

MARTIN BLASZK

Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0002-3749-517X>

KATARZYNA KRĘGLEWSKA

Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0001-7762-6499>

Performanse delegowane Roberta Laycocka na Festiwalu Rozproszonym Between.Pomiędzy 2024

Robert Laycock's Delegated Performances at Between. Pomiędzy Dispersed Festival 2024

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The article describes participation in two performance art pieces enacted according to instructions written and co-written by the artist Robert Laycock. The performances, *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* and *About Love: 1000 Contemplations*, were presented as part of the Between.Pomiędzy Dispersed Festival 2024. The article begins with an outline of the festival and its aims. It then describes several performances that have been hosted by the festival over a number of editions, before focusing on an analysis of Laycock's two performances. Both *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* and *About Love: 1000 Contemplations* appear to be unusual against the background of the festival undertakings for a number of reasons. The former took place deep in the Kashubian countryside, far from places usually associated with the festival, while the latter in a lecture hall at the University of Gdańsk. Moreover, both events can be seen as examples of delegated performance: for *Wdzydze Tucholskie Lake Swim*, the artist was not physically present but called upon other people to enact the instructions he had provided, while in the case of *About Love: 1000 Contemplations* he was present during the performance, but did not play a leading role in it. In the course of the analysis, the authors of the article discuss the two performances that took place during the festival in 2024, addressing such issues as sublimity, coaching, and delegated performance. In addition, they analyse Laycock's actions in the context of the phenomenon of delegated performance, pondering to what extent does the artist adhere to the norms of this genre, but also – how far he diverges from them.

Keywords: Festiwal Literatury i Teatru Between.Pomiędzy; performance art; delegated performance; participatory art; coaching

Abstrakt

Artykuł opisuje udział w dwóch dziełach sztuki performance, które zostały wykonane według instrukcji autorstwa (lub współautorstwa) artysty Roberta Laycocka. Performanse *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* i *About Love: 1000 Contemplations* zostały wykonane w 2024 roku w ramach Festiwalu Rozproszonego Between.Pomiędzy. Artykuł rozpoczyna się opisem festiwalu i celów przyświecających jego twórcom. W dalszej części przedstawiono zarys kilku występów, które odbyły się w jego ramach na przestrzeni lat, by następnie skupić się na analizie dwóch performansów Laycocka. Zarówno *Wdzydze Tucholskie Lake Swim*, jak i *About Love: 1000 Contemplations* na tle dotychczasowych działań festiwalowych wydają się pod kilkoma względami niezwykle. Pierwszy z nich odbył się głęboko na kaszubskiej wsi, z dala od miejsc zwykle kojarzonych z festiwalem, a drugi – w sali wykładowej Uniwersytetu Gdańskiego. Ponadto oba wydarzenia można postrzegać jako przykłady performansów delegowanych: dotyczy to zarówno pierwszego z nich, kiedy artysta, choć nie był fizycznie obecny podczas wykonywanych działań, wcześniej zobowiązał inne osoby do podążania śladem przygotowanych przez niego instrukcji, jak również drugiego – gdy w trakcie występu był co prawda obecny, lecz nie odgrywał wiodącej roli.

W toku analizy autorzy artykułu przedstawiają rozważania nad festiwalowymi performansami z 2024 roku, odnosząc się do takich zagadnień jak wzniosłość, coaching i performans delegowany. Ponadto analizują działania Laycoka w kontekście zjawiska performansu delegowanego, zastanawiając się, do jakiego stopnia artysta przestrzega norm tego gatunku – ale i jak dalece od nich odchodzi.

Słowa kluczowe: Festiwal Literatury i Teatru Between.Pomiędzy; sztuka performance; performans delegowany; performans partycypacyjny; coaching

O autorach

Martin Blaszk – artysta, badacz i nauczyciel, adiunkt w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują praktyki performatywne, happening i kreatywność oraz ich zastosowanie w edukacji i nauczaniu języka angielskiego. Autor monografii *Happening In Education – An Empirical Study* (2021) oraz *Happening In Education – Theoretical Issues* (2017). Autor artykułów o zastosowaniu happeningu i performansu w edukacji i nauczaniu języka angielskiego. Jako artysta jest autorem wystaw, instalacji i performansów, które były prezentowane w Polsce, Wielkiej Brytanii i Austrii. Był współzałożycielem i członkiem kolektywów artystycznych Whisky Tower Studio (1984–1988), kowboj.pl (2005–2010) i StudioSzkic (2008–2013). Członek komitetu redakcyjnego czasopisma „Beyond Philology”, Pracowni Badawczej Between.Pomiędzy (UG) oraz International Border Studies Center (UG).

Katarzyna Kręglewska – teatrolożka i literaturoznawczyni, adiunktka w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologicznym UG. Tłumaczka z języka angielskiego. Zajmuje się problematyką współczesnego teatru i literatury oraz zagadnieniami związanymi z autobiografizmem i dokumentalizmem. Autorka książki *Polskie pamiętniki teatralne. Teoria–historia–teksty* (2018). Współredagowała między innymi: *Włodzimierz Stanisławski and the Phenomenon of “Gardzienice”* (2022), *Teatr Wybrzeże w latach 1996–2016: zjawiska, ludzie, przedstawienia* (2019) oraz *Dybuk: na pograniczu dwóch światów* (2017). Jako tłumaczka związana jest z redakcją kwartalnika „Tekstualia”. Regularnie współpracuje z trójmiejskimi instytucjami kultury jako moderatorka i prowadząca spotkania z twórcami teatralnymi i pisarzami. Od 2016 roku związana z Festiwalami Literatury i Teatru Between.Pomiędzy jako zastępczyni dyrektora ds. nauki. Członkini Pracowni Badawczej Between.Pomiędzy oraz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

MARTIN BLASZK,
KATARZYNA KRĘGLEWSKA

Performanse delegowane Roberta Laycocka na Festiwalu Rozproszonym Between.Pomiędzy 2024

Between.Pomiędzy – przestrzeń spotkania

Organizowany w przestrzeni Trójmiasta Festiwal Literatury i Teatru Between.Pomiędzy odbył się po raz pierwszy w 2010 roku z inicjatywy anglistów związanych na co dzień z Uniwersytetem Gdańskim – Tomasza Wiśniewskiego, pomysłodawcy i dyrektora festiwalu, oraz Davida Malcolma, badacza, wykładowcy akademickiego i tłumacza, który do dziś pozostaje w ścisłym gronie organizatorów wydarzenia¹. Co ciekawe, z założenia impreza (wówczas pod nazwą *Back to the Beckett Text / Beckett na plaży* i poświęcona wyłącznie twórczości Samuela Becketta) nie była planowana jako wydarzenie cykliczne. Sukces debiutanckiej edycji sprawił jednak, że w 2011 roku odbyła się druga (jako *Back 2*, gdzie – oprócz Becketta, którego twórczość do dziś pozostaje stałym punktem odniesienia podczas organizowanych w ramach festiwalu wydarzeń – przedmiotem zainteresowania stały się dzieła literackie i teatralne również innych autorów), a od kolejnego roku impreza odbywa się już niezmiennie pod obecną nazwą, zwykle w trzecim tygodniu maja, i jest organizowana przez fundację Between.Pomiędzy we współpracy z Uniwersytetem Gdańskim². Dotąd odbyło się piętnaście edycji festiwalu, przy czym pewną cezurę stanowi rok 2020, kiedy ze względu na trwającą pandemię COVID-19 całość wydarzenia została przeniesiona do przestrzeni internetu (również edycja 2021 odbyła się online). Kolejną cezurę stanowi rok 2022 – odtąd bowiem festiwal przyjął nazwę „rozproszonego” i „firmowane” przez Between.Pomiędzy wydarzenia organizowane są przez cały rok, z kulminacją podczas kilku dni w maju³.

Celem przyświecającym organizatorom jest zapewnienie przestrzeni do spotkania przedstawicielek i przedstawicieli szeroko rozumianego świata sztuki (ze szczególnym uwzględnieniem obszarów literatury i sztuk performatywnych) z krajowym i międzynarodowym środowiskiem akademickim – oraz zaproszenie do współuczestnictwa w tym spotkaniu zróżnicowanej grupy odbiorców. Festiwal trwa około tygodnia. Jego niezwykle istotną cechą jest dwujęzyczność (część

wydarzeń organizowana jest w języku polskim, a część – angielskim), jak również konsekwentne dążenie, by działania ujęte w programie reprezentowały trzy perspektywy: lokalną, ogólnopolską i globalną, czemu zresztą sprzyja stała współpraca z kilkunastoma instytucjami z kraju i zagranicy. Kolejnym edycjom przyświeca inny temat przewodni, który spaja szereg regularnie organizowanych w ramach festiwalu wydarzeń, takich jak: spotkania autorskie z krajowymi i zagranicznymi pisarkami, pisarzami oraz twórcami teatralnymi; pokazy sztuk scenicznych i prezentacje słuchowisk radiowych; warsztaty teatralne, dyskusyjne, tłumaczeniowe oraz międzynarodowa konferencja naukowa i konferencje studenckie, a także szereg innych działań adresowanych do społeczności studenckiej. Organizatorom zależy na tym, aby festiwal był miejscem podejmującym próbę twórczego i akademickiego oglądu tego, czym jest współczesność – w jego koncepcję wpisana jest twórcza/poznawcza kreatywność, a metodą, po którą coraz częściej sięgają badacze związani z Between.Pomiędzy, jest *practice as research*⁴.

Siłą rzeczy ważnym elementem festiwalu są organizowane w jego ramach rozmaite wydarzenia o charakterze performatywnym – przy czym warto podkreślić, że są one zróżnicowane nie tylko formalnie i gatunkowo, ale również pod względem instytucjonalnym. Festiwal zapewnia przestrzeń do prezentacji nie tylko „tradycyjnych” przedstawień z repertuaru teatrów publicznych, ale również spektakli niekanonicznych, niezależnych, reprezentujących tak zwany trzeci teatr, czy szeroko rozumiany off, jak również szeregu innych wydarzeń performatywnych, jak: przedstawienia teatru tańca (między innymi zespół Dzikie Styl Company, Sopotki Teatr Tańca), koncerty (Sutari, Mundinova, Maciej&Mateusz Rychły), pokazy filmowe (*Metropolis* Fritza Langa z muzyką Irka Wojtczaka i Kamila Piotrowicza) i czytania performatywne (*BOTO czyta Stasiuka* w wykonaniu Adama Nalepy i Sylwii Góry), jak również happeningi⁵. Istotnym elementem festiwalu są również organizowane w jego ramach rezydencje artystyczne i warsztaty, wieńczone pokazami w formule *work-in-progress* z udziałem publiczności⁶.

Działania artystyczne Roberta Laycocka

Robert Laycock jest profesjonalnym artystą z ponadtrzydziestoletnim stażem. Pracuje głównie w północno-wschodniej Anglii i tworzy performanse i filmy wideo na tematy związane z elementami życia codziennego, takie jak zmiana czy miłość⁷. Zagadnienie zmiany stało się punktem wyjścia do stworzenia przez artystę trzech performansów polegających na przygotowaniu do przepłynięcia trzech jezior w Lake District w Anglii (Coniston, Ullswater, Windermere)⁸ – a następnie ich przepłynięciu w pław. Miało to charakter wyczynu wytrzymałościowego ze względu na ich długość (od około 9 km do 18 kilometrów) oraz warunki atmosferyczne (działanie wiązało się z pokonaniem wód otwartych, nierzadko przy niskiej temperaturze wody). Równie ważną częścią performansów jak sam akt pływania były intensywne programy treningowe, którym poddał



Fragment instalacji *Ariadna* w Ogrodzie Fibonacciego. Fot. Katarzyna Kręglewska, 2024.

się artysta, a także długotrwałe przestrzeganie ścisłej diety. Przekaz działań Laycocka jest taki, że prawdziwa i znacząca zmiana w samym sobie może nastąpić tylko poprzez stałe i rygorystyczne stosowanie dyscypliny.

W odniesieniu do miłości artysta wspólnie z byłą dziewczyną (już profesjonalną coachką) stworzył performans *A Deeper Place* (2019). Wydarzenie obejmowało sześć sesji, podczas których performerzy rozmawiali o związanych z miłością decyzjach, które niegdyś podjął Laycock. Inspiracją dla tej akcji była książka bell hooks *All About Love: New Visions*⁹. Za zgodą byłej dziewczyny zazwyczaj intymna relacja między coachem a klientem została upubliczniona podczas czwartej sesji coachingowej, kiedy to rozmawiali w obecności widzów.

Podobnie jak wielu artystów we współczesnym świecie oprócz tworzenia sztuki Laycock angażuje się w inne działania, które umożliwiają mu zarabianie pieniędzy: w swojej karierze był między innymi dyrektorem organizacji charytatywnej opartej na sztuce (Yes We Can Community CIC), a także podejmował inicjatywy z zakresu przywództwa społecznego oraz coachingu (North East Coaching Collective)¹⁰. Ponadto niezwykle ważne są dla niego jego rodzina, zdrowie i dobrostan (ang. *well-being*). Świadczy o tym nie tylko ilość czasu, jaką poświęca każdej z tych dziedzin swojego życia, lecz także fakt, że często dostarczają one formy i/lub treści dla dzia-

łań lub filmów, które tworzy. Dlatego Laycock, podobnie jak artyści sztuki performance poprzednich pokoleń, może zadeklarować, że dla niego *życie = sztuka*¹¹. Przy czym w przypadku Laycocka powinno się to równanie rozszerzyć, aby obejmowało następujące składowe: *życie = sztuka = praca*¹².

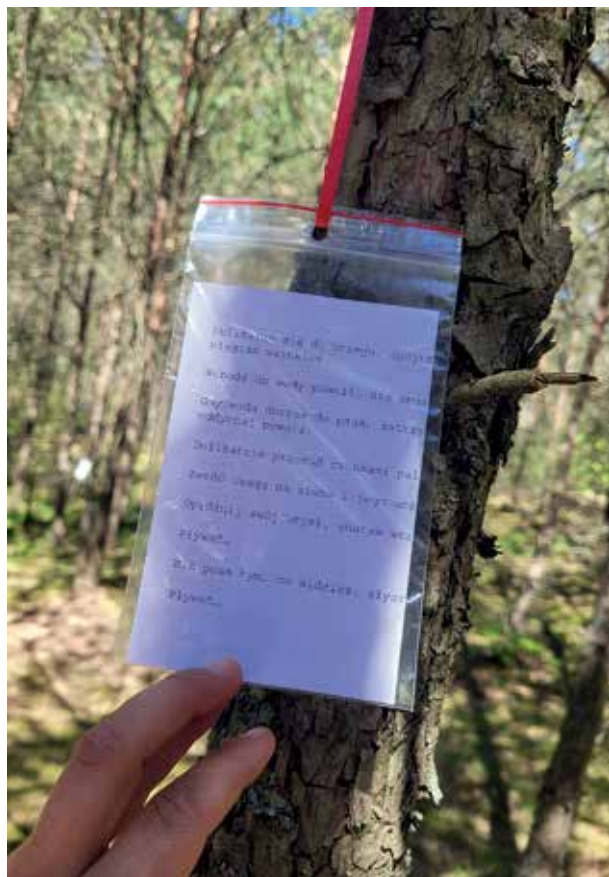
Zarówno akcentowane przez artystę ściśle powiązanie między życiem, pracą i sztuką, jak również sposób, w jaki postanowił podzielić się swoją pracą z publicznością Festiwalu Rozproszonego Between. Pomiedzy w 2024 roku, pozwalają stwierdzić, że zaproszenie Roberta Laycocka do udziału w festiwalu stanowi nietypowy wybór, jako że większość dzieł sztuk scenicznych prezentowanych dotąd podczas Between. Pomiedzy wpisuje się w konwencje teatru, tańca bądź muzyki, a wykonawca jest fizycznie obecny podczas występu. Tymczasem choć oba performanse Laycocka w znacznej mierze spełniają kryteria przypisywane zwykle dziełom tego rodzaju, to jednak ich wykonawca pozostawał podczas wydarzenia nieobecny lub jego udział w działaniach był znikomy.

Zgodnie z podstawowymi ujęciami teoretycznymi dzieła sztuki performatywnej charakteryzuje się efemerycznością, cielesną obecnością wykonawcy oraz bezpośrednią relacją wykonawcy z widzem¹³. Richard Schechner opisuje performans jako „zachowanie przywrócone” (*restored behavior*), czyli znane z codziennego życia działanie rekon-

struowane w nowym kontekście, a sam akt performatywny jako procesualny, liminalny i oparty na rzeczywistej obecności ciała w czasie i przestrzeni¹⁴. Erika Fischer-Lichte podkreśla transformacyjny potencjał performansu, jego samoorganizujący się charakter oraz autoteliczność – rozumiejąc go jako działanie, które istnieje wyłącznie w chwili samego zdarzenia, bez możliwości jego powtórzenia w identycznej formie¹⁵. Z kolei Marvin Carlson wskazuje na „nawiedzenie sceny” przez wcześniejsze gesty i formy – performans nie powstaje w próżni, lecz jest głęboko intertekstualny i historycznie zakorzeniony¹⁶. W świetle tych ujęć działania artystyczne Laycocka stają się interesującym przypadkiem: pozbawione cielesnej obecności artysty, podważają jedną z podstawowych zasad klasycznej definicji performansu, a zarazem – ze względu na swoją strukturę, efemeryczność i jednorazowość wydarzenia, a także specyficzną relację pomiędzy wykonawcą a widzem – zdają się mieścić w obrębie sztuki performance.

Dwa performanse Roberta Laycocka

Jak już wspomnieliśmy, na Festiwalu Rozproszonym Between.Pomiędzy w 2024 roku Laycock zaprezentował dwa performanse: *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* („Pływanie w jeziorze Wdzydze Tucholskie”) i *About Love: 1000 Contemplations* („O miłości: 1000 kontemplacji”)¹⁷. Pierwszy z nich odbył się w poniedziałek, 13 maja, kilka godzin przed oficjalnym rozpoczęciem festiwalu, a drugi



Wdzydze Tucholskie Lake Swim: instrukcje dotyczące pływania w jeziorze zawieszane na drzewach w Ogrodzie Fibonacciego.

Fot. Katarzyna Kręglewska, 2024.

we wtorek, 14 maja 2024 roku. Podczas pierwszego Laycock nie był obecny, ale jego obecność była wyczuwalna (to on udzielił instrukcji pływania), z kolei w drugim wziął udział, ale nie odegrał głównej roli (zadał uczestnikom pytania na sesji coachingowej) – następnie oba performanse zostały wykonane przez inne osoby.

Wdzydze Tucholskie Lake Swim

Performans *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* był częścią większego wydarzenia, które odbyło się w Ogrodzie Fibonacciego, czyli tymczasowej przestrzeni artystycznej na kaszubskiej wsi na północy Polski. To właśnie tam, na okazałym, dużym kocu zorganizowano piknik poprzedzający pływanie w jeziorze. Przyniesione na piknik jedzenie odpowiadało temu, jakie Laycock zjadł lub wypił podczas performansów związanych z pływaniem w jeziorze. Były to: kanapki z dżemem pokrojone w kostki wielkości kęsa, żelki i termos gorącej czekolady. W rogu koca, obok jedzenia, znajdowały się plastikowe talerze i kubki, a także noże i widelce, a uczestnicy zostali zaproszeni do jedzenia i picia. Pozostałe trzy rogi koca zajmowały różne przedmioty związane z pływaniem Laycocka w Lake District: harmonogramy treningów i żywienia, z których artysta korzystał podczas przygotowań do pływania w jeziorze Windermere, a także ekspozycja złożona ze zdobytych przezeń wówczas nagród – certyfikat i niewielka tabliczka pamiątkowa. Znajdowały się tam również instrukcje pływackie – zachęcały uczestników do pływania w pobliskim jeziorze Wdzydze i zawierały wskazówki dotyczące tego, co krok po kroku powinni robić, wchodząc do wody oraz podczas pływania. Ponadto informowały uczestników działania, jakie nastawienie powinni przyjąć. Kopie tych instrukcji, umieszczone w przezroczystych plastikowych torebkach samoprzylepnych, zostały zawieszane na drzewach w Ogrodzie. Brzmiały one następująco:

Gdy zbliżasz się do brzegu wody, spójrz na horyzont, tak daleko, jak sięga wzrok.

Wchodź do wody powoli, nie spuszczaaj wzroku z horyzontu.

Kiedy woda sięgnie ci do pasa, zatrzymaj się, zamknij oczy, oddychaj powoli.

Delikatnie przesun czubkami palców po powierzchni wody.

Zauważ zimno, to, jak odczuwasz je na skórze.

Opróżnij umysł, zostaw wszystko za sobą.

Płyn...

Nic, tylko to, co widzisz, słyszysz i czujesz.

Płyn...

Płyn do brzegu.

Dotknij dna, brodz, aż woda będzie na wysokości pasa.

Horyzont za tobą, spójrz na brzeg.

Zamknij oczy.

O czym myślisz?

Co czujesz?

Co może być teraz możliwe?

Zatrzymaj się.
Oddychaj.
Otwórz oczy.
Wyjdź z wody.

W działaniu *Wdzydże Tucholskie Lake Swim* wzięły udział dwie osoby: autorzy tego artykułu. Jako uczestnicy wyjęliśmy instrukcje dotyczące pływania z plastikowych torebek samoprzylepnych i przeczytaliśmy je kilkakrotnie. Włożyliśmy je z powrotem, a następnie zawiesiliśmy na szyi za pomocą czerwonych wstążek przymocowanych do każdej torebki. Weszliśmy do wody i zaczęliśmy płynąć. Po około dziesięciu minutach wróciliśmy na brzeg. Ponieważ świeciło słońce i obojgu nam dobrze się pływało, kontynuowaliśmy jeszcze przez pięć minut.

Performans coachingowy *About Love: 1000 Contemplations*

Drugi performans Laycocka był sesją coachingową. Wykorzystano w niej aplikację do wideokonferencji i odbyła się ona jednocześnie w dwóch lokalizacjach: w przestrzeni roboczej w One Strawberry Lane¹⁸ (Newcastle Upon Tyne, Anglia) oraz w sali wykładowej na Uniwersytecie Gdańskim (Gdańsk, Polska). Łącznie wzięło w niej udział trzydzieści siedem osób: jedenaście w One Strawberry Lane i szesnaście na uniwersytecie. Performans coachingowy został przeprowadzony przez certyfikowaną coachkę dr Julie Scanlon. Instrukcje napisała ona wspólnie z Laycockiem. Twórcy przygotowali również dwadzieścia pytań, nad którymi uczestnicy wydarzenia musieli się zastanowić i na które mieli odpowiedzieć. Scanlon poprowadziła performans coachingowy¹⁹ ze swojego domu położonego niedaleko Newcastle. Obecna na Uniwersytecie Gdańskim dr Paula Gorszczyńska była odpowiedzialna za symultaniczne tłumaczenie instrukcji oraz pytań.

Po wejściu do dwóch przestrzeni, w których odbywał się performans, każdy uczestnik otrzymał ołówek i kartkę papieru A4 z wydrukowanymi na dole następującymi słowami: „o miłości tysiąc kontemplacji / Robert Laycock z dr Julie Scanlon”. Uczestnicy używali ołówka i papieru, aby zapisywać swoje odpowiedzi na zadawane im pytania. W obu miejscach znajdowały się duże ekrany, na których można było zobaczyć głowę i ramiona Scanlon i Gorszczyńskiej, a także zgromadzonych w dwóch różnych przestrzeniach uczestników. Kiedy uczestnicy zajęli miejsca, rozpoczął się performans coachingowy.

Scanlon serdecznie przywitała uczestników w Newcastle i Gdańsku, wyjaśniła, co się wydarzy, a następnie zadała dwadzieścia pytań, które miały skłonić uczestników do podjęcia refleksji nad miłością. Pomiędzy kolejnymi pytaniami pozostawiała minutowe przerwy, aby uczestnicy mieli czas zastanowić się nad tym, o co zostali zapytani, oraz udzielić odpowiedzi. Pytania te brzmiały następująco:

1. Jakie to uczucie kochać?
2. Jakie to uczucie być kochanym?

3. Gdyby miłość była kolorem, jaki to byłby kolor i co sprawia, że wybierasz ten kolor?
4. Gdyby miłość była dźwiękiem, jaki to byłby dźwięk i co sprawia, że wybierasz ten dźwięk?
5. Gdybyś mógł dotknąć miłości, jakie by to było uczucie?
6. Jakich 3 słów użyłbyś, aby zdefiniować miłość?
7. Co czujesz do miłości?
8. Czy doświadczasz różnych rodzajów miłości? Jeśli tak, to jakie one są?
9. Jak miłość cię wspiera?
10. Co jest najbardziej ekscytujące w miłości?
11. Jak potężna jest miłość?
12. Jak wyglądałby świat pełen miłości?
13. Jakie masz wybory dotyczące miłości?
14. Jakie korzyści przynosi miłość?
15. Jak my lub ty możemy pomóc w osiągnięciu tych korzyści?
16. Jakie są bariery dla miłości?
17. Jak my lub ty możemy pokonać te bariery?
18. Czego nauczyłeś się dzisiaj ze swoich refleksji na temat miłości?
19. Czy jest coś, co chcesz zrobić po dzisiejszych refleksjach na temat miłości?
20. Kiedy zrobisz te rzeczy?

Podczas występu uczestnicy pisali lub rysowali swoje odpowiedzi. Po zadaniu ostatniego pytania Scanlon zaprosiła ich do „pozostania w ciszy i refleksji w samotności”²⁰ lub, jeśli chcieli, do podzielenia się z innymi swoimi przemyśleniami na temat ich zaangażowania w performans. W Newcastle wiele osób rozmawiało ze sobą; w Gdańsku z zaproszenia nie skorzystał nikt. Na zakończenie Scanlon podziękowała wszystkim uczestnikom za ich zaangażowanie i poradziła im: „Zachowajcie wszelką ostrożność, aby powrócić do swojego dnia”²¹. Następnie wszyscy uczestnicy opuścili obie przestrzenie.

Perspektywa badawcza

W opisanych wyżej akcjach Laycock ustanawia szereg form uczestnictwa. Jedną z nich jest kontakt ze wzniosłością poprzez ucieleśnione i poznawcze zaangażowanie (*Wdzydże Tucholskie Lake Swim*), drugą – forma intymności możliwa dzięki przestrzeni, jaką zapewnia coaching (*About Love: 1000 Contemplations*) i wreszcie trzecią jest performans, w którym działanie artysty podejmowane jest przez inne osoby (oba wykonania).

Doświadczenie wzniosłości

Instrukcje dotyczące sposobu przeprowadzenia *Wdzydże Tucholskie Lake Swim* przyczyniły się do wykreowania sytuacji, która naszym zdaniem, jako uczestników, umożliwiła doświadczenie wzniosłości w obliczu natury – choć może nie było to doświadczenie natury religijnej, to jednak z pewnością podnosiło na duchu. Za ich sprawą możliwy był dwojaki sposób zetknięcia się ze wzniosłością. Po pierwsze, kiedy Laycock polecił nam „spojrzeć na hory-

zont”, poprzez te słowa wykreował obraz przypominający jedno z dzieł Caspara Davida Friedricha, na którym postać ludzka lub grupa postaci wpatruje się w element natury, jak na przykład w pasmo górskie w *Wędrowcu nad morzem mgły* (1818) lub linię horyzontu w *Mnichu nad morzem* (1808–1810)²². Jednak zamiast wywoływać reakcję, która byłaby „chorobliwa” (ang. *pathological*)²³ i wzniecać uczucia „przeżycia, poczucia irracjonalności i poruszenia”²⁴, spojrzenie na linię horyzontu we Wdzydłach Tucholskich spowodowało w nas reakcję, którą można określić mianem noetycznej²⁵, czyli takiej, w której odczucie zostało zapośredniczone przez rozum. Było to drugie ogniwo łączące przeżywanie doświadczenia z wzniosłością.

Ta noetyczna reakcja została wywołana pod przewodnictwem Laycocka, który w przygotowanych instrukcjach prosił nas, abyśmy angażowali się w naturę nie tylko w sposób estetyczny, ale abyśmy byli świadomi procesu „wkraczania” w to zaangażowanie. Było to ściśle związane ze sposobem wchodzenia do wody:

Wchodź do wody powoli, [...]

Kiedy woda sięgnie ci do pasa, zatrzymaj się, zamknij oczy, oddychaj powoli.

Delikatnie przesunij czubkami palców po powierzchni wody

a także wychodzenia z niej:

Dotknij dna, brodź, aż woda będzie na wysokości pasa.

Horyzont za tobą, spójrz na brzeg.

Oprócz tego polecił nam, abyśmy starali się uświadomić sobie, jakie szczególne cechy towarzyszą naszemu zaangażowaniu: „Zauważ zimno, to, jak odczuwasz je na skórze”, by później spowodować nas do namysłu nad doznaniem doświadczeniem: „O czym myślisz? / Co czujesz?” – i uczynić to istotnym „tu i teraz”, w chwili obecnej, by wreszcie przejść ku przyszłości: „Co może być teraz możliwe?”. Zaaranżowanemu w ten sposób przez Laycocka doświadczeniu blisko do Kantowskiego rozumienia wzniosłości jako „bodźca do racjonalnej transcendencji”²⁶, przy czym zastosowanie refleksyjnego osądu umożliwia po-zostawienie uczestnikom pewnego stopnia swobody w konceptualizacji – która nie rządzi się „określonymi prawami lub regułami”²⁷. Nie oznacza to jednak, że proces konceptualizacji jest chaotyczny lub anarchiczny; cechuje go raczej „pewien rodzaj uporządkowanej nieograniczoności”²⁸ („Co może być teraz możliwe?”).

Doświadczenie uczestnictwa w performansie *Wdzydł Tucholskie Lake Swim* miało dla nas wymiar nie tylko cielesny, lecz także głęboko introspektywny. Wchodząc do zimnej wody, odczuwaliśmy naturalną reakcję organizmu – napięcie, przyspieszony oddech, ale również specyficzną koncentrację, która z czasem przekształciła się w stan wyciszenia. Stopniowe zanurzanie się w jeziorze, zgodnie z instrukcjami Laycocka, uruchomiło w nas proces świad-

omego opuszczania codziennego rytmu – wyjścia poza linearność dnia i jego obowiązków. W trakcie pływania pojawiło się silne poczucie przynależności do natury, a zarazem dystansu wobec „produktywnego ja”, które zazwyczaj dominuje w życiu zawodowym. Po wyjściu z wody towarzyszyło nam wrażenie oczyszczenia, porównywalne z efektem medytacji, ale oparte na realnym wysiłku fizycznym i poczuciu przekroczenia – nie tylko temperatury ciała, lecz także narzuconych rytmów społecznych.

Tę chwilę wyraźnego „bycia z sobą” interpretujemy jako formę chwilowego zawieszenia logiki późnego kapitalizmu, która – jak dowodzi Jonathan Crary – rozszerza się na każdy moment życia, kolonizując nawet sen i odpoczynek, by utrzymać jednostkę w stanie nieustannej reaktywności²⁹. W świecie zdominowanym przez przymus nieustannej dostępności i samodyscypliny, który nierzadko prowadzi do psychicznego i afektywnego wypalenia, Laycock proponuje alternatywne ramy: doświadczenie cielesne, rytuał prostoty, kontemplację i zanurzenie w naturze – jako formy odzyskiwania relacji z samym sobą i z otoczeniem.

Zaangażowanie w miłość

Od samego początku performansu coachingowego *About Love: 1000 Contemplations* uczestnicy wiedzieli, że wezmą udział w procesie, w którym będą zastanawiać się nad miłością: potwierdzały to tytuł występu, informacje na temat wydarzenia w mediach społecznościowych Between. Pomiędzy i stopka na kartce, na której zapisywali swoje odpowiedzi. Pytania dały uczestnikom możliwość zaangażowania się w multimodalną refleksję nad miłością: osobistą-doświadczeniową (1, 2, 8, 13, 18), sensoryczną (3, 4, 5), intelektualną (6), emocjonalną (7, 10), praktyczną (9, 14, 15, 16, 17, 19, 20) i spekulatywną (11, 12, 19). Działania performatywne przyniosły efekt w postaci wielotorowych rozważań na temat miłości – które nie tylko w znacznym stopniu odzwierciedlały sposób, w jaki hooks pisała o miłości w swojej książce *All About Love*, ale także bazowały na wiedzy i doświadczeniu Laycocka jako współczującego coacha.

W akcji *About Love: 1000 Contemplations* Laycock i Scanlon otwierają przestrzeń do refleksji nad miłością jako zarówno uczuciem, jak i pewną praktyką. W czasach późnego kapitalizmu, który wywiera istotny wpływ na przekształcenia w obrębie sfery afektywnej, podobna refleksja nie może pozostać niewinna. Jak podkreśla hooks, współcześnie miłość nie powinna być rozumiana wyłącznie jako uczucie, lecz jako swoisty „akt woli” i „świadomy wybór praktykowania troski, szacunku, zaangażowania i wiedzy”³⁰. Miłość jest więc etyczną decyzją, która wymaga uwagi i wysiłku – a zarazem pozostaje mocno związana z wolnością i odpowiedzialnością. Warto przy tym podkreślić, że – jak zauważyła Eva Illouz w swoich badaniach nad przemianami emocjonalności – w kapitalizmie późnonowoczesnym uczucia, w tym miłość, stają się coraz bardziej zależne od logiki rynku, psychologizacji i indy-

widualizacji³¹. Miłość, podobnie jak inne relacje, zostaje przekształcona w projekt: coś, co można planować, kontrolować, ulepszać i optymalizować.

Opisane wyżej działanie można zatem odczytywać dwojako. Z jednej strony stanowi ono próbę odzyskania głębokiego namysłu nad relacyjnością – poprzez spowolnienie, zapis osobistych spostrzeżeń i zaproszenie do podjęcia autorefleksji w bezpiecznej przestrzeni. Jednakże z drugiej strony, ze względu na wykorzystaną formułę sesji coachingowej, w której miłość staje się elementem pracy nad sobą, performans ten wpisuje się częściowo w neoliberalny reżim emocji – taki, który premiuje indywidualną odpowiedzialność za własne szczęście, zdolność do samoanalizy i gotowość do transformacji. Uczucia zostają tu potraktowane jako zasób do zarządzania: to, jak kochamy, może – i powinno – zostać udoskonalone. W tym sensie projekt Laycocka problematyzuje samą ideę miłości jako osobistego aktu woli, ukazując, że nawet najintymniejsze sfery życia mogą być formatowane przez kulturowe wzorce produktywności, rozwoju i samodoskonalenia.

Laycock jednoznacznie wskazuje na inspirację rozważaniami hooks w dokumentacji towarzyszącej performansowi coachingowemu. Zawarł w niej cytat z książki amerykańskiej badaczki, w którym ta zastanawia się, czym jest „kochanie”³² – zarówno w wymiarze abstrakcyjnym (czy jest to rzeczownik czy czasownik?), jak i, konkretniej, na czym może ono polegać (zdaniem hooks pojęcie to może obejmować takie zjawiska jak pielęgnacja, rozwój duchowy, intencja i działanie)³³. Hooks postrzega miłość również jako proces, który obejmuje rozwój (zmianę), konieczny, aby jaźń kochającego lub jaźń kochanej osoby mogła rozkwitnąć, określając ją mianem woli: „rozszerzenia siebie w celu pielęgnowania własnego lub cudzego rozwoju duchowego”³⁴. Idea kochania powiązanego z własnym rozwojem i wspieraniem rozwoju drugiej osoby jest Laycockowi bliska również w jego pracy – praktykuje on bowiem coaching w oparciu o współczucie³⁵, co wiąże się z aktywnym słuchaniem i zadawaniem znaczących pytań refleksyjnych, aby pomóc klientom wyrazić ich potrzebę rozwoju i uświadomić sobie, jaką zmianę chcą wdrożyć. Ponadto coaching nastawiony na współczucie wymaga



Performans coachingowy *About Love: 1000 Contemplations* oglądany w przestrzeni Uniwersytetu Gdańskiego.
Fot. Martin Blaszk, 2024.

od obu uczestniczących w procesie stron dużego zaangażowania emocjonalnego – aby wspierać rozwój klienta i samą relację, klient i coach muszą dzielić się informacjami natury osobistej. W performansie coachingowym, który odbył się w 2024 roku na Uniwersytecie Gdańskim, potencjalne obawy, jakie zazwyczaj mogą towarzyszyć takiej „transakcji”, zostały ograniczone do minimum dzięki zastosowaniu cichej techniki coachingowej³⁶, w której klienci (uczestnicy) coachingu zachowali kontrolę zarówno nad okazywanymi reakcjami, jak i nad tym, komu zechcą o swoich odczuciach opowiedzieć.

Performans delegowany

Podanie zestawu instrukcji, które następnie będą mieli wykonać uczestnicy wydarzenia, a nie artysta-wykonawca będący ich autorem, nie jest nowym pomysłem. Allan Kaprow, jeden z pierwszych artystów, którzy tworzyli happeningi, pisał o tej formie zaangażowania nie tylko w odniesieniu do własnej pracy, lecz także w kontekście performansów partycypacyjnych wykreowanych przez Wolfa Vostella i George’a Brechta³⁷. O instrukcjach do *Wydarzeń Brechta* (1959–1962) Kaprow pisał tak:

Były to rozmyte, drobiazgowo rozbudowane przemyslenia – zgoła filozoficzne w swej naturze, choć nigdy nie mętne. Wydrukowane na małych kartkach, przypominały stenogramy albo przypisy do tekstu, oderwane od tekstu. Podobnie jak ich rozmiary, także język, którym zostały napisane cechował minimalizm i brak urozmaïcenia oraz równie nikła siła oddziaływania, co implikacji³⁸.

Choć instrukcje Laycocka dotyczące przebiegu wydarzenia *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* pod względem złożoności oraz refleksyjności przypominają nieco „partytury”³⁹ Brechta, to jednak jesteśmy przekonani, że implikacje wynikające z ich wykonania podczas pływania w jeziorze oddziaływały na znacznie większą skalę niż ta, którą Kaprow przypisywał *Wydarzeniom Brechta*. Również drugie z analizowanych przedsięwzięć (przede wszystkim za sprawą dwudziestu pytań przygotowanych na potrzeby przeprowadzenia *About Love: 1000 Contemplations*) inspirowało uczestników do podjęcia głębokiej refleksji nad jednym z naistotniejszych tematów w ludzkim życiu⁴⁰. To właśnie owo głębsze zaangażowanie sprawia, że akcjom Laycocka blisko jest do współczesnych performansów partycypacyjnych, a w szczególności do performansów delegowanych.

Jak wspomnieliśmy, oba projekty Laycocka zaprezentowane w 2024 roku w ramach festiwalu Between. Pomiędzy miały charakter partycypacyjny, a zarazem były performansami delegowanymi; stanowiły one kontynuację dotychczasowych poszukiwań twórczych artysty, które prowadził na przykład w ramach serii *Lake Swim* czy *A Deeper Place*. Ponieważ były występami partycypacyjnymi, podczas których sam artysta nie był fizycznie obecny, nie podlegały „autopojetycznej pętli feedbacku”⁴¹ – którą



Performans coachingowy *About Love: 1000 Contemplations* oglądany w przestrzeni Uniwersytetu Gdańskiego. Tłumaczka Paula Gorszczyńska. Fot. Martin Blaszk, 2024.

Fischer-Lichte uważa za istotną część sztuki performance *per se*: gdzie artysta zajmuje najważniejszą pozycję w danym działaniu i to on „pobudza” publiczność, aby ta poczuła się w pewien sposób dotknięta, a nawet spowodowana do działania. Warto w tym miejscu przywołać interpretację Pauliny Sztabińskiej dotyczącą różnic pomiędzy sztuką performance a performansem partycypacyjnym. W tej pierwszej działanie artysty:

ma na celu przekształcenie grupy indywidualnych tożsamości we wspólnotę zdolną do podejmowania działań zbiorowych. Nie jest to grupa utworzona przez przyjęcie określonych haseł, ale powstaje jako odruch [...]. W przypadku sztuki partycypacyjnej [wspólne działanie daje możliwość, aby pojawiła się] nadzieja na spontaniczne uformowanie się wspólnoty, w której artysta będzie jednym z uczestników⁴².

Jak już wspomnieliśmy, oba działania Laycocka były również delegowane. Podobnie jak w przypadku performansu partycypacyjnego, także w tym delegowanym obecność artysty nie jest konieczna, aby nadać znaczenie temu, co się dzieje. Zamiast tego, jak twierdza Claire Bishop, to „zgromadzenie określonej grupy społecznej”⁴³ przypisuje znaczenie działającym się wydarzeniom. Jednak w przeciwieństwie do performansu partycypacyjnego grupa nie tworzy się przypadkowo; nieprofesjonaliści lub specjaliści są zbierani (zwykle zatrudniani), aby wystąpić w określonym miejscu, a także postępować zgodnie z zestawem instrukcji przygotowanych wcześniej przez artystę. W takiej sytuacji osoby zaangażowane bezpośrednio w działanie performują „swoją własną kategorię społeczno-ekonomiczną, czy to na podstawie płci, klasy, pochodzenia etnicznego, wieku, niepełnosprawności lub (rzadziej) zawodu”⁴⁴. Bishop proponuje rozróżnienie na trzy odmiany performansu delegowanego: osoby bez profesjonalnego przygotowania scenicznego wykonują jakąś czynność lub aktywność, będąc „sobą”, w wyznaczonym miejscu (zwykle w galerii lub przestrzeni wystawowej); eksperci z danej dziedziny dają performans związany z dziedziną, w której się specjalizują; lub uczestnicy zostają zaangażowani w sytuację wykreowaną przez artystę, a całość jest filmowana lub nagrywana na wideo, a później odtwarzana⁴⁵. Odnosząc te kategorie do dzieł Laycocka, *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* można przypisać do pierwszej z nich, jako że performans został wykonany przez dwie osoby nieposiadające zawodowego przygotowania scenicznego, w miejscu, które na ograniczony czas trwania wydarzenia stało się przestrzenią artystyczną. Jednakże już *About Love: 1000 Contemplations* wyrywa się łatwej kategoryzacji, albowiem pasuje zarówno do pierwszego, jak i drugiego zaproponowanego przez Bishop typu: choć uczestnicy performansu coachingowego w przeważającej mierze byli amatorami, to jednak działanie było kierowane przez profesjonalną coachkę, przy wsparciu profesjonalnej tłumaczki.

W swoich rozważaniach na temat performansów delegowanych Bishop przykładą szczególną wagę do wyboru osób biorących udział w wydarzeniu, ponieważ wnoszą one w dane działania szczególny wkład, który przekłada się w konsekwencji na kształtowanie ukrytych znaczeń występu. Jak pisze autorka *Sztucznych piekieł*, ciała uczestników „są metonimicznym skrótem dla upolitycznionej tożsamości”, toteż obecność określonych osób przekłada się bezpośrednio na takie kwestie jak: „klasa, rasa, wiek lub płeć”, warunki ekonomiczne, które wpływają na sposoby produkcji w kapitalizmie, lub zjawiska społeczno-filozoficzne, które leżą u podstaw późnego kapitalizmu⁴⁶. Warto w tym miejscu zastanowić się, w jaki sposób performanse delegowane Laycocka problematyzują ustanowione przez Bishop kategoryzacje. Choć w żadnym z omawianych tutaj działań Laycock nie podejmował wprost tropów wskazanych przez Bishop, to jednak niewątpliwie oba wydarzenia można postrzegać jako próbę sprowoko-

wania uczestników, aby zetknęli się ze strategiami radzenia sobie z rzeczywistością świata późnego kapitalizmu. Pływanie w pław w jeziorze Wdzydze Tucholskie dało dwojgu autorów tego artykułu, jako uczestnikom wydarzenia, wartościową (także pod względem poznawczym) możliwość schronienia się przed wszechobecną presją i stresami codziennego życia poprzez udział w transcendentnej formie pływania w wodach otwartych. Forma uczestnictwa w performansie polegała na doświadczeniu wspieranym przez połączenie podwyższonej uważności i świadomości sensorycznej oraz zastosowania myślenia refleksyjnego. Tymczasem *About Love: 1000 Contemplations* stanowiło rzadką okazję, aby poświęcić czas i przestrzeń na wielotorowy namysł nad tematem miłości, wsparty serią znaczących i skłaniających do refleksji pytań, na podstawie których zaangażowane w wydarzenie osoby mogły podjąć dalsze działania – i niewątpliwie dało uczestnikom szansę rozwoju, a może nawet transformacji dzięki spotkaniu z coachem.

Zakończenie

Festiwal Literatury i Teatru Between. Pomiędzy od początków swojego istnienia jest przestrzenią umożliwiającą prezentację szerokiej gamy typów przedstawień. Należą do nich tradycyjne spektakle teatrów instytucjonalnych, ale również wydarzenia sceniczne o charakterze offowym bądź niekanonicznym. Piętnasta edycja festiwalu nie różniła się pod tym względem od wcześniejszych. Obok przedstawień z repertuaru Teatru Wybrzeże (jak *Iwona księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza w reżyserii Adama Orzechowskiego czy *Kronika wypadków miłosnych* w reżyserii Jarosława Tumidajskiego) w programie znalazły się również kameralne przedstawienie nieinstytucjonalnego sopockiego Teatru BOTO (*Nord-Ost* Torstena Buchsteinera w reżyserii Adama Nalepy); monodram Moniki Roguszczak *Jak to się łatwo mówi, jak to się łatwo myśli* (we współpracy z artystami związanymi z Teatrem Snów, Alicją Mojko i Zdzisławem Górskim); podsumowujący kilkudniową pracę warsztatową performans *Loop Current* (Maya Ciarrocchi, Katarzyna Pastuszek, Natalia Chylińska, Joanna Duda); happening *Piknik artystyczny* (Martin Blaszk); projekcje filmowe na dachu Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego w ramach cyklu *Reading Digital Theatre* (*Home* Sue Schroeder i Adama Larsena; *Beckett on the Baltic* S.E. Gontarskiego oraz *To wszystko tutaj* Sopockiego Teatru Tańca), projekt studencki Bianki Bubik, *2b concept* (pokaz mody zaprezentowany w położonej na byłych terenach Stoczni Gdańskiej galerii WL4-Mleczny Piotr) oraz dwa performanse delegowane według instrukcji Roberta Laycocka: *Wdzydze Tucholskie Lake Swim* i *About Love: 1000 Contemplations*.

O ile nam wiadomo, jest to pierwszy raz, kiedy podobny typ performansu zaistniał podczas festiwalu Between. Pomiędzy. Zaprezentowane w 2024 roku na Pomorzu dzieła Laycocka pod pewnymi względami wpisują się w kategorie definiujące performans delegowany (jak oma-

wiana wyżej nieobecność twórcy lub niewielki wpływ jego obecności na przebieg wydarzenia). Jednakże – co zdaje się wpisywać zarówno w nazwę, jak i charakter Festiwalu Between.Pomiedzy – działania te podważały również normy interesującego nas tutaj gatunku: zrezygnowano z wyraźnego podziału uczestników na profesjonalistów i amatorów, a kwestie leżące zwykle u podstaw performansów delegowanych – społeczne, ekonomiczne i filozoficzne – nie były poruszane bezpośrednio. W zamian zaoferowano uczestnikom możliwość osobistego doświadczenia strategii radzenia sobie z życiem w czasach późnego kapitalizmu. Bez wahania można stwierdzić, że tym samym akcje Laycocka dobrze wpisują się w misję festiwalu, którego organizacji przyświeca chęć stworzenia forum dla nowatorskiego performansu – również takiego, który podważa normy własnego istnienia.

Na koniec tych rozważań należy zatrzymać się jeszcze nad jedną, niezwykle istotną kwestią. Czy przedsięwzięcia Laycocka rzeczywiście tworzą przestrzeń krytyczną wobec późnego kapitalizmu, czy może raczej go afirmują? Artysta wielokrotnie podkreślał znaczenie dyscypliny, produktywności i utrzymywania harmonii pomiędzy życiem, twórczością i pracą – co można odczytać jako zgodne z figurą twórcy-przedsiębiorcy. Jak zauważyła Bojana Kunst w książce poświęconej pokrewieństwom sztuki i kapitalizmu, współczesny artysta idealnie wpisuje się w logikę neoliberalnej pracy: jest elastyczny, zmotywowany i odpowiedzialny za własny rozwój⁴⁷. Laycock – jako performer, coach i działacz – zdaje się spełniać te warunki.

Nie oznacza to jednak bezkrytycznego podporządkowania. Przeciwnie: Laycock wykorzystuje narzędzia typowe dla reżimu produktywności, takie jak coaching czy samodyscyplina, by uczynić je widzialnymi. Jego performanse zwracają uwagę uczestników na ciało, emocje i relacje, kreując przestrzeń dla spowolnienia i refleksji. Jak dowodziła Kunst, nawet działając w ramach kapitalistycznych struktur, artysta może „zakłócać rytm produkcji”, czyniąc pracę odczuwalną i relacyjną⁴⁸. W tym sensie Laycock nie tyle afirmuje system, co uruchamia wewnątrz niego proces uważności i krytycznej świadomości. Tego rodzaju działania – zawieszone między afirmacją a krytyką, między pracą nad sobą a jej zakwestionowaniem – odślawiają potencjał performansu nie tylko jako formy sztuki, lecz także jako narzędzia etycznej i afektywnej refleksji nad warunkami życia we współczesnym świecie.

Przypisy

¹ W 2011 roku do grona organizatorów dołączyła Monika Szuba. We współtworzenie wydarzenia zaangażowani są również autorzy niniejszego artykułu – Martin Blaszk przede wszystkim jako pomysłodawca i koordynator organizowanych w jego ramach happeningów i wydarzeń performatywnych, Katarzyna Kręglewska jako zastępczyni dyrektora ds. nauki (od 2017 roku). Do grona organizatorek należą obecnie również: Roksana Zgierska, Katarzyna Pastuszek

i Małgorzata Woźniak. Więcej informacji na temat przedsięwzięcia zob. <https://between.org.pl/> oraz <https://www.facebook.com/Between.Pomiedzy>, dostęp: 13.02.2025.

² Na temat okoliczności powstania idei festiwalu oraz jego specyfiki, historii i założeń napisano obszerniej w innym miejscu; część informacji przytoczono za ustaleniami z tego źródła. Zob. Katarzyna Kręglewska, *Festiwal Literatury i Teatru Between.Pomiedzy*, [w:] *Sopot w literaturze: literatura w Sopocie*, red. Janusz Mosakowski, Artur Nowaczewski, Svetlana Pavlenko, Radosław Młynarczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019, s. 387–403.

³ Wśród tematów przewodnich poszczególnych edycji znalazły się między innymi: *Poeeci współcześni. Poeeci przeszłości* (2011), *Teatr. Tekst* (2012), *1983/2013* (2013), *Nowe początki. New Beginnings* (2014), *Opowieści dla przyszłości. Stories for the Future* (2015), *Eksperyment. Experiment* (2016), *Short Forms. Fragmenty* (2017), *Mapy. Maps* (2018), *Wyspa. Island* (2019), *Kosmopolis* (2020), *Teatr–Literatura–Zarządzanie* (2024). Edycja planowana na rok 2025 odbędzie się pod hasłem *Narzędzia. Tools and Crafts*.

Na temat decyzji o podjęciu się organizacji imprezy w 2020 roku, pomimo trwającej pandemii, zob. rozmowa z twórcami festiwalu: Tomasz Wiśniewski, David Malcolm, Katarzyna Kręglewska, Octavian Saiu, *Between.Pomiedzy: festiwal, który wierzy w Europę*, [w:] *Rozproszenie: Almanach Between.Pomiedzy 2023*, red. Katarzyna Kręglewska, Tomasz Wiśniewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo White Dot, Gdańsk 2023, s. 27–36. Z kolei o przebiegu tej „pandemicznej” edycji pisała Małgorzata Woźniak, zob. też, *Sopockie doświadczenie festiwalu w przestrzeni wirtualnej. Between.Pomiedzy: Kosmopolis 2020*, [w:] *Rozproszenie...*, dz. cyt., s. 267–273.

⁴ Por. zakładka „O nas” na stronie <https://between.org.pl/about>. Dotychczasowymi gośćmi festiwalu byli między innymi: Teatr Pieśń Kozła, Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, Teatr ZAR, Teatr Wierszalin, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, Teatr Wybrzeże, Sopocki Teatr Tańca, Dzikie Styl Company, Mieczysław Abramowicz, Monika Sznajderman, Andrzej Stasiuk, Justyna Bargielska, Krzysztof Miklaszewski, Neal Ascherson, Taras Wozniak, S.E. Gontarski, David Gothard, Jon McKenna, Robson Corrêa de Camargo, Nicolas Johnson, Paul Allain, Douglas Rintoul, Derek Attridge, H. Porter Abbott, Enoch Brater.

⁵ Happeningi, kreowane i przeprowadzane pod kierunkiem Martina Blaszk (często z udziałem osób studenckich), na stałe zagościły w programie festiwalu. Na temat kilku z nich zob. Martin Blaszk, *A Happening in Reaction to Beckett's What Where: What Where Re-Actions – Sopot Pier, 13th May, 2013*, [w:] *Between Page and Stage: Scholars and Theatre-Makers*, red. Tomasz Wiśniewski i Martin Blaszk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 213–232; tegoż, *Happening i „12”*, [w:] *Rozproszenie...*, dz. cyt., s. 129–35.

⁶ Wśród prowadzących warsztaty znalazły się między innymi takie osoby jak: Marcello Magni z brytyjskiego Teatru Complicité, wybitny badacz i popularyzator twórczości Samuela Becketta, prof. S.E. Gontarski czy Nicholas Johnson i Jonathan Heron (Trinity College w Dublinie). Od 2023 roku za kształt warsztatów tanecznych i ruchowych prowadzonych w trakcie festiwalu odpowiada Katarzyna Pastuszek.

⁷ Pełna lista tematów przekazanych jednemu z autorów tego artykułu podczas spotkania online (1.03.2023) obejmuje między innymi takie zagadnienia jak: „Miłość – Zmiana –

- Ojcowie – Rodziny – Starzenie się – Miejsce – Radość – Sen – Przemoc – Tożsamość kulturowa”.
- ⁸ Zob. *Open Water Swimming in the beautiful Lake District*, <https://chillswim.com/> oraz *Lake Windermere (Chillswim Guided) swims*, <https://longswims.com/events/lake-windermere-chillswim-guided/>, dostęp: 13.02.2025. Na temat różnych aspektów pływania w wodach otwartych w języku polskim zob. Steven Munatones, *Pływanie w wodach otwartych*, przeł. Anna Siecińska, Buk Rower, Warszawa 2013 oraz Leszek Naziemiec, *Dzikie pływanie*, Pascal, Bielsko-Biała 2021.
 - ⁹ Zob. bell hooks, *All About Love: New Visions*, Womens Press, New York 2000; polskie wydanie: *Wszystko o miłości. Nowe wizje*, przeł. Karolina Iwaszkiewicz, Filtry, Warszawa 2023.
 - ¹⁰ Zob. profil twórcy na platformie LinkedIn, <https://www.linkedin.com/in/robert-laycock-55995932/> oraz strona internetowa organizacji Yes We Can Community CIC, dostęp: 13.02.2025.
 - ¹¹ Por. Deirdre Heddon, Jane Milling, *Devising Performance. A Critical History (Theatre and Performance Practices)*, Palgrave Macmillan, London 2005, s. 66.
 - ¹² Zob. Martin Blaszk, *Zrównoważone zaangażowanie ze światem: równowaga life-work-art Roberta Laycocka* – artykuł będący zapisem wystąpienia na konferencji *Teatr–Literatura–Zarządzanie* zorganizowanej w ramach Festiwalu Rozproszonego Between.Pomiędzy w dniach 16–17 maja 2024 roku (zob. *Teatr–Literatura–Zarządzanie*, red. Tomasz Wiśniewski, Roksana Zgierska, Katarzyna Pastuszek i Katarzyna Kręglewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2025, s. 661–680).
 - ¹³ Zob. Agnieszka Sosnowska, hasło: *performance art*, *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/125/performance-art>, dostęp: 10.06.2025.
 - ¹⁴ Zob. Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekł. Marcin Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
 - ¹⁵ Zob. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
 - ¹⁶ Zob. Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, red. nauk. wyd. pol. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
 - ¹⁷ Autor niniejszego artykułu był kuratorem projektów *About Love: 1000 Contemplations* oraz *Ogród Fibonacciego* (o którym mowa w dalszej części artykułu).
 - ¹⁸ Przestrzeń współpracy, która funkcjonuje od 2020 roku. Została zaprojektowana w celu zapewnienia elastycznych miejsc pracy i spotkań dla firm oraz organizacji społecznych i sektora wolontariatu w mieście. W związku z tym ostatnim aspiruje do służenia lokalnej społeczności. Na jej stronie internetowej widnieje następujące hasło: „To nie jest po prostu miejsce pracy społecznej, to miejsce pracy ze świadomością społeczną” – zob. www.onestrawberrylane.com/, dostęp: 13.02.2025.
 - ¹⁹ Laycock jest również certyfikowanym coachem i mógł sam poprowadzić performans, ale zależało mu na tym, by w roli osoby prowadzącej wystąpiła Scanlon.
 - ²⁰ Jane Scanlon, Robert Laycock, *About Love: 1000 Contemplations*, PDF, 2024, s. 1.
 - ²¹ Tamże, s. 2.
 - ²² Niemiecki artysta, jeden z najważniejszych przedstawicieli nurtu romantycznego w malarstwie XIX wieku. Oba obrazy można znaleźć w internecie; zob. np. <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/caspar-david-friedrich-mistrz-nastrojowego-pejzazu/>, dostęp: 13.02.2025.
 - ²³ Richard Littlejohns, *German Romantic Painters*, [w:] *The Cambridge Companion to German Romanticism*, red. Nicholas Saul, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 229.
 - ²⁴ Robert Doran, *The Theory of the Sublime From Longinus to Kant*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, s. 7.
 - ²⁵ Tamże, s. 7.
 - ²⁶ Tamże, s. 206.
 - ²⁷ Tamże, s. 206.
 - ²⁸ Tamże, s. 206.
 - ²⁹ Zob. Jonathan Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2015.
 - ³⁰ Zob. bell hooks, *All About Love: New Visions*, William Morrow, New York 2001, s. 13–16, 87–92.
 - ³¹ Zob. Eva Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Zygmunt Siembierowicz, z oryg. porównał Józef Niżnik, red. Elżbieta Nowakowska-Sołtan, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
 - ³² Określeniu „kochanie”, które może oznaczać zarówno czynność, jak i zjawisko, bodaj najbliższe do wieloznaczności anglojęzycznego *love* (ang. „kochać”, ale i „miłość”).
 - ³³ Por. bell hooks, *All About Love*, dz. cyt., s. 4–5.
 - ³⁴ Por. tamże, s. 4.
 - ³⁵ Richard Boyatzis, Melvin Smith, Ellen Van Oosten, *Helping People Change: Coaching with Compassion for Lifelong Learning and Growth*, Harvard Business Review Press, Boston 2019.
 - ³⁶ Zob. Arthur F. Turner, *Silence in coaching*, [w:] *The coaches' handbook: The complete practitioner guide for professional coaches*, red. Jonathan Passmore, Routledge, London – New York 2020, s. 132–140.
 - ³⁷ Zob. Allan Kaprow, *Nontheatrical Performance*, [w:] *Essays on the Blurring of Art and Life*, red. Jeff Kelley, University of California Press, Berkeley 2003, s. 163–180.
 - ³⁸ Por. tamże, s. 168.
 - ³⁹ Por. tamże, s. 169.
 - ⁴⁰ Po performansie coachingowym jeden z uczestników napisał w e-mailu do jednego z autorów tego artykułu: „To było wspaniałe doświadczenie, choć dość trudne, ze względu na jego osobisty charakter” (14.05.2024). Inny uczestnik rozmawiał z tym samym autorem krótko po występie i skarżył się, że nie miał okazji porozmawiać o uczuciach i emocjach, które odczuwał podczas udzielania odpowiedzi, ponieważ pozostali uczestnicy woleli nie dzielić się swoimi wrażeniami pod koniec performansu (rozmowa: 15.05.2024).
 - ⁴¹ Zob. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
 - ⁴² Por. Paulina Sztabińska, *Performance and participatory art*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2018, t. XX, s. 198–199.
 - ⁴³ Zob. Claire Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, „October” 2012, t. 140, s. 91.
 - ⁴⁴ Por. tamże, s. 91.
 - ⁴⁵ Por. tamże, s. 92–103.
 - ⁴⁶ Por. tamże, s. 94, 103–109 i 109–111.
 - ⁴⁷ Zob. Bojana Kunst, *Artysta w pracy: o pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska i Joanna Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Konfrontacje Teatralne. Centrum Kultury, Warszawa–Lublin 2016.
 - ⁴⁸ Por. tamże.



1. Robert Laycock, przygotowania do performansu *Darkness*.
2. Wdzydze Tucholskie Lake Swim: Ogród Fibonacciego. Fot. Martin Błaszcz, 2024.
3. Wdzydze Tucholskie Lake Swim: ogrodzenie obwodowe Ogrodu Fibonacciego. Fot. Martin Błaszcz, 2024.
4. Wdzydze Tucholskie Lake Swim: koc piknikowy. Fot. Katarzyna Kręglewska, 2024.