 N.K. Miller, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przet. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znaki, Kraków 2007.

50 Por. I. Boruszkowska, *Projekt depatologizacji uczuć negatywnych. O książce Ann Cvetkovich „Depression: A Public Feeling”*, „Wielogłos” 2017, nr 2, s. 123.

charakter społeczny, nie zaś osobisty<sup>51</sup>. Skoro tak, to nawet izolujące stany mogą oddziaływać na normy polityczno-społeczne, a publiczne mówienie o swojej słabości odsłania to, co dalej pozostaje dla wielu z nas „uczuciowo wstydlive”<sup>52</sup>.

W *Nienapisanym wierszu* kobieta okryta „białą żałobą” przyznaje: „Nie umiem mówić, słowa uciekły mi z głodnych warg, / choć jeszcze wiele słyszę w ciszy” (*Nienapisany wiersz*, s. 68). Zdaje się, że awangardowe ramowanie (tj. odcinanie alternatywnej wizji sztuki eksperymentalnej reprezentowanej przez poetkę) opierało się na procedurze, która była jeszcze bardziej skomplikowana<sup>53</sup>. Ramy awangardy nie tylko osłabiły pozycję Elin, ale także doprowadziły do zakazu żałoby – wykluczyły możliwość pisania o kobiecej utracie. Jeśli jednak wierzyć Judith Butler – proces wykluczenia wytwarza widma, które odpowiednio pobudzone, mogą stać się „potencjalnym paliwem oporu”<sup>54</sup>, a ze śladów, jakie poetka po sobie pozostawiła w postaci liryków, da się opowiedzieć kłaczową, rwaną historię o traceniu bliskiego. Można zakreślić kilka emblematycznych pasm, przecinających się linii. Od nadziei (np. na otrzymanie wiadomości) przez oczekiwanie po rezygnację – z różnymi punktami wyłamującymi się, niepasującymi do tej układanki.

Początkowo pojawia się u autorki mało niepokojąca sceneria, w której ja oczekujące trwa w letargu „dnia konającego w znużeniu” (*Wnętrze o zmierzchu*, s. 57). Kobieta o zmierzchu wykrzykuje na końcu utworu, że zrobi, co trzeba, aby otrzymać wiadomość od bliskiego: „Że nie dam gołębiom białego ryżu? / Wszystko dam skrzydlatym dzieciom pocztyliona!”. W przywołanym wcześniej *Głodzie* powie: „od czwartej rano czekam znów / odpowiedzi na list niewysłany, / w którym schowałam papierowy świat”. Z czasem jednak Elin w narastającej scenerii mroku, „opadających powiek wieczornych lamp” (*Krzyk kogutów*, s. 74) przechodzi od „strzępionych wspomnień nocy – zapomnianych drgnień” do lirycznego nekroperformansu<sup>55</sup>:

51 S. Ahmed, *The Promise of Happiness*.

52 Nawiązuję tutaj do Peiperowskiej metafory „wstydlivego uczucia”.

53 J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

54 Tamże, s. 17.

55 Korzystam z pojęcia Doroty Sajewskiej.

Wtedy, drząc z wieczornego chłodu,  
Staję nad umarłym w rozpiętej koszuli,  
Nad wargami, które są zimne i martwe jak złoto [Złoty dzień, s. 72].

### Mroczone podróże i afirmatywne drobiny

Ale przestrzenie ciemności kryją też inną historię przegranej. W swojej książce *Excitement, Courage and Fear, the Affective Dimension of Ethnographic Fieldwork at Night Teheran* etnografka feministyczna Mahsa Alami Fariman wspomina o swoich eksploracjach nocnego Teheranu<sup>56</sup>. Z perspektywy młodej kobiety i badaczki kreśli opowieść o miejskim mroku, który naznaczony jest wykluczeniem, socjokulturowymi, politycznymi i etycznymi ograniczeniami okupionymi silnymi intesywnościami i zagrożeniem utraty wolności. „Noc – pisze Krystian Darmach, analizujący przypadek Fariman – zdaje się «odkrywać» kobiecą obecność w przestrzeni publicznej»<sup>57</sup>.

W *Spojrzeniach* ją liryczne chowa się w bladym zaułku miejskich peryferii. Ponoś bowiem porażkę, kiedy o zmroku wychodzi na ulicę:

Przykucnięte płyną na smudze księżycy  
i naprężoną siecią rzucają się na mój krok.  
Gdy wśród ulic szepcą pacierze mamidlom,  
grożą szponem cienia, że mnie pochwycą  
i w rozedrganych skokach ślą głodny wzrok.  
Zabawna moja sylwetka wciska się w każdy dom,  
bo moją suknię żrą spojrzenia, puszyste psy  
[...] Przed północą wracam z miejskiej podróży,  
a ogryziona spojrzeniami, suknia w strzępach wisi [Spojrzenia, s. 67].

Mężczyźni są głównymi aktorami metropolii, swoimi spojrzeniami zarzucają sieć, która obezwładnia dziewczynę. Ich spojrzenia wyrządzają cielesną krzywdę, oczy, czyli zgłodniałe „puszyste psy” – oceniają, lustrują i uprzedmiotowiają. Rozbierana wzrokiem kobieta staje się cieniem osoby, „zabawną”, złąknioną figurą przechodzącą obok miejskich kamienic. Odczucie strachu uintensywnia się za sprawą bycia w ciemnej, metropolitalnej przestrzeni. Nic

56 Cyt. za K. Darmach, *Nocne konteksty miejskiej kultury. Studia antropologiczne*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2023, s. 156-157.

57 Tamże.

dziwnego, że ta, która wraca z „miejskiej podróży” „ogryziona spojrzzeniami”, postanawia trwać w swoim domowym zaciszu.

Jak sądzę, przywołany utwór można czytać poprzez koncepcję zintymizowanej sfery publicznej<sup>58</sup>. Lauren Berlant opisuje to zjawisko jako „wszelkie narracje czytane jako autobiografie doświadczenia zbiorowego. To, co personalne, jest ogólne”<sup>59</sup>. Zintymizowana sfera publiczna (niezależnie od tego, czy dotyczy historii fikcyjnych, czy faktograficznych) polega na konstruowaniu takich scenariuszy, które mówią o uniwersalnych, przeżywanym przez daną zbiorowość doświadczeniach. Opowieści intymne nie są apolityczne, lecz jukstapolityczne, to znaczy wskazują, że afektywne i emocjonalne transakcje, które mają miejsce w domu, na ulicy, między bliskimi i nieznanymi, są istotne dla społeczeństwa obywatelskiego, gdyż radykalnie krytykują zdegenerowane społeczne i narodowe struktury. W przypadku liryku Elinówny to, co zostało poetycko wykreowane, jest jednocześnie prawdziwe – inna żyjąca w dwudziestoleciu anonimowa kobieta mogłaby rozpoznać w opisywanym przeżyciu samą siebie. Jak z kolei przekonywała Butler: ja przechodzące przez drzwi, wkraczające na otwarty teren, staje się nie tylko bezbronne, ale przywołuje do istnienia jakiegoś „my”<sup>60</sup>. Przechodzenie przez ulicę to działanie performatywne – za którymś razem sprawi, że marginalizowani aktorzy będą mogli poruszać się po niej swobodnie, bez groźby przemocy.

No właśnie, gdzie u poetki występuje „my”? Czy Elin to autorka, która potrafi skupić się jedynie na alienujących stanach? Czy zawiązuje się u niej jakaś wspólnota? Wreszcie – czy w tej pracy z negatywnością możliwe jest odnalezienie przebłysków, dziur, szczelin, przez które przedziera się drobina afirmacji?

Kiedy Joanna Bednarek pisze o odzyskiwaniu nieprzyjemnych uczuć dla życia codziennego i pracy nad negatywnościami<sup>61</sup>, odwołuje się do następującego fragmentu z *Tysiąca Plateau*:

58 Cyt. za K. Siewior, *PRL: historie intymne*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5. Por. L. Berlant, *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Duke University Press, Durham 2008, s. VII.

59 Tamże, s. 43.

60 J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 12.

61 J. Bednarek, *Nieprzyjemne uczucia: feminizm, queer i negatywność*, „Czas Kultury” 2024, nr 4, s. 21-32.

Trzeba zachować dość z organizmu, by mógł on każdego dnia o poranku się uformować i związać się na nowo, skromne zaś zapasy znaczeniowości i interpretacji zachować, choćby po to, by stawić z ich pomocą opór ich własnemu systemowi, gdy sytuacja będzie tego wymagać, gdy rzeczy, osoby, a nawet okoliczności do tego zmuszą; również skromnych racji podmiotowości należy mieć pod dostatkiem na podporządku, by móc stawić czoła panującej rzeczywistości [wyróżnienie – P. B.]<sup>62</sup>.

Niewielką iskrą pozytywności, rozbłyskującą w głębokiej ciemności, jest wiersz opublikowany w 1928 roku. Lśni jeszcze jaśniej, gdy pamięta się o tym, że został on odnaleziony niedawno, po wielu latach:

Na każdym drzewie rosnę jak kwietna gwiazda,  
wrzące południe chłoną moje wargi  
i kiwam się na pijanych nogach.  
Park jest zielonym sercem miasta,  
a małymi serduszkami są kwiaciarki,  
które pachną na rogach [*Południe*, s. 61].

A zatem nie mrok, chłód, „zimne, bezkolorowe dnie”, lecz wrzące południe. Zamiast słów: „w bładym zaułku kwitnę – martwy kwiat” radosna konfesja: „na każdym drzewie rosnę jak kwietna gwiazda”. W miejscu zurbanizowanej przestrzeni – park z pachnącymi od kwiatów kobietami. Losy bohaterki tych wierszy przeplatają się cienką nicią z kobiecą zbiorowością – w innym wierszu powie, że słucha ich „płaczącego śpiewu”. Tworzą razem słabą, pozawerbalną wspólnotę – opartą na obecności, gestach, podobnych afektach. Ten najkrótszy z zachowanych dwudziestu wierszy Elinówny to właśnie drobny szczegół, radosny moment – niech trwa jak najdłużej.

### Autogettoizacja?

Dlaczego po 1935 roku brak jakichkolwiek informacji o działalności literackiej Elinówny? Czy przestała publikować ze względu na nasilający się od początku lat trzydziestych kryzys awangardy związany z osłabiającą się

62 G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II. Tysiąc plateau*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 192-193.

kondycją psychiczną Peipera? A może chodziło o osobiste powody, na przykład chorobę matki? Czy możliwe, że pisarka zaczęła podpisywać swoje wiersze innym nazwiskiem, którego do dzisiaj nie znamy? Jeśli Elin w latach trzydziestych studiowała na Uniwersytecie Warszawskim lub innej stołecznej uczelni, to czy zapędzono ją do getta ławkowego? Czy to nasilające się antysemickie nastroje spowodowały, że autorka musiała zrezygnować z twórczenia? Możliwe, że zadecydowało wszystko naraz. Albo coś jeszcze innego. Te pytania to oczywiście insynuacje, pewne bardzo chwiejne hipotezy, ale w przypadku Elinówny cały jej życiorys oparty jest na przypuszczeniach i przecuciach.

Zastanawia jej śmierć – przy dacie urodzenia pojawia się znak zapytania, ale to ten drugi, związany z datą oraz miejscem śmierci, nurtuje mnie najbardziej. Przed wojną żyła na terenie przyszłego warszawskiego getta, przy ulicy Elektoralnej. Getto po latach zostanie uznane za potencjalne, hipotetyczne miejsce jej końca. Lesław M. Bartelski zasugeruje, że być może umarła w „początkowych dniach zagłady” społeczności żydowskiej, czyli w roku 1942<sup>63</sup>.

W przypadku poetki można mówić o pewnym rodzaju doświadczenia gettoizacji (lub nawet) praktyce autogettoizacyjnej. Elinówna, aby zaistnieć, musiała „przebić się” przez mury zbudowane z dyskryminacji płciowej, uprzedzeń, głosów sprzeciwu wobec jej twórczości, odmów publikacji, nie pomagały również bardzo młody wiek i sytuacja finansowa. Obok jednej z wiadomości o braku pieniędzy pojawił się inny komunikat, świadczący o tym, że poetka nie wierzyła we własne umiejętności, co mogło być spowodowane wcześniejszymi negatywnymi komentarzami dotyczącymi jej twórczości:

Jeśli zaś chodzi o krytyki i inne artykuły, to dotychczas tego nie uprawiałam po prostu dlatego, że jestem na to zbyt głupia, aczkolwiek biorąc pod uwagę smutny stan moich finansów, mogłaby mi się taka robota przydać<sup>64</sup>.

Wreszcie – ta niemożność wyjścia z domu bohaterki jej wierszy przypomina o istnieniu nienamacalnej, lecz mimo to funkcjonującej granicy. Figura

63 Por. L. Bartelski, *Pieśń niepodległa. Pisarze i wydarzenia 1939-1942*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 513. Informację o śmierci Elin w getcie podał (jako przypuszczenie) Roman Kotoniecki, w: *Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*, PIW, Warszawa 1963.

64 M. Elin, List z 26 grudnia 1929 r., w: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 226.



listu, dzięki której kobieta z utworów może kontaktować się ze światem zewnętrznym, przypomina o tym, że poczta i telefony działały do końca istnienia dzielnicy żydowskiej, stanowiąc jeden z niewielu łączników ze stroną aryjską. Niemniej nurtuje mnie też kwestia „autogettoizacji”, będąca odpowiedzią na wcześniejsze wykluczenie. Praca ze smutkiem, mrocznością, samotnością to jakości, w które poetka wciąż inwestowała, mimo że nie cieszyły się ogólnym uznaniem i narażały jej twórczość na niepamięć. Autorka chce zapomnieć o słowach-cegłach, z których budowała swój dom. Woli milczeć, wznosi swoje mury w ciszy. Czy istnieje w tym jakaś forma sprawstwa, rezygnacja z uczestniczenia w wielkiej historii awangardy? Czy autogettoizacja to własna strategia odgradzania się, niechęć bycia w ciągłej, przytłaczającej zależności od innych?

*Fotografia* w kontekście losu Mili Elin brzmi niemal proroczo, jakby poetka przewidziała swoje przyszłe losy, tak jak gdyby gdzieś w podskórnej świadomości istniała pulsująca myśl, że jej życie nieuchronnie zbliża się do końca:

czemu odejść trzeba w połowie drogi krokiem,  
który tak piękny jest tu na ziemi.  
... Czy tu zostać potrafisz?  
Dzień za dniem coraz mocniej pętle śmierci spleta  
i zaciska na szyi [*Fotografia*, s. 76].

Rzeczywiście odeszła w połowie drogi, przez lata gubiła się w archiwach, a jej utwory funkcjonowały jako niezrealizowane potencjalności. Poetka niepewnie, po chwili milczenia zadaje sobie pytanie: Czy tu zostać potrafisz? A co gdybyśmy to my pomogli jej pozostać w naszej świadomości, zauważyli ją tu i teraz, a minione perspektywy, niespełnione szanse wykorzystali, wyzyskali i reaktywowali?<sup>65</sup> Co by było, gdybyśmy dostrzegli jej piękny krok? Bo Przyboś się mylił – Milla Elin głośno i wyraźnie wypowiedziała swoje A. W jej abecadle A oznaczało awangardę, ale jej inną wizję, taką, w której nadmierne „niezrozumiałstwo” czy racjonalistyczny chłód nie miały racji bytu. Nowa sztuka Elinówny sprzeciwia się hermetyczności, narracjom o sukcesie, nieustającej pewności i aktywności. Pisze ona o przeciętności, zwyczajnej, szarej codzienności i tych, które nic nie znaczą dla instytucji władzy. Pisze o nas – wątpliwych we własne umiejętności, niepewnych,

65 A.A. Azoulay, *Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*.

żyjących w kryzysowej codzienności, która ściera, zużywa, nadszarpuje<sup>66</sup>. Może zatem – na przekór wielokrotnie powtarzanym słowom autora *Tętna* – wiersze te nie są bardzo słabe, lecz opowiadają o słabości? Autorka dostrzegła potencjał swojej różnicy, wykorzystała własną bezsilność i przekuła ją w siłę wierszy, które nawiedzają nasze rzeczywistości.

## Abstract

---

**Paulina Borsuk**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

*Disappearing in Darkness: The Negativities and Losses of Mila Elin*

The article focuses on Mila Elin's poetic and biographical strategies of disappearing, namely becoming a shadow, growing accustomed to the dark setting of everyday life with its alienating feelings, along with micro-gestures based on obliterating her traces. The text describes the unclear status of Mila Elin as a correspondent-lyrical archive of sadness and helplessness incongruent with the Krakow avant-garde and mentions the potential for loss – to history and one's own loneliness. Borsuk wonders whether in the thicket of circulating negativities appears a chance for an intimate community to be formed by asking whether self-ghettoization is a strategy of setting boundaries, an unwillingness to be in constant overwhelming dependence on others?

## Keywords

---

Mila Elin, negativity, losing, insignificance, self-ghettoization, disappearing

---

<sup>66</sup> Zob. K. Bojarska, *Patos codzienności (kobieta – biografia – fotografia)*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015.