didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/1vr3-zy78
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/znaczenia-nie-da-sie-oddzielic-od-ciala

/ Ursus

Znaczenia nie da się oddzielić od ciała

Zofia Dworakowska | Uniwersytet Warszawski

The Signifier Cannot Be Detached from the Body

The text is a proposal to analyse the film *Symphony of the Ursus Factory* from three different perspectives: performance studies, qualitative research, and participatory art. Departing from a quote by the director, Jaśmina Wójcik, where she reminisces about her first encounters with the former employees of the factory, the author focuses on the issue of embodied knowledge. Through discussing different moments of the film and its visual and audial strategy, the author also shows how theatricality mixes with documentality in the production. The author also refers to different events and activities from the nine-year-long Factory Ursus Project to show it as a long-term process grounded on different modes of participation and collaboration, without which the movie could not have been possible and which legitimates its artistic form.

Keywords: qualitative research; participatory art; performance studies; representation; Symphony of the Ursus Factory

Rafałowi

„Podczas pierwszych rozmów, kiedy wspominali swoją pracę, często wstawali i mi ją po prostu pokazywali. Przecież ja nie miałam pojęcia, co to są piasty i bergery! Byłam zupełnie oniemiała, kiedy to oglądałam. Ci ludzie

tańczyli dla mnie swoisty taniec” (Wójcik, 2018). W ten sposób Jaśmina Wójcik przywołuje spotkania z osobami pracującymi kiedyś w Zakładach Przemysłu Ciągnikowego Ursus, podczas których narodził się pomysł na film *Symfonia Fabryki Ursus* (2018). Ten krótki cytat nie jest wybrany przypadkowo: to stały motyw opowieści o filmie, powracający w wielu wywiadach z jego reżyserką. Sygnalizuje możliwe, przecinające i przenikające się perspektywy myślenia o tym projekcie – badań jakościowych, *performance studies* i sztuki partycypacyjnej, wokół istotnego dla każdej z nich zagadnienia reprezentacji.

„kiedy wspominali swoją pracę, często wstawali i ją po prostu pokazywali”

Zainteresowanie Jaśminy Wójcik Ursusem zaczęło się od przypadkowego spaceru ze znajomymi po opustoszałych terenach zakładów i fascynacji tą przestrzenią. Nie bez znaczenia były też wspomnienia o dawnej świetności dzielnicy i fabryki, zasłyszane od ojca reżyserki, który z Ursusa pochodzi. Od 2011 roku przez kolejne dziewięć lat Wójcik, wspólnie z Izabelą Jasińską, Pat Kulką, Igorem Stokfiszewskim, Jakubem Wróblewskim podejmowała różnego typu działania na terenie Ursusa[1]. Były wśród nich m.in. spacer akustyczny po terenach zakładów, podczas którego odtwarzano fragmenty wywiadów z osobami kiedyś tam pracującymi, pokaz na ścianach hal archiwalnych filmów z życia fabryki (2014), parada traktorów, którymi pasjonaci z Polski przejechali spod Pałacu Kultury do Ursusa (2014), spotkania sąsiedzkie, film krótkometrażowy *Ursus znaczy niedźwiedź* (2015), publikacja fragmentów wspomnień osób pracujących kiedyś w fabryce na stronie internetowej „Krytyki Politycznej” (2015), aplikacja mobilna o historii zakładów (2015). Na czterdziestolecie strajków 1976 roku Wójcik ze współpracownikami i

władzami lokalnymi wydała książkę zawierającą wypowiedzi pracowników i pracowniczek z tego okresu[2], a także wraz z osobami mieszkającymi w Ursusie zbudowała z nadesłanych z Polski części pomnik – *Traktor – Idea – Ursusa*, który stanął przed urzędem dzielnicy (2016). Zainicjowali też kampanię na rzecz wykupienia z rąk prywatnych zabytkowej kolekcji zakładów i utworzenia muzeum na terenie dzielnicy (do czego do dzisiaj nie doszło ze względu na brak wsparcia ze strony władz Warszawy).

Pierwsze rozmowy z osobami pracującymi kiedyś w fabryce, przywoływane w zacytowanej na początku wypowiedzi, przypominają wywiady prowadzone podczas etnograficznych czy socjologicznych badań terenowych. Reżyserka opisuje moment, dobrze znany badaczom i badaczkom, w którym wywiad przestaje być tylko rozmową, ponieważ pojawiają się informacje, których nie można wyrazić za pomocą słów. Trzeba wstać i pokazać. Chodzi o praktyki ciała, o wiedzę ucieleśnioną, która może być zdobywana i przekazywana tylko poprzez performans – taki, w jakim uczestniczyła Wójcik.

W tej konkretnej sytuacji w konieczności podjęcia działania fizycznego ujawnia się jeden z ważnych problemów metodologicznych i teoretycznych dyskutowanych na polu badań jakościowych – nurtu badawczego, którego początki sięgają pierwszej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku (zob. m.in. Denzin, Lincoln, 2009; Jawłowska, 2008)[3]. W jego ramach „nauki społeczne, polityczne i humanistyczne zbliżają się do siebie, wspólnie koncentrując się na interpretatywnym i jakościowym podejściu do badań i teorii" (Denzin, Lincoln, 2009, s. 2). Badacze i badaczki z tego nurtu zwracają uwagę, że tradycyjne badania społeczne, w swojej ambicji osiągnięcia (niemożliwego) obiektywizmu i dorównania naukom ścisłym, pomijały podstawową redukcję, która następuje w toku każdego badania terenowego, jaką jest przedstawienie wielomedialnej rzeczywistości kulturowej przez jedno

medium – tekst (zob. Clifford, 1995). Między innymi z tego powodu podają w wątpliwość „uprzywilejowane, oparte na języku sposoby poznania" (Finley, 2009, s. 64) i eksperymentują z różnymi formami reprezentacji.

Przedstawicielki *performance studies*, takie jak Rebecca Schneider czy Diana Taylor, z perspektywy prowadzonych przez siebie badań historycznych zwracają z kolei uwagę, że „dominacja pisma w ramach zachodniej epistemologii" (Taylor, 2014, s. 7) wynika z wysokiej pozycji tej wiedzy, która może przyjąć formę materialną, stać się dokumentem, zostać zarchiwizowana (zob. Schneider, 2011, s. 23). Taylor w książce o znamiennym tytule *The Archive and The Repertoire. Performing Cultural Memory in The Americas* stawia sobie za cel odzyskanie miejsca dla wiedzy, którą archiwum wyklucza, czyli dla repertuaru. „Repertuar to […] rodzaj pamięci ucieleśnionej. Składają się nań performanse, gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, taniec i śpiew, czyli wszystkie te akty, które zwykle uznajemy za wiedzę ulotną i niemożliwą do zreprodukowania" (Taylor, 2014, s. 30).

W *Symfonii* dochodzi jednak do reprodukcji – to, co zobaczyła Wójcik podczas wspomnianych spotkań, zostało przeniesione do filmu. W pewnym momencie widzimy dawnych pracowników i pracowniczki, którzy z różnych stron dzielnicy przyjeżdżają na teren opustoszałych zakładów, jakby wracali po latach do pracy. Odszukują swoje dawne stanowiska w ruinach rozsypujących się hal i wykonują czynności, które kiedyś wykonywali codziennie w ramach swoich obowiązków zawodowych. W tym samym czasie wydają też odgłosy naśladujące dźwięki maszyn, przy których pracowali. Mamy do czynienia z performatywnym powtórzeniem wydarzeń z przeszłości, które nie przypomina jednak większości współczesnych polskich reenactmentów – nie dotyczy rekonstrukcji doniosłych wydarzeń

historycznych, najczęściej działań militarnych, ale codzienności i sfery pracy. Nie jest też tym typem powtórzenia, w którym najważniejsza jest wierność oryginałowi. Z jednej strony dawni pracownicy i pracowniczki podejmują często spory wysiłek, aby wykonać swoje czynności dokładnie w tym miejscu, w którym robili to wcześniej. Jeden z mężczyzn wspina się ostrożnie po hałdzie gruzu, podchodzi do ściany, która kiedyś znajdowała się chyba w środku budynku, o czym mogą świadczyć pozostałości kolorowej lamperii. Przy samej ścianie, z której wystają zerwane fragmenty instalacji, a może nawet urządzeń, zaczyna wykonywać ruchy włączania maszyn i przesuwania jakichś elementów. Z drugiej strony pracownicy i pracowniczki wykonują swoje czynności bez charakterystycznej dla rekonstrukcji historycznych precyzji odwzorowania rekwizytów i kostiumów. Działania odbywają się „w powietrzu", „na pusto", bez przedmiotów, z którymi pierwotnie były związane – pisanie bez maszyny do pisania, kierowanie i zmiana biegów bez samochodu. Jedna z kobiet, stojąc na rozjechanej maszynami budowlanymi, nierównej połaci ziemi, zgięta wpół, z wielkim zaangażowaniem wykonuje czynności przerzucania czegoś z jednego miejsca w drugie. Ludzie nie „pracują" w strojach roboczych, ale ubrani są odświętnie, jeden z mężczyzn ma nawet medal wpięty w kołnierz marynarki.

Sfilmowanie performansu, do którego dochodzi w *Symfonii*, jest dyskusyjne zarówno w perspektywie tradycji *performance studies* ufundowanej na dogmatycznym założeniu o jego efemeryczności oraz niemożliwości powtórzenia i zapisu (zob. Schechner, 1985, s. 50, Phelan, 1993, s. 146), jak i w perspektywie krytyki tej tradycji, formułowanej przez wspomniane badaczki. Wyodrębnienie przez Taylor dwóch rodzajów wiedzy i jej przechowywania – archiwum i repertuaru – ufundowane jest na tezie o powtarzalności performansu, ale też na jego wyraźnym odróżnieniu od wszelkiego materialnego zapisu. „Performansu na żywo nie da się

zdeponować w archiwum ani przekazać za jego pośrednictwem – twierdzi badaczka. – Nagranie wideo nie jest przecież performansem, choć czasem go zastępuje jako rzecz sama w sobie (wideo to część archiwum, to, co przedstawia należy do repertuaru)" (Taylor, 2014, s. 10). Schneider przeprowadza szeroką polemikę z tym podejściem, w której pokazuje, że Taylor dążąc do legitymizacji repertuaru jako innego rodzaju archiwum ulega tak naprawdę logice i porządkowi tego ostatniego, a jednocześnie nie zauważa jego performatywności (zob. Schneider, s. 108). Jednak w innym miejscu Schneider pisze także, że nagrywanie przekazów ustnych czy inne praktyki ocalania tego, co niematerialne, prowadzą do „straty odmiennego podejścia do zapisywania" (zob. Schneider, 2011, s. 28). Podziela tym samym przekonanie Taylor, że „ucieleśnione i wykonywane akty wytwarzają, zapisują i przekazują wiedzę" (Taylor, 2014, s. 10). Obie badaczki uznają więc skuteczność medialną performansu, który nie potrzebuje innej rejestracji, sam jest właściwym sposobem zachowywania.

Warto jednak uświadomić sobie, czego dotyczy reenactment oglądany w *Symfonii*. Jest to przede wszystkim powtórzenie działań fizycznych, które pracownicy i pracowniczki wykonywali przed laty w pracy, ale przecież jest także powtórzeniem pierwszych spotkań z reżyserką, a jak się potem okaże, także innych podobnych sytuacji w przeszłości i przyszłości. *Reenactment* umieszczony w filmie jest więc elementem cyklu powtarzających się performansów. Ma też charakterystyczne cechy performatywnych powtórzeń tego typu, które są „zawsze rekonstruktywne, zawsze niepełne, nigdy nie przywiązane niewolniczo do liczby pojedynczej czy tego samego pochodzenia" (Schneider, 2011, s. 100). Wykazuje zdolność wielokrotnego powracania, poruszania się między repertuarem i archiwum, w różnych wariantach i w różnym czasie. Stanowi więc dowód dla głównej tezy Rebekki Schneider, w imię której prowadzi ona batalię w obrębie swojej dyscypliny,

dowodząc, że „performans nie znika” (Schneider, 2011, s. 29), jak chcą klasycy, ale pozostaje.

„piasty i bergery”

W pewnym momencie filmu widzimy, jak w różnych miejscach Polski z szop i garażów właściciele wyprowadzają zabytkowe traktory i ruszają w podróż do Ursusa. Te powroty do macierzy filmowane są w spektakularny sposób – w szerokich kadrach, z powietrza, na tle krajobrazu. Nie towarzyszy im komentarz, słyszymy tylko silniki maszyn i regularnie wybijany rytm pojedynczego dźwięku. Gdy traktory docierają na teren dawnej fabryki, formują szyk i wykonują swego rodzaju układ choreograficzny, którego celem nie jest jedynie sprawne pokonywanie odległości, ale też manifestacja świetności i mocy. Wjeżdżają na plac fabryczny, na którym oczekują na nie w bezruchu pracownicy i pracownice dawnych zakładów, odświętnie ubrani, trzymając proporce z wyszytymi symbolami fabryki. Spotkanie maszyn z ludźmi ma emocjonalny przebieg – niektórzy podchodzą uśmiechnięci do traktorów, dotykają ich, głaszczą, jedna z kobiet nawet całuje wypolerowaną blachę. Następuje widowiskowy, filmowany z góry, jawnie zakomponowany przejazd traktorów dookoła zgromadzonych osób, który przywołuje na myśl defiladę pojazdów podczas jakiejś oficjalnej uroczystości. Kulminację filmu stanowi nieruchoma scena rozgrywająca się w nocy, którą rozświetlają tylko zapalone reflektory traktorów. W bliższych ujęciach widzimy bohaterki i bohaterów siedzących za kierownicami traktorów, potem kamera się oddala, aby objąć wszystkie maszyny razem i obraz się urywa.

Każdą symfonię charakteryzuje to, że jej tempo zmienia się w kolejnych częściach. Analogiczna zmienność cechuje *Symfonię Fabryki Ursus*, której poszczególne fragmenty i wątki mają własną, odmienną czasowość. Film

zaczyna się od archiwalnych, czarno-białych ujęć z okresu świetności fabryki, które przedstawiają m.in. robotników przy montażu maszyn, masowe zgromadzenia w halach fabrycznych, wypuszczenie milionowego traktora, tłumy wychodzące z fabryki po pracy. Potem poznajemy kolejnych bohaterów i bohaterki filmu – dawnych pracowników i pracowniczki – w trakcie codziennych czynności: przygotowywania posiłku, jazdy rowerem, samochodem, a w tle słyszymy ich wspomnienia:

> „Mi podlegały wszystkie maszyny, które wykonywały rdzenie i inne pozycje obróbcze do rdzeni: formiernia, topiarnia i pole wsadowe. Wciągnąłem się w to, żeby pracować, wykazać się, robić, bo ja się wychowałem przez pracę".

> „Byłam silną. Pierwszą i jedyną kobietą na bergerach. Jedyna kobieta sobie radziła z tym".

> „Przepracowałem za kierownicą pięćdziesiąt lat, nawet lusterka nie zbiłem. Żadnego wypadku nie miałem. Ja powinienem medal dostać".

> „Nie musiałeś kanapek brać, była stołówka, zupa była, wkładka była, mleko było, oranżada była. Co chciałeś, to miałeś. Wczasy były, dla dzieci, jedne zimowe, drugie letnie. Płacili i wszystko zadowolone było".

> „To było osiemdziesiąt decybeli, te młoty, nauszników nam nie dali. Ludzie słuch tracili, bardzo ciężko pracowali, pocili się, chorowali, ale mieliśmy swoją przychodnię, gdzie lekarze pomagali".

„Ten ogrom to przerażał, po parę tysięcy ludzi na jednej hali, na trzy zmiany. Jakieś ciężkie maszyny, większe, mniejsze. Nie było wiadomo, którędy wejść, którędy wrócić. Było zapylenie, zadymienie, gaz żeliwiarkowy, huk młotów, no i ogrom dymu".

„Ja pamiętam, jak staliśmy i patrzyliśmy, jak to szło pod młot, jak to niszczyli wszystko. Zakład, który dawał chleb, który dawał ludziom utrzymanie".

„I tak wszystkie w Polsce zakłady odeszły w nieznane. Demokrację ludzie robili dla nich, dla rządzących, a nie dla nas, dla klasy robotniczej".

Ta część filmu utrzymana jest w konwencji dokumentu obserwacyjnego – kamera podąża za bohaterami i bohaterkami, a ścieżkę dźwiękową wypełniają tylko ich wypowiedzi. Co jakiś czas wprowadzane są jednak do tej konwencji zaburzenia, które stopniowo się nasilają. Taką funkcję spełniają wspomniane reenactmenty, a także nieruchome i nieme kadry, w których widzimy bohaterów i bohaterki, osobno i w grupie, zastygłych w jakiejś sytuacji. Jedną z nich jest przywołane wcześniej oczekiwanie pracowników i pracowniczek na przyjazd traktorów, w innej widzimy członków orkiestry zakładowej, zastygłych, z instrumentami w dłoniach, z trąbkami, saksofonami, puzonami przy ustach, stojących na tle hałdy ziemi i fabrycznego komina. Te sceny są bliższe fotografii, zarówno ze względu na swój bezruch, jak i skierowanie do kamery. Wraz z upływem czasu konwencja dokumentalna stopniowo się rozmywa, cichną opowieści bohaterów i bohaterek, narrację przejmuje muzyka i obraz. Końcowe sceny *Symfonii* mają już wyłącznie wizyjny charakter.

Właśnie gra z konwencją dokumentalną w szczególny sposób kieruje uwagę na typową dla każdej symfonii zmianę tempa. W filmie przeplatają się ze sobą różne rejestry czasowe: rzeczywiste teraz 2018 roku, wydarzenia historyczne „cytowane" przez kroniki filmowe, opowiadane oraz przywoływane przez performatywne powtórzenia. Kolejny wariant stanowią sceny z końca filmu, które nie rozgrywają się ani kiedyś, ani teraz, ale trudno je też uznać za projekcję przyszłych wydarzeń. Tym przesunięciom między różnymi rejestrami towarzyszą wspomniane zastygłe kadry, które z kolei spowalniają co jakiś czas bieg filmu.

Wszystkie te zabiegi kwestionują linearną czasowość, wpisaną w większość filmów dokumentalnych, a także w większość badań. Sugerują, „że czas może być dotykany, przekraczany, odwiedzany i ponownie odwiedzany, że czas jest przechodni i elastyczny, że może się powtarzać, że nie ma tylko jednego czasu – nigdy tylko jednego" (Schneider, 2011, s. 30). Warto nie traktować ich tylko jako eksperymentów w obrębie gatunku filmowego, ale zobaczyć w nich próby dystansowania się wobec dominujących sposobów uprawiania historii, a nawet szerzej wobec charakterystycznego dla Zachodu przywiązania do oryginalności i autentyczności (por. Schneider, 2011, s. 30).

„byłam zupełnie oniemiała"

Porzucenie konwencji dokumentalnej pociąga za sobą również rodzaj deziluzji, to znaczy kieruje uwagę na samo medium filmu, ujawniając jego istnienie i sprawczość. Powtórzenia, spowolnienia i projekcje nie udają przecież rzeczywistych wydarzeń, nie istniały poza filmem, ale stają się widoczne przez swój jawnie kreacyjny, teatralny charakter. Jednocześnie *Symfonia* nie przestaje być dokumentem – uczestniczą w niej, w swoim

imieniu, realne osoby, których twarze, sylwetki, głosy, wspomnienia poznajemy od początku filmu, oraz rozgrywa się w tej konkretnej przestrzeni – na gruzach dawnych Zakładów Ursus. Okazuje się więc, że w *Symfonii* teatralność miesza się z dokumentalnością (por. Schneider, 2011, s. 29).

Podobna dwoistość obecna jest również w warstwie dźwiękowej i wizualnej. Właściwa *Symfonia*, która tworzy ścieżkę dźwiękową filmu, powstała z nagrań pracowników i pracowniczek odtwarzających odgłosy dawnej fabryki, muzyki orkiestry zakładowej, nagrań silników traktorów i dźwięków jednej z działających jeszcze na terenie Ursusa fabryk. Jest więc częściowo kolejnym reenactmentem, utworem typu *devised* – dokumentem i kompozycją jednocześnie. Kamera z kolei na początku filmuje dyskretnie bohaterów, ale regularnie porzuca tryb dokumentalny. Pierwszy raz dzieje się to, gdy po kilkunastu minutach filmu niespodziewanie zmienia perspektywę i unosi się bardzo wysoko nad bohaterkę jadącą na rowerze, śledząc ją jako mały punkt przemieszczający się po terenie dzielnicy. Modyfikacje trybu dokumentalnego odbywają się najczęściej właśnie przez odjazd kamery aż do bardzo szerokiego planu. Widzimy mężczyznę idącego w milczeniu korytarzami dawnego zakładu, aż podchodzi do klatki schodowej, której schody są w połowie urwane wraz ze ścianą budynku. Staje u ich szczytu, a kamera stopniowo oddala się, tak że obejmuje cały budynek, a potem rozległy teren przed nim, a przez urwaną ścianę widzimy ciągle zastygłego mężczyznę u szczytu schodów, który za chwilę zamienia się już tylko w mały punkt. Czasami kamera zwalnia wyraźnie tempo, jak wtedy, gdy niemal kontemplacyjnie filmuje puste pofabryczne hale. Przytoczone ujęcia już nie rejestrują wydarzeń, ale w jawny sposób je konstruują.

Jednoczesność kreacji i dokumentacji przenikająca wiele aspektów *Symfonii* ponownie komplikuje przywoływane wcześniej, fundamentalne dla tradycji

performance studies rozróżnienie między działaniem a zapisem, repertuarem a archiwum (por. Schneider, 2011, s. 154, 163, 168). Rozróżnienie to opiera się na wspomnianej tezie o efemeryczności, zgodnie z którą „chętnie myślimy o performansie jako o tym, co nie daje się zapisać, ponieważ pojawia się w czasie i łatwo nam powiedzieć, że film albo zdjęcie jest zapisem życia, ale samo nie jest życiem, które zapisuje (lub którego nie udaje mu się zapisać, jeśli przyjąć ustalenia Richarda Schechnera i Peggy Phelan)" (Schneider, 2011, s. 142). W *Symfonii* jawna teatralność wprowadza do dokumentu życie, a powtórzenia, spowolnienia i projekcje ujawniają możliwość innej temporalności, w której performans może wielokrotnie powracać, nawet w zapośredniczeniu. *Symfonia* wymyka się więc przyjętym podziałom medialnym i czasowym – jest performansem i dokumentem jednocześnie.

To „czasowe i medialne zmącenie" lub też „czasowa i medialna jednoczesność" (Schneider, 2011, s. 168) jest wyzwaniem dla publiczności oglądającej film. Wprowadza niepewność, wytrąca z przyzwyczajeń odbiorczych, powoduje, że racjonalna analiza nie wystarcza. Napięcie między kiedyś a teraz, zapętlenie realnego z fantastycznym, wzmożone oddziaływanie sensoryczne przez dominację narracji dźwiękowej i wizualnej, domagają się reakcji emocjonalnej.

„ci ludzie tańczyli dla mnie"

Reenactmenty pojawiające się w *Symfonii*, inaczej niż większość performansów tego typu, nie są przywołaniem działań innych osób z przeszłości, jak choćby podczas rekonstrukcji bitwy pod Grunwaldem, badań z obszaru etnografii performatywnej, gdy odgrywane są sytuacje zaobserwowane wcześniej w terenie (zob. Denzin, 2009, s. 583), czy choćby powtórzeń performansów Mariny Abramovič podczas jej słynnej wystawy

The Artist Is Present w MoMA (2010). W *Symfonii* czynności pracy na opustoszałych terenach fabryki wykonywane są przez te same osoby, które wykonywały je „oryginalnie". Uderzającej dosłowności nabiera tu stwierdzenie Michela de Certeau, że „znaczenia nie da się oddzielić od ciała indywidualnego ani kolektywnego" (de Certeau, 1988, s. 216), które pozwala także dostrzec upodmiotowiającą siłę tego typu performansu. „Repertuar domaga się obecności – podkreśla przecież Taylor – ludzie biorą aktywny udział w produkcji i reprodukcji wiedzy «tu i teraz», stanowią istotną część procesu jej przekazywania. […] Repertuar jednocześnie zachowuje i przekształca choreografie znaczenia" (Taylor, 2014, s. 30).

Podobnie rozumiana obecność „tych ludzi", zresztą także pracujących w fabrykach, stanowi zasadę jednej z wczesnych koncepcji sztuki partycypacyjnej w Polsce – teatru robotniczego Witolda Wandurskiego. Zgodnie z nią społeczność kształtuje teatr nie poprzez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie na scenę własnego aktora, „który «wypacza» tendencje teatru w kierunku potrzeb wyłaniającego go ze swego środowiska widza" (Wandurski, 1973, s. 322). Zdobywanie podmiotowości odbywało się więc przez przejmowanie władzy w każdym konkretnym przedstawieniu, „tu i teraz", na oczach widzów, i polegało na jawnym, a nawet manifestacyjnym modyfikowaniu tekstu, znaczeń, stylu gry. Precyzując to, jakimi środkami osiągano „wypaczenie", Wandurski wymienia parodię i karykaturę – a więc wzmożenie teatralności – oraz „szarżę" (zob. Wandurski, 1973, s. 322), co sugeruje możliwy temporalny wymiar „wypaczenia", zarówno na poziomie dynamiki gry, jak i szerszego kwestionowania konwencji realistycznej. Wandurski wiąże więc teatralność z odzyskiwaniem kontroli, która w jego koncepcji ma wymiar polityczny.

Podążając za tymi postulatami, można powiedzieć, że jawnie teatralne

powtórzenia, spowolnienia i projekcje w *Symfonii*, podobnie jak sceny bezruchu w tańcu współczesnym, które analizuje André Lepecki, „odsłaniają możliwość działania w obrębie kontrolujących reżimów kapitału, podmiotowości, pracy i mobilności" (Lepecki, 2006, s. 15). Osoby pracujące kiedyś w zakładach za pomocą tych zabiegów „wypaczają" czas linearny, a więc przerywają i zaburzają bieg historii, aby odzyskać w niej obecność przez ustanowienie jej oddolnej, kolektywnej i afektywnej wersji. Pozostawia ona na boku losy fabryki, zapisane w datach i liczbach, rozważane najczęściej tylko jako przyczynek do historii zapaści wielkiego przemysłu po 1989 roku, czy – szerzej – polskiej transformacji ustrojowej. Podstawowe dane o zakładach pojawiają się tylko w krótkiej informacji na początku filmu, co zwracało uwagę recenzentów: „Chcąc poznać historię monumentalnych zakładów, należy przed lub po seansie skorzystać z lektury uzupełniającej" (Bodziony, 2019), „Tych faktów i narracji nie znajdziemy w filmie Jaśminy Wójcik" (Madejska, 2018). *Symfonia* zakłada zmianę skali i przesunięcie perspektywy. Fabryka przywoływana przez dawnych pracowników i pracowniczki odsłania się jako formujące doświadczenie biograficzne i przestrzeń codziennego życia. Ta wersja historii umożliwia zrozumienie zakładów jako rzeczywistości kulturowej z wpisaną w nią siecią relacji, systemem wartości, wiedzą i technologią. Osią tej rzeczywistości jest praca i tylko obecność w *Symfonii* osób zatrudnionych kiedyś w fabryce pozwala zobaczyć ją inaczej niż przez pryzmat propagandowych haseł PRL czy potransformacyjnych analiz społeczno-ekonomicznych. W doświadczeniu indywidualnym praca wiąże się z szacunkiem dla wysiłku, wspólnego działania, tworzenia rzeczy użytecznych.

Pytanie o obecność „tych ludzi" stanowi również istotną oś debaty wokół tradycyjnych badań społecznych, w których przedstawiciele społeczności uczestniczyli jako informatorzy, „źródła wiedzy" jedynie w ich pierwszej

części, w terenie. Kolejne etapy procesu badawczego – opracowywanie danych, formułowanie wniosków, pisanie raportu oraz jego publikacja – odbywały się w fizycznym dystansie od „terenu" oraz bez udziału społeczności, co oznaczało utratę kontroli nad reprezentacją na rzecz badacza. Formułując krytykę tej tradycji, przedstawiciele i przedstawicielki badań jakościowych starają się z jednej strony przedefiniować relacje w obrębie badania, tak aby członkowie społeczności „przestali być tylko obiektem badań, stając się zamiast tego współpracownikami badacza, a nawet współbadaczami" (Finley, 2009, s. 59, por. Wyka, 2004). Z drugiej strony zastanawiają się, „w jaki sposób badacze powinni formułować swoje ostateczne wnioski, aby nie umniejszać roli swych współpracowników, aby nie uczynić ich niemymi" (Finley, 2009, s. 60). Wśród strategii, z którymi eksperymentują, są konsultacje przebiegu badań i wyników z osobami w nich uczestniczącymi, pisanie polifonicznych narracji, konstruowanie otwartych tekstów, a wreszcie badania posługujące się sztuką, w tym także, co tutaj szczególnie istotne – performansem (zob. m.in. Finley, 2009, Alexander, 2009, Madison, 2009). Intencją jest tutaj zawsze rozszczelnianie procesu badawczego, które daje wgląd w poszczególne jego etapy, pozwala usłyszeć zróżnicowane relacje osób uczestniczących, a więc śledzić, jak gromadzona jest wiedza i jak tworzona jest reprezentacja.

Wydaje się, że podobną funkcję w filmie pełnią materiały, które pojawiają się już po zakończeniu właściwej *Symfonii*, celowo oddzielone od niej napisami końcowymi. W tym zapisie, może najbardziej „dokumentalnym", widzimy przygotowania do filmu – warsztaty głosowe prowadzone przez Dominika Strycharskiego i warsztaty ruchowe prowadzone przez Rafała Urbackiego, w których biorą udział dawni pracownicy i pracowniczki fabryki, ale także m.in. Jaśmina Wójcik i Igor Stokfiszewski. Słowo „warsztaty", którego używa się w projekcie na określenie dziewięciomiesięcznych spotkań prowadzących do

powstania *Symfonii*, jest jednak mylące. Z tego, co można zobaczyć w materiałach filmowych, spotkania te nie polegały bowiem na tym, że Strycharski i Urbacki uczyli czegoś uczestników i uczestniczki. Przypominają raczej sytuację badania terenowego, w której artyści-badacze współpracują z osobami uczestniczącymi-informatorami. Nie jest to wywiad ani ankieta, przypomina trochę grupę fokusową, ale jej medium jest ciało. Uczestnicy i uczestniczki pytani przez artystów przywołują swoje dawne czynności z pracy i odtwarzają głosami dźwięki maszyn, przy których pracowali. Widzimy więc przekazywanie wiedzy „bezpośrednio z ciała w ciało" (Schneider, 2014, s. 33) – kolejne reenactmenty z cyklu, który już dobrze znamy.

Przyjęcie perspektywy badawczej pozwala zobaczyć te spotkania jako rodzaj badania przez współpracę, w ramach którego społeczność wspólnie z badaczami przygotowuje publiczną prezentację zebranej wiedzy. Usytuowanie fragmentów dokumentacji warsztatów po napisach końcowych nie powinno być więc mylące, ponieważ mają one większą rangę, niż umieszczane czasami na końcu filmu wpadki z planu. Zapewniają spojrzenie z innej perspektywy i wgląd w proces, na czym zależy wielu badaczom i badaczkom.

Kolejną perspektywę patrzenia na *Symfonię* zapewnia materiał, który nie znalazł się w filmie, ale jest udostępniany przez realizatorów[4]. Chodzi o *making of* z planu filmowego, zapewniający wgląd w proces jeszcze w innym momencie powstawania *Symfonii*. Ma on też odmienny charakter, ponieważ jako jedyny z omawianych do tej pory materiałów zawiera wypowiedzi reżyserki, innych realizatorów oraz dawnych pracowniczek i pracowników o *Symfonii*. Pozwala usłyszeć ich interpretacje tego, w czym biorą udział i dlaczego to robią:

> „Przemysł funkcjonował w Ursusie niemal sto lat i wydaje nam się bardzo istotne, żeby ta tożsamość przemysłowa była jakoś zachowana” (Igor Stokfiszewski).

> „Chciałem wystąpić w tym filmie, aby jeszcze trochę tych wspomnień, tych resztek o Ursusie zachować” (Jerzy Dobrzyński).

> „Ten film jest bardzo potrzebny dla młodych pokoleń – przekazują ci, którzy pracowali w tym zakładzie” (Henryk Goździewski).

> „W jakiś sposób uhonorowanie tych ludzi, którzy bardzo często poświęcili swoje życie dla pracy w zakładzie” (Stefan Sobczak).

Intencją osób współtworzących *Symfonię* jest więc wyraźnie dokumentacja, ocalenie od zapomnienia, pozostawienie materialnego śladu. Co ciekawe, w tej kilkunastominutowej relacji z planu zacytowane wypowiedzi sąsiadują z ujęciami kręcenia konkretnych scen, w których pracownicy i pracowniczki dawnej fabryki są w roli aktorów – realizują zadania, które stawia im reżyserka, grają. Zresztą na ten typ ich zaangażowania zwraca również uwagę Dominik Strycharski w swojej wypowiedzi z planu (2018). *Making of* potwierdza więc kluczową dla *Symfonii* jednoczesność – kreacji i zapisu, performowania i dokumentowania, lub też dokumentowania przez performowanie.

Materiały filmowe z warsztatów i z planu, odsłaniając kulisy przygotowań do *Symfonii*, z jednej strony obnażają do końca jej kreacyjny charakter, ale z drugiej – legitymizują go, ujawniając, że nie jest to jedynie artystyczna imaginacja realizatorów filmu, ale że jego korzenie tkwią w dłuższym procesie, kształtowanym przez obecność różnych osób. Dzięki tym

materiałom można zrekonstruować zastosowaną tu metodę, dla której jako analogiczne w sztuce są działania *site-specific*, a w badaniach społecznych założenia teorii ugruntowanej, zgodnie z którymi „Teoria wyłania się […] w trakcie systematycznie prowadzonych badań terenowych z danych empirycznych, które bezpośrednio odnoszą się do obserwowanej części rzeczywistości społecznej" (Konecki, 2009, s. XII). Nie chodzi więc o jakiekolwiek powiązanie działania/badania z konkretnym terenem (*site*) – tutaj rozumianym oczywiście także jako społeczność Ursusa i fabryki – ale o „ugruntowanie" w nim pojawiających się później koncepcji, tez, form artystycznych. Wypowiedź reżyserki zacytowana na początku tekstu pozwala prześledzić linię prowadzącą od spotkań z ludźmi, podczas których spontanicznie pokazują jej oni czynności wykonywane podczas pracy w fabryce, do filmu, w którym godzą się wystąpić i wykonać je po raz kolejny. Jest to jedna z wielu linii łączących *Symfonię* z różnymi działaniami podejmowanymi w ramach dziewięcioletniego *Projektu Ursus*, przed powstaniem filmu i po nim. Nie zachodzi tu bowiem prosta zależność wynikania, relację *Symfonii* wobec całego projektu trudno przecież uznać za oczywistą – nie jest to film dokumentalny o nim, a także, wbrew temu, co można znaleźć w niektórych relacjach (zob. Bendyk, 2018) oraz opisie producenta[5], nie jest jego podsumowaniem. Wykorzystująca medium filmu *Symfonia* stała się najbardziej widocznym elementem projektu, ale nie powinna przesłaniać szerszej konstelacji, której jest częścią.

Projekt Ursus ma rozciągniętą w czasie, procesualną, wieloogniskową strukturę, którą, niezależnie od tego, czy była zamierzona od początku, czy ustalała się w jego trakcie, warto potraktować jako rodzaj wypraktykowanej strategii. Właśnie w ten sposób od lat pracuje Suzanne Lacy, inicjując projekty partycypacyjne z różnymi społecznościami i grupami. Dobrze ilustruje tę strategię jedna z jej inicjatyw o zbliżonej do *Projektu Ursus*

tematyce i medialności, którą zrealizowała w latach 2015-2017 w Brierfield w północno-zachodniej Anglii[6]. Tematem projektu *Koło i kwadrat* było wygaszenie przemysłu tekstylnego w tym regionie, które doprowadziło między innymi do odseparowania dwóch społeczności wcześniej pracujących razem: południowoazjatyckiej i białej. Centrum projektu stanowiły rozmowy z przedstawicielkami i przedstawicielami tych społeczności, którym często towarzyszył śpiew, jako praktyka ważna dla obu grup. Wiele działań odbywało się w ogromnej, pustej, pofabrycznej hali, do której powracali dawni pracowniczki i pracownicy, aby m.in. wspólnie śpiewać pieśni z różnych tradycji, a także wziąć udział w obiedzie na pięćset osób, który był największym zgromadzeniem w tym miejscu od czasu jego zamknięcia. Na podstawie zebranych materiałów Lacy wraz ze współpracownikami przygotowała spektakularną wystawę w tej samej hali, składającą się m.in. z wielokanałowej instalacji wideo, zawierającej wspomnienia kilkudziesięciu dawnych pracowników i pracowniczek oraz z prezentacji innych materiałów i obiektów powstałych podczas projektu, a także dokumentacji przebiegu działań.

Strategie projektów publicznych takich jak *Projekt Ursus* i *Koło i kwadrat* zakładają więc inicjowanie długotrwałego procesu, którego części różnią się skalą, stopniem otwarcia na zewnątrz, wykorzystaniem mediów, dzięki czemu umożliwiają różnego rodzaju zaangażowanie i uczestnictwo. Projekty tego typu wymagają działania w rzeczywistości – poruszania się w różnych porządkach instytucjonalnych i nieustających negocjacji z lokalnymi władzami, organizacjami i społecznościami. Świadomie sytuują się na pograniczu sztuki, badań i aktywizmu.

Lacy opisuje projekt w Brierfield jako „usytuowane badanie krytyczne dotyczące rasy, pracy i kapitalizmu” (2017). Gdyby zamienić słowo „rasa” na

„klasa”, można by użyć tego sformułowania dla określenia działań podejmowanych w ramach *Projektu Ursus*. Stanowi on jedną z niewielu inicjatyw artystyczno-społecznych podejmujących historię świetności i upadku wielkich zakładów przemysłowych w powojennej Polsce, wypartą z jednej strony przez sposób, w jaki wykorzystywała ją propaganda PRL, a z drugiej – przez brak miejsca dla niej w afirmacyjnej narracji o polskiej transformacji ustrojowej. Wydaje się, że *Projekt Ursus* bardziej niż działania Lacy nastawiony jest na upamiętnianie, „zachowanie tożsamości”, ale już samo podjęcie tego wypartego tematu oraz formy, jakie przyjmuje, mają wymiar krytyczny. Jest polityczny w sensie rancière’owskim – to znaczy ingeruje w porządek postrzegania rzeczywistości (zob. Rancière, 2007), ale także na poziomie polityki miejskiej – jako obywatelska próba podjęcia dyskusji o kształcie tej części Warszawy. Jako taki spotykał się z biernością i oporem lokalnego samorządu inwestującego w tym samym czasie w osiedla powstające na terenach pofabrycznych, promujące nowoczesny wizerunek Ursusa. 27 lutego 2021 roku, w związku z naciskami ze strony lokalnych władz, pomnik *Traktor – Idea – Ursusa* został usunięty z dzielnicy, a jego pożegnanie stało się symbolicznym opuszczeniem tego terenu przez Jaśminę Wójcik i osoby z nią współpracujące. Traktor został przekazany do Skansenu Łochowice, prowadzonego przez sołtysa Jacka Grzywacza, zaangażowanego w *Projekt Ursus* od kilku lat. „Stefan Sobczak – mieszkaniec Ursusa – uznany został za społecznego kontynuatora działań związanych z upamiętnieniem Fabryki – otrzymał symbol – szczekaczkę. Za jej pośrednictwem zdążył zaprosić na II Zlot Zabytkowych Traktorów” (Gorzkowska, 2021). Zakończenie projektu zmienia znaczenie *Symfonii Fabryki Ursus*, która z jednej strony staje się jeszcze wyraźniej jego śladem, ale także może jeszcze bardziej się autonomizować. Nie zmienia się jednak jej performatywno-dokumentalny charakter – jest działaniem, które pozostaje.

Wzór cytowania:

Dworakowska, Zofia, *Znaczenia nie da się oddzielić od ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/1vr3-zy78.

Autor/ka

Zofia Dworakowska

Zofia Dworakowska (zofia.dworakowska@uw.edu.pl) – absolwentka Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW i Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, adiunktka w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje studiami Sztuki społeczne oraz współkieruje studiami Pedagogika teatru (wraz z Justyną Sobczyk). Redagowała m.in. *CZ/PL. Teatr po rekonstrukcji* (2008), *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze* (wspólnie z Aldoną Jawłowską, 2008), *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* (2014). Jest członkinią rady naukowej „Teatro e Storia”. Numer ORCID: 0000-0001-5617-5975.

Przypisy

1. Wiedza o projekcie ma charakter rozsiany. Podstawowe jej źródła to: strona projektu na portalu FB oraz różnego typu publikacje na stronie internetowej „Krytyki Politycznej”, a także prowadzonego przez nią Instytutu studiów zaawansowanych, przy którym projekt był afiliowany od 2016 roku jako Program Ursus.
2. Zob. *Ursus. To tutaj wszystko się zaczęło*, red. Jaśmina Wójcik, Ośrodek Kultury „Arsus”, Warszawa 2016.
3. Najważniejszym forum skupiającym badaczy i badaczki identyfikujących się z nurtem badań jakościowych oraz prezentującym najnowsze badania jest *The Sage Handbook of Qualitative Research*, praca zbiorowa wydawana przez Sage Publications. W latach 1994-2017 ukazało się pięć, za każdym razem aktualizowanych wydań tej książki pod redakcją Normana K. Denzina i Yvonny S. Lincoln. Na język polski przetłumaczono trzecie wydanie – *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
4. Zob. *Symphony of the Ursus Factory_making of*, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].
5. Sformułowanie, że *Symfonia* jest „podsumowaniem pięcioletniej pracy artystyczno-badawczej” pojawia się w wielu opisach filmu w internecie, stąd wnioskuję, że pochodzi z materiałów dostarczanych przez producenta. Zob. m.in. informacje o filmie na portalu

Filmweb, vod.pl, filmpolski.pl.
6. Informacje o projekcie na podstawie: https://www.suzannelacy.com/, https://www.art-agenda.com/announcements/184620/suzanne-lacythe-circle-and-the-square [dostęp: 1 III 2021].

Bibliografia

Alexander, Bryant Keith, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Bendyk, Edwin, *Tańcząca z traktorami*, „Antymatrix", 21 XI 2018, https://antymatrix.blog.polityka.pl/2018/11/21/tanczaca-z-traktorami/ [dostęp: 1 III 2021].

Bodziony, Jakub, *Traktory, psy i zbrodniarz wojenny. Festiwal Docs Against Gravity 2019*, „Kultura Liberalna" nr 541, 20/219, 21 V 2019, https://kulturaliberalna.pl/tag/nr-541/ [dostęp: 1 III 2021].

Certeau, Michel de, *The Writing of History*, Columbia University Press, New York, 1988.

Charmaz, Kathy, *Teoria ugruntowana w XXI wieku*, przeł. K. Miciukiewicz, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Clifford, James, *O autorytecie etnograficznym*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1995 t. 49 z. 3-4.Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S., *Przedmowa*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Finley, Susan, *Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Gorzkowska, Agnieszka, *URSUS. Symboliczne zakończenie 10 lat działań artystycznych. Traktor – Idea – Ursusa" opuszcza na zawsze Dzielnicę Ursus*, „Mocne Strony" 2021 nr 3, https://www.mocnestrony.com.pl/03-traktor-idea-ursusa.html [dostęp: 10 III 2021].

Jawłowska, Aldona, *Kontrkultura w poszukiwaniu nowych koncepcji człowieka i ludzkiego świata*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. Z. Dworakowska, A. Jawłowska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2008.

Konecki, Krzysztof T., *Wprowadzenie do wydania polskiego: Teoretyzowanie w socjologii – czyli o odkrywaniu i konstruowaniu teorii na podstawie analizy danych empirycznych*, [w:] B.G. Glaser, A.L. Strauss, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, przeł. M. Gorzko, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 2009.

Lacy, Suzane, *The Circle and the Square, Brierfield, United Kingdom,*

2015-2017,https://www.suzannelacy.com/performance-installation#/the-circle-and-the-square/ [dostęp: 1 III 2021].

Lepecki, André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York, 2006.

Madejska, Marta, *Symfonia z resztek*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2018 nr 20.

Madison, D. Soyini, *Krytyczna etnografia jako uliczny performans. Refleksje na temat domu, rasy, mordu i sprawiedliwości*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Majmurek, Jakub, *Przywrócić dumę Ursusa*, „Krytyka Polityczna" 23 grudnia 2018, https://krytykapolityczna.pl/kultura/przywrocic-dume-ursusa/ [dostęp: 1 III 2021].

Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993.

Popielecki, Jacek, *Emeryci na traktory*, https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/emeryci-na-traktory, [dostęp: 1 III 2021].

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum: M. Kropiwnicki i J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

Ratujmy zabytkową kolekcję Fabryki Ursus! / Let's save the antique collection of Ursus Factory souvenirs!, https://secure.avaaz.org/community_petitions/pl/Hanna_GronkiewiczWaltz_Prezydent_mst_Warszawy_RATUJMY_ZABYTKOWA_KOLEKCJE_FABRYKI_URSUS/?eQTcgjb [dostęp: 1 III 2021].

Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 1985.

Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Schneider, Rebecca, *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London – New York 2011.

Stokfiszewski, Igor, *Projekt Ursus Zakłady – wokół zwrotu demokratycznego w sztuce*, „Kultura i Rozwój" 2017 nr 2(3), s. 69-86, http://www.kulturairozwoj.msap.pl/doki/spis/KIR-03/KiR_2017-02.pdf [dostęp: 6 V 2021].

Strycharski, Dominik, wypowiedź w: *Na planie filmu „Symfonia Fabryki Ursus"*, 2018, realizacja Jean Prisset, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].

Sutowski, Michał, *Traktor jako wspólna sprawa [rozmowa]*, „Krytyka Polityczna", 13 października 2016,

https://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/traktor-jako-wspolna-sprawa-rozmowa/ [dostęp: 1 III 2021].

Symphony of the Ursus Factory_making of, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].

Sztuka ze społecznością, koncepcja merytoryczna: Jaśmina Wójcik, Igor Stokfiszewski, Izabela Jasińska, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2018.

Taylor, Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność: perFORwhat studies?*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014 nr 120.

Traktor Idea Ursusa, czyli pomnik Traktora, https://krytykapolityczna.pl/multimedia/fotorelacje/traktor-idea-ursusa-czyli-pomnik-traktora/ [dostęp: 1 III 2021].

Tu mówi Ursus, „Krytyka Polityczna" 1 maja 2015, https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/tu-mowi-ursus/ [dostęp: 1 III 2021].

Ursus. To tutaj wszystko się zaczęło, red. J. Wójcik, Ośrodek Kultury „Arsus", Warszawa 2016.

Ursus znaczy niedźwiedź [film], https://krytykapolityczna.pl/multimedia/ursus-znaczy-niedzwiedz/ [dostęp: 1 III 2021].

Wandurski, Witold, *Scena robotnicza w Łodzi*, [w:] *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939: antologia*, wyb. i wstęp S. Marczak-Oborski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Wójcik: Nikt już nie słucha ludzi z Ursusa. Rozmowa Izabeli Jasińskiej, „Krytyka Polityczna", 11 kwietnia 2015, https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/wojcik-nikt-juz-nie-slucha-ludzi-z-ursusa/ [dostęp: 1 III 2021].

Wójcik, Jaśmina, *Ursus. Symfonia fabryki*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" 2018 nr 20, https://doi.org/10.36854/widok/2018.20.378 [dostęp: 1 III 2021].

Wójcik, Jaśmina, wypowiedź, w: *Na planie filmu „Symfonia Fabryki Ursus"*, 2018, realizacja Jean Prisset, https://vimeo.com/238380530 [dostęp: 1 III 2021].

Wyka, Anna, *Metodologiczny casus badań przez współpracę*, [w:] *Od kontestacji do konsumpcji. Szkice o przeobrażeniach współczesnej kultury*, red. M. Kempny, K. Kiciński, E. Zakrzewska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2004.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/znaczenia-nie-da-sie-oddzielic-od-ciala*