

ANNA MAJEWSKA (Uniwersytet Jagielloński)

KIEDY OPÓR STAJE SIĘ NORMĄ

Anna Majewska (annnamajewska@gmail.com) – studentka wiedzy o teatrze i prawa UJ. Numer ORCID: 0000-0002-6529-8608

Abstract: Anna Majewska. “When resistance becomes the norm”

During a participatory project as part of the *RePresentations* program, there was a meeting between young people and the feminist Siksa duo. Workshoping gave rise to critical reflections on the problem of how the prevailing order was absorbing the revolution. The author has a look at the course of the project and the narrative the media has built around Siksa, describing the mechanisms for producing the image of rebels and leading to the subjugation of contestatory practices. She devotes special attention to the strategies for counteracting ineffectual rebellion Siksa has tested out, along with the collective consisting in the project participants.

Key words: Siksa; RePresentations; rebellion; image production

DOI: 10.34762/apg9-r356

1.

„Wkurwia mnie, kiedy ludzie pytają, co mnie wkurwia” – tak na pytanie o przyczyny swojego „wkurwu” odpowiedziała Swietłana Suchorukowa podczas warsztatów prowadzonych przez Alex Freiheit i Piotra Buratyńskiego – twórców Siksy. Zdanie, które padło w pierwszych chwilach wspólnej pracy, trafnie oddawało sposób, w jaki uczestnicy projektu partycypacyjnego postrzegali swoją pozycję polityczną. Zapowiadało też zmianę dokonującą się wtedy w strategii twórczej dwojga performerów. Odtąd ważnym tematem rozmów stał się problem absorbowania buntu przez system, przeciw któremu ten bunt był wymierzony. Przyglądając się narracji budowanej w mediach na temat Siksy i przebiegowi projektu, omówię mechanizmy wytwarzania wizerunku buntowników, prowadzące do ujarznienia kontestacyjnych praktyk. Szczególnie interesować mnie będą strategie działania, jakie wobec nieskuteczności oporu testowała Siksa wraz z Blokiem Wschodnim – grupą utworzoną przez uczestników projektu.

Obserwowałam przebieg *10 dni gniewu i miłości*, pracując w produkcji *RePrezentacji*, organizowanych przez Biennale Warszawa – początkowo jako wolontariuszka, później jako koordynatorka. Pośredniczyłam między artystami, uczestnikami i organizatorami projektu. Stawiało mnie to w podwójnej roli: osoby reprezentującej instytucję, ale niewiele starszej od członków Bloku Wschodniego i dzielącej z nimi niektóre doświadczenia, a przez to bliżej związanej z ich grupą. Z pozycji pośredniczki obserwowałam spotkanie kuratorskich oraz instytucjonalnych założeń projektu z odbiegającą od nich, krytyczną refleksją Siksy i Bloku Wschodniego na temat politycznej aktywności.

Do udziału zaproszono osoby od siedemnastego do dwudziestego roku życia. Mając na uwadze fakt, że większość uczestników uzyskała czynne prawo wyborcze, więc na podstawowym poziomie mogli oni wpływać na kształt stosunków

politycznych, kuratorka projektu, Agata Siwiak, chciała stworzyć warunki do formułowania przez młodych ludzi propozycji zmiany. W jej zamyśle praca partycypacyjna miała stać się „papierkiem lakmusowym trwałości działania społecznego” (Galas, Michalak, Siwiak i in., 2019). Kolektyw, który powstał podczas warsztatów, był postrzegany przez Siwiak jako próba zespołowej praktyki politycznej, a zarazem test jej skuteczności. Na kształt projektu wpłynął również program Biennale Warszawa – interdyscyplinarnej instytucji, poszukującej sposobów zyskania sprawczości przez ruchy społeczne (por.: Frąckowiak, Wodziński, 2017). Z przebiegiem pracy Siksy i uczestników *RePrezentacji* wiązano nadzieje na stworzenie nowych form zaangażowania młodych ludzi. Nieunikniona była więc konfrontacja ich sceptycznego namysłu nad możliwością wyłonienia się buntu z postulatem aktywności politycznej, zgłaszanym przez instytucję w działaniach dyskursywnych, aktywistycznych i artystycznych.

Praca partycypacyjna miała dotyczyć sposobów wyrażania w publicznej przestrzeni gniewu i miłości – afektów, które, zdaniem kuratorki, warunkują działanie demokracji (por.: Galas, Michalak, Siwiak i in., 2019). Na podstawie opisu warsztatów uczestnicy mogli oczekiwać „przepracowania swoich problemów i/lub sytuacji, które Ciebie wkurzyły, odtworzenia ich i przerobienia na działanie artystyczne” (Siksa, 2018a). Zapowiedź projektu odpowiadała dotychczasowym założeniom twórczości Siksy, będącej edukacyjną interwencją polityczną. Alex śpiewała o wściekłości, jaką budzi w niej przemoc fizyczna i werbalna wobec kobiet, żeby uwidocznic ją wobec widzów i skłonić ich do buntu. W związku z tą strategią Siksa stała się rozpoznawalna na rynku sztuki jako projekt kontestacyjny. Przyjmując zaproszenie do prowadzenia warsztatów poświęconych ekspresji gniewu, Alex i Buri musieli określić się wobec własnego wizerunku – twórców specjalizujących się w radykalnej poetyce. Podczas rozmów poprzedzających wspólną pracę nabrałam przekonania, że performerzy ostrożnie odnoszą się do roli autorytetów pokazujących, jak „przerobić” gniew na działanie artystyczne, ukształtowanej przez mechanizmy produkcji ich wizerunku na rynku sztuki.

2.

Zmiana relacji między władzą i kontestacją związana z przyspieszeniem kapitału sprawia, że trudno dziś o proste przeciwstawienie buntu porządkowi. Kolejne formy sprzeciwu zostają zaabsorbowane przez system, zanim zdążą nim zachwiać. Bojana Kunst dostrzega przyczyny tego procesu

w produkcji podmiotowości. „Im bardziej się nas zachęca, abyśmy stosowali kreatywne, zaangażowane politycznie, rewolucyjne i dynamiczne metody pracy, tym silniejszej standaryzacji i kontroli podlega nasza podmiotowość” – pisze Kunst, wyjaśniając, w jaki sposób krytyczna postawa staje się zasadą bycia w systemie kapitalistycznym (Kunst, 2016, s. 36).

Obserwując obecność Siksy w mediach, można prześledzić proces przejścia krytycznego języka przez system produkcji sztuki. Im bardziej rewolucyjna wydawała się przyjęta przez grupę retoryka radykalnego feminizmu, tym szybciej ulegała przetworzeniu w neoliberalną opowieść. Pisano: „Siksa i wkurwia, i zachwyca” (Mikołajczyk, 2015) albo „wali prosto z mostu”, lecz zarazem „nie wnosi żadnej nowej jakości na scenę punk” (Godziński, 2017). Ze słowem „wkurwia”, które sugeruje silną reakcję afektywną na przekroczenie norm, zestawiono afirmatywne „zachwyca”, pozwalające uciszyć i oswoić dyskomfort. Stosowano kryterium konsumpcyjne – wprawdzie Siksa „wali prosto z mostu”, a więc mówi szczerze w bezpośredni, odważny sposób, lecz nie dostarcza „nowej jakości”, czyli nie zaspokaja pragnienia nowych wrażeń. Zarówno liberalni, jak i lewicowi dziennikarze o feminizmie grupy pisali entuzjastycznym językiem reklamy, którym radykalne stanowisko polityczne zachwalali niczym towar. Alex określano jako „wschodzącą gwiazdę feminizmu” (Siksa, 2018), „Wysokie Obcasy” nominowały ją do tytułu *Superbohaterki 2017 roku* („Wysokie Obcasy”, 2017), a Paweł Soszyński pisał dla „Vogue’a” o „feministycznym pazurze” (Soszyński, 2018), jaki swoją obecnością na scenie wprowadza do *Kordiana* Jakuba Skrzywanka.

Przekształcanie radykalnego performansu gniewu w towar wyjaśnia teza Kunst, że nawet najbardziej nienormatywne lub subwersywne zjawiska mieszczą się w porządku, jeśli można je sprzedać (zob.: Kunst, 2016, s. 31). Inność jest wręcz pożądana, bo odpowiada na różnorodne pragnienia. W związku z rozluźnieniem kategorii normatywności uwidocznianie przez Sikse tego, co inne i marginalizowane, mogło zarazem zaspokajać potrzebę oglądania ekscentrycznego widowiska. Podkreślano, że „Siksa jest wulgarna, jej przemyslenia i porównania są kontrowersyjne i obrażające pół Polski” (Godziński, 2017), „Siksa jest wkurwiona” (Konwerska, 2018), ale zapowiadano, że da „niezwykle, jedyne w swoim rodzaju widowisko” (Kowalewicz, 2018). Niemieszczący się w porządku wizerunek miał dostarczać coraz silniejszych, nowszych, bardziej wstrząsających bodźców. W narrację o nienormatywnych działaniach Alex i Buriego, spośród których wymieniano w jednym rzędzie naruszenie tabu związanego z przemocą wobec kobiet, wulgarny język i noszenie różowych kostiumów przez punkowych artystów, wpisana była przyjemność snucia opowieści o transgresji. Narracja ta jednocześnie kreuje i zaspokaja voyeurystyczne pragnienie przyglądania się temu, co odmienne.

Przedstawieniu działań performerów jako szokujących przekroczeń towarzyszył proces normatywizacji buntu. W „Na Temat” można przeczytać, że Siksa przywraca antysystemowe strategię punku, które pozwolą „powrócić

do normalności (sic!)” (Godziński, 2017). Alex została nazwana „ambasadorką” kobiet i „głosem rozsądku” (tamże). Za użyciem sformułowań wywodzących się z porządku prawa i racjonalizmu kryła się prawdopodobnie intencja oswojenia, upowszechnienia radykalnych politycznych postulatów. W twórczości Siksy kategoria „normalności” była jednak przedstawiana jako źródło przemocy. Ich performanse ujawniały, że sama konstrukcja normy stwarza pole do wykluczeń. „Ty to jesteś jednak trochę pojebana, ale spoko, ja lubię takie pojebane dziewczyny” (Siksa, 2017e) – mówiła Alex, wcielając się w rolę seksistowskiego chłopaka, dla którego odmienność staje się przedmiotem pożądania. Fetyszyzowanie tego, co nie mieści się w normie, prowadzi jednocześnie do wykluczenia, wyróżnienia i standaryzacji odmienności. W ten sam sposób przebiegał proces budowania narracji o Siksie jako wyłączonych z politycznej wspólnoty freaków, którym można przyglądać się podczas „ekscentrycznego wydarzenia” (Kiwi Portal, 2016). Jednocześnie byli przedstawiani jako kreatorzy trendów realizujący podstawową normę, która nakazuje wytwarzanie coraz nowszych sposobów bycia w świecie. Maurizio Lazzarato ujmuje to zjawisko poprzez następujący paradoks: podmioty są jednocześnie indywidualizowane i poddawane systemowym standardom (Lazzarato, 2010). Innymi słowy, wciąż na nowo kreujemy swoją tożsamość, jednak twórczy kryzys nie prowadzi do podważenia istniejącego porządku, tylko staje się normą.

Siksa mogła być dla widzów jednocześnie superbohaterką odważnie przełamującą tabu i „rozwrzeszczaną małąlatą” (Szubrycht, 2019); „wkurwioną”, radykalną feministką i liberalną „ambasadorką kobiet” (Godziński, 2017); „wijącą się na scenie”, „wypluwającą z siebie coś w rodzaju strumienia świadomości” punkową (Niezależna, 2017) albo wzniosłą performerką, oddaną sprawie tak dalece, że nie boi się zedrzeć kolan do krwi (por.: Sadulski, 2017). W ten sposób rosła skala produkcji wizerunków zespołu. Niejednoznaczna tożsamość Siksy, która miała wymykać się normie, stwarzała możliwość ujęcia jej w sprzeczne i wrogie jej politycznemu stanowisku opowieści. Zamiast dezorientować i drażnić, mimowolnie zaspokajała pragnienia widzów – jednocześnie przywracała dawną świetność punku i przemawiała głosem rozsądku. Starając się odnieść krytycznie do tego zjawiska, performerzy powtarzali narracje na własny temat, chcąc dokonać w nich przemieszczeń, a następnie przejąć je dla własnych celów. Nazywali się ironicznie „ekscentrycznym widowiskiem” (Siksa, 2016), za Mrozkiem powtarzali, że dostarczają „buntu na zamówienie” (Siksa, 2019). W jednej ze scen nieopublikowanego serialu Bloku Wschodniego, Alex parodiuje wizerunek wzniosłej feministycznej diwy stylizowanej na Marinę Abramović, która poświęcała się dla sztuki, zdzierając do krwi kolana podczas performansu. Proces przeobrażania podmiotowości, który wzmacnia krytyczna strategia, traci jednak wyzwalający potencjał. Siksa znalazła się w samym centrum gry wielu tożsamości i form, co zmuszało ją do działania w ciągłym napięciu. Konieczność podejmowania nieprzerwanej krytyki własnej pozycji w świecie staje się formą

samowładzy. Uwewnętrznia w ten sposób kontrola nad własnym buntom nie daje chwili wytchnienia i pozwala utrzymać go w ryzach systemu.

Wedle Kunst, wyznanie jest „mechanizmem upłyniania naszej podmiotowości i podporządkowania jej społeczeństwu oraz sieci jego licznych urzędów” (Kunst, 2016, s. 35). Poetyka wyznania stosowana przez Sikse miała być manifestacją sprzeciwu wobec realnej przemocy doświadczanej przez wokalistkę oraz wiele kobiet, które mogły się z nią identyfikować. Również ta strategia stała się jednak przedmiotem radykalnej konsumpcji. Alex nie kryła, że w pracy artystycznej odwołuje się do osobistego doświadczenia gwałtu. Budując postać Siksy, tworzyła wypowiedź na granicy teatru i performansu, roli i zwierzenia. Cieleśna współobecność widzów i Alex krążącej wśród publiczności oraz fizyczny dystans Buriego, który przyjmował rolę milczącego świadka wyznań, wzmacniały konfesyjną poetykę, mającą być w równym stopniu grą w odsłanianie, jak rzeczywistym odsłonięciem. Figure superbohaterki, budowaną w odniesieniu do intymnych przeżyć, lecz będącą w istocie fantazmatem kobiecej siły, często utożsamiano z samą artystką. W wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” Alex przywołuje reakcje jednej z widzek, która starała się uchwycić różnicę między realnym przeżyciem i odegraniem roli: „napisała do mnie dziewczyna: czy naprawdę wszystko, o czym krzyczę, aż tak mnie drażni. Po chwili sama stwierdziła, że to jednak zbyt autentyczne, by było udawane” (Siksa, 2017d). Wyznanie nie prowadziło jednak do ujawnienia zasłoniętego „ja”. Efekt „autentyczności”, odczuwany przez widzów, wzmacniał proces wytwarzania wizerunku Siksy. W jego wyniku konfrontacyjna sytuacja, stworzona podczas performansów, przestawała wstrząsać i wytrącać z przyzwyczajenia, a zaczynała zaspokajać potrzeby publiczności. Im mocniej oddziaływał na afekty widzów performans gniewu, tym większe stawało się zapotrzebowanie na coraz bardziej transgresywne, obrazoburcze działania nawiązujące do traumatycznego przeżycia. Strategia wyznania sprzyjała, widocznej na przykładzie medialnych narracji o zespole, konsumpcji ciała, wspomnień, gniewu i traumy performerki. Trafnie ujął ten mechanizm Jarek Szubrycht, pytając ironicznie: „czym zdenerwuje nas Siksa?” (Szubrycht, 2019). Skierowane do publiczności pytanie dotyczy w istocie jej pragnień. Można przeformułować je w ten sposób: jak jeszcze Siksa może zaspokoić naszą potrzebę transgresji i fantazji o buncie?

Pisząc o konsumpcji krytycznych postaw, nie twierdzą, że sam fakt zaistnienia niszowego, antysystemowego projektu w kulturze głównego nurtu odbiera mu skuteczność. Siksa prowadziła grę z artystycznym mainstreamem, mając świadomość mechanizmów konsumpcji buntu. Występowali na skłotach, ale też na festiwalach muzycznych, festynach, w galeriach sztuki i teatrach, aby grać „nie tylko tam, gdzie ludzie są do nich przekonani” (Siksa, 2017a). Zapowiadając prezentację ich singla na pokazie mody podczas Openera, Alex polemizowała na Facebooku ze stwierdzeniem, że Siksa powinna prowadzić tylko niszowe działania (Siksa, 2017b). W myśl tezy, że „więcej pożytku z SIKSY na pokazie mody niż

z najczarniejszych krastów grających w najmroczniejszej piwnicy” (Szymon, 2017, s. 15), wystąpili na OFF Festival, a ich *Poljestrowe ścierwo* odtworzono podczas pokazu Tomasza Armady w trakcie Openera. Problematyzowali swoją obecność w tych przestrzeniach i odnosili się do nich krytycznie, improwizując podczas performansów lub komentując swoje działania na Facebooku. W czasie koncertu na OFF-ie Siksa nawiązała ironicznie do panelu poświęconego żołnierzom wyklętym, który festiwal zorganizował rok wcześniej (Siksa, 2017c). W Warszawie ośmieszała paternalistyczny i zblazowany ton lewicowych recenzentów, piszących o sztuce kobiet – podczas koncertu w Hydrozagadce pytała, czy zarzut sformułowany przez Witolda Mrozka, że jej występ w *Kordianie* „wpisuje się w imieninowy klimat ogólnej słuszności” (Mrozek, 2018), jest oficjalnym stanowiskiem „Gazety Wyborczej”.

Podejmowanie prób krytycznej ingerencji w system, który przyswaja kolejne formy buntu, wiąże się z uczuciem ciągłego niepokoju. Bojana Kunst opisuje nieprzerwany stan napięcia właściwy tej kondycji: „Kolejne formy życia stają się przestarzałe, zanim jeszcze dojdzie do ich przyswojenia. [...] Zmusza nas to do życia [...] na granicy trwogi, i do nieustannego zwiększania nakładów” (Kunst, 2016). Odniosłam wrażenie, że sierpniowe warsztaty były dla Alex i Buriego kulminacją tego napięcia. Zdanie: „Wkurwia mnie, kiedy ludzie pytają, co mnie wkurwia”, wypowiedziane przez uczestniczkę warsztatów, odzwierciedlało ich doświadczenia, stając się hasłem wyrażającym sprzeciw wobec rozpędzonej konsumpcji kontestacyjnych postaw.

3.

Z rozmów w trakcie warsztatów wynikało, że członkowie Bloku Wschodniego odczuwali presję nieustannej transformacji i ulepszania „siebie”. Mówili wiele o oczekiwaniach, jakie stawiają przed nimi rodzice, szkoła, uczelnia – rozległy system, który wciąż domaga się od nich więcej, lepiej, oryginalniej, ciekawiej, bardziej błyskotliwie i radykalnie. Powstała lista najważniejszych wymagań wobec „młodzieży”¹, takich jak: bycie zaangażowanym, aktywnym, krytycznym. Ktoś przyniósł artykuł Doroty Wellman (Wellman, 2018), w którym autorka zarzucała młodym osobom egoizm i obojętność na autorytarną politykę rządu. W rozmowach podczas warsztatów jej tekst zaczął funkcjonować jako przykład presji performansu oporu, utwierdzonej przez osoby wypowiadające się z pozycji uprzywilejowanej w systemie ekonomicznym i porządku symbolicznym.

Źródła presji buntu opisywanej przez uczestników różniły się, w zależności od uwarunkowań środowiskowych i klasowych, jednak można było znaleźć w nich zbieżności. Osoby pochodzące z warszawskiej klasy średniej dostrzegały problem w neoliberalnej narracji o buncie, służącej zwiększeniu ich wydajności i kreatywności w myśl zasady nieprzerwanego wzrostu. Dla Marii Surowiec, wychowanej w środowisku anarchistycznym, obowiązek buntu wiązał się z koniecznością usamodzielnienia się w bardzo młodym

wieku. Doświadczenia osób pochodzących z wielkomiejskiego mieszczaństwa wiązały się ze stanem niepokoju, jaki budzi presja wytwarzania coraz nowszych tożsamości, jednak Maria odczuwała go również na podstawowym poziomie braku stabilności ekonomicznej. Mówiła, że próba wycofania się z konsumpcyjnego stylu życia też może prowadzić do standaryzacji buntu: „Jako młoda punkowa powinnam pić amarenę i nosić ciężkie buty. Tak jakby istniały jakieś normy i reguły buntu!”. Odmienność również podlegała w jej środowisku normatywizacji. „Jedyne, czego wymagało ode mnie otoczenie, to nie być normalną” – twierdziła, jednak, mimo sceptycznych obserwacji, była najbardziej przekonana do radykalnych działań politycznych.

Ze względu na różnice doświadczeń, podczas debaty o skuteczności buntu padło znacznie więcej pytań niż odpowiedzi. Hasło: „Wkurwia mnie, kiedy ludzie pytają, co mnie wkurwia” nie oznaczało dla Siksy rezygnacji z buntu, lecz go rozpraszało i komplikowało. Członkowie Bloku Wschodniego rozumieli je na wiele odmiennych sposobów, jednak wytworzył się wśród nich nastrój oczekiwania na działanie, którego kierunku i formy nikt nie potrafił jeszcze określić. Swietłana, choć najbardziej zdecydowanie krytykowała radykalne postawy, zakończyła debatę, mówiąc: „Naprawdę czekałam, aż któraś z osób, argumentujących za radykalizmem, zrobi coś radykalnego. Nie rozmawialiśmy radykalnie. Chciałabym to zobaczyć”.

4.

Próba wyciągnięcia konsekwencji ze wspólnych rozważań w praktyce politycznej był performans, który odbył się podczas defilady z okazji Dnia Wojska Polskiego. Przy Moście Gdańskim w Warszawie stanęły oddziały artylerii, czołgi, kolumny piesze, kolumny rekonstruktorów i pięćset koni. Pas zieleni biegnący wzdłuż Wisły, odgradzony na potrzeby przemarszu wojsk, jest zwykle miejscem rekreacji – i tak też postanowili go potraktować performerzy. Stanęli naprzeciwko czołgów w strojach do gimnastyki, rozciągając się w rytm *Shake it off* Taylor Swift.

Członkowie Bloku Wschodniego nie mieli doświadczenia ani w fitnessie, ani w protestach ulicznych. Ruchy taneczne powtarzane za Alex każdy wykonywał inaczej, w daleki od struktury wojskowej musztry, nieskoordynowany sposób. Podkreślając słabą pozycję, ostentacyjne amatorstwo sprawiło, że ich działanie wymykało się militarystycznej dyscyplinie, wprowadzając w pole widzialności to, co nie mieści się w patriarchalnym obrazie świata. Obok umundurowanych żołnierzy w statycznych, zeszytywniałych pozycjach tańczyli ludzie ubrani w neonowe, przykrótkie kostiumy z lumpeksu, tworzące estetykę bieda-glamu, łącząc obciachową, infantylną zabawę w przebieranie z upozowaną przesadą. Ekspozowanie niezręczności, tandety i niedoskonałości ciała było świadomą strategią polityczną, którą Tomek Tyndyk uchwycił w fotoreportażu *Fitness na defiladzie*. Na jego zdjęciach widać pobrudzone ziemią pośladki, ciemny pasek rajstop wystający spod pstrokatego body czy gumkę od majtek

wyraźnie odcinającą się pod legginsami (Tyndyk, 2018). Strategia czerpania siły z tego, co powszechnie uważane za wstydlive, obecna również w dotychczasowych działaniach Siksy, zbliża performans na defiladzie do słabego oporu (por.: Majewska, 2016).

Z działań podejmowanych wspólnie z Blokiem Wschodnim wyłania się jednak odmienne rozumienie relacji między siłą i słabością niż obecne w performansach Siksy, tworzących paradoksalne napięcie między tymi dwiema kondycjami. Dotychczas Buri, milczący na scenie i rzadko uczestniczący w wywiadach, świadomie zajmował słabą pozycję, przecząc fantazmatowi dominującego mężczyzny, który jako pierwszy zabiera głos. Alex budowała postać Siksy na granicy działań powszechnie uważanych za żenujące i „niepoważne” oraz zachowań, które budziły respekt, podziw, a wśród niektórych mężczyzn na widowni nawet obawę. Parodia narodowych bohaterów i subwersywne przejęcie heroicznych fantazji łączyły się nierozzerwalnie w twórczości Siksy z tęsknotą za silną kobiecą figurą, w przebraniu której można bez strachu wypowiedzieć się przeciwko przemocy, reprezentując tych, którzy nie mogą lub obawiają się zabrać głos. „Mówię także o historiach innych dziewczyn – jestem ich krzykiem, a one dają mi odwagę, by robić to dalej” – twierdziła Alex (Siksa, 2017d). Z tej wypowiedzi wyłania się strategia, jaką Nancy Miller wiązała z mitem o Arachne, będącej figurą silnego, feministycznego buntu (Miller, 2006). Arachne stworzyła gobelin przedstawiający kobiety, które padły ofiarą męskiej przemocy – porzuconą przez Zeusa i wtrąconą do lochu Antiope czy zgwałconą Europę. Żadna z nich nie miała wpływu na miejsce, jakie zajęły w mitycznych narracjach, stając się przypisem do opowieści o herosach i bogach. Gest Arachne miał przywrócić ich historii, ujawnić kryjącą się za nimi przemoc. Podobnie Siksa, wykorzystując silną pozycję, jaką dawała rola superbohaterki, występowała w imieniu kobiet, które nie mają szansy być usłyszane, aby wyprowadzić ich doświadczenia ze sfery tabu. Podczas performansu na defiladzie odrzucono ten sposób reprezentacji, podejmując działanie zespołowe, które nie dopuszczało mówienia w cudzym imieniu z indywidualistycznej pozycji. Nie było w nim śladu marzenia o sile jednostki. Zastąpiła je manifestacyjna bezsilność, z której czerpano strategię wspólnej i solidarnej praktyki osób znajdujących się na marginesie życia społecznego.

Działanie zespołowe właściwe słabemu oporowi jest dalekie od strategii politycznej Siksy wynikającej z ich dawnych setów, opartych na indywidualistycznych założeniach. „Nie wierzę we wspólną rewolucję – sama ją sobie zrób, w sobie” – mówiła Alex (Siksa, 2017f). Podczas fitnessu w Dniu Wojska Polskiego testowali jednak możliwość „wspólnej rewolucji”, co wytworzyło inną dynamikę relacji niż dotychczasowa praca w duecie. Performans zainicjowała Siksa, ale pracę koncepcyjną i realizacyjną wykonano kolektywnie, uzgadniając pomysł na powtórzenie w przestrzeni publicznej rozgrzewek, które poprzedzały każdy warsztat, szukając kostiumów w lumpeksie, nagrywając performans telefonami. Siksa

gimnastykująca się na tle czołgów nie była indywidualistką-superbohaterką (por. Kędzia, 2018), ale częścią roztańczonej grupy.

Fitness na defiladzie miał przypominać, że przestrzeń uwznioślona przez przemarsz wojsk to publiczny park, w którym każdy może uprawiać sport. Performerzy nie byli wyjątkowymi, odważnymi buntownikami – wykonywali jedynie codzienne ćwiczenia. Choć Blok Wschodni dystansował się wobec kategorii poświęcenia i heroizmu, typowych dla romantycznego modelu buntu, Tomek Tyndyk zdołał ująć performans w ramy heroicznej opowieści. Zwracam w tym miejscu jedynie uwagę na potencjalność przechwycenia „słabej” strategii buntu, bo fotoreportaż z Dnia Wojska Polskiego nie był szeroko komentowany w mediach. Na jednym ze zdjęć fotograf uchwycił determinację na twarzach Ady Braneckiej i Marii Surowiec, stojących na tle czołgu. Zdjęcie wykonano z perspektywy żaby, co sprawia, że artyleria wydaje się większa, a dziewczyny stojące do niej tyłem – drobne i osamotnione. Jasna cera performerek, ich neonowe ubrania tworzą kontrast z pogrążonym w cieniu oddziałem artylerii i karabinem wycelowanym w niebo. W wyniku takiego obrazowania słabość performerek służy uwzniośleniu ich działań w duchu opowieści „same przeciwko czołgom”. Fotoreportaż Tyndyka ujawnia możliwość zastąpienia narodowo-heroicznej narracji obchodów Dnia Wojska Polskiego inną narracją heroiczną, związaną z uwznioślonym buntem przeciwko militarystycznemu obrazowi świata. Patriarchalna opowieść o poświęceniu, indywidualizmie i wyjątkowości, przeciwko której wymierzone było działanie Bloku Wschodniego, w zmodyfikowanej formie może być zastosowana do przedstawienia ich performansu.

Pisząc o spotkaniu dawnej strategii Siksy i „słabej” interwencji podczas przemarszu wojsk, myślę, że obie formy buntu mogą być absorbowane przez system, odpowiadając na potrzeby konsumenckie, obejmujące m.in. fantazję o heroizmie. Uczestnicy projektu traktowali performans na defiladzie jako próbę sprzeciwu wobec „patriotyczno-militarystycznego wzwołu” (Siksa, 2018b), jednak poprzedzała go gruntowna podejrzliwość co do formy, w jakiej będzie odbierana, reprodukowana i przekształcana. Po Świącie Wojska Polskiego na Instagramie Siksy ukazała się przeróbka okładki „Wysokich Obcasów”. Cytowano na niej nieistniejącą rozmowę z Andą Rottenberg, która „nie gryzie się w język” i ogłasza, że „gimnastyka podczas parad wojskowych to jedyna adekwatna forma sztuki” (Siksa, 2018d). Naśladując wyznaczający trendy, arbitralny język artworlду, artyści uprzedzili odpowiedź systemu na swoje działania i sami wytworzyli zmistyfikowaną narrację na temat performansu. Podczas rozmów w trakcie warsztatów pojawiła się propozycja tworzenia podobnych konfaktualnych sposobów mówienia o sobie jako alternatywy dla strategii wyznania. Mistyfikacja była gestem powtórzenia mechanizmu produkcji wizerunku buntowników, który miał go ujawnić i doprowadzić do absurdu.

Z nagrań performansu na defiladzie Blok Wschodni zmontował teledysk do piosenki *Dziunia*, stworzonej podczas

warsztatów. Ada Branecka śpiewa w niej: „Nie chcę myśleć o polityce / chcę robić wakacyjne hity [...] I to jest najważniejszy news tego dnia / Że chcę dzisiaj wykąpać psa” (Blok Wschodni, Siksa, 2018b). Napisane przez Alex wersy mogą zabrzmieć jak deklaracja bezsilnej obojętności, utrwalającej granicę między prywatnym i publicznym. Gniew, który w założeniu Agaty Siwiak miał być tematem projektu, zastąpiło zmęczenie – to jego wpływ na kształtowanie postaw politycznych stał się przedmiotem zainteresowania w *Dziuni*. Połączenie dwóch perspektyw – piosenki opowiadającej o zmęczeniu polityczną bezsilnością oraz teledysku dokumentującego próbę znalezienia skutecznej formy buntu wbrew rosnącemu rozczarowaniu – oddaje charakter refleksji podjętej podczas projektu. *Dziunia* wyraża wyczerpanie Siksy „radikalnej, wkurwionej” rolą superbohaterki, nie jest jednak aktem rezygnacji.

W tekście piosenki ze słownika slangu przytoczono sekwestrowską definicję „typowej dyskotekowej dziuni”, która „zwykle ubiera białe kozaczki, krótką spódniczkę i z daleka błyska uśmiechem, postukując tipsami o blat baru” (Blok Wschodni, Siksa, 2018b). Aleksandra Gruszecka czyta pogardliwą definicję mechanicznie, jakby przedstawiała oficjalne i obiektywne znaczenie tego słowa. Arbitralny ton przypomina narrację na temat niezaangażowanych młodych ludzi – dziunia uosabia wyobrażenie Wellman o obojętnej, zblazowanej młodzieży. Jednocześnie Marta Fidura patetycznym sopranem śpiewa o dziuni jak o heroinie z libretta, odwracając obraźliwe znaczenie tego słowa. Można rozumieć gloryfikację tej postaci jako wrażliwą społecznie próbę zrozumienia, z jakiego środowiska pochodzi dziewczyna w białych kozaczkach i dlaczego przesiaduje przy barze – taką strategię da się ująć w opowieści o nowej formie zaangażowania. Wydaje mi się to jednak zbyt proste. Z piosenki Bloku Wschodniego wynika przekorna deklaracja, że być może młodzi ludzie są po prostu tacy, jakimi się ich postrzeżga. Ostatecznie dziunia jest fantazją, figurą o płynnej tożsamości, produkowaną i konsumowaną w podobny sposób jak wizerunki buntowników. Może być dziewczyną z dyskoteki, głosem młodego pokolenia albo współczesną kontestatorką. Nie robi to różnicy, jeśli każdy z tych wizerunków jest produkowany i przeznaczony do konsumpcji tożsamości, afektów i działań.

Dziunię można traktować jako propozycję rozszerzenia wyobraźni politycznej o to, co dla młodych ludzi było ważne we wspólnej przestrzeni. Sposoby rozumienia pojęcia zaangażowania politycznego różniły się wśród uczestników *RePrezentacji*, ale wszyscy definiowali je szeroko, zgodnie twierdząc, że polityczny charakter mają w równym stopniu: troska o stan środowiska, udział w proteście, zmagania z depresją i robienie zakupów w lumpeksie. Podczas gdy Swietłana śpiewa o doświadczeniu „smutku”, które może być bardziej dotkliwie niż zmiany rządów, Kamil Kućmierowski zgrywa się ironicznie na dziunię, która szuka ciuchów w sieciówce, żeby wyglądać tak jak jej koleżanki. Satyryczny, potoczny język Kamila, wykpiwający konsumpcjonizm, łączący

się z poważną, poetycką wypowiedzią o poczuciu wyobcowania. Każdy z członków Bloku Wschodniego mówi w swoim imieniu, nie starają się tworzyć wspólnego manifestu. Nie wynika z tego spójny projekt polityczny, nie wyłania się nowy model oporu, ale obraz wielości doświadczeń, temperamentów, wrażliwości społecznych i politycznych, które łączy przekora wobec presji buntu, jakiej poddawani są młodzi ludzie.

Pomysł na wydarzenie podsumowujące pracę warsztatową był przewrotny: Blok Wschodni miał zaspokoić pragnienie oglądania radykalnej „młodzieży”. Do pokazu, który odbył się w domu sąsiedzkim Bemowskiego Centrum Kultury, włączono scenę odczytania artykułu Wellman, któremu towarzyszyło stylizowane na rytuał pogrzebowy skasowanie Netflix’a, obwinianego przez dziennikarkę o polityczną inercję młodych ludzi. Zapowiadano nadejście „nowej filozofii, do której potrzebna będzie bibliografia dotycząca niepoprawności politycznych na przestrzeni wieków” (Blok Wschodni, Siksa, 2018a). Występujący kolejno członkowie grupy mieli dać pokaz zaangażowania politycznego. Polityczność była rozumiana znacznie szerzej niż w ujęciu Wellman – jako wszelkie relacje władzy. Każdy z występujących interpretował to pojęcie inaczej, jednak modele zaangażowania, które wynikały z kolejnych performansów, miały się z neoliberalną interpretacją romantycznych wyobrażeń o buncie młodych, jaką przedstawiła dziennikarka. Marta Fidura melorecytowała elegijnie informację prasową o martwym wielorybie znalezionym z kilogramem folii aluminiowej w brzuchu; Ada Branecka opowiadała o pielęgnacji krzaka, który wyrósł z kartofla, i zachęcała widzów do założenia domowej uprawy; Dominika Wasilewska tańczyła, naśladując subwersywnie estetykę popowych teledysków i celebrycki model kobiecości; Kamil Kućmierowski nagrał film suto okraszony glitchem, w którym odgrywał rolę telewizyjnego wróża, zachęcającego do ćwiczeń fizycznych. Stając w opozycji do fantazji o „walczących, konspiracyjnych” (Wellman, 2018) młodych ludziach, potencjalnie każda z tych odrębnych performerskich wypowiedzi mogłaby zostać nazwana nową formą oporu, nowym radykalizmem, poddając się łatwo mechanizmom produkcji podmiotowości. Ich różnorodność, brak estetycznej i programowej spójności odpowiadałyby potrzebie ciągłej transformacji podmiotu, jaka sprzyja presji przekraczania, pogłębiania, rewidowania własnego buntu, bycia kreatywnym w swojej kontestacji.

Blok Wschodni ponownie nie krył słabej pozycji, w jakiej się znalazł. Wydarzenie, odbywające się w świetlicy domu sąsiedzkiego, nawiązywało otwarcie do formy szkolnego przeglądu talentów. Włączono kulę dyskotekową, scena mieściła się na frotowym dywanie, przy oknach stały nieuprzątnięte kosze z włóczką, które zostawili członkowie koła robótek ręcznych, a na ścianach wisiały zapisane podczas warsztatów arkusze brystolu, zawierające propozycje odpowiedzi na pytania: „czego od nas oczekują?” i „czy warto być radykalnym?”. Performerzy wypowiadali się zupełnie serio, z przejęciem i zaangażowaniem, które mogły wydać się niemal

przerysowane. Demonstracyjnie amatorski „wykon” prezentowany był jako atrakcyjny, nowy, kreatywny głos młodego pokolenia – w ten sposób podkreślając słabość, jednocześnie naśladowano mechanizmy produkcji podmiotowości. Blok Wschodni prowadził grę z pragnieniami dotyczącymi buntu młodych ludzi, jakie miał zaspokoić. Stała za tym świadomość, że każda propozycja niezgody, każdy sprzeciw, nawet taki, który ujawnia bezradność, może zmieścić się w ramach istniejącego porządku, zostać nazwany i sklasyfikowany przez dorosłych.

5.

Po zakończeniu sierpniowych warsztatów grupa utworzona w wyniku projektu spotykała się przez pół roku, snując plany, dyskutując, a nawet podejmując próbę nakręcenia serialu. W końcu obowiązki uczestników projektu sprawiły, że coraz częściej widywali się już tylko towarzysko. Odniosłam wrażenie, że zarówno Siksa, jak i członkowie Bloku Wschodniego byli rozczarowani kolektywną pracą, stopniowo stającą się dla nich obowiązkiem. Pierwsze działania podjęto w czasie intensywnego, wakacyjnego spotkania, które było niemal euforyczne. *Dziunię* napisano i nagrano w jedno popołudnie. Na fali entuzjazmu Siksa i uczestnicy projektu zaczęli myśleć o Bloku Wschodnim jak o „wirusie wpuszczonym w polską kulturę”². Mieli wystąpić z Bellą Ćwir i Tomaszem Armadą, nakręcić serial, dezorientować widzów kontrfaktualnymi narracjami. Sami sobie narzucili wysokie wymagania, które wcześniej krytykowali. Codzienna praktyka okazała się trudna organizacyjnie i czasem mozolna, a uwewnętrznione oczekiwania wobec własnej pracy były przytłaczające. Blok Wschodni nie wytworzył nowych modeli oporu, nie napisał manifestu młodego pokolenia, nie powołał do życia trwałej i zorganizowanej wspólnoty, jednak ich spotkanie ujawniło, że formułowanie takich wymagań może być formą przemocy. Standaryzacja obrazów buntu młodych ludzi połączona z oczekiwaniem wytworzenia przez nich nowego języka kontestacji rodzi trudną do zniesienia presję, aby nawet sprzeciwiając się systemowi, być kreatywnym, najlepszym, zaspokajając wszelkie pragnienia. Bunt zostaje w ten sposób poddany władzy norm, zanim zdoła się wyłonić.

Jeśli nie istnieją drogi wyjścia z niekończącego się procesu absorbowania kontestacji przez hegemoniczny porządek, może warto liczyć nie na kompleksowe modele oporu, ale na chwile rozszczelnienia obowiązujących kategoryzacji. Siksa wraz z Blokiem Wschodnim, dostrzegając nieskuteczność buntu, poszukiwali możliwych sposobów działania w systemie przyswajającym jego kolejne formy. Obserwując testowane przez nich strategie, znajdowałam przygodne, krótkie chwile dezorientacji, rozchwiania norm, które nie pozwalały widzom na automatyczne klasyfikowanie performansu. Starałam się przedstawić ich spotkanie jako proces transformacji, w którym było więcej miejsca na sprzeczności, różnice i pytania, niż na modele i pewne odpowiedzi. Obawiam się jednak, że nawet teraz, opisując te działania, w nieunikniony sposób

uruchamiam proces produkcji kolejnych przedstawień buntu, umieszczam je w narracji, która może wykluczać dezorientujące niespójności o wywrotowym potencjale. ■

¹ Słowo to wymawiano podczas warsztatów ironicznie – uczestnicy uważali je za protekcyjne.

² Takie określenie ich przyszłych działań zaproponował Buri podczas ostatniego spotkania w sierpniu.

Bibliografia:

- Blok Wschodni, Siksa, *Laxity + BLOK WSCHODNI/восточный блок. Ekstremalna próba połączenia kilku światów*, 2018a, <https://biennale-warszawa.pl/siksa/> [dostęp: 6 III 2019].
- Blok Wschodni, Siksa, *Dziunia*, 2018b, <https://www.youtube.com/watch?v=YFVko3QN-d4> [dostęp: 6 III 2019].
- Frąckowiak, Bartosz; Wodziński, Paweł, *Koncepcja programowa i organizacyjna teatru scena prezentacje w warszawie*, 2017, http://www.kulturalna.warszawa.pl/download.php5?path=plik/119319_1/Scena_Prezentacje_Wodzinski.pdf [dostęp: 6 III 2019].
- Galas-Kosil, Anna; Michalak; Marta; Siwiak, Agata; Szczesny, Artur, zapis nieopublikowanej rozmowy (przepr. Z. Berendt, A. Majewska), Warszawa 2019.
- Godziński, Bartosz, *Punk powraca z pełną mocą*, 2017, <https://natemat.pl/214651.punk-powraca-z-podziemia-z-pelna-moca-siksa-wali-prostu-z-mostu-i-staje-sie-wrogiem-numer-jeden-polskiej-prawicy> [dostęp: 12 II 2019].
- Kędzia, Agata, *Nadnaturalne moce Siksy*, 2018, http://www.rozswietlamykulturę.pl/ziny/Reflektor_01_2018_kobieta.pdf [dostęp: 6 III 2019].
- Kiwi Portal, zapowiedź koncertu, 2016, <https://www.kiwiportal.pl/wydarzenia/88414> [dostęp: 6 III 2019].
- Konwerska, Emilia, *Zabij tę Polskę w sobie*, 2018, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/zabij-te-polske-w-sobie/> [dostęp: 6 III 2019].
- Kowalewicz, Tomasz, *Sztuka protestu według Siksy*, 2018, <http://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,35637,22970624,sztuka-protestu-wedlug-siksy-koncert-w-labiryncie.html> [dostęp: 6 III 2019].
- Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2016.
- Lazzarato, Maurizio, *Conversation with Maurizio Lazzarato*, [w:] *Exhausting immaterial labour with performance*, 2010, <http://www.tkh-generator.net/portfolio/tkh-17-exhausting-immaterial-labour-in-performance/> [dostęp: 6 III 2019].
- Majewska, Ewa, *Słaby opór i siła bezsilnych. Czarny Protest Kobiet w Polsce 2016*, 2016, https://www.academia.edu/31140128/S%C5%82a-by_op%C3%B3r_i_si%C5%82a_bezsilnych_Czarny_protest_kobiet_w_Polsce_2016 [dostęp: 6 III 2019].
- Mikołajczyk, Jarek, *Co z tą Siksq?*, 2015, <https://www.popcentrala.com/97-koncert/1136-co-z-ta-siksa> [dostęp: 6 III 2019].
- Miller, Nancy K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
- Mrozek, Witold, *Bunt na zamówienie*, 2018, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7607-bunt-na-zamowienie.html> [dostęp: 6 III 2019].

Niezależna, *Skandal na festiwalu: psychodeliczny performance i kpiny z żołnierzy wykłetych*, 2017, <https://niezalezna.pl/200491-skandal-na-off-festiwalu-psychodeliczny-performance-i-kpiny-z-ozolnierzy-wykletych-wideo> [dostęp: 6 III 2019].

- Sadulski, Bartosz, *OFF Festival 2017: skandale i hałasy*, 2017, <https://kultura.onet.pl/muzyka/koncerty/mocno-na-off-festiwalu-krew-na-kolanach-i-oburzona-czesc-publicznosci/pqy53rx> [dostęp: 6 III 2019].
- Siksa, *Muzyczny Kram 175*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HVy00Lgw09M&t=1094s> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Pasujemy wszędzie i nie pasujemy nigdzie*, wywiad przepr. E. Gaust, 2017a, <http://www.miejmiejsce.com/muzyka/pasujemy-wszedzie-i-nie-pasujemy-nigdzie/> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, wpis na Facebooku, 2017b, <https://www.facebook.com/xsiksax/posts/1368227419965247> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, nagranie koncertu na OFF Festiwalu, 2017c, <https://www.youtube.com/watch?v=L7b8Q83ZSqs> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Sorry, teraz tak wygląda punk*, (rozm. przepr. P. Domagalska), 2017d, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22201337,siksa-sorry-teraz-tak-wyglada-punk.html> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *To jest zemsta na wrogu. Taki Kill Bill*, (rozm. przepr. A. Pajęcka), 2017e, <http://www.enterttheroom.pl/life/22-wywiady/7420-siksa-to-jest-zemsta-na-wroga-taki-kill-bill> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Punkowa feministka z misjq*, (rozm. przepr. W. Bielaszyn), 2017f, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/siksa-wywiad/> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Siksa buduje, a nie rujnuje*, (rozm. przepr. H. Jasonek), 2018, <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/siksa-buduje-a-nie-rujnuje/nbzdxdx> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, *Stwórz To z SIKSĄ. 10 dni gniewu i miłości*, 2018a, <https://www.facebook.com/events/1014347442051913/> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, wpis na Facebooku, 2018b, <https://www.facebook.com/xsiksax/posts/1800574413397210> [dostęp: 6 III 2019].
- Taż, wpis na Instagramie, 2018d, <https://www.instagram.com/p/BmqE-KqhySt/> [dostęp: 6 III 2019].
- Siksa* [opis zespołu], 2019, <https://siksa.bandcamp.com> [dostęp: 6 III 2019].
- Soszyński, Paweł, *6 spektakli teatralnych, które trzeba zobaczyć*, 2018, <https://www.vogue.pl/a/6-spektakli-teatralnych-ktore-trzeba-zobaczyc> [dostęp: 12 II 2019].
- Szubrycht, Jarek, *Ciosy w patriarchat i klerykalizm. Czym zdenerwuje nas Siksa*, 2019, <http://wyborcza.pl/7,113768,24369893,siksy-oczyszczono-otwarte.html> [dostęp: 6 III 2019].
- Tyndyk, Tomasz, *Fitness na defiladzie*, 2018, <https://www.instagram.com/p/Bmg69f6BGIf/> [dostęp: 6 III 2019].
- Wellman, Dorota, *Naprawdę wszystko wam jedno, w jakim kraju życie?*, 2018, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,23758052,wszystko-wam-jedno-obudzenie-sie-gdy-przestanie-dzialac-netflix.html> [dostęp: 6 III 2019].
- „Wysokie Obcasy”, *Plebiscyt Wysokich Obcasów. Wybierz superbohaterkę 2017*, 2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/0,156954.html> [dostęp: 12 II 2019].