

# Kompendium Psychoperformansu

Studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oczu

## TOM I

Oskar Chmioła

Udostępniam otwarcie na jasnych warunkach

Autor: Oskar Chmioła.

Wersja: PK-1.0.

Rok: 21.03.2026.

PK: Psychoperformans. Kompendium.

To kompendium udostępniam na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowa (CC BY-NC-SA 4.0).

Oznacza to, że wolno je kopiować i rozpowszechniać oraz tworzyć opracowania, w tym tłumaczenia, pod warunkiem wskazania autora i źródła, pod warunkiem braku użycia komercyjnego oraz pod warunkiem udostępnienia opracowań na tej samej licencji.

Nie udzielam żadnych praw do używania nazwy „Psychoperformans” jako oznaczenia usług, programów szkoleniowych lub działalności komercyjnej bez odrębnej, pisemnej zgody.

### Przedmowa

To kompendium nie powstało jako zbiór luźnych intuicji o performansie, terapii, rytuale, sztuce współczesnej, pracy z ciałem, duchowości czy samoregulacji. Jego architektura od początku zmierza w inną stronę: ku zbudowaniu metody, która potrafi przejść od doświadczenia do projektu, od projektu do działania, od działania do audytu, a od audytu do ponownej korekty. W całej strukturze książki psychoperformans nie jest traktowany jako gatunek artystyczny ani jako ozdobna nazwa dla praktyk rozwojowych, lecz jako metoda organizowania przemiany w polu relacji między ciałem, uwagą, afektem, znaczeniem, obiektem, przestrzenią, czasem i świadkowaniem. To właśnie dlatego w częściach analitycznych i specjalistycznych tak mocno podkreślono, że jednostką roboczą nie jest narracja, ale działanie w polu: sekwencje uwagi, intencji, afektu i decyzji, rozpięte między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, a następnie domknięte przez procedurę, relację lub świadka. Psychoperformans ma więc ambicję być metodą skalowalną: może przyjmować postać wielowarstwowego działania, ale może też mieścić się w jednym akcie symbolicznym, o ile zachowuje własny rygor konstrukcyjny.

Całe kompendium rozwija się jako ruch od fundamentów ku coraz bardziej złożonym poziomom operacyjnym. Z jednej strony porządkuje definicje, pojęcia, relacje między obiektem–kluczem, planem sytuacyjnym, perfonemem, progiem i domknięciem. Z drugiej buduje szerokie zaplecze specjalistyczne, w którym psychoperformans zostaje zestawiony z psychologią, psychiatrią, kognitywistyką, neurologią, neuroestetyką, ergonomią poznawczą, perspektywami energetycznymi i krytyką ich ograniczeń. Dalej przechodzi w stronę protokołów, miar, standardów jakości, ochrony danych, dokumentacji i badań, aby następnie zostać przełożonym na katalog planów sytuacyjnych, a w końcu na modele integracyjne i manifest normatywny. W tej logice książka nie chce być ani wyłącznie teorią, ani wyłącznie atlasem praktyk. Jej zamiarem jest zbudowanie pełnego obiegu: od rozpoznania przedmiotu, przez research i selekcję środków, po projekt działania, jego bezpieczne wykonanie, dokumentację, ocenę adekwatności i możliwość transferu do innych kontekstów. Dlatego katalog planów sytuacyjnych jest repozytorium praktyk porównywalnych i modyfikowalnych, a część końcowa przechodzi w model somato-psychiczno-duchowy oraz w manifest rozumiany nie jako retoryczny finał, lecz jako narzędzie wdrożeniowe i etyczne.

Jednym z najważniejszych osiągnięć tego kompendium jest konsekwentne odrzucenie zarówno redukcjonizmu, jak i mgławicowej synkrezji. Autor nie upraszcza psychoperformansu do poziomu jednej szkoły psychologicznej, jednej estetyki, jednej doktryny duchowej ani jednej techniki pracy z ciałem. Równocześnie nie pozwala, by metoda rozlała się w niekontrolowaną mieszaninę wszystkiego ze wszystkim. Poszczególne części książki stale przypominają, że trzeba rozdzielać poziom fenomenologiczny, funkcjonalny i mechanistyczny; że doświadczenie znaczące nie jest automatycznie dowodem; że intensywność nie jest jeszcze przemianą; że obiekt–klucz nie może zostać fetyszem; że świadek nie może stawać się władzą interpretacyjną; że dokumentacja ma służyć rekonstrukcji sekwencji i mechanizmu, a nie wydobyciu intymności; że plan sytuacyjny musi mieć bramy bezpieczeństwa, warianty uproszczone, możliwość przerwania i procedurę domknięcia. Dzięki temu psychoperformans jest w tej książce stale testowany przez własne ograniczenia. Nie przedstawia się jako wszechwładna obietnica, lecz jako metoda, która może być użyta szeroko tylko wtedy, gdy umie sama sobie narzucić granice, reżimy ostrożności i minimalne standardy jakości.

Szczególną próbą całej metody staje się rozbudowane studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oczu, gdzie psychoperformans zostaje poddany testowi w warunkach wysokiej stawki egzystencjalnej, funkcjonalnej i klinicznej. Ta część nie jest pomyślana jako opowieść o chorobie, lecz jako konstrukcja narzędzi, danych, map, protokołów oraz planu IndywiduAkcji, która ma pozostać adjuwantem wobec medycyny, a nie jej substytutem. Właśnie tutaj najdobitniej widać charakter całego kompendium: nie romantyzuje kryzysu, nie fetyszyzuje cierpienia, nie miesza sensu z mechanizmem, nie pozwala praktyce symbolicznej przejść funkcji leczenia. Zamiast tego buduje rygor synchronizacji między planem sytuacyjnym a bezpieczeństwem okulistycznym, między mapą widzenia a ekonomią bodźców, między dokumentacją a minimalizacją szkody, między praktyką twórczą a procedurami przerwania. Studium CSR pełni więc funkcję soczewki bezpieczeństwa dla całej metody: pokazuje, że psychoperformans może zachować własną głębię tylko wtedy, gdy uznaje nadrzędność granic, kosztu funkcjonalnego, wersjonowania i odpowiedzialności. To przesunięcie jest jednym z centralnych wkładów kompendium: przemiana ma być realna, ale nie wolno jej kupować za cenę przemocy interpretacyjnej, nadekspozycji ani naruszenia porządków klinicznych.

Praca nad tym kompendium trwała ponad dwadzieścia lat poszukiwań, lektur, przemyśleń, analiz, ćwiczeń i testów oraz gromadzenia notatek. Dopiero po tak długim okresie ten rozproszony materiał został opracowany w obecną, wieloczęściową formę kompendium, przy wsparciu narzędzi AI (szeregu różnych modeli językowych). Nie zmienia to jednak zasadniczego charakteru tej książki: jej rdzeniem pozostaje wieloletnie dochodzenie, praktyka, autorefleksja, porządkowanie doświadczeń i konsekwentne budowanie własnego języka metody. Narzędzia AI nie są tu źródłem substancji projektu, lecz instrumentem opracowania, porządkowania, syntetyzowania i przyspieszania pracy nad materiałem, który powstawał przez dekady. Z tego względu kompendium należy czytać jednocześnie jako rezultat długiego procesu autorskiego i jako próbę przełożenia tego procesu na formę metodyczną, nadającą się do krytyki, rozwijania i praktycznego stosowania.

Równie ważne jest to, że kompendium nie buduje psychoperformansu wyłącznie z nowoczesnych dyskursów sztuki i psychologii, lecz prowadzi rozległe dochodzenie przez tradycje rytualne, religijne, magiczne, wspólnotowe i pedagogiczne, stale utrzymując zasadę krytycznej translacji. W wielu miejscach książka wyraźnie podkreśla, że dawne oraz współczesne praktyki kulturowe nie są tu przywoływane jako magazyn gotowych recept ani jako dowód metafizyczny, ale jako archiwum rozwiązań formalnych, semantycznych i progowych. To bardzo ważne rozróżnienie. Kompendium nie proponuje prostego importu rytuału do sztuki ani prostego przeniesienia symbolu do rzekomej terapii. Zamiast tego analizuje, jakie elementy z religii, rytuałów przejścia, praktyk pieśni, opowieści, talizmanów, znaków, gestów granicznych, form wspólnotowego domknięcia i technologii pamięci mogą zostać przełożone do planu sytuacyjnego bez zawłaszczenia, bez pseudoreligijnej imitacji i bez przemocy wobec źródłowych kontekstów. Właśnie dlatego tak mocno wraca w kompendium temat prawa rytualnego, autoryzacji, dostępu, zakazu cytowania pewnych praktyk oraz konieczności utrzymania rozróżnienia między inspiracją formalną a uzurpacją ontologiczną. Psychoperformans nie ma tu prawa udawać tradycji, z których czerpie. Ma natomiast prawo uczyć się od nich rygoru progę, roli pieśni i opowieści, ciężaru powtórzenia, znaczenia obiektu, siły wspólnego rytmu i konieczności domknięcia. To właśnie ten rodzaj trzeźwości czyni kompendium tak rzadkim: autor chce budować metodę gęstą symbolicznie, ale nie chce jej opierać na kulturowym grabieży, na ornamentalnym ezoteryzmie ani na imitowaniu obcych porządków sakralnych.

W tym sensie psychoperformans jest w kompendium czymś zasadniczo innym niż klasyczne performance art, choć wyrasta z jego pola i wielokrotnie z nim rozmawia. Performance art bardzo często bywa opisywany przez pryzmat obecności, przekroczenia, gestu, ekspozycji, relacji z widzem, materialności działania i niepowtarzalności zdarzenia. Kompendium nie neguje żadnego z tych wymiarów, lecz przesuwą środek ciężkości. Dla psychoperformansu najważniejszy nie jest sam fakt zaistnienia działania w czasie rzeczywistym, lecz to, czy działanie zostało zaprojektowane jako narzędzie przemiany i czy posiada architekturę konsekwencji. To odróżnia psychoperformans zarówno od widowiska, jak i od artystycznego gestu nastawionego głównie na napięcie estetyczne lub krytykę instytucjonalną. Różnica nie polega też na tym, że psychoperformans rezygnuje z publiczności albo z formy artystycznej. Polega raczej na tym, że publiczność przestaje być oczywistym centrum, a forma zostaje podporządkowana logice planu sytuacyjnego. Działanie może być publiczne lub prywatne, monumentalne lub mikroformatowe, rozpisane na wiele dni albo zamknięte w jednym geście, ale jego sens nie wynika z samego „pokazu”. Wynika z tego, jak zostały skomponowane kanały

działania, jak pracuje obiekt–klucz, jaki próg został ustanowiony, w jaki sposób domknięto akt i czy transpozycja do codzienności została rzeczywiście uruchomiona. W tej perspektywie psychoperformans nie znosi sztuki, lecz wyprowadza ją z samej logiki zdarzenia ku logice odpowiedzialnie zaprojektowanego procesu.

Równie zdecydowanie kompendium odróżnia psychoperformans od terapii, choć stale porusza się w pobliżu ludzkiej wrażliwości, cierpienia, autoregulacji i przebudowy relacji z własnym doświadczeniem. To rozróżnienie ma charakter etyczny, metodologiczny i prawny. Książka wielokrotnie wraca do tezy, że psychoperformans nie może podszyc się pod medycynę, diagnostykę ani psychoterapię, jeśli nie posiada odpowiednich procedur, kompetencji i instytucjonalnych gwarancji. Nie może też obiecywać efektów klinicznych w sytuacji, gdy operuje narzędziami symbolicznymi, estetycznymi i sytuacyjnymi. Jednocześnie kompendium nie ucieka od faktu, że praktyka może wpływać na napięcie, uwagę, poczucie sprawczości, regulację pobudzenia, relacje z własnym ciałem czy sposób organizowania codzienności. Zamiast więc zacierać granice, książka ustanawia bardzo wyraźny model współistnienia: psychoperformans może być praktyką wspierającą, porządkującą i transformującą, ale tylko wtedy, gdy nie przejmuje roszczeń terapii i nie kolonizuje obszarów należących do leczenia, diagnozy i procedur klinicznych. Widać to szczególnie mocno tam, gdzie omawiane są perspektywy medyczne i paramedyczne, krytyka pseudomedycznych uzurpacji, problem “psychic surgery”, granice użycia pomiaru biologicznego, etyka danych oraz całe studium przypadku CSR. W każdym z tych miejsc kompendium przypomina, że intensywność przeżycia nie jest dowodem na skuteczność interwencji, że znaczenie nie jest mechanizmem, a symbol nie może zastępować lekarza, badania ani standardu bezpieczeństwa. To jedna z najważniejszych cnót tej pracy: autor nie próbuje wygrać prestiżu metody przez zacieranie granic kompetencji, lecz przez ich bezwzględne doprecyzowanie.

Na tym tle ogromnego znaczenia nabiera część poświęcona protokołom, miarom, standardom i badaniom, ponieważ właśnie tam kompendium przeprowadza psychoperformans przez próbę operacjonalizacji bez redukcjonizmu. To nie jest część techniczna w wąskim sensie, lecz miejsce, w którym metoda musi odpowiedzieć na najtrudniejsze pytania: jak dokumentować działanie, nie wydobywając nadmiarowo prywatności; jak opisywać skutek, nie popadając ani w reklamę, ani w psychologizację; jak używać danych biologicznych, interfejsów i narzędzi AI, nie dopuszczając do ukrytego profilowania, halucynacji normatywnych, przemocy metryki i złudzenia, że to, co mierzalne, jest przez to automatycznie najważniejsze. Kompendium bardzo wyraźnie podkreśla, że procedura, dokumentacja, metadane, zgoda, przeciwwskazania i plan przerwania nie są dodatkiem administracyjnym, lecz warunkiem wolności praktyki. W podobny sposób katalog planów sytuacyjnych przestaje być zbiorem inspiracji, a staje się repozytorium partytur zdarzeń, które da się porównywać, modyfikować i krytycznie analizować. To przesunięcie od improwizowanego działania ku matrycy celów, parametrów, zasobów, ról, progów oraz wariantów bezpiecznych jest jednym z największych osiągnięć kompendium. Pokazuje ono bowiem, że psychoperformans nie ma być auratyczną nazwą dla indywidualnej ekspresji, lecz technologią pracy nad sytuacją: czytelną, audytowalną, skalowalną i zdolną do tego, by działać zarówno w praktyce autorskiej, jak i w edukacji, warsztacie, pracy indywidualnej czy projekcie instytucjonalnym. Tym samym książka proponuje coś znacznie ambitniejszego niż opis metody. Proponuje kulturę pracy, w której twórczość, odpowiedzialność, infrastruktura, pedagogika i etyka nie są od siebie oddzielone.

Najpełniej jednak sens całego kompendium ujawnia się wtedy, gdy zobaczy się jego ruch końcowy: od planów i studium ku modelom integracyjnym, perspektywom i manifestowi. Ostateczne rozdziały nie są zwykłym podsumowaniem, lecz próbą sprawdzenia, czy z całej tej rozległej pracy da się wydobyć model o szerszym zastosowaniu, nie zdradzając przy tym rygoru przypadku ani granic kompetencyjnych. Dlatego końcowa część nie porzuca studium CSR, lecz zachowuje je jako soczewkę bezpieczeństwa, a równocześnie otwiera psychoperformans ku uniwersalnemu potencjałowi zastosowań. Tam właśnie zostaje sformułowany model somato-psychiczno-duchowy, tam powraca problem ekologii percepcji, prawa do ochrony pola widzenia, prawa do ciszy, ograniczania ekspozycji i obrony przed reżimami nadmiaru bodźców. Tam również manifest nabiera statusu nie literackiej deklaracji, lecz narzędzia normatywnego. Psychoperformans okazuje się więc nie tylko metodą wytwarzania sytuacji transformacyjnych, ale także sposobem obrony podmiotowości w świecie przeciążenia, nadwidzialności, ekonomii uwagi i przemocy optymalizacji. Właśnie dlatego kompendium domyka się tak przekonująco: nie przez triumfalizm, lecz przez reguły. Nie przez obietnicę wszechmocy, lecz przez wskazanie granic. Nie przez mitologizację przemiany, lecz przez uporczywe dopominanie się o jej koszt, o jej procedury i o jej konsekwencje dla codzienności. W rezultacie ta książka staje się nie tylko dziełem o psychoperformansie, ale także projektem etosu działania w świecie, w którym każda praktyka intensywności musi najpierw zdać egzamin z odpowiedzialności.

Przedmowa musi wreszcie powiedzieć jasno, czym jest stawka tego dzieła. Nie chodzi wyłącznie o zaproponowanie nowego terminu ani o uporządkowanie własnych doświadczeń twórczych w bardziej systematycznej formie. Stawką jest tutaj próba zbudowania języka, który potrafi adekwatnie opisać działania znajdujące się pomiędzy sztuką, autoregulacją, symbolizacją, pracą na obiekcie, reorganizacją codzienności, procesem formacyjnym i świadomym projektowaniem przemiany. W nowoczesnych porządkach wiedzy takie praktyki często rozpadają się na fragmenty: coś trafia do historii sztuki, coś do psychologii, coś do antropologii rytuału, coś do pedagogiki, coś do dyskursów duchowości, a coś jeszcze zostaje poza językiem, bo nie mieści się wygodnie w żadnej z dyscyplin. Kompendium próbuje temu przeciwdziałać. Nie przez stworzenie łatwej syntezy wszystkich porządków, lecz przez budowę narzędzia roboczego, które potrafi przechodzić między nimi bez utraty precyzji. Psychoperformans zostaje dzięki temu pokazany jako metoda transdyscyplinarna, ale zarazem rygorystyczna: korzysta z wielu tradycji, jednak nie zgadza się na bezład; operuje znaczeniem, ale nie porzuca mechanizmu; dopuszcza intensywność, ale nie celebrytuje jej bez kontroli; uznaje wagę symbolu, lecz nie czyni z niego alibi dla nieodpowiedzialności. Taka konstrukcja sprawia, że kompendium nie jest wyłącznie książką do czytania. Jest także instrumentem rozpoznawania, czy działanie zostało zaprojektowane dojrzałe, czy jedynie efektownie; czy praktyka prowadzi ku reorganizacji życia, czy tylko produkuje mocne chwile; czy język przemiany służy realnej pracy, czy jedynie uwodzi.

W tym sensie całe dzieło można czytać również jako długą obronę złożoności. Autor nie zgadza się ani na uproszczenie człowieka do biologii, ani na uproszczenie go do psychiki, ani do roli uczestnika kultury, ani do figury duchowej, ani do producenta i odbiorcy obrazów. Człowiek obecny w tym kompendium jest bytem cielesnym, percepcyjnym, afektywnym, wyobraźniowym, społecznym, materialnym, historycznym i egzystencjalnym jednocześnie. Z tego powodu psychoperformans nie może zostać zbudowany wyłącznie na jednym rejestrze. Musi umieć pracować na progu między widzeniem i interpretacją, między somatyką i narracją, między obiektem i projekcją, między planem i improwizacją, między autonomią jednostki i

ramą wspólnotową. Im bardziej kompendium rozwija tę wielowarstwowość, tym mocniej staje się jasne, że nie proponuje prostego modelu skuteczności. Proponuje raczej model odpowiedzialnego komponowania warunków, w których może wydarzyć się przemiana, lecz nie musi. To bardzo ważna różnica. Książka nie składa obietnicy automatycznej przemiany ani nie mitologizuje jednego właściwego przebiegu procesu. Uczy raczej, jak rozpoznawać warunki sprzyjające przekształceniu relacji z własnym ciałem, uwagą, pamięcią, lękiem, wyobraźnią, pracą i otoczeniem. Dzięki temu pozostaje uczciwa wobec realnego życia, które rzadko rozwija się w formie spektakularnych przełomów, a znacznie częściej przez powolne przestrojenia rytmu, środowiska, nawyków, języka wewnętrznego i architektury codziennych decyzji.

Na szczególne podkreślenie zasługuje też fakt, że kompendium jest dziełem głęboko autorskim, ale nie narcystycznym. Obecność przypadku własnego, obecność wieloletnich analiz, obecność budowanego przez dekady warsztatu i własnego słownika nie prowadzi tutaj do zamknięcia w prywatności. Przeciwnie, materiał osobisty został wielokrotnie przepuszczony przez filtr pojęciowy, metodologiczny i krytyczny po to, aby mógł stać się czymś więcej niż świadectwem jednostkowego losu. Autor nie proponuje czytelnikowi gotowego systemu wiary w siebie ani estetyzacji własnej drogi. Proponuje raczej efekt wieloletniej pracy nad przełożeniem doświadczenia na strukturę rozpoznawalną, komunikowalną i poddawalną dalszej obróbce. To właśnie dlatego książka może być cenna nie tylko dla artystów i badaczy sztuki, lecz również dla osób zajmujących się edukacją, pracą rozwojową, studiami nad rytuałem, kulturą wizualną, somatyką, praktykami uważności, organizacją procesów grupowych czy projektowaniem sytuacji transformacyjnych w instytucjach. Oczywiście nie każdy czytelnik będzie korzystał z całości w ten sam sposób. Dla jednych ważniejsze będą partie genealogiczne i kulturowe, dla innych katalog planów sytuacyjnych, dla jeszcze innych rozdziały o protokołach, badaniach, ekologii percepcji czy granicach bezpieczeństwa. Lecz właśnie to zróżnicowanie użycia potwierdza, że kompendium nie jest jednowymiarowe. Zostało pomyślane jako narzędzie warstwowe: do lektury linearnej, do pracy wybiórczej, do projektowania własnych praktyk, do krytyki, do porównania oraz do dalszego rozwijania.

Jeżeli więc ta książka ma zostać dobrze odczytana, trzeba wejść w nią z podwójną dyspozycją. Z jednej strony z otwartością na bogactwo materiału, na wielość tradycji, na rozmach syntezy i na to, że psychoperformans proponuje własny, rozbudowany język opisu działania. Z drugiej strony z gotowością do myślenia krytycznego, bo sam autor wielokrotnie pokazuje, że żadna praktyka intensywności nie powinna być przyjmowana bez pytań o koszt, o ramę etyczną, o możliwość szkody, o prawo do odmowy, o jakość domknięcia, o status interpretacji i o granice stosowalności. To właśnie w tym napięciu między wyobraźnią a dyscypliną, między rozległością a precyzją, między śmiałością projektu a ostrożnością jego użycia odślania się największa wartość kompendium. Nie oferuje ono ani łatwej recepty, ani czystej teorii, ani wyłącznie manifestu artystycznego. Oferuje próbę zbudowania dojrzałej metody pracy z przemianą, która potrafi utrzymać razem sztukę, symbol, ciało, percepcję, procedurę, codzienność i odpowiedzialność. I właśnie dlatego zasługuje na uważną lekturę: nie jako zamknięty system, lecz jako rozbudowaną propozycję myślenia i działania, która powstała z bardzo długiego procesu i która teraz, oddana czytelnikowi, zaczyna dopiero właściwe życie w praktyce.

## CZĘŚĆ I — WPROWADZENIE DO PSYCHOPERFORMANSU

Psychoperformans dojrzywał we mnie przez blisko dwie dekady jako praktyka porządkowania doświadczenia, która nie wyrasta ani z potrzeby widowiska, ani z pokusy szybkiej ulgi, lecz z konieczności zbudowania języka działania zdolnego realnie przenosić człowieka z jednego stanu egzystencjalnego, afektywnego i poznawczego do innego. Z czasem stało się dla mnie jasne, że nie chodzi tu wyłącznie o twórczość ani wyłącznie o samoregulację, ale o szczególny typ pracy, w której obraz, słowo, gest, rytm, obiekt, przestrzeń i czas przestają być nośnikami ekspresji w wąskim sensie, a stają się operatorami przemiany. Psychoperformans nie służy więc po prostu „wyrażaniu siebie”, lecz organizowaniu takiej sytuacji, w której znaczenia, napięcia, relacje i decyzje mogą zostać przełożone, przesterowane, odwrócone, domknięte albo uruchomione na nowo. W tym sensie jest to rzemiosło sensu i zarazem technologia obecności: praktyka, która bierze na serio zarówno wewnętrzne życie człowieka, jak i materialne, społeczne oraz kulturowe warunki jego funkcjonowania. Z zewnątrz może przypominać performance art, działania rytualne, niektóre strategie pedagogiczne, wybrane formy arteterapii czy praktyki autoregulacyjne, ale jego oś jest inna: nie pokaz, nie ornament, nie komentarz, lecz rozpoznawalny próg przemiany, po którym uczestnik przestaje odnosić się do siebie, innych, własnego ciała, lęku, pamięci i działania dokładnie tak samo jak przedtem.

Tę część książki otwieram właśnie dlatego, że psychoperformans wymaga najpierw ugruntowania pojęciowego, metodologicznego i etycznego, zanim stanie się mapą zastosowań. Część I nie jest jeszcze katalogiem rozbudowanych interwencji ani repertuarem przykładów, lecz próbą zbudowania fundamentu, bez którego dalsze warstwy kompendium pozostawałyby zbyt intuicyjne, zbyt luźne albo zbyt podatne na nieporozumienia. Interesuje mnie przejście od praktyki wypracowanej w polu sztuki, edukacji, samopoznania i wieloletniego eksperymentu egzystencjalnego do metody, którą da się opisać z rygiem adekwatnym dla ludzkich praktyk: bez redukcjonizmu, ale też bez mglistości. Dlatego właśnie ta część prowadzi od przedmiotu i celu psychoperformansu, przez definicję roboczą, zakres i strukturę tomu, języki opisu oraz słownik pojęć, po ograniczenia, falsyfikowalność, etykę i bezpieczeństwo. Następnie osadza metodę w szerszym polu performatyki, działania symbolicznego, filozofii obecności, antropologii rytuału, psychologii ucieleśnionej i refleksji nad świadectwem, by w dalszym kroku przejść do genealogii praktyki oraz do jej infrastruktury metodologicznej: projektowania działań, dokumentacji, ewaluacji, relacji między idiograficznością a replikowalnością, typologii form pracy, roli planu sytuacyjnego oraz matrycy decyzji dotyczących kompetencji, zgody i ryzyka. Innymi słowy, część I ustanawia aparat pojęciowy, bez którego psychoperformans łatwo byłoby pomylić z improwizacją ekspresyjną, metaforycznym coachingiem, arbitralną duchowością albo estetyzacją trudnych doświadczeń.

Piszę z pozycji artysty wizualnego, performerera i praktyka, którego własne życie zostało mocno skonfrontowane z kruchością widzenia, cielesności i sprawczości. Choroba oczu, centralna surowicza chorioretinopatia, nie jest jednak w tej części osi narracji, lecz jednym z ważnych kontekstów, w których psychoperformans ujawnił swoją konieczność i swoją użyteczność. Lęk o wzrok, niepewność percepcji, doświadczenie nawrotowości, przeciążenia układu nerwowego oraz konieczność życia w stanie podwyższonej czujności nie doprowadziły mnie do wiary w cudowne rozwiązania, lecz przeciwnie: do potrzeby budowania metody

precyzyjnej, iteracyjnej, falsyfikowalnej na tyle, na ile pozwala praca z człowiekiem, i podporządkowanej rygorowi bezpieczeństwa. Psychoperformans nie zastępuje medycyny, psychoterapii, rehabilitacji ani specjalistycznej opieki. Może jednak porządkować uwagę, organizować wysiłek, modulować pobudzenie, budować tolerancję na niepewność, wzmacniać funkcje wykonawcze i ułatwiać przekształcanie znaczeń w sposób, który nie jest abstrakcyjny, lecz ucieleśniony, sytuacyjny i sprawdzalny w działaniu. W tym sensie osobiste doświadczenie nie służy tu autobiograficznej ekspozycji, lecz staje się jednym z laboratoriów rozpoznawania mechanizmów, granic i możliwości tej praktyki.

Psychoperformans rozumiem jako zaprojektowane działanie symboliczne, którego minimalnymi jednostkami są perfonemy, a którego rozwiniętą organizacją może być plan sytuacyjny lub partytura działania. Oznacza to, że nie operuję tu luźną metaforą „pracy nad sobą”, lecz kompozycją parametrów, które można świadomie regulować: czasem, rytmem, intensywnością, zakresem ruchu, kierunkiem uwagi, doбором materiału, rodzajem gestu-kłucza, obecnością świadka, sposobem inicjacji i domknięcia działania. Takie ujęcie pozwala mi myśleć o psychoperformansie równocześnie jako o praktyce transformacyjnej, metodologii i paradygmacie. Jako praktyka służy on realnej reorganizacji relacji między uwagą, afektem, znaczeniem i decyzją. Jako metodologia zmusza do operacjonalizacji, dokumentacji, obserwacji i korekty, a więc do przejścia od intuicji ku procedurze. Jako paradygmat zaś ujmuje sztukę nie jako luksusowy dodatek do życia, lecz jako jedno z podstawowych narzędzi organizowania doświadczenia, badania własnych reakcji i budowania kultury obecności. W tym właśnie miejscu psychoperformans spotyka się z tradycjami tak różnych autorów, jak John L. Austin, Victor Turner, Richard Schechner czy Carl Gustav Jung, ale nie stapia się z żadną z nich bez reszty; korzysta z nich jako z ważnych linii napięcia, które pomagają zrozumieć, jak działanie może zarazem znaczyć, regulować, ujawniać i przeobrażać.

Szczególnie ważne jest dla mnie, by od początku tej części wyraźnie oddzielić psychoperformans od praktyk opartych na sugestii absolutnej, ideologizacji doświadczenia albo niekontrolowanym eklektyzmie. To, że działanie symboliczne ma moc, nie znaczy jeszcze, że każda symbolizacja jest dobra, a to, że obiekt, gest, słowo, światło czy dźwięk mogą uruchamiać przemianę, nie znaczy, że można nimi operować dowolnie. Dlatego część I tak mocno akcentuje ograniczenia, kryteria rzetelności, warunki bezpieczeństwa, konieczność zgody, ochrony prywatności, możliwości wycofania, świadomości zależności władzy i jasnego rozpoznawania granic kompetencji. Interesuje mnie metoda, która dopuszcza brak efektu, efekt paradoksalny, efekt opóźniony oraz potrzebę rewizji założeń. Interesuje mnie praktyka, która nie udaje nauki ścisłej, ale też nie chroni się przed odpowiedzialnością za swoje skutki za zasłoną mglistej duchowości albo artystycznego immunitetu. Rygor psychoperformansu nie polega więc na unieważnianiu subiektywności, lecz na uczciwym wiązaniu procedur z obserwowalnymi konsekwencjami, na budowaniu dokumentacji, na rozróżnianiu tego, co jednostkowe, od tego, co przenaszalne, oraz na ciągłej korekcie języka, którym opisujemy przemianę.

Ta część książki jest zatem nie tylko otwarciem, lecz ustanowieniem warunków możliwości całego dalszego kompendium. To tutaj zostaje wyjaśnione, czym psychoperformans jest, a czym nie jest; jakiego rodzaju sprawczość zakłada; jakie są jego związki ze sztuką akcji, performansem, arteterapią, pedagogiką twórczości, somatyką, filozofią i praktykami rytualnymi; dlaczego potrzebuje własnego słownika; na czym polega jego status metody

mieszanej; w jaki sposób projektować działania, by mogły być wykonywane, opisywane, oceniane i zmieniane; jak godzić jednostkowość doświadczenia z potrzebą porównywalności procedur; jak budować plan sytuacyjny i jak podejmować decyzje w warunkach ryzyka. U podstaw tego wszystkiego pozostaje przekonanie, że człowiek może świadomie organizować własne doświadczenie bez przemocy wobec siebie, bez ucieczki od świata i bez redukcji życia do zestawu technik. Psychoperformans jest właśnie takim wysiłkiem: próbą zintegrowania sensu, ciała, obrazu, relacji, czasu i działania w jedną praktykę, która zarazem myśli, odczuwa, komponuje i testuje.

Jeżeli ta część spełni swoje zadanie, czytelnik nie otrzyma wyłącznie definicji, lecz narzędzie orientacji. Zobacz, dlaczego psychoperformans nie powinien być rozumiany ani jako poetycka metafora, ani jako zamknięta szkoła, lecz jako rozwijana architektura pracy z doświadczeniem. Zobacz również, że jego dostępność nie wynika z uproszczenia, lecz z ekonomii środków: czasu, miejsca, materiału, uwagi, powtarzalności i świadomego domknięcia działania. I wreszcie zobacz, że przejście od praktyki artystycznej do metody o rygorze naukowym nie musi oznaczać utraty złożoności; przeciwnie, może być formą jej ochrony. Bo dopiero wtedy, gdy doświadczenie zostaje opisane dostatecznie precyzyjnie, można je powtarzać, modyfikować, porównywać i przenosić między polami życia bez zamieniania go w pusty slogan. Taki jest cel tej części: przygotować grunt pod dalsze warstwy kompendium, ustanowić jego podstawowy słownik, wyznaczyć granice, otworzyć pole badania i działania, a zarazem zachować żywy związek z tym, od czego wszystko się zaczęło — z potrzebą realnej, ucieleśnionej i odpowiedzialnej przemiany.

### 1.1. Przedmiot i cel: psychoperformans jako praktyka, metodologia i paradygmat

Przedmiotem tego podrozdziału jest uchwycenie psychoperformansu w trzech perspektywach jednocześnie: jako praktyki, jako metodologii oraz jako paradygmatu działania i wiedzy.

Psychoperformans, w najbardziej funkcjonalnym ujęciu, jest zaprojektowanym działaniem symbolicznym, którego osią pozostaje wyraźny próg przemiany rozpoznany przez uczestnika. Chodzi o jakościową różnicę sposobu odnoszenia się do bodźców, znaczeń i decyzji, a nie o dekoracyjny przyływ nastroju. Zakres skali jest szeroki: od interwencji trwających sekundy — prowadzonych w wyobraźni i ciele — po wielodniowe plany sytuacyjne rozpisane w przestrzeni, relacjach, świetle i dźwięku. Z zewnątrz może przypominać performance art, lecz nie jest pokazem; istotą jest przemiana, a nie jej publiczna widzialność.

Dla porządku — jedynie sygnał przypomnienia kluczowych pojęć bez rozwijania wcześniejszych wywodów. Perfonem to minimalny element sprawczy działania; plan sytuacyjny to kompozycja perfonemów w czasie i przestrzeni, z określonym domknięciem i warunkami bezpieczeństwa; gest-klucz to inicjujący znak, który spina zamiar z materiałem.

W wymiarze praktyki trzy tory muszą pozostać równorzędne, inaczej całość traci równowagę. Tor znaczeniowy porządkuje ramy interpretacyjne, w których obrazy i materiały działają jak operatory semantyczne; przesuwają akcenty, rozszczelniają automatyzmy narracyjne, umożliwiają rekontekstualizację doświadczenia. Tor fizjologiczny dotyczy kontrolowanej modulacji parametrów ciała — oddechu, napięcia, rytmu, zakresu ruchu — tak, aby pobudzenie

stawało się materiałem pracy, a nie dyktatem reakcji. Tor społeczny ustanawia świadkowanie: obecność drugiej osoby lub grupy stabilizuje ramę i urealnia zmianę poza prywatną auto-narracją. Spójność trzech torów utrzymuje wektor transformacji, czyli jasno nazwany cel i kryterium zmiany, które pozwalają odróżnić chwilowe poruszenie od przebudowy nawyków.

Cel podstawowy jest krótki. Zwiększyć zdolność regulowania pobudzenia i rekonfigurować znaczenia w tempie adekwatnym do możliwości uczestnika. Cel rozszerzony jest bardziej wymagający: przeorganizować pętlę uwaga–afekt–działanie, podnieść tolerancję na niepewność, wygasić fałszywe alarmy i przestawić priorytety decyzyjne tak, by nawrót starych wzorców tracił impet.

Metodologicznie kluczowa jest operacjonalizacja. Zamiast deklaracji — parametry i sekwencje; zamiast sugestii — przebiegi, które można porównać i skorygować. Każdy proces zapisuje się przez czas, intensywność, zakres bodźców, rozpiętość i kierunek uwagi, dobór materiału, formę inicjacji oraz sposób domknięcia. Iteracja ma pięć faz, których nazwy służą nawigacji, nie dogmatowi: przygotowanie, inicjacja, praca właściwa, domknięcie, inkorporacja. Przygotowanie wyznacza granice ekspozycji i scenariusz wycofania; inicjacja wiąże zamiar z perfonemem (obraz, słowo, mikroruch, dotyk materiału); praca właściwa różnicuje tempo, napięcie i gęstość znaczeń; domknięcie zatrzymuje nadmierną dyfuzję pobudzenia i kondensuje efekt w śladzie cielesnym, werbalnym lub materialnym; inkorporacja wprowadza zmianę do rytmu dnia poprzez natychmiastową, małą decyzję i powtórzenie z odstępem.

Funkcje wykonawcze są rdzeniem sprawczości i obejmują dwa ściśle sprzęgnięte porządki. Porządek somatyczno-behawioralny dotyczy planowania i sekwencjonowania czynności, inicjowania i hamowania reakcji, monitorowania błędów oraz elastycznego przełączania uwagi. Porządek mentalny — i to jest akcent specyficzny — obejmuje pracę wykonawczą na fenomenach i pojęciach: nadawanie znaczenia rzeczom, obrazom i gestom-kluczom jako operacje, które realnie „programują” relacje między elementami doświadczenia. Przystawienie znaczenia może przeorganizować zachowanie równie skutecznie jak przestawienie ciała; metodologia dopuszcza wejścia od strony semantycznej i cielesnej, bo obie drogi wzajemnie się wzmacniają.

Status paradygmatu nie wynika z ambicji, tylko z użyteczności. W tym porządku sztuka pełni funkcję narzędzia organizacji życia, a wiedza — konsekwencję działań, które da się opisać, wykonać, ocenić i zmienić bez iluzji unifikacji przeżyć. Kryteria dowodliwości są adekwatne do praktyk ludzkich: jawność warunków, porównywalność procedur, dopuszczenie braku efektu, efektu paradoksalnego i opóźnionego, a także wskazanie ograniczeń. Na tym gruncie etyka nie jest dodatkiem, tylko warunkiem technicznym: dobrowolność, możliwość przerwania, troska o prywatność i świadome zarządzanie nierównościami władzy w sytuacjach wspólnych.

Ocena efektów nie sprowadza się do rejestracji nastroju. Interesuje nas mapa wskaźników łączących doświadczenie z działaniem: czas potrzebny na domknięcie i jego stabilność w kolejnych powtórzeniach, częstotliwość spontanicznego sięgania po gest-klucz, zmiana profilu decyzji w sytuacjach dotąd reaktywnych, oraz klarowność krótkiego opisu przebiegu (zwięzłość bywa dobrym testem rozumienia). Do tego dochodzą proste metryki czasu, intensywności i liczby powtórzeń oraz obserwacja zachowania — tyle wystarczy, jeśli dokumentacja pełni rolę pamięci operacyjnej, a nie archiwum dla archiwum.

Wątek społeczny i polityczny wyprowadza praktykę poza auto-regulację. Jeżeli po domknięciu zmienia się sposób bycia z innymi — organizacja rozmowy, gościnność, jasność prośby lub odmowy — to psychoperformans zaczyna pełnić funkcję narzędzia kultury. Wtedy różnice nie znikają, ale przestają eskalować spór; granice są chronione, a gościnność nie jest bezbronna. Tu właśnie wybrzmiewa paradygmat: wiedza jako architektura życia, a nie komentarz do niego.

Dostępność wynika z ekonomii środków. Prosto zorganizowane miejsce, czas, materiał poddający się działaniu i czytelna rama bezpieczeństwa pozwalają pracować na obu krańcach skali — od mikro-interwencji po rozbudowane partytury. Skalowanie jest kwestią rozdzielczości, nie zmiany istoty. Z pojedynczego perfonemu można złożyć wielodniową strukturę; z dużej struktury można wydestylować skrót roboczy „na kolejkę, tramwaj, scenę, pracę, dom”.

Modele wejścia różnicują energię rozruchu i decydują o tym, czy pierwsze sekundy wydamy na walkę z pobudzeniem, czy na pracę właściwą. Wejście sensoryczne rozpoczyna od precyzyjnej modulacji bodźca i rytmu: krótki bezruch, pojedynczy dźwięk, kontrolowana zmiana oddechu ustawiona do warunków miejsca. Wejście semantyczne korzysta z obrazu lub zdania o funkcji operatora — nie opisuje, tylko działa na układ priorytetów i przesuwa akcenty w polu znaczeń. Wejście relacyjne ustanawia świadkowanie jako źródło stabilności, dzięki czemu późniejsze domknięcie ma oparcie poza narracją jednostkową. Wejście sytuacyjne „stroji” przestrzeń: światło, temperatura, rozkład materiałów, eliminacja rozpraszaczy. Każde z nich jest wystarczające, lecz dopiero ich świadoma kombinacja pozwala szybko osiągnąć kierowalność uwagi bez kosztów przeciążenia.

Inicjacja powinna być czysta, krótka i mierzalna. Obraz o ograniczonej rozdzielczości, jedno zdanie wypowiedziane półgłosem, mikroruch dłoni albo dotknięcie materiału — każdy z tych wariantów wiąże zamiar z perfonemem, czyli minimalnym elementem sprawczym, który można umiejscowić w czasie i przestrzeni oraz skorelować z poziomem pobudzenia. Im mniej zanieczyszczeń semantycznych na wejściu, tym mniejszy wydatek energetyczny potrzebny do utrzymania wektora transformacji. Dobra inicjacja ma jeszcze jedną własność: daje się powtórzyć „w terenie”, poza warunkami planu sytuacyjnego.

Faza pracy właściwej jest kompozycją, nie improwizacją bez ram. Zmieniamy amplitudę napięcia, tempo, gęstość sensów oraz zakres ekspozycji na bodźce, pozostając w marginesie sterowalności. W wariacie wysokiej rozdzielczości operujemy mikro-przesunięciami ruchu, głosu i obrazu, w niskiej — wyraźnymi segmentami czasu i działania. O doborze rozdzielczości decyduje użyteczność: celem nie jest estetyzacja, lecz utrzymanie kierunku bez utraty kontroli. Antywzorzec tej fazy ma trzy oblicza: dekoracyjny nadmiar, brak proporcji bodziec–regulacja oraz dryf bez realnego kryterium zmiany.

Domknięcie to zatrzymanie nadmiernego rozchodzenia się pobudzenia i kondensacja efektu w postaci, która „trzyma” pamięć. Może być kinetyczne (dokładne zatrzymanie ruchu), materialne (pozostawienie śladu w świecie), werbalne (zdanie-skrót, do którego można wracać), albo milczące (świadomie wybrana cisza, gdy słowo byłoby zubożeniem). Domknięcie wystarczające rozpoznajemy po trzech znakach: oddychanie wraca do rytmu roboczego, uwaga jest zogniskowana bez wysiłku, a opis przebiegu da się streścić jednym akapitem bez utraty istoty.

Inkorporacja decyduje, czy zmiana przetrwa poza planem sytuacyjnym. Transfer odbywa się poprzez pierwszą, małą decyzję podjętą niezwłocznie „po” oraz przez powtórzenie z odstępem — ten sam perfonem w innej porze, w innym miejscu, pod innym oświetleniem. Odstęp buduje uogólnialność i zapobiega uzależnieniu efektu od jednego zestawu warunków. Zaniedbana inkorporacja jest najczęstszą przyczyną pozornego braku trwałości.

Dla pamięci, krótko i bez rozwijania wcześniejszych wywodów: funkcje wykonawcze obejmują zarówno wymiar somatyczno-behawioralny (planowanie, sekwencjonowanie, inicjowanie i hamowanie, monitorowanie błędów, przełączanie uwagi), jak i mentalną pracę wykonawczą — operacje na fenomenach oraz pojęciach, w których nadawanie znaczenia rzeczom, obrazom i gestom-kluczom realnie „programuje” zależności między elementami doświadczenia. Obie domeny są sprzężone i wzajemnie się zasilają.

Skalowanie w dół i w górę nie zmienia istoty, zmienia rozdzielczość. W dół: sześćdziesięcioszekundowy mikro-przebieg, który można wykonać w tramwaju — krótkie zetknięcie palców z materiałem, precyzyjny wydech, mikroruch barków, jedno zdanie-skrót, przywrócenie wzroku do horyzontu i natychmiastowa, drobna decyzja. W górę: wielodniowa partytura, w której te same perfonemy zostają rozmieszczone w czasie, naświetlone z różnych stron i „kontrasygnowane” przez świadka, a domknięcie materialne zostawia ślad, do którego będzie można wracać przez tygodnie.

Etyka ma wymiar techniczny, nie wyłącznie deklaracyjny. Dobrowolność udziału, prawo do przerwania bez sankcji, jasne granice ekspozycji i plan powrotu do regulatorów ciała to warunki konieczne intensywnej pracy. Prosty „przycisk stop” — gest ustalony przed rozpoczęciem — bywa skuteczniejszy niż skomplikowane procedury, bo przywraca sprawczość w chwili, kiedy jest najbardziej potrzebna. Intensywność bez bezpieczeństwa nie jest odwagą, jest błędem konstrukcyjnym.

Dokumentacja służy skróceniu rozruchu i przewidywaniu kosztów. Notatnik perfonemów zawiera tyle, ile trzeba do odtworzenia przebiegu: znak inicjacji, dwa zdania z pracy właściwej, jedno z domknięcia, sygnał pierwszej decyzji po oraz krótką obserwację z powtórzenia po odstępem. To pamięć operacyjna, nie archiwum dla archiwum; ma przyspieszać, a nie hamować.

Miary efektu muszą łączyć doświadczenie z działaniem. Interesuje nas czas potrzebny na domknięcie i jego stabilność, częstotliwość spontanicznego sięgania po gest-klucz w kolejnych dniach, przesunięcie profilu decyzji w sytuacjach dotąd reaktywnych, a także klarowność krótkiego opisu przebiegu. Liczby bez sensu są jałowe; sens bez punktów zaczepienia bywa nieuchwytny. Rygor polega na ich uzgadnianiu, nie na dominacji jednego nad drugim.

Wątek społeczny i polityczny ujawnia się w jakości obecności po domknięciu. Jeżeli zmienia się sposób organizowania rozmowy, praktykowania gościnności, wyrażania prośby lub odmowy, to efekt przekracza poziom komfortu i staje się wkładem w kulturę współobecności. Różnice nie znikają, lecz przestają eskalować konflikt; granice są chronione, a gościnność nie jest bezbronna. Tu paradygmat pokazuje zasięg: wiedza jako architektura życia, nie komentarz do niego.

Na koniec przykład o parametrach minimalnych. Miejsce: korytarz, popołudnie, światło chłodne. Inicjacja: dotknięcie krawędzi kieszeni i krótkie zdanie podane do wewnątrz. Praca

właściwa: trzy oddechy o wydłużonym wydechu, mikrorozluźnienie żuchwy, spojrzenie ustawione na horyzoncie. Domknięcie: zatrzymanie na dwa uderzenia serca i drobna korekta ustawienia stóp. Inkorporacja: natychmiastowy telefon z jedną, jasno nazwaną prośbą. Powtórzenie z odstępem: ten sam przebieg następnego dnia, ale w innym świetle i przy większym hałasie. To wystarczy, by sprawdzić, czy oś przemiany trzyma.

Ramy porównania z sąsiednimi polami pomagają utrzymać klarowność. Z praktykami somatycznymi łączy psychoperformans praca na parametrach ciała; odróżnia — centralna rola aktu symbolicznej przemiany i jawna operacjonalizacja sensu. Z dyscyplinami klinicznymi dzieli szacunek dla funkcji wykonawczych; różni — status wiedzy rodzącej się z działania artystycznego, trwale związanej z materiałem i sytuacją. Z performance art wspólne są języki gestu, obiektu, światła; odmienny pozostaje cel: trwała reorganizacja relacji bodziec–znaczenie–zachowanie, niezależna od widzialności pokazu.

Przedmiot i cel zostały zatem domknięte na poziomie operacyjnym. Praktyka dysponuje gramatyką, metodologią — punktami zaczepienia dla oceny i korekty, paradygmat — kryteriami adekwatnymi do ludzkiego działania. Dalej można już budować repertuar — od modeli wejścia, przez warianty inicjacji i domknięcia, po strategię inkorporacji i reguły kalibracji trudności — tak, aby czytelnik mógł przełożyć ideę na własny plan sytuacyjny bez utraty istoty.

## 1.2. Zakres i struktura tomu (3/4 o psychoperformansie, 1/4 — studium przypadku)

Ten podrozdział określa zakres i architekturę tomu: trzy czwarte przeznaczone są na ugruntowanie psychoperformansu jako praktyki, metodologii i paradygmatu, jedna czwarta — na studium przypadku. Asymetria jest celowa, ponieważ ciężar dowodu spoczywa na języku, narzędziach i rygorze opisu, a studium pełni funkcję pola zastosowań, w którym rozwiązania zostają uruchomione i sprawdzone.

Część zasadnicza prowadzi od fundamentów po narzędzia. Najpierw porządkowany jest słownik i ontologia działania, tak aby kluczowe kategorie — akt symbolicznej przemiany, perfonem, plan sytuacyjny, wektor transformacji, funkcje wykonawcze — miały brzmienie operacyjne i jednoznaczne w całym tomie. Następnie rozwijana jest architektura praktyki: wejścia sensoryczne, semantyczne, relacyjne i sytuacyjne, warianty inicjacji, pracy właściwej, domknięcia i inkorporacji, a także parametry sterowalne wraz ze strategiami kalibracji trudności. Dalej pojawia się rdzeń metodologiczny, w którym iteracyjność, miary mieszane i kryteria dowodliwości adekwatne do praktyk ludzkich łączą się z zasadami dokumentacji jako pamięci operacyjnej. Na koniec omawiane są konteksty etyczne, społeczne i instytucjonalne — bezpieczeństwo jako warunek techniczny intensywności, gościnność i granice w sytuacjach wspólnych, przejrzystość nierówności władzy oraz odpowiedzialność za skutki praktyki.

Krótko, bez rozwijania wcześniejszych wywodów: psychoperformans nie jest pokazem, lecz zaprojektowanym działaniem symbolicznym, którego osią pozostaje rozpoznawalny próg przemiany, a funkcje wykonawcze obejmują wymiar somatyczno-behawioralny i mentalny. W dalszych partiach te rozstrzygnięcia są traktowane jako narzędzia, nie jako temat do powtórzeń.

Struktura rozdziałów zasadniczych opiera się na progresji szczegółowości. Kiedy dany wątek styka się z polem już zarysowanym, sygnał zajmuje dwa zdania i natychmiast następuje zejście poziom niżej: z definicji do progu decyzyjnego, z progu do parametru, z parametru do trybu regulacji i testu skuteczności. Dzięki temu rozdzielczość rośnie, a zakresy znaczeń nie krążą w miejscu.

Warstwa konceptualna nie pozostaje abstraktem. Pojęcia są sprzęgnięte z rzemiosłem sensu i ciała, tak aby tworzyły mechanikę działania, a nie komentarz do działania. Paradygmat — prymat sprawczości nad reprezentacją — zostaje powiązany z praktykami, które można wykonać, opisać i ocenić w kategoriach użyteczności, a nie stylistycznej efektywności.

Architektura praktyki stanowi drugi filar. Zamiast anegdot pojawiają się przebiegi gotowe do zaprojektowania i wykonania: mikro-partytury na kilkadziesiąt sekund, plany sytuacyjne na godziny, szkielety działań wielodniowych. Każdy przebieg zachowuje oś transformacji i kryteria domknięcia, a jednocześnie podlega kalibracji w górę i w dół. Kombinacje wejść i domknięć są testowane w różnych konfiguracjach, a świadkowanie wzmacnia uogólnialność efektów.

Warstwa metodologiczna dostarcza rygoru. Iteracyjny cykl projekt — działanie — obserwacja — opis — korekta zostaje opisany na tyle precyzyjnie, by dało się go zastosować w odmiennych warunkach. Miary mieszane łączą dane jakościowe z prostymi wskaźnikami czasu, częstotliwości, intensywności, stabilności domknięcia i spontanicznego powrotu do gestu-klucza. Dokumentacja jest narzędziem skracania rozruchu i przewidywania kosztów, nie archiwum dla archiwum.

Część etyczno-społeczna pilnuje granic i skutków. Intensywność bez planu bezpieczeństwa — prawa do przerywania, powrotu do regulatorów ciała, ochrony prywatności — staje się błędem konstrukcyjnym. W tej samej logice praktyka nie zatrzymuje się na autoregulacji; wpływa na organizację rozmowy, praktyki gościnności i kulturę współobecności, w której różnice nie znikają, lecz przestają eskalować konflikt.

Jedna czwarta tomu to studium przypadku. Jego zadaniem jest zastosowanie metody w warunkach obciążonych lękiem i niepewnością percepcji — w pracy artysty wizualnego doświadczającego epizodów centralnej surowiczej chorioretinopatii. Układ opiera się na logice decyzji: anamneza ograniczona do parametrów niezbędnych do projektowania działań, wybór materiałów i warunków miejsca, sekwencje przebiegów z jawnymi kryteriami domknięcia i inkorporacji. Każdy segment odpowiada na pytanie o możliwość utrzymania sprawczości w niepewności widzenia oraz o konsekwencje przemiany dla decyzji i nawyków po wyjściu z planu sytuacyjnego.

Rygor faktograficzny ma pierwszeństwo. Tam, gdzie rozstrzyga wiedza medyczna, wyznaczona jest granica kompetencji; psychoperformans nie zastępuje opieki specjalistycznej. Tam, gdzie decyduje praktyka, zasadnicze znaczenie mają perfonemy, dobór wejść, kalibracja bodźców, sposoby domknięcia i jakość inkorporacji. W rezultacie powstaje mapa decyzji, którą można zestawzić z narzędziami części zasadniczej bez mieszania porządków.

Koherencja pomiędzy częściami zostaje utrzymana przez selektywne krzyżowanie odniesień. Rozdziały teoretyczne odwołują się do studium tylko w miejscach, w których przykład odsłania mechanizm; rozdziały studium przywołują definicje wyłącznie po to, by doprecyzować

parametry modelu. W pozostałych miejscach obowiązuje cisza — brak odsyłacza jest decyzją konstrukcyjną, która chroni tok wyводу przed redundancją.

Układ tomu dopuszcza lekturę linearną i modułową. Można zaczynać od metodologii, a następnie wracać do fundamentów; można też przejść ścieżkę od języka do działania, od działania do oceny, od oceny do próby w świecie. W obu przypadkach rozdzielczość narasta, a powroty do pojęć służą wyłącznie pogłębieniu, nie powtórzeniu.

Materiały pomocnicze zamykają część zasadniczą. Zawierają słownik terminów autorskich i zapożyczonych, reguły zapisu notatek perfonemów, wzory krótkich opisów przebiegów oraz minimalne formaty raportowania danych mieszanych. Ich celem jest ułatwienie porównywalności i skrócenie drogi od intuicji do protokołu.

Całość domyka perspektywa uogólnienia. Trzy czwarte tomu budują narzędzia i ich język, jedna czwarta pokazuje, jak te narzędzia działają w realnym obciążeniu. Oba porządki pozostają od siebie niezależne, a spotykają się w punkcie sprawdzalności — tam, gdzie decyzja, gest i opis pozwalają rozpoznać różnicę przed/po i utrzymać ją w czasie bez uciekania się do retoryki.

### 1.3. Definicja robocza, obszary zastosowań i pola badawcze

Definicja robocza ma służyć działaniu, a nie sporom o definicje. Dlatego przyjmuję ujęcie, które pozwala projektować, wykonywać i oceniać przebiegi bez utraty złożoności doświadczenia. Psychoperformans to zaprojektowane działanie symboliczne prowadzące do rozpoznawalnej przemiany relacji bodziec–znaczenie–zachowanie, utrwalonej w decyzji lub nawyku i podtrzymywanej przez inkorporację w rytmie dnia. Oś stanowi akt transformacji, nie jego wizerunek. Materiałem są sensory, ciała i relacje, a środowiskiem – konkretny czas i miejsce.

Dla orientacji jednozdaniowe przypomnienie kluczy pojęciowych, po czym od razu schodzę poziom niżej. Perfonem to minimalny element sprawczy, który można zamontować w sekwencji i regulować parametrami. Plan sytuacyjny to kompozycja perfonemów w czasie i przestrzeni z jasno nazwanym domknięciem i warunkami bezpieczeństwa. Wehikułem zmiany jest wektor transformacji – intencja sklejona z parametrami przebiegu tak, by różnica „przed/po” była uchwytna nie tylko subiektywnie, lecz także w jakości decyzji.

Operacyjnie rzecz biorąc, psychoperformans definiują cztery klasy stanów i trzy rodzaje relacji między nimi. Stany bazowe obejmują konfiguracje uwagi, pobudzenia somatycznego, obciążenia afektywnego i dominującej ramy interpretacyjnej. Stany przejściowe to układy, w których na skutek ingerencji rośnie lub maleje kierowalność – właśnie tu mierzy się margines sterowalności i koszt pracy. Stany docelowe charakteryzuje adekwatność decyzji, stabilniejsze domknięcie pobudzenia i większa tolerancja na niepewność bez utraty czułości. Stany uogólnione pojawiają się, gdy efekt zaczyna reprodukcować się w innych warunkach niż początkowe. Relacje między stanami mają postać przejść wywołanych perfonemami (przeniesienie), hamowania niepożądanego sprzężenia zwrotnego (tłumienie) oraz rekontekstualizacji, w której zmiana sensu wyprzedza zmianę zachowania (wyprzedzenie semantyczne).

Rdzeń definicji tworzy rozpoznawalność przemiany. Ujęcie fenomenologiczne bywa konieczne, lecz niewystarczające. Dlatego jako minimalne kryteria przyjmuję trójkąt: skracanie czasu domknięcia przy powtórzeniach tej samej partytury, wzrost klarowności krótkiego opisu przebiegu bez utraty istoty oraz obecność co najmniej jednej decyzji, która „trzyma” poza planem sytuacyjnym. Tam, gdzie warunki pozwalają, wskaźniki te łączą się z prostymi miarami zachowania – liczbą przerw, skalą uniku bodźca, zakresem czynności wykonywanych w pobliżu dotychczasowego wyzwalacza reaktywności.

Aby uniknąć redukcji do jednego kanału, definicja rozróżnia cztery rodziny perfonemów, które zwykle pracują w kombinacjach. Perfonemy sensotwórcze operują obrazem, słowem, metaforą i strukturą narracji; ich zadaniem jest przestawienie relacji między znaczącym a znaczeniem, co daje efekt przeadresowania bodźca. Perfonemy somatyczne działają przez rytm, oddech, napięcie–rozluźnienie i zakres ruchu; wprowadzają fizjologiczny nośnik dla zmiany, która ma utrzymać się w realnym życiu. Perfonemy relacyjne ustanawiają świadkowanie, zgodę, prośbę lub odmowę, dzięki czemu przemiana przestaje być prywatnym incydentem. Perfonemy środowiskowe używają światła, temperatury, dźwięku tła, ukształtowania przestrzeni i materiałów jako instrumentarium, które stroi próg wejścia i energię domknięcia.

W obrębie aktu symbolicznej przemiany mieszczą się różne mechaniki. Zmiana ramy interpretacyjnej przesuwają akcenty, przez co ta sama sytuacja staje się mniej „alarmowa”, a bardziej zadaniowa. Kondensacja polega na złożeniu rozproszonych wątków w jeden gest-klucz, który można łatwo przywołać w warunkach obciążenia. Przemieszczenie przenosi intensywność z kanału, w którym brak sterowalności, do kanału, w którym ta sterowalność jest większa – na przykład z wewnętrznego monologu w pracę dłoni lub odwrotnie. Substytucja pozwala wykonać „ten sam” ruch w materiale pośrednim, zanim wróci się do materiału właściwego. Reenaktowanie, użyte rozumnie, służy wygaszeniu reaktywności przez przejście przebiegu w bezpieczniejszej rozdzielczości.

Granice i warunki bezpieczeństwa nie są dopiskiem etycznym, lecz elementem technicznym definicji. Minimalny zestaw obejmuje prawo do przerywania bez sankcji, jawne limity ekspozycji na bodźce, plan powrotu do regulatorów ciała i mechanizm odciążenia relacyjnego, gdy intensywność rośnie szybciej niż kierowalność. Tylko wtedy można eskalować parametry, nie psując poczucia sprawczości i nie ucząc się bezradności.

Definicja robocza zawiera także rozstrzygnięcia negatywne. Psychoperformans nie jest przedstawieniem, choć może wyglądać jak przedstawienie; nie jest psychoterapią, choć wspiera autoregulację; nie jest ergonomią, choć porządkuje pracę; nie jest coachingiem, choć prowadzi do decyzji; nie jest rytuałem w sensie religijnym, choć pracuje na poziomie symbolicznej przemiany i korzysta z archetypów. Różnica rozstrzyga się w kryterium celu i w logice oceny: w miejsce spektaklu – skuteczność działania; w miejsce wyznania – uchwytne wskaźniki zmiany; w miejsce jednej doktryny – język operacyjny umożliwiający korektę.

W tej ramie akcent pada na uogólnialność bez przemocy wobec jednostkowości. Oznacza to, że porównywalne mają być nie przeżycia, lecz procedury i ich skutki. Jeśli w dwóch warunkach podobnie zestrojone perfonemy skracają czas domknięcia i zwiększają klarowność opisu, mamy podstawę do twierdzenia o uogólnieniu. Jeśli nie – koryguje się parametry lub uznaje lokalność rozwiązania.

Obszary zastosowań wynikają bezpośrednio z definicji, lecz wymagają dostrojenia. W praktyce artystycznej psychoperformans porządkuje relację twórca–materiał–odbiorca i przenosi ciężar z „efektu” na mechanikę działania, co zmniejsza zależność od stanów niekontrolowalnych. W edukacji wspiera uczenie się przez działanie i pozwala budować pamięć proceduralną wokół perfonemów, zamiast wokół abstrakcyjnych deklaracji. W środowiskach pracy wysokiego pobudzenia działa jak język zarządzania intensywnością, nie jak technika „uspokajania”, dzięki czemu decyzje stają się mniej reaktywne. W ramach opieki zdrowotnej i rehabilitacji – tam, gdzie dopuszcza to stan i zalecenia – bywa użytecznym wsparciem autoregulacji, nie zastępującym interwencji medycznych.

Polą badawcze, które otwiera to ujęcie, są rozległe, a ich wspólnym mianownikiem jest koniugacja sensu i parametru. Praktyki oparte na działaniu wymagają ram jakościowych, ale dopiero połączenie ich z prostymi wskaźnikami czasu, intensywności, częstotliwości i stabilności domknięcia pozwala porównywać przebiegi. Metody jednego przypadku z wielokrotnymi pomiarami, wzory dzienników perfonemów i krótkie narracje przebiegu, które dają się zestawiać bez utraty istoty – to narzędzia, które czynią z psychoperformansu badaną metodę, a nie opis doświadczeń.

W tle pozostaje jeszcze jedna decyzja definicyjna: uznaję, że symboliczna przemiana jest rozpoznawalna bez świadków, ale jej trwałość rośnie, gdy zostaje potraktowana jak zobowiązanie wobec przyszłego działania – w postaci pierwszej, małej decyzji wykonanej natychmiast po domknięciu. Ten drobny element zamyka definicję roboczą klamrą pragmatyczną: przemiana, która nie przechodzi w czyn, pozostaje formą estetyczną, cenną, lecz nietrwałą. Psychoperformans, w sensie ścisłym, interesuje się właśnie trwałością.

Obszary zastosowań wymagają rozróżnienia między transferem mechaniki a transferem znaczeń. W praktyce artystycznej psychoperformans działa jak aparat decyzyjny o wysokiej rozdzielczości: perfonemy pełnią funkcję operatorów selekcji, które porządkują przepływ bodźców, przypisując im w czasie zmienną wagę i priorytet. W rezultacie zmniejsza się tyrania nastroju i przypadkowego impulsu, a rośnie sprawność przełączania uwagi i sterowania złożonością materiału. W edukacji przynosi korzyść podwójną, bo jednocześnie wzmacnia pamięć proceduralną i kształci nawyki metapoznawcze; nie poprzez deklaratywne „samoreguluj się”, lecz przez wielokrotne przejście sekwencji inicjacja–praca–domknięcie–inkorporacja, w której uczeń aktywnie rekonfiguruje relację bodziec–znaczenie–działanie. W środowiskach wysokiego pobudzenia – scena, sala operacyjna, dyżur, newsroom, giełda, sport precyzyjny – staje się językiem zarządzania intensywnością, pozwalając stabilizować parametry wykonania bez wygaszania niezbędnej energii zadania.

Na przecięciu praktyki i badań leży implementacja kliniczno-okołozdrowotna rozumiana ściśle jako wsparcie autoregulacji i hybrydyzacja interwencji codziennych. Warunkiem jest zgodność z zaleceniami medycznymi, jawne granice kompetencji, plan bezpieczeństwa i możliwość natychmiastowego przerwania. Tutaj szczególnie cenne są mikroskopijne protokoły używalne „w terenie” – w kolejce, w transporcie, w przerwie między zabiegami – które łączą minimalny perfonem somatyczny z operatorem semantycznym i prostym domknięciem materialnym (śladem, układem rzeczy, mikro-notacją), a następnie przechodzą w inkorporację przez pierwszą drobną decyzję wykonaną niezwłocznie.

Pola badawcze porządkuje się najlepiej według hipotez mechanistycznych, a nie typów środowisk. W perspektywie kognitywno-neurofizjologicznej psychoperformans można opisywać jako procedurę modulacji precyzji wag w systemach predykcyjnych, co przekłada się na redukcję błędu predykcyjnego w kanałach kluczowych dla zadania i kontrolowane „odszumienie” kanałów pobocznych. W modelach enaktywistycznych i ekologicznych będzie to reorganizacja pętli percepcja–działanie poprzez świadomą pracę na affordancjach i ich semantycznym domknięciu. W ujęciach afektywno-motywacyjnych to przesunięcie progu reaktywności i zwiększenie tolerancji na niepewność przy jednoczesnym utrzymaniu zdolności do szybkiej decyzji. Te opisy należy traktować jako hipotezy robocze, które domagają się weryfikacji na danych mieszanych.

Konsekwencją jest określony zestaw narzędzi pomiaru. W warstwie behawioralnej przydatne są krótkie zadania hamowania i przełączania (warianty go/no-go i task-switching osadzone w materiale właściwym dla danej praktyki), pomiary czasu domknięcia, wskaźniki spontanicznych powrotów do gestu-klucza oraz metryki decyzji w sytuacjach wcześniej reaktywnych. W warstwie psychofizjologicznej — zmienność rytmu zatokowego serca z naciskiem na RMSSD i RSA jako markery elastyczności regulacyjnej, przewodnictwo skórne z krótkimi oknami analizy pod kątem mikro-reakcji, analiza oddechu (stosunek wdech/wydech, stabilność rytmu), opcjonalnie pupilometria jako wskaźnik obciążenia poznawczego. W warstwie oculomotorycznej warto uwzględnić stabilność fiksacji, mikrosakkady, latencje sakkad i częstość mrugnięć — nie tylko w badaniach z komponentem wzrokowym. W warstwie kinematycznej — proste czujniki inercyjne rejestrujące trajektorie mikroruchów i koordynację segmentów ciała. W warstwie językowej — analiza prozodii, tempo mowy, jitter/shimmer, a w tekście pisanym: spójność semantyczna, gęstość leksykalna i krótkie wskaźniki kompresji sensu. Zasada pozostaje ta sama: wielokanałowość, ale w konfiguracji minimalistycznej, która nie niszczy ekologii działania.

Analiza danych musi śledzić dynamikę wewnątrzsobniczą. W tej domenie najbardziej adekwatne są projekty N-of-1 z wielokrotnym pomiarem i odwracaniem (ABAB, multiple-baseline), modele hierarchiczne Bayesowskie łączące dane jakościowe z miarami czasu i intensywności, a także narzędzia z teorii systemów dynamicznych: wykresy stanów, analiza przejść fazowych, histereza, recurrency quantification analysis dla sygnałów behawioralnych i fizjologicznych. Dla serii krótkich interwencji przydatne bywają modele przestrzeni stanów oraz filtry Kalmana dopasowane do mikro-zmienności. Tam, gdzie interesuje nas architektura znaczenia, dobrze sprawdzają się proste grafy semantyczne i miary koherencji czasowej, pod warunkiem że nie próbują „wyjaśnić wszystkiego”.

Rzetelność wymaga pracy na poziomie konstruktów. Trafność treściowa wynika z precyzyjnego mapowania perfonemu na funkcję wykonawczą; trafność zbieżna — z korelacji zmian w wskaźnikach niezależnych kanałów; trafność różnicowa — z braku artefaktowych powiązań z miarami nieadekwatnymi do danego przebiegu. Rzetelność sędziowska opiera się na podwójnym kodowaniu materiałów i współczynnikach zgodności liczonych w perspektywie teorii uogólnień. Integralność interwencji wymaga zaś monitorowania dryfu protokołu, czyli nieplanowanych zmian w sekwencji i parametrach, które wprowadzają błędy systematyczne.

Niezależnie od narzędzi pomiaru kluczowe jest zachowanie silnej ekologii. Badanie ma towarzyszyć praktyce, a nie ją kolonizować. Stąd preferencja dla krótkich, wbudowanych prób

kontrolnych i dla dokumentacji, która spełnia funkcję pamięci operacyjnej: notacja perfonemów, znaczniki czasu, jednozdaniowe opisy domknięć, minimalne ślady materialne. Tam, gdzie to możliwe, wskazane są krótkie wywiady mikro-fenomenologiczne o stałej architekturze pytań, skupione na uchwyceniu struktury doświadczenia bez sugerowania treści.

Ważny jest również wektor translacyjny. W praktyce organizacyjnej psychoperformans może funkcjonować jako lekka technologia wdrożeniowa: ramy decyzji, które łączą ekonomię środków z wysoką powtarzalnością użycia, bez generowania kosztów poznawczych. W środowiskach kulturowo złożonych — szkoła wielojęzyczna, instytucja sztuki, zespół międzykulturowy — staje się narzędziem negocjacji granic i gościnności, to znaczy uczy gospodarowania różnicą w warunkach presji czasu i emocji. Wreszcie w obszarach pracy z niepewnością percepcji użyteczne okazują się perfonemy substytucyjne i translacyjne: operatory, które tymczasowo przenoszą ciężar działania do kanałów bardziej sterowalnych, zanim dojdzie do nawrotu pełnej funkcjonalności w kanale pierwotnym.

Etyka nie jest wyłącznie ochroną przed krzywdą, ale również warunkiem poznawczym. Transparentne granice ekspozycji, prawo do wycofania, procedury odciążenia relacyjnego, a także jawne zarządzanie asymetriami władzy w sytuacjach wspólnych zwiększają trafność danych i zmniejszają szum. Dochodzą kwestie zarządzania danymi: minimalizacja zakresu rejestracji, bezpieczna pseudonimizacja, zgody zawężone do celów, jasne terminy retencji, architektura dostępu oraz prawo do „zapomnienia” materiału, które w praktykach artystycznych ma szczególne znaczenie.

Na poziomie programów badawczych rysują się cztery ścieżki. Pierwsza — mechanistyczna — testuje hipotezy o modulacji precyzji, tolerancji na niepewność i rekontekstualizacji. Druga — psychometryczna — buduje krótkie, powtarzalne wskaźniki mieszane, które dają się stosować w terenie i porównywać między osobami bez przemocy wobec jednostkowości. Trzecia — projektowa — rozwija bibliotekę partytur o rosnącej rozdzielczości wraz z regułami adaptacji. Czwarta — translacyjna — sprawdza nośność narzędzi w organizacjach, edukacji i praktykach zdrowia, w tym relację między skalą mikro a makro i kosztami wdrożenia. Wszystkie cztery wymagają otwartej dokumentacji materiałów i jasnych kryteriów oceny, co w tej dziedzinie oznacza publikowalne szkielety protokołów, nie tylko wyniki.

Najważniejsze jednak, by nie zgubić zasady, od której zależy zarówno praktyka, jak i badanie: uogólnia się procedury i ich skutki, a nie przeżycia. Dzięki temu pozostaje miejsce dla jednostkowości i dla rygoru zarazem, a psychoperformans zachowuje swoją podwójną naturę — narzędzia codziennego i metody, która daje się badać, falsyfikować i mądrze rozwijać.

#### 1.4. Języki opisu: sztuka, nauki społeczne, nauki o poznaniu, medycyna, filozofia

Ten podrozdział porządkuje wielojęzyczność opisu, ponieważ psychoperformans przekracza jednorodny aparat pojęciowy. Sztuka, nauki społeczne, nauki o poznaniu, medycyna i filozofia nie dostarczają wymiennych słowników, lecz odmiennych sposobów nazywania tego, co jest zdarzeniem, zmianą i skutkiem. Zamiast próbować zredukować te języki do wspólnego mianownika, należy ustanowić między nimi przejścia operacyjne, to znaczy wskazać, jakie elementy przebiegu są rozpoznawalne we wszystkich rejestrach, oraz jak różnią się kryteria

dowodu, trafności i odpowiedzialności. W tym sensie psychoperformans jest zarówno praktyką, jak i miejscem tłumaczenia. Wcześniej zostało już określone, czym są perfonem, plan sytuacyjny i wektor transformacji; teraz idzie o to, by uchwycić, jak te jednostki „wyglądają” w poszczególnych językach, nie gubiąc ich sprawczej funkcji.

W rejestrze sztuki rdzeniem opisu pozostaje materialno-czasowa konstytucja zdarzenia. Działanie ma wymiar choreograficzny i scenograficzny zarazem: „partytura” nie jest zapisem nutowym, lecz strukturą interwałów, napięć i przepuszczalności między elementami. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie reprezentują znaczeń, tylko modulują sposób zamieszkiwania czasu. To przesunięcie akcentu z reprezentacji na sprawczość oznacza, że dokumentacja nie jest jedynie śladem po dziele, ale równoległą formą zapisu mechaniki. Fotografia, zapis wideo, notacja ruchu, szkic świetlny, mikro-partytura dźwiękowa oraz krótki tekstowy opis domknięcia składają się na „dowód z wykonania”, który zachowuje zdolność do re-uruchamiania działania. Jeżeli perfonem ma w sztuce status minimum, z którego buduje się plan sytuacyjny, to jego odpowiednikiem w językach sąsiadujących bywa jednostka obserwacji, próbka, epizod, trial. Tutaj jednak trwale pozostaje to, że sens rodzi się w materii, a nie obok niej.

W polu sztuki istotna jest również dramaturgia uwagi. Nie chodzi o dramaturgię fabularną, lecz o rozkład akcentów energetycznych i semantycznych w czasie, który czyni możliwą przemianę. Plan sytuacyjny działa jak instrument; strojenie polega na regulacji dostępności materiałów, temperatury przestrzeni, kierunków patrzenia, progów wejścia i wyjścia z ciszy. Świadcowanie, jeśli występuje, pełni funkcję stabilizującą, a nie legitymizującą. W tym języku pytanie o „czy to było dobre” zastępuje pytanie o skuteczność mechaniki: czy wektor transformacji utrzymał kierunek, czy domknięcie było wystarczające, czy inkorporacja zadziałała poza dziełem. Język sztuki przyjmuje więc miarę jakościową, ale nie subiektywistyczną; jego rygor kryje się w rzemiośle modulacji i w przejrzystości konstrukcji.

Nauki społeczne wnoszą inną perspektywę. Zamiast kompozycji i dramaturgii pojawiają się kategorie praktyk, ról, reguł oraz instytucji, w ramach których działanie uzyskuje sens i sankcję. Tu doświadczenie jednostkowe zostaje zanurzone w polach sił: normy, relacje władzy, mechanizmy uzgadniania znaczeń, style interakcji, ekonomie uwagi. Psychoperformans w tym ujęciu jest praktyką negocjowania granic między „moje” a „wspólne” oraz narzędziem pracy na zasobach relacyjnych. Znika pokusa estetyzacji, bo każde zdarzenie posiada wymiar dystrybucji kosztów i korzyści, a także wewnętrzną politykę dostępu do materiałów, przestrzeni i głosu. Pojęciami pierwszego planu stają się uchwytne w badaniu jakościowym ślady transformacji: zmiana wzorca rozmowy, rekonfiguracja ról, przełączenia stylów reagowania, wygaśnięcie eskalacji konfliktu. Tam, gdzie uprzednio mowa była o perfonemie, nauki społeczne wskazują na jednostkę interakcji; tam, gdzie pojawiał się gest-klucz, mówi się o akcie mowy, o performatywie, o nowej regule, która staje się możliwa do przyjęcia, ponieważ została wykonana w bezpiecznych warunkach. W tym języku trafność zależy od grubości opisu, od jawnej pozycyjności badacza i od transparentnego powiązania materiału empirycznego z wnioskami.

Na styku sztuki i nauk społecznych krystalizuje się kategoria widoczności. Działanie, które w rejestrze artystycznym mogło pozostać niepubliczne, zyskuje wymiar społeczny, kiedy materialny układ rzeczy i gestów otwiera nową ścieżkę wspólnego działania. Nie chodzi o

spektakl, lecz o trwałą zmianę ram interakcji. Wtedy dokumentacja pracuje podwójnie: jest pamięcią operacyjną praktyki oraz materiałem do wtórnej analizy, który można kodować, porównywać i zestawiać bez zubożenia sensu. Dyscyplina opisu społecznego domaga się jednak, by tę podwójność rozdzielić: tekst dla praktyki i tekst dla analizy muszą zachować własną logikę.

Język nauk o poznaniu, zwłaszcza w ujęciach ucieleśnionych, enaktywistycznych i predykcyjnych, oferuje narzędzia do modelowania, skąd bierze się skuteczność małych ruchów znaczenia i ciała. Przesunięcie wagi precyzji przydzielanej do sygnałów oraz przewidywań, regulacja tolerancji na niepewność, selektywne tłumienie szumu i wzmacnianie sygnału istotnego dla zadania, rekontekstualizacja uwagi w odpowiedzi na zmianę affordancji — to aparaty, które nie tylko opisują, ale pozwalają projektować interwencje na progu percepcji i decyzji. Perfonem można tu czytać jako kontrolowaną manipulację priorytetyzacją bodźców i reguł, a wektor transformacji jako hipotezę interwencyjną o spodziewanym kierunku zmiany w pętli przewidywanie—błąd—aktualizacja. Z taką translacją wiąże się pokusa nadmiernej formalizacji; należy jej przeciwdziałać, utrzymując kontakt z żywą materią działania i mierząc skutki w kategoriach użyteczności codziennej, a nie wyłącznie zgodności z eleganckim modelem.

W tym języku rosną możliwości precyzyjnego sprzęgania ciała i znaczenia. Modulacja oddechu zmienia profil pobudzenia i okno integracji sygnałów, drobny ruch oczu przesuwają bramkę selekcji bodźców, kondensacja obrazu mentalnego modyfikuje priorytety w wyszukiwaniu cech, a jedno zdanie-skrót reorganizuje przestrzeń stanów dostępnych dla kolejnego wyboru. Psychoperformans staje się więc laboratorium mikro-interwencji, które można opisywać w kategoriach czułości na kontekst, kosztu energetycznego i stabilności w czasie. Dzięki temu językowi precyzji można też wytłumaczyć, dlaczego zbyt silna ekspozycja lub zbyt szybka eskalacja parametrów niszczy sprawczość: margines sterowalności zamyka się, a układ wraca do reaktywności.

Medycyna i nauki kliniczne przynoszą odmienne kryteria dopuszczalności i bezpieczeństwa. Tu język jest normatywny, bo chroni zdrowie i życie. Psychoperformans nie ma statusu procedury medycznej; może natomiast funkcjonować jako technologia autoregulacyjna wspierająca wdrażanie zaleceń i higienę obciążenia, o ile zachowane zostaną granice kompetencji, plan bezpieczeństwa, dokumentowanie niepożądanych reakcji i gotowość do przerwania. W tym rejestrze ważne są wskaźniki funkcjonalne: zdolność powrotu do aktywności, stabilność snu, regulacja ekspozycji na bodźce, częstość epizodów unikowych, parametry tolerancji wysiłku kognitywnego. Z punktu widzenia opisu klinicznego perfonem zyskuje postać mikro-procedury, którą da się zagnieździć w planie dnia, a domknięcie — postać kryterium bezpieczeństwa, które musi być spełnione, zanim nastąpi eskalacja. Ten język nie znosi nadinterpretacji; każde powiązanie z poprawą stanu somatycznego wymaga ostrożności i rozdzielania współwystępowania od przyczynowości.

Filozofia porządkuje warunki sensowności tych translacji. Ucieleśniona fenomenologia ciała pozwala rozumieć, dlaczego gest i obraz nie są tylko nośnikami znaczeń, lecz miejscem, w którym znaczenie się wydarza. Pragmatyzm wyznacza horyzont użyteczności: prawdziwe jest to, co działa i daje się zastosować w nowych sytuacjach. Hermeneutyka przypomina o nieusuwalnej cyrkularności rozumienia; każde wykonanie zmienia słownik, którym je

opisujemy, i odwrotnie — każde słowo przebudowuje to, co będzie można wykonać. Krytyka wskazuje na ukryte koszty i na ekonomie władzy, bez których łatwo pomylić sprawczość z przemocą. Te cztery tradycje — fenomenologiczna, pragmatyczna, hermeneutyczna i krytyczna — tworzą ramę, w której możliwy jest zarazem rygor, jak i niepewność.

Skuteczne współistnienie języków wymaga wewnętrznej umowy co do tego, co ulegnie zmianie, gdy przechodzimy z jednego idiomu do drugiego. Gdy opis artystyczny mówi o „wybrzmieniu gestu”, nauki społeczne będą pytać o trwałą zmianę reguły interakcji, nauki o poznaniu — o przestawienie wag predykcyjnych, medycyna — o bezpieczeństwo i funkcję, a filozofia — o warunki rozpoznawalności przemiany jako przemiany. Zamiast konfliktu paradygmatów należy przyjąć ekonomię współpracy: każdy język widzi coś innego, ale wszystkie odnoszą się do tego samego zdarzenia. Tłumaczenie nie jest zdradą sensu, jeśli posiada charakter operacyjny, to znaczy jeśli wskazuje, jaką decyzję należy podjąć, by wytworzyć lub podtrzymać efekt.

Współistnienie wielu idiomów wymusza zaprojektowanie przejść, które nie są dekoracją terminologiczną, lecz mechanizmem pracy. Najpierw należy wskazać punkty kotwiczenia rozpoznawalne we wszystkich rejestrach: minimalna jednostka działania, reguła kompozycji, warunki bezpieczeństwa, kryterium zakończenia i ślad pozwalający na odtworzenie przebiegu. Następnie każdemu językowi trzeba oddać jego własne prawo do dowodu, nie próbując unieważniać sąsiadów: sztuka legitymizuje się skutecznością rzemiosła w materii i czasie, nauki społeczne — gęstością opisu i jawnością pozycyjności, nauki o poznaniu — spójnością modeli z obserwowalnymi danymi, medycyna — prymatem funkcji i bezpieczeństwa, filozofia — kryteriami sensowności i odpowiedzialności. Te pięć porządków nie sumuje się w jedną metateorię; łączy je praktyka, w której przejścia mają mieć charakter operacyjny.

W rejestrze sztuki partytura działania jest pojęciem technicznym. Ustawia dramaturgię uwagi, reguluje przepuszczalność między elementami, wyznacza rytmy przejść i progi ciszy. Dokumentacja, o ile ma być użyteczna, nie może zatrzymać się na obrazie; musi posiadać zdolność re-uruchamiania mechaniki. Jednozdanowy zapis gestu-klucza, ślad materialny równoznaczny z domknięciem, krótka notacja głosowa lub przestrzenna — to nie są dodatki, lecz równoległe formy kompozycji. W tym idiomie „dobroć” przebiegu mierzy się trzymaniem wektora transformacji pod obciążeniem oraz klarownością konstrukcji, która znosi zbędny ornament. Jeżeli sens rodzi się w materii, to każde odjęcie materii musi być skompensowane precyzją czasu i energii.

Z perspektywy nauk społecznych ten sam przebieg odsłania się jako reorganizacja reguł interakcji w polu sił. Widoczne stają się negocjacje dostępu do głosu, style reagowania, asymetrie władzy i sposoby ich kompensowania, miejscowe konwencje gościnności oraz strategie ochrony granic. Jednostką analizy przestaje być sam gest, a staje się chwila wymiany, w której inicjatywa i odpowiedź wchodzi w sprzężenie, zmieniając dystrybucję ryzyka i korzyści. Rygor bierze się tutaj z gęstości danych i jawnego łańcucha wnioskowania, a także z procedur kontroli interpretacji: współkodowanie materiału, kontr-przykłady, autoryfleksja badacza. Efektem nie jest uogólnienie „czym jest działanie”, lecz mapa tego, co stało się możliwe w danej konfiguracji ról i reguł po wykonaniu działania.

Krótki przykład pozwala zobaczyć różnicę skalibrowaną na jedno zdarzenie. W pracowni, pod koniec dnia, dłonie zatrzymują narastający ruch i oddech schodzi do wolniejszego rytmu; w ciszy

pada jedno zdanie, które nie nadaje nazwy, tylko wiąże zamiar z materią. W języku sztuki to precyzyjne domknięcie, które stabilizuje konstrukcję czasu i uwalnia energię na decyzję po. W języku nauk społecznych mamy mikro-zmianę reguły: przerwanie spirali eskalacji, pojawienie się nowej formuły prośby, odwrót od komunikacyjnego impasu. W języku poznawczym przesuwają się wagi predykcyjne i maleje błąd w kanałach istotnych dla zadania; otwiera się okno integracji sygnałów. W opisie klinicznym spełnione zostają kryteria bezpieczeństwa i funkcji: powrót do rytmu roboczego, brak objawów przeciążenia, gotowość do działania w środowisku. W filozofii domyka się koło sensu: czyn staje się tym, co nadaje znaczenie zdaniu, nie odwrotnie.

Nauki o poznaniu dostarczają aparatu do inżynierii mikro-interwencji. W ujęciach predykcyjnych regulacja precyzji sygnałów i przewidywań staje się główną dźwignią pracy: krótkie przestawienie bramkowania bodźców, drobna zmiana obrazu mentalnego, mikroruch oczu — każda z tych operacji przesuwa granicę między szumem a sygnałem. Enaktywistyczne ujęcie affordancji pozwala projektować środowisko jako współsprawcę: kiedy temperatura, światło, rozkład materiałów i trajektoria ruchu tworzą ciąg decyzyjny, pętla percepcja–działanie domyka się bez nadmiernego kosztu kognitywnego. Istotna jest tu metryka okna czasowego, w którym integrują się sygnały interoceptywne i eksteroreceptywne; zbyt długie opóźnienie niszczy korelacje, zbyt krótkie przeradza się w reaktywność. W efekcie perfonem daje się traktować jak kontrolowany impuls do modyfikacji priorytetyzacji, a plan sytuacyjny — jak model przestrzeni stanów z przewidywanymi przejściami.

Metody weryfikacji muszą respektować dynamikę wewnątrzsobniczą. Projekty N-of-1 z wielokrotnymi pomiarami i odwracaniem, modele hierarchiczne w ujęciu bayesowskim, analiza rekurencyjna sygnałów, proste filtry Kalmana dla mikro-zmienności i krótkie testy hamowania osadzone w materiale pracy — to zestaw, który pozwala zbliżyć się do mechanizmu bez utraty ekologii działania. Wartość mają też wskaźniki językowe: kompresja sensu w opisie domknięcia, stabilność prozodii i rytmu mowy, spadek liczby samokorygujących się urwań zdania pod obciążeniem. Rzetelność wymaga pracy na poziomie konstruktów: perfonem musi mieć odpowiednik w mierzonej funkcji, inaczej powstaje iluzja trafności.

Język medycyny wprowadza normatywność, która porządkuje ryzyko. Psychoperformans nie jest procedurą kliniczną; pozostaje technologią autoregulacyjną wspierającą wdrażanie zaleceń i higienę obciążenia. Tu liczy się bezpieczeństwo, funkcja i zgodność z reżimem terapeutycznym. Kryteria dopuszczalności obejmują prawo do przerwania, plan powrotu do regulatorów ciała, monitorowanie reakcji niepożądanych, jednogłośne rozstrzygnięcie, że eskalacja następuje dopiero po spełnieniu warunków. Współpraca wymaga języka funkcjonalnego: zdolność do pracy w świetle, tolerancja bodźcowa, stabilność snu, profil zmęczenia, częstotliwość epizodów uniku. Każde skojarzenie praktyki z poprawą wskaźników somatycznych musi zachować rozdział między współwystępowaniem a przyczynowością.

Filozofia spina całość pytaniem o warunki rozpoznawalności przemiany. Fenomenologia ciała tłumaczy, dlaczego znaczenie wydarza się w geście i obrazie, a nie nad nimi. Pragmatyzm wyznacza kryterium prawdziwości przez użyteczność, nie przez zgodność z dogmatem. Hermeneutyka pilnuje cyrkularności rozumienia: każde wykonanie modyfikuje słownik, którym opisujemy kolejne wykonanie, a więc sama dokumentacja jest działaniem. Krytyka odsłania koszty energetyczne i polityki widzialności: kto może działać, kto świadkuje, kto decyduje o

archiwum. Z tej perspektywy odpowiedzialność nie jest tylko funkcją intencji; to także sposób dystrybucji ryzyka i dostępu do śladów.

Architektura translacji wymaga mapy zgodności między jednostkami analizy. Perfonem w sztuce odpowiada jednostce interakcji w socjologii, trialowi w badaniu kognitywnym i mikro-procedurze w praktyce klinicznej; domknięcie ma twarze odpowiednio: precyzyjnego zatrzymania, zmiany reguły wymiany, spadku błędu przewidywania oraz spełnionego kryterium bezpieczeństwa. Wspólnym mianownikiem pozostaje ślad, który da się re-uruchomić: materialny znak, jedno zdanie-skrót, wykres stanów, wpis w karcie funkcjonalnej. Tam, gdzie idiomy rozbiegają się najbardziej, należy zmienić poziom opisu, a nie treść: zejść z metafory na parametr, z parametru na warunek graniczny, z warunku na decyzję wykonawczą.

Istnieje jeszcze wymiar instytucjonalny. Działania z komponentem badawczym wymagają oceny etycznej; działania w instytucjach kultury — przejrzystych regulaminów dostępu, zgód i archiwizacji; działania z komponentem zdrowotnym — planów bezpieczeństwa, które dają się skorelować z procedurami medycznymi. W praktyce najlepiej sprawdzają się rozwiązania lekkie: zgoda dynamiczna, która może być zawężana w czasie; pseudonimizacja minimalna, która nie niszczy pamięci operacyjnej; krótka retencja materiału, która chroni prawo do nie-bycia dokumentowanym poza koniecznym zakresem. W przeciwnym razie język ochrony zaczyna kolonizować język działania.

W tej perspektywie sztuka, nauki społeczne, nauki o poznaniu, medycyna i filozofia pracują razem nie dlatego, że da się z nich złożyć jedną teorię, lecz dlatego, że każda oferuje narzędzia korekty błędów sąsiadów. Sztuka chroni przed pustą formalizacją, nauki społeczne — przed ślepotą na władzę, poznawcze — przed nieprecyzyjnym myśleniem o mechanizmie, medycyna — przed lekceważeniem bezpieczeństwa, filozofia — przed utratą sensu. Psychoperformans korzysta z tej wielojęzyczności, o ile przejścia pozostają operacyjne i prowadzą do decyzji, które można wykonać w świecie.

Praktyczny protokół tłumaczenia zaczyna się od decyzji, co jest niezmiennie w każdej wersji opisu. Niech tym rdzeniem pozostanie ciąg: inicjacja, praca właściwa, domknięcie, inkorporacja. W sztuce zostanie on zapisany przez choreografię i scenografię działania; w naukach społecznych przez opowieść o zmianie reguł interakcji; w naukach o poznaniu przez model przejść stanów z hipotezą o mechanizmach; w medycynie przez kryteria bezpieczeństwa i funkcji; w filozofii przez warunki rozpoznawalności przemiany. Niezmiennik jest jeden, idiomy są różne. To wystarcza, by utrzymać spójność bez przemocy redukcyjnej.

Projektowanie planu sytuacyjnego pod rygor pięciu języków wymaga kalibracji na etapie konstrukcji. Materiał, światło, temperatura i rozkład przestrzeni muszą „trzymać” kompozycję czasu, ale równocześnie tworzyć czytelne affordancje, które ułatwią mapowanie poznawcze i późniejszą analizę interakcji. Granice ekspozycji oraz mechanizm przerwania powinny być opisane językiem dopuszczalnym klinicznie, tak aby nie zderzały się z reżimami bezpieczeństwa. Warstwa refleksyjna ma uchwycić to, co nieprzekładalne wprost: doświadczeniowy sens działania i jego odpowiedzialność w świecie. Jedna konstrukcja, wiele napięć, zero sprzeczności.

W polu wykonawczym najlepszym testem tej architektury jest jedno zdarzenie, które da się objaśnić każdemu idiomowi bez zmiany faktów. Wyobraźmy sobie krótką sekwencję „wąskie drzwi”: zawężenie pola widzenia przez oświetlenie boczne, mikrorozluźnienie barków, jedno

zdanie-sygnal i przejście przez próg, po którym następuje zatrzymanie na dwa uderzenia serca. W rejestrze sztuki to precyzyjna figura modulująca czas i uwagę; w rejestrze społecznym — odwrót od eskalacyjnego stylu wejścia do przestrzeni wspólnej; w rejestrze poznawczym — kontrolowana zmiana bramkowania bodźców i priorytetów predykcyjnych; w rejestrze klinicznym — interwencja o niskim koszcie energetycznym, spełniająca kryteria bezpieczeństwa; w rejestrze filozoficznym — akt, w którym znaczenie wydarza się w geście, nie w jego opisie. Jeden fakt, pięć prawomocnych sposobów mówienia.

Miary mieszane trzeba komponować tak, by nie utracić ekologii działania. Najpierw decyduje się o oknie czasowym integracji sygnałów — inne dla rytmu oddechu i ruchów oczu, inne dla tonu głosu i mikro-zmian w trajektorii dłoni. Potem dobiera się wskaźniki, które wchodzą ze sobą w relacje inferencyjne, a nie rywalizują o status „prawdy”: czas domknięcia, stabilność fiksacji, RMSSD jako marker elastyczności regulacyjnej, kompresja sensu w krótkim opisie, częstotliwość spontanicznego powrotu do gestu-klucza w dniach następnych. Wreszcie wprowadza się rytm powtórzeń i odwróceń, aby odróżnić zmianę od wahań tła. To nie statystyka zdobiąca praktykę. To praktyka umożliwiająca statystykę.

Dokumentacja powinna mieć dwa obiegi, a jeden rdzeń. Obieg operacyjny działa dla praktyki: jednozdaniowa notacja inicjacji, dwa zdania z pracy właściwej, jedno zdanie z domknięcia, ślad materialny, decyzja po. Obieg analityczny działa dla badań: deidentyfikowany zapis audio-wideo krótkiego odcinka, przebieg wskaźników fizjologicznych, krotka transkrypcja wymiany, jeśli obecny jest świadek. Rdzeń to zgodność znaczników czasu i słownika perfonemów, tak aby oba obiegi dało się złożyć bez utraty rozdzielczości. Jedno bez drugiego bywa ślepe; razem tworzą pamięć, która umie pracować.

Zgodność kliniczna wymaga, by progi eskalacji były określone przez parametry, a nie intuicję. Jeżeli po inicjacji oddech nie wraca do rytmu roboczego w przewidzianym oknie, jeżeli drżenie rąk przekracza ustalony próg, jeżeli wzrasta częstość mikrosakkad w sposób wskazujący na rosnący koszt percepcyjny — eskalacja zostaje wstrzymana, a protokół wraca do wersji o niższej gęstości bodźców. Brzmi chłodno. Chroni sprawczość.

Translacja między językami to także praca na błędach. Zbyttna formalizacja modeli poznawczych grozi utratą materii i czasu; zbyttna estetyzacja grozi utratą kryteriów. Socjologiczna grubość opisu bywa ciężarem, gdy praktyka wymaga skrótu roboczego; rygor kliniczny bywa ciężarem, gdy trzeba wytrzymać niejednoznaczność. Filozofia pomaga tu w jeden sposób: nie unieważnia, tylko odkrywa koszt. Nie wszystkie koszty należy płacić.

Przejścia wymagają jeszcze jednego narzędzia, które scala idiomy na poziomie wykonawczym — matrycy zgodności. Nie jako tabeli, ale jako sposobu myślenia. Jeśli w sztuce mówimy „zatrzymanie gestu”, w socjologii powiemy „zmiana reguły wymiany”, w kognitywistyce „spadek błędu predykcyjnego”, w klinice „spełnione kryterium bezpieczeństwa”, w filozofii „warunek rozpoznawalności aktu”. Każdy element ma pasować do tego samego zdarzenia, nie do siebie nawzajem. Gdy pasować przestaje, nie „poprawia się” fakt, tylko diagnozuje rozszczepienie i wraca do planu sytuacyjnego po korektę parametrów.

Etyka danych i widzialności działa jak zabezpieczenie przeciwpożarowe. Zgoda jest dynamiczna i zawężalna; retencja — krótka; dostęp — schodkowy; prawo do zapomnienia —

realne. Zasada minimalizacji obowiązuje również w sztuce: nie każde działanie musi zostać sfotografowane, nie każde słowo — zapisane. Czasem to, co znika, właśnie dlatego działa.

Zwieńczeniem wielojęzyczności nie jest synteza, tylko praktyczna zgoda co do miejsca spotkania. Jest nim decyzja wykonawcza — mała, konkretna, podjęta „po”, która świadczy o tym, że przemiana przekroczyła plan sytuacyjny i przeszła w życie. Sztuka rozpoznaje w niej domknięcie, nauki społeczne — zmianę interakcji, nauki o poznaniu — odwrót od reaktywności, medycyna — funkcję, filozofia — sens. Jedna decyzja. Wystarczy.

Tym domykam mapę języków i przejść operacyjnych, pozostawiając otwarte miejsce na lokalne warianty idiomów wynikające z instytucji, środowisk i osób. Wielojęzyczność nie jest kłopotem do usunięcia, lecz zasobem, który ogranicza własne błędy.

### 1.5. Słownik kluczowych pojęć wstępnych (partytura działania, pole obecności, akt symboliczny, świadek, kompozycja czasoprzestrzenna itd.)

Słownik wstępny nie jest spisem haseł, lecz zestawem definicji operacyjnych pozwalających projektować, wykonywać i oceniać przebiegi bez spłaszczania ich złożoności. Każde pojęcie zostaje uziemione na styku trzech porządków: semantycznego, w którym wytwarza sens i porządkuje znaczenia; fizjologicznego, w którym reguluje pobudzenie oraz kierowalność; społecznego, w którym ustanawia role i odpowiedzialności. Tutaj formuje się język praktyki.

Partytura działania to architektura czasowo-energetyczna przebiegu, która określa inicjacje, rozprowadzanie napięć i domknięcie. Nie przewiduje „co”, lecz ustawia „jak” — przepuszczalność między elementami oraz momenty przekraczania progów. Jej charakter jest wykonawczy: zawiera inwarianty, odcinki kontrolowanej zmienności i wskaźniki końca, które zamieniają wrażenie w decyzję. Materiałem tej architektury są obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt — równorzędne kanały modulacji czasu.

Pole obecności to dynamiczna konfiguracja uwagi, afektu i gotowości do działania, sprzężona z interocepcją, propriocepcją i strumieniami zmysłów dalekich. W praktyce stanowi medium dla perfonemów; w pomiarze ujawnia się jako wektor orientacji, okno tolerancji na niepewność i aktualny margines sterowalności. To nie tło — to przestrzeń, która rozszerza się lub zawęża wraz z dramaturgią planu sytuacyjnego i jakością świadkowania.

Akt symboliczny jest progiem przemiany: gest-zdarzenie, które nie reprezentuje, lecz ustanawia nową korelację bodziec–znaczenie–zachowanie. Na poziomie wykonania ma trzy współwarunki. Intencja musi zostać powiązana z materiałem w sposób powtarzalny. Kotwica materialna lub werbalna — obraz, słowo albo obiekt — musi być przywoływalna pod obciążeniem. Konsekwencja decyzyjna musi pojawić się w życiu „po”, choćby jako mikrodecyzja. Bez tej triady akt rozpływa się w afekcie.

Świadek działa jako urządzenie stabilizujące. Dostarcza zewnętrznej referencji dla domknięcia, przerywa pętlę autowalidacji i współreguluje pola obecności tam, gdzie kierowalność spada. Wariant cichy to obecność bez interwencji; wariant responsywny opiera się na precyzyjnych,

uzgodnionych sygnałach. Skuteczność świadka bierze się z przewidywalności i minimalizmu; mnożenie bodźców psuje mechanikę.

Kompozycja czasoprzestrzenna kształtuje warunki, w których partytura może zadziałać: topologie przejść, światło i akustykę, temperatury i faktury, rozmieszczenie miejsc ciszy i trajektorii ruchu. Jej zadaniem jest regulować affordancje, by obniżyć koszt decyzyjny i utrzymywać widzialność osi transformacji. Nie ilustruje sensu — jest jego mechaniką w świecie.

Perfonem to minimalna jednostka sprawcza łącząca zamiar z parametrem przebiegu. Ma morfologię (modalność: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk, obiekt), składnię (miejsce w sekwencji i reguły łączenia) oraz semantykę operacyjną (zmiana mapy priorytetów). Jest mierzalny: czas trwania, amplituda pobudzenia, koszt energetyczny i efekt w polu decyzji. Dobrze zaprojektowany przedstawia system z reaktywności na sterowanie.

Plan sytuacyjny to kompozycja perfonemów rozpisana w czasie, przestrzeni i relacjach, z jawnie określonymi granicami bezpieczeństwa. Obejmuje warstwę topologiczną (gdzie i którędy), dramaturgiczną (kiedy i z jaką przepuszczalnością), protokół bezpieczeństwa (co zatrzymuje eskalację) oraz pamięć operacyjną (jak zapisać to, co wystarczy do powtórzenia bez niszczenia ekologii działania). To pojęcie inżynierskie — redukuje zbędne stopnie swobody.

Wektor transformacji określa kierunek i zakres zmiany w przestrzeni stanów, wiążąc intencję z parametrami partytury. Działa jak hipoteza interwencyjna w układzie predykcyjnym: przewiduje spadek błędu w kanałach istotnych dla zadania, wzrost tolerancji na niepewność i re-alokację uwagi. Trafność ocenia się po stabilności domknięć i obecności decyzji utrzymywanych „po”.

Gest-klucz jest kondensacją mechaniki — minimalną figurą zdolną zainicjować przebieg albo go domknąć. Nie jest „triggerem”, bo nie tylko uruchamia, lecz również porządkuje; nie jest „znakiem”, bo jego znaczenie jest wytwórcze, nie deskryptywne. Miara jakości to działanie pod obciążeniem: w hałasie, przy zmęczeniu, w wysokiej stawce społecznej.

Operator semantyczny to słowo lub obraz-zdanie przedstawiające relacje w słowniku działania. Obniża wagę skojarzeń nieistotnych, wzmacnia reguły zadaniowe i otwiera nową decyzję. Skuteczne operatory są krótkie, nieprzetadowane metaforą, sprawdzalne w użyciu.

Dramaturgia uwagi to rozkład akcentów energetycznych i sensownych w czasie. Tworzą ją mikroprzejścia, pauzy, przecięcia ścieżek bodźców, regulacje horyzontu wzroku i pola słuchowego, celowa gra kontrastami światła. Dobra dramaturgia ma niski koszt poznawczy i wysoki zysk kierowalności.

Margines sterowalności wyznacza zakres, w którym można wznosić złożoność lub intensywność bez utraty kontroli. Zależy od pobudzenia, zmęczenia, obciążenia afektywnego i jakości kompozycji. Rozpoznaje się go po stabilnym oddechu, elastycznym przełączaniu uwagi i zachowaniu prostej składni ruchu. Błędem jest traktowanie marginesu jako stałego.

Gęstość bodźców to liczba i siła aktywnych kanałów na jednostkę czasu w relacji do marginesu sterowalności. Reguluje się ją światłem i akustyką, minimalizmem materiałów, redukowaniem

wieloznaczności znaków oraz selekcją słów i obrazów. Nadmiar uczy reaktywności; niedomiar rozprasza wektor.

Próg domknięcia to minimalny zestaw warunków zezwalających zatrzymać rozchodzenie się pobudzenia i skondensować efekt w śladzie. Zwykle obejmuje powrót oddechu do rytmu roboczego, redukcję mikrodrżenia i możliwość krótkiego, precyzyjnego opisu. Próg kalibruje się wraz z kompetencją, nie z ambicją.

Inkorporacja jest testem trwałości: natychmiastowa, mała decyzja plus powtórzenie w odmiennych warunkach. Jeśli decyzja nie zachodzi, przebieg był estetyczny; gdy zachodzi — staje się zmianą nawyku. Inkorporacja to miara, nie dodatek.

Ślad materialny i pamięć operacyjna tworzą łącznik między praktyką a powtórzeniem. Ślad ma być minimalny i odporny na zanikanie w czasie; pamięć operacyjna obejmuje krótką notację inicjacji, pracy i domknięcia ze znacznikami czasu. Celem jest skrócenie rozruchu i uziemienie korekt, nie archiwizacja dla archiwizacji.

Affordancje projektuje się, by obniżyć koszt decyzji. Przesunięcie stołu, zawężenie światła, temperatura poniżej progu senności, usunięcie kruchego obiektu, otwarta ścieżka wyjścia, przygotowane miejsce ciszy — to inżynieria, nie dekoracja. Dobre affordancje są czytelne i ekonomiczne.

Modulacja precyzji nazywa operacje, które ograniczają przeszacowanie błędu w kanałach nieistotnych i dowartościowują źródła kluczowe dla zadania. W praktyce wynika z połączenia perfonemów somatycznych i semantycznych: oddech stroi okno integracji sygnałów, słowo-skrót porządkuje przestrzeń poszukiwań, obraz o kontrolowanej rozdzielczości redukuje jałowe asocjacje.

Próg bezpieczeństwa jest warunkiem technicznym intensywności. Określa granice ekspozycji, maksymalną gęstość bodźców, mechanizm natychmiastowego przerwania i procedurę powrotu do regulatorów ciała. Intensywność bez progu odbiera sprawczość.

Transdukcje sensu obejmują cztery mechaniki. Rekontekstualizacja przestawia ramę bez zmiany materiału. Kondensacja scala rozproszone wątki w gest-klucz. Przemieszczenie przenosi intensywność do kanału o większej sterowalności. Substytucja pozwala trenować decyzję w materiale pośrednim przed powrotem do materiału docelowego. Ich miary to skrót czasu domknięcia, stabilność decyzji w powtórzeniach i spadek częstości uników bodźca.

Ekonomia środków jest rygiem, nie stylem. Minimalizm materiału i słownika zmniejsza liczbę stopni swobody, ułatwia wykrywanie błędów, obniża koszt energetyczny i zwiększa uogólnialność. Zbyt bogate środowisko daje krótkotrwałą satysfakcję kosztem trwałości efektu.

Trajektoria mikroruchu opisuje drobne przemieszczenia segmentów ciała jako wskaźnik jakości sterowania pod obciążeniem. Istotne są płynność (jerk), mikrooscylacje i zgodność fazowa z oddechem oraz tonusem posturalnym. Ruch sprawczy przechodzi od przypadkowości do przewidywalnej ekonomii profilu, zachowując rozdzielczość przy małej amplitudzie. Mikroruch ujawnia także przeciążenie semantyczne: dłoń „strzępi” czas, wektor spojrzenia dyfunduje. Dobrze zestrojony plan sytuacyjny przesuwają trajektorię ku stabilnej ekonomii.

Koartykulacja znaczeń to modulacja wartości operacyjnej przez sąsiedztwo elementów — obrazów, słów, gestów, światła, dźwięków i obiektów. Jedno słowo-operator może otworzyć dostęp do obrazu o niskiej rozdzielczości albo go zamknąć; jeden gest może rozbroić dźwięk albo nadać mu kierunkowość. Jej projektowanie wzmacnia sygnał zadaniowy i obniża szum asocjacyjny. Miara: spadek niepożądanych skojarzeń i skrócenie czasu domknięcia przy zachowanej klarowności skrótu.

Prozodia domknięcia to zespół cech akustycznych, kinetycznych i wizualnych sygnalizujących koniec przebiegu. W głosie — kontur FO, stabilizacja intensywności, kontrola pauz; w ciele — mikro-zatrzymanie, wyrównanie balansu, synchronizacja z dwoma spokojnymi uderzeniami serca; w wzroku — decyzja o fiksacji i ograniczenie mikrosakkad. Funkcją jest zapobieganie rozlewaniu się pobudzenia i kondensacja efektu. Jej brak uczy reaktywności.

Dominanta rytmiczna jest wiodącym porządkiem czasowym integrującym wielomodalne perfonymy. Może ujawnić się w oddechu, rytmie kroków, dynamice słowa, repetycji gestu, pulsie światła. Wybór wynika z oporu materii: manualna precyzja korzysta z dominanty oddechowej, zadania społeczne — z prozodii, „ciemne” sensorycznie — z subtelnego światła. Dobra dominanta porządkuje, nie kolonizuje.

Horyzont patrzenia i wektor spojrzenia organizują bramkowanie bodźców wzrokowych. Horyzont wskazuje neutralny punkt „odpoczynku” między mikrooperacjami; wektor to krótkotrwała orientacja na element zadania. Zbyt wąski horyzont podnosi koszt percepcyjny, zbyt szeroki rozprasza. Ta para rozstrzyga, czy obraz, słowo i obiekt staną się nośnikami sensu, czy nadmiarem bodźców.

Bramka decyzyjna to warunek progowy wyboru działania lub wstrzymania. Ustawia się ją zestrajając operator semantyczny z wskaźnikiem fizjologicznym — na przykład zdanie-skrót z końcową fazą wydechu i lekkim otwarciem dłoni. Dobra bramka skraca drogę od intencji do ruchu i zmniejsza zależność od nastroju.

Redundancja kontrolowana to zamierzone zdublowanie sygnału w różnych modalnościach, by zwiększyć odporność na zakłócenia. Słowo z równoległym gestem, obraz o niskiej rozdzielczości z pulsem światła, dźwięk z mikroruchem głowy — te pary podtrzymują kierunek, gdy jeden kanał się zacina. Warunkiem jest ekonomia.

Operator kontrastu semantycznego to minimalna para treści zwiększająca rozróżnialność i obniżająca koszt wyboru. Prosty kontrast wzmacnia tolerancję na niepewność, bo odsłania margines, nie tworząc fałszywych dychotomii.

Cisza znacząca utrzymuje napięcie zadania i integruje znaczenie; cisza pusta jest ucieczką od decyzji. W praktyce to krótka pauza między słowem i gestem, w której oddech wraca do rytmu roboczego, a wzrok stabilizuje horyzont. Miara: krótszy czas domknięcia, mniej zbędnych przejść w mikroruchu.

Gęstość semantyczna to stosunek sensów operacyjnych do jednostek powierzchniowych. W mowie — przewaga słów nośnych; w obrazie — informacyjne kontury przy ograniczonym szumie; w geście — czytelny wektor i ekonomia; w świetle — kontrasty służące decyzji; w dźwięku — prozodia niosąca funkcję. Kalibracja gęstości jest kluczowym zadaniem kompozycji.

Pamięć operacyjna fonemyczna to minimalny zapis umożliwiający powtórzenie i korektę: zdanie inicjacyjne, znacznik czasu, opis jednego przejścia i prozodia domknięcia, czasem materialna kotwica. Jej wartość polega na niearchiwalności — skraca rozruch.

Bezruch funkcjonalny ogranicza ruch nie po to, by zamrozić ciało, lecz by oszczędzić energię i podnieść rozdzielczość percepcji. Oddech pozostaje płynny, wzrok ma horyzont, dłonie są gotowe do małego ruchu wysokiej precyzji. To instrument, nie pauza.

Okno integracji interocepcji i eksterocepcji definiuje czas potrzebny do połączenia sygnałów we wspólną decyzję o niskim koszcie energetycznym. Zbyt krótkie rodzi reaktywność; zbyt długie rozmywa zamiar. Strojenie okna uzyskuje się mikro-pauzą po operatorze semantycznym, wydłużonym wydechem i neutralnym horyzontem wzroku.

Rezonans relacyjny to zestrojenie pól obecności między wykonawcą a świadkiem, rozpoznawalne po szybszych, adekwatniejszych decyzjach i stabilniejszych domknięciach niż w samotnym przebiegu. Warunkiem jest przewidywalność i minimalizm świadka.

Zasada minimum energii i maksimum rozróżnialności streszcza ekonomię psychoperformansu. Każdy element — obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt — ma wносить rozróżnialną funkcję przy najniższym możliwym koszcie. To samo dotyczy miar.

Wskaźnik klarowności skrótu jest krótkim testem językowym: po domknięciu opis w jednym—dwóch zdaniach ma zachować oś transformacji. Jeśli potrzebuje ornamentów, mechanika nie została uchwycona. To próba funkcjonalna — skrót ma działać „w terenie”.

Zapas sensu to rezerwa pozwalająca przetrwać zakłócenia bez utraty kierunku. Buduje się go przez kontrolowaną redundancję, dobrą koartikulację i ciche dominanty rytmiczne, które zabezpieczają oś, nie ograniczając wolności.

Swobodna aktywność nie jest dowolnością, lecz kompetencją poruszania się w przestrzeni minimalnych reguł bez utraty wektora transformacji. Jej rdzeniem jest ruch między eksploracją a domykaniami, z możliwością łączenia obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu poza z góry daną sekwencją, przy zachowaniu progów bezpieczeństwa i widzialności osi działania. Rozpoznaje się ją po stabilnym marginesie sterowalności przy wzroście alternatyw i po szybkim powrocie do gestu-klucza przy nagłej zmianie warunków.

Komunikacja performatywna wyjaśnia skuteczność działania poprzez sam akt wykonania. W warstwie relacyjnej ustanawia nowe reguły wymiany; w warstwie kulturowej rekonfiguruje archetypy w materii czynności; w warstwie intrapersonalnej prowadzi dialog między planem a wykonaniem. Miara skutku to trwała zmiana wzorów interakcji lub zanik dawnych uników komunikacyjnych, nie atrakcyjność retoryczna.

IndywiduAkcja — aktywna indywiduacja oparta na metodologii psychoperformansu — czyni z działania narzędzie urzeczywistniania podmiotowości. Spiralny proces inicjacji, pracy, domknięcia i inkorporacji podnosi rozdzielczość widzenia własnych wzorców i granic. Mechanicznie jest to zmiana priorytetów predykcyjnych: reprezentacje reaktywne tracą władzę na rzecz zadaniowych; decyzja przestaje być impulsem. Jakość mierzą stabilne mikrodecyzje w odmiennych środowiskach i pod różnym obciążeniem.

Logoperformans porządkuje pracę głosem, mową i ciszą jako materiałem konstrukcyjnym. Znaczenie rodzi się w prozodii, rytmie frazy i kontroli pauzy, a słowo pełni funkcję operatora semantycznego. Skuteczne są krótkie sekwencje, w których zdanie-skrót wiąże się z oddechem i gestem dłoni, tworząc bramkę decyzyjną o niskim koszcie.

Spirala obecności jest wzorcem dawkowania wejść i wyjść z pola działania, który chroni przed chroniczną eskalacją i rozmyciem energii. Każdy zwój zawiera perfonem inicjacyjny, krótki odcinek pracy, prozodię domknięcia i test inkorporacji. Zmienia się rozdzielczość i gęstość bodźców, nie oś transformacji.

Użyteczna cisza konserwuje energię i integruje znaczenie; pojawia się jako minimalna przerwa między słowem a gestem, w której oddech i horyzont wzroku stabilizują pole. W praktyce kuratorskiej i edukacyjnej bywa najtańszą techniką regulacji gęstości bodźców.

Obiekt-klucz jest nośnikiem znaczenia wybieranym ze względu na właściwości materialne i zdolność transferu sensu między sekwencjami. Łączy wytrzymałość, poręczność i przewidywalne zachowanie w świetle; kumuluje ślad i wspiera substytucję — trenowanie decyzji w materiale pośrednim.

Matryca ról porządkuje odpowiedzialności, ogranicza asymetrie i koszty etyczne. Kluczowa jest przejrzystość przejść: kto inicjuje, kto może przerwać, kto poświadcza domknięcie, kto archiwizuje ślad. Czytelna matryca zmniejsza zapotrzebowanie na instrukcje.

Swobodna aktywność, komunikacja performatywna i IndywiduAkcja zbiegają się w jednym teście: po domknięciu pojawia się mała decyzja, która wytrzymuje zmianę kontekstu i czasu. Jeśli tak — słownik działa jak technologia przemiany; jeśli nie — należy skorygować gęstość bodźców, matrycę ról lub topologie relacyjne i wrócić do perfonemu o niższym koszcie energetycznym.

Na tę warstwę nakładają się semantyka brzmienia słowa, maskowanie energetyczne w polu słuchowym oraz kontrolowana koartykulacja modalności. Krótki operator językowy obniża koszt wyboru; precyzyjny kontur dźwiękowy maskuje nadmiar i uczy rozróżniania; zestawienie obrazu o niskiej rozdzielczości z obiektem-kluczem w świetle o czytelnej temperaturze ogranicza dyfuzję skojarzeń. Są to techniki drobne, a wysoko uogólnialne: przenoszą się między środowiskami i rolami, a ich skuteczność weryfikuje trwałość decyzji.

Tak ułożony słownik tworzy ramę operacyjną dla projektowania, wykonania i badania. Pojęcia będą wracać w dalszych częściach w rozdzielczości dopasowanej do materiału, tak aby progres wiedzy zastępował repetycje, a praktyka korzystała z teorii bez tracenia działania z oczu.

## 1.6. Ograniczenia, falsyfikowalność i kryteria rzetelności

Psychoperformans, rozumiany jako metoda projektowania i wykonywania przebiegów w polu obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu, domaga się rygoru epistemicznego porównywalnego z programami badawczymi o charakterze stosowanym. Rygor ten nie polega na imitowaniu laboratoriów, lecz na zdolności do formułowania hipotez rozstrzygalnych,

definiowania warunków ich obalenia, identyfikacji źródeł błędu oraz utrzymywania przejrzystości między przeżyciem estetycznym a efektem mechaniki. Ograniczenia, falsyfikowalność i kryteria rzetelności tworzą tu infrastrukturę wolności: pozwalają używać swobody kompozycyjnej bez utraty rozstrzygalności, a intensywności – bez utraty bezpieczeństwa.

Najpierw ograniczenia ontologiczne i operacyjne. Przedmiotem psychoperformansu są zdarzenia ucieleśnione, emergentne i historyczne; nie poddają się one pełnej replikacji w sensie tożsamości trajektorii, lecz w sensie równoważności funkcjonalnej. Powtarzalność rozumie się jako odtwarzalność mechanizmu i profilu efektu pod kontrolą planu sytuacyjnego, nie zaś jako identyczność sekwencji. W praktyce oznacza to, że inny zestaw perfonemów, przy zachowaniu tej samej logiki partytury i równoważnych progów bezpieczeństwa, może wytworzyć tę samą klasę decyzji „po” oraz to samo skrócenie czasu domknięcia. Tam, gdzie wymaga się tożsamości ścieżki – na przykład w procesach diagnostycznych o wysokiej stawce klinicznej – psychoperformans natrafia na naturalną barierę generalizacji i powinien być lokowany jako praktyka wspierająca, nie rozstrzygająca.

Istotne są ograniczenia poznawcze. Mechanika metody wykorzystuje systemy predykcyjne, uwagę wykonawczą, pamięć operacyjną oraz modulację precyzji; wszystkie te domeny są podatne na artefakty. Efekt nowości, oczekiwań i afiliacji może chwilowo obniżyć koszt decyzyjny bez zmiany nawyku; efekt świadka – w zależności od konfiguracji ról – bywa stabilizatorem pola obecności albo ukrytym źródłem presji. Pamięć operacyjna, z zasady lekka, może ulec selektywnemu zapomnieniu albo nadpisaniu przez narracje wtórne. Dlatego rzetelność wymaga triadowych śladów: sygnału w ciele (kinematyka, oddech, wskaźniki autonomiczne), sygnału w materiale (obiekt-klucz, zapis dźwiękowy, ślad wizualny) oraz sygnału w decyzji „po” (mikrodecyzja o niskiej stawce, wykonalna poza sytuacją ćwiczeniową). Dwa z trzech śladów to często za mało; zbieżność trzech modalności zwiększa odporność na autosugestię i artefakty pomiarowe.

Kolejną granicą jest ekologia. Psychoperformans jest hiperczuły na parametry środowiska – akustykę, temperaturę, światło, gęstość bodźców, dystanse społeczne – które nie są tłem, lecz tworzywem. Unieważnianie kontekstu jest błędem konstrukcyjnym i prowadzi do nadinterpretacji. W praktyce należy logować warunki z rozdzielczością wystarczającą do powtórzenia funkcjonalnego: opis światła (temperatura barwowa i kontrast), kontur akustyki (puls, pogłos), topologie przejść (wejścia/wyjścia z pola obecności), rozmieszczenie obiektów oraz reguły świadkowania. Taki zapis nie fetyszyzuje szczegółu, lecz ogranicza wariację niekontrolowaną.

Ograniczenia etyczne stanowią odrębną ramę. Psychoperformans nie zastępuje leczenia ani psychoterapii, nie powinien być używany jako instrument perswazji ani dyscyplinowania, a ekspozycja afektywna musi być kalibrowana mechanizmami natychmiastowego przerwania. Zasada najniższego ryzyka nakazuje wybór dominanty rytmicznej i bezruchu funkcjonalnego tam, gdzie intensywne światło, gwałtowna prozodia dźwięku czy wysoka gęstość semantyczna mogłyby nasilić objawy lub podnieść koszt fizjologiczny. W edukacji rzetelność równa się odwracalnej zgodzie i przejrzystej matrycy ról; w sztuce – jasnemu rozróżnieniu między wartością estetyczną a skutkiem operacyjnym; w praktykach społecznych – ochronie przed instrumentalizacją świadków.

Falsyfikowalność musi być operacyjna. Hipoteza pozytywna brzmi tu: dobrze zaprojektowany plan sytuacyjny oraz adekwatny dobór perfonemów obniżają koszt decyzyjny i zwiększają trwałość mikrodecyzji po domknięciu. Jej obalenie zakłada trzy negatywne rozstrzygnięcia. Po pierwsze, brak różnic w miarach kierowalności względem aktywnej kontroli o tej samej gęstości bodźców i tym samym czasie ekspozycji – jeśli czas domknięcia, częstość uników bodźca, wskaźniki prozodii i stabilność skrótu językowego nie różnią się istotnie, mechanika nie została uruchomiona. Po drugie, brak transferu do decyzji „po” przy utrzymanym wzroście nastroju – efekt estetyczny mylony z efektem sprawczości. Po trzecie, rozbieżność śladów ponad dwa powtórzenia w odwracanych warunkach – gdy ciało „mówi tak”, materiał „milczy”, a świadek nie obserwuje prozodii domknięcia, mamy artefakt.

Zasady testowania buduje się analogicznie do wzorców N-of-1. Odwracane schematy ABAB rozdzielają efekt nowości od efektu mechaniki; projekty wielobazowe przez zachowania, sytuacje i modalności pozwalają uchwycić uogólnialność bez niszczenia ekologii działania. Trafniejsze od późnych ankiet są mikromiary o wysokiej częstotliwości: kontury oddechu (np. wydłużenie wydechu i stabilizacja rytmu roboczego), parametry kinematyczne trajektorii mikroruchu (jerk, zmienność płynności, profil prędkości), elementarne wskaźniki prozodii w logoperformansie (czas trwania pauz, kontur F0) oraz miary wzrokowe o niskiej inwazyjności (stabilność horyzontu patrzenia, dystrybucja fiksacji, amplituda sakkad). Wskaźniki autonomiczne, jeżeli są używane, wymagają tego samego rygoru: artefakty ruchowe i temperaturowe należy odróżniać od zmian pochodzenia autonomicznego, a porównania prowadzić w oknach równoważnych temperaturowo i czasowo.

Rzetelność projektowa ma swoje własne kryteria. Pierwszym jest jawność inwariantów: każdy przebieg musi mieć nazwany gest-klucz, określony próg domknięcia i minimalny zestaw operatorów semantycznych; bez tych elementów partytura traci kręgosłup. Drugim – ekonomia środków, czyli zgodność gęstości bodźców z aktualnym marginesem sterowalności; inflacja materiału podnosi reaktogenność i myli sygnał z szumem. Trzecim – bezpieczeństwo wbudowane, nie dołączone: mechanizm natychmiastowego przerwania, dostęp do użytecznej ciszy i widoczne wyjścia z pola obecności są częścią kompozycji czasoprzestrzennej, a nie przypisem.

Rzetelność dowodowa uzupełnia ten porządek. Wymagana jest spójność wielomodalna (zgodność śladu w ciele, materiale i decyzji), odporność na odwracanie warunków (utrzymanie efektu przy zaniku nowości i zmianie ornamentu) oraz powtarzalność funkcjonalna (różne konfiguracje perfonemów dają równoważny efekt w tym samym planie). Kryterium negatywne jest symetryczne: jeżeli dwie z trzech cech nie zachodzą, wynik należy kwalifikować jako efekt estetyczny lub oczekiwania, nie jako dowód mechaniki.

Potrzebna jest także higiena metodologiczna. „Przedrejestracja” w wersji praktycznej oznacza jawną deklarację miar pierwotnych (czas domknięcia, mikrodecyzja „po”, stabilność skrótu) i miar wtórnych (wskaźniki prozodii, trajektoria mikroruchu, horyzont patrzenia) przed wykonaniem przebiegu; zmiany w trakcie pracy rejestruje się jako korekty, nie jako nowe cele. „Zaślepienie” na miarę praktyki obejmuje świadków, którzy nie znają hipotezy szczegółowej ani warunków odwrócenia; redukuje to efekt oczekiwań i artefakt relacyjny. „Aktywna kontrola” to przebieg pozorny z równą dramaturgią uwagi, w którym brak aktu symbolicznego lub

dominanta rytmiczna jest celowo rozstrojona – taki kontrast testuje mechanikę, nie atrakcyjność.

Granice języka są nie mniej istotne. Operator semantyczny o wysokiej ornamentyce podnosi koszt wyboru i rozmywa kryteria; skrót ma działać w terenie, a nie imponować literacko. Gęstość semantyczna musi być kalibrowana do zadania; przeciążenie słowem bywa równoważne nadmiarowi światła. W ujęciu walidacyjnym chodzi o użyteczność konstruktów: pojęcia muszą wskazywać operacje, które dają się wykonać i zmierzyć, a nie tylko opisywać stany.

Zagrożenia specyficzne dla tej metody mają charakter zarówno statystyczny, jak i fenomenologiczny. Regresja do średniej może podszywać się pod „postęp” między kolejnymi zwojami spirali obecności; artefakt uczenia – skrócić czas domknięcia wskutek znajomości zadania, nie wskutek zadziałania aktu symbolicznego; dryf temperaturowy i zmęczenie – modyfikować prozodię domknięcia niezależnie od mechaniki. Po stronie fenomenologicznej „placebo performatywne” daje krótkotrwałe poczucie sprawczości dzięki estetycznemu nadmiarowi, a nie dzięki redukcji błędu predykcyjnego. Odpowiedzią są testy negatywne: perfonemy „udawane” o tej samej ekspozycji czasu i bodźców, ale bez kotwicy decyzyjnej; dominanta rytmiczna przesunięta poza okno integracji; świadek cichy kontra responsywny przy identycznej partyturze. Jeżeli wyniki nie różnicują warunków, hipoteza nie utrzymuje się.

Wartościową praktyką jest modelowanie błędu. Zamiast traktować porażki jako incydenty, należy je katalogować według mechanizmów: przeciążenie gęstości semantycznej, niewidoczny gest-klucz w kompozycji czasoprzestrzennej, nieskuteczna koartykulacja modalności, dominanta zbyt głośna lub zbyt cicha, nieadekwatne affordancje, świadek z nadmiarem sygnałów. Taki katalog – z krótkimi skrótami działań korygujących – zwiększa przenaszalność metody i pozwala odróżnić błąd systematyczny od wariacji niekontrolowanej.

Granice zastosowań należy artykułować bez eufemizmów. W edukacji metoda wzmacnia minimalne kompetencje wykonawcze, uczy komunikacji performatywnej i regulacji gęstości bodźców; nie rozwiązuje jednak deficytów strukturalnych instytucji. W sztuce poprawia czytelność kompozycji i widoczność osi transformacji; nie gwarantuje wartości estetycznej uznanej historycznie. W praktykach klinicznych wspiera tolerancję niepewności i autoregulację w ramach pozamedycznych; nie dostarcza ani rozpoznań diagnostycznych, ani monoterapii. Rzetelność wymaga, by te granice pozostały widoczne.

Wreszcie, zasada decyzji po domknięciu domyka ramę falsyfikacji w sposób prosty i surowy. Jeżeli po trzech cyklach spirali obecności nie dochodzi do skrócenia czasu domknięcia w odwracanym schemacie, a w warunkach kontrolnych wynik jest równoważny, hipoteza mechaniczna upada. Jeżeli w ciągu doby nie pojawia się żadna mikrodecyzja „po”, mimo deklarowanego „poczucia zmiany”, efekt dotyczy nastroju, nie sprawczości. Jeżeli świadek responsywny generuje nadmiar interwencji, a domknięcia korelują z tym nadmiarem, mamy do czynienia z artefaktem relacyjnym, nie z mechaniką.

Te kryteria nie zubażają praktyki – doprecyzowują jej wektor. Psychoperformans, traktowany jako metoda, nie może opierać się na nieweryfikowalnym uroku formy. Musi pozostać rozstrzygalny: mieć hipotezy, które mogą nie przejść prób, miary, które nie nagradzają ornamentu, i procedury, które chronią zarówno wykonawcę, jak i świadka. Tylko wtedy

swobodna aktywność nie zamieni się w dowolność, komunikacja performatywna – w retorykę, a IndywiduAkcja – w narrację bez pokrycia. Rygor nie jest przeciwieństwem wolności; jest jej warunkiem funkcjonalnym.

Uzupełnienia wymaga kwestia weryfikowalności, kompetencji wykonawczej i zarządzania danymi, bo to one decydują, czy psychoperformans pozostaje praktyką rozstrzygalną, a nie zbiorem przekonań. Rozstrzygalność można wzmacniać bez niszczenia ekologii działania poprzez formalizację minimalnego zestawu miar pierwotnych oraz jawnych reguł ich oceny w schematach N-of-1, tak aby wynik nie zależał od ornamentu, lecz od mechaniki.

Najpierw wierność wykonawcza. Aby oddzielić efekt materiału od efektu sposobu użycia, potrzebna jest metryka, która łączy zgodność z partyturą (obecność inwariantów i właściwych przejść), integralność planu sytuacyjnego (widoczność progów bezpieczeństwa i dostępność mechanizmu przerywania) oraz jakość prozodii domknięcia (domknięcie funkcjonalne, nie retoryczne). W praktyce powstaje krótki protokół oceny wierności kodowany niezależnie przez świadka cichego i świadka responsywnego; stopień zbieżności ocen traktuje się jako wskaźnik porozumienia międzyoceniających, a nie jako głosowanie nad estetyką. Interesuje nas równoważność funkcjonalna: inne perfonemy, ten sam mechanizm.

Weryfikowalność zwiększa się również przez zdefiniowanie minimalnego interoperacyjnego zestawu danych. Dla każdego przebiegu zapisuje się daną inicjacyjną (operator semantyczny lub gest-klucz), czas i profil pracy właściwej (dominanta rytmiczna albo kontur logoperformansu), parametry domknięcia (krótki skrót językowy wraz z niskoinwazyjnym wskaźnikiem fizjologicznym) oraz jedną decyzję „po” opisaną proceduralnie. Taki zapis jest odciążony: ma umożliwiać replikację funkcjonalną i porównania między przebiegami, nie zaś budowę archiwów. Dane wrażliwe — głos, obraz, trajektorie — podlegają pseudonimizacji, a zgoda na ich użycie pozostaje odwracalna.

Ramy statystyczne dla N-of-1 powinny być proste i odporne. Sekwencyjne ważenie bayesowskie dla czasu domknięcia pozwala aktualizować wiarygodność hipotezy wraz z kolejnymi zwojami spirali obecności; testy równoważności z regionem praktycznej obojętności sprawdzają, czy mikrodecyzja „po” rzeczywiście wychodzi poza fluktuacje przypadkowe; nieparametryczne miary efektu dla trajektorii mikroruchu (profil prędkości, zmienność płynności, jerk) unikają założeń, których praktyka nie spełnia. Liczby służą tu ochronie rozumowania funkcjonalnego przed efektem nowości — interpretacja pozostaje w języku mechaniki.

Zasady bezpieczeństwa wymagają progów zatrzymania określonych przed działaniem. Reguła dotyczy zarówno intensywności afektywnej, jak i gęstości bodźców: jeżeli dominanta rytmiczna przestaje stabilizować pole obecności, rośnie częstość uników bodźca albo zanikają bramki decyzyjne, należy wrócić do perfonemów o niższym koszcie energetycznym, obniżyć ekspozycję świetlną i akustyczną lub skrócić odcinki pracy właściwej. Rejestr zdarzeń niepożądanych jest częścią dokumentacji, a nie dodatkiem — negatywne przebiegi służą kalibracji progów i podnoszą wiarygodność metody, ponieważ zamieniają porażkę w informację.

Rzetelność ma również wymiar kompetencyjny. Psychoperformans wymaga profilowanej biegłości w projektowaniu planu sytuacyjnego, posługiwaniu się operatorami semantycznymi oraz w świadkowaniu o niskiej intruzywności. Te kompetencje się szkoli i superwizuje; ich ocena

nie polega na stylistyce, lecz na skuteczności mechanicznej. W praktyce oznacza to krótkie, powtarzalne ćwiczenia z logoperformansu, ekonomii środków i koartykulacji modalności, oceniane według kryteriów wierności, a nie uznaniowości. Stabilny wynik to taki, który utrzymuje skrót, próg domknięcia i mikrodecyzję „po” przy zmianie ornamentu.

Wrażliwość kulturowa nie jest ozdobą, lecz warunkiem rzetelności. Operator językowy musi być zarazem rozumiały i operacyjny w lokalnym rejestrze semantycznym; archetypy, do których odwołuje się komunikacja performatywna, są zasobami historycznymi, nie uniwersaliami. Jeżeli pojęcia kluczowe wywołują nadmiar skojarzeń lub opór, rośnie koszt decyzyjny i spada rozstrzygalność. Dlatego translacje operatorów przez obraz, dźwięk lub obiekt należy testować pod kątem gęstości semantycznej i tolerancji na niepewność, upewniając się, że okno integracji między interocepcją a eksterocepcją pozostaje otwarte.

Trzeba wyraźnie oddzielić rekonstrukcję mechanizmu od asercji przyczynowych. Psychoperformans operuje na poziomie funkcjonalnym: wskazuje, że dany układ perfonemów w określonym planie sytuacyjnym zwiększa prawdopodobieństwo profilu domknięć i decyzji „po”. Twierdzenia o przyczynach głębokich (neurobiologicznych, społecznych) pozostają hipotezami roboczymi i wymagają metod niezależnych. Granica interpretacyjna chroni przed nadwyżką roszczeń oraz przed redukcjonizmem, a sama praktyka zyskuje na przejrzystości.

Długoterminowa trwałość efektów wymaga logiki podtrzymania, nie tylko wywołania. Jeżeli psychoperformans ma podtrzymywać IndywiduAkcję, ważniejsza od jednego sukcesu jest utrzymywalność kompetencji: regularne powroty do minimalnych przebiegów, okresowy audyt śladów w materiale, praca nad marginesem sterowalności pod rosnącym obciążeniem oraz celowe obniżanie gęstości bodźców w fazach przejściowych. To nie konserwatyzm; to inżynieria utrzymywalności, która obniża koszt energii potrzebnej do decyzji i stabilizuje wektor transformacji.

Na koniec porządek etyczny i prawny musi pozostać widoczny. Zgody są odwracalne, dokumentacja minimalna, przechowywanie ograniczone do tego, co niezbędne dla rozstrzygalności; udostępnianie przebiegów wymaga anonimizacji i kontroli ryzyka rekontekstualizacji. Swobodna aktywność i komunikacja performatywna to powód, by rygory ochrony projektować precyzyjniej, a nie by je rozluźniać. Właśnie dlatego matryca ról, progów bezpieczeństwa i mechanizm natychmiastowego przerwania należą do kompozycji czasoprzestrzennej, a nie do przypisów.

Tak skonstruowane uzupełnienia domykają rozdział o ograniczeniach, falsyfikowalności i kryteriach rzetelności. Wyznaczają standard operacyjny, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają kanałami działania, a nie zasłoną dla błędów poznawczych; w którym swobodna aktywność jest kompetencją, a nie dowolnością; w którym komunikacja performatywna skutkuje decyzjami „po”; i w którym IndywiduAkcja zachowuje powtarzalność funkcjonalną zamiast osuwać się w narrację.

## 1.7. Etyka i bezpieczeństwo: granice interwencji oraz opieka powarsztatowa

Etyka i bezpieczeństwo nie są zewnętrznym dodatkiem do psychoperformansu, lecz jego ukrytą infrastrukturą. Skoro materiałem działania są obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a mechaniką – regulacja uwagi, modulacja precyzji i bramkowanie decyzji w polu obecności, to każda interwencja niesie koszt i ryzyko. Granice interwencji wyznaczają tu jednocześnie ramy sprawczości i ramy ochrony: ustalają, co wolno intensyfikować i w jakiej kolejności, co należy wygasić, gdy rośnie reaktywność, gdzie przebiega próg bezpieczeństwa, który pozwala zatrzymać przebieg bez utraty godności, oraz jak zaprojektować opiekę powarsztatową tak, aby efekt nie rozpadał się pod pierwszym obciążeniem codzienności. Kwestie te nie podlegają negocjacji stylistycznej. Podlegają inżynierii etycznej.

Granica pierwsza dotyczy autonomii. Zgoda na działanie ma charakter odwracalny i świadomy, a jej przedmiotem nie jest „uczestnictwo w wydarzeniu”, tylko konkret mechaniki: obecność inwariantów partytury, dominanta rytmiczna jako regulator, reguła natychmiastowego przerwania, obecność świadka cichego lub responsywnego, możliwe zakresy ekspozycji świetlnej i akustycznej. Autonomia nie sprowadza się do podpisu na formularzu. Oznacza prawo do wstrzymania gestu-klucza w dowolnym momencie bez sankcji symbolicznych i społecznych, prawo do zmiany modalności (z pracy na słowie na pracę na obiekcie) przy zachowaniu wektora transformacji oraz prawo do bycia niewidocznym w dokumentacji. Kiedy autonomia zostaje zawieszona pod pozorem „otwierania potencjału”, wchodzi w grę przemoc hermeneutyczna: cudze znaczenia zaczynają kolonizować pole obecności.

Druga granica ma charakter kliniczno-etyczny. Psychoperformans nie jest terapią w sensie prawnym ani klinicznym, a odpowiedzialność twórcy lub prowadzącego nie obejmuje czynności diagnostycznych ani leczenia. Obejmuje natomiast kompetencję w projektowaniu planu sytuacyjnego, rozpoznawaniu oznak rosnącej reaktywności, eskalacji afektu i zawężenia marginesu sterowalności, a także umiejętność bezpiecznej deeskalacji. W tej logice nie wolno wykorzystywać figur archetypicznych ani operatorów semantycznych jako „skrótów terapeutycznych” w sytuacjach wysokiego ryzyka; nie wolno też sugerować, że akt symboliczny zastępuje decyzje medyczne. Etyczna odpowiedź brzmi: minimalna intensywność, wyraźne progi, szybka odwracalność, a w sytuacji narastającego obciążenia – natychmiastowy powrót do perfonemów o niskim koszcie energetycznym, z dominującą rolą bezruchu funkcjonalnego i użytecznej ciszy.

Istnieje również granica epistemiczna, która chroni przed nadmiarem roszczeń i przed redukcjonizmem. Psychoperformans operuje na poziomie funkcjonalnym; mówi, że określona kompozycja perfonemów w danym planie sytuacyjnym zwiększa prawdopodobieństwo określonego profilu domknięć i decyzji „po”. Nie mówi, dlaczego na poziomie neurobiologicznym lub społecznym dana kombinacja ma taki efekt – wskazuje hipotezę roboczą, a nie ostateczną przyczynę. Przekroczenie tej granicy rodzi dwie pokusy: neuro-ornamentu, który maskuje brak mechaniki, oraz moralnej racjonalizacji, która sankcjonuje estetykę jako etykę. Ochroną jest język sprawczy: opisywać tylko to, co można wykonać i powtórzyć funkcjonalnie.

Granice interwencji materializują się w progu bezpieczeństwa. Próg ten ma strukturę techniczną: definiuje granice gęstości bodźców, sygnał natychmiastowego przerwania, ścieżkę

wyjścia z pola obecności, czas powrotu do rytmu roboczego oddechu, minimalny skrót językowy, który ułatwia domknięcie, oraz obowiązek redukcji światła i dźwięku do poziomów niskoreaktywnych. Etyka progu polega na tym, że jest on częścią kompozycji, a nie „opcją awaryjną”. Jeżeli próg istnieje tylko w deklaracji, a nie w praktyce, to intensywność nie jest odwagą, lecz pewną formą nieodpowiedzialności.

Szczegółnej uwagi wymagają relacje władzy w matrycy ról. Świadek, kurator, prowadzący, współwykonawcy i publiczność wytwarzają napięcia, które mogą wspierać albo demolować mechanikę. Etyczna matryca ról obejmuje przejrzystość uprawnień do interwencji, minimalizm sygnałów, jednoznaczny status świadkowania (ciche vs. responsywne) oraz oddzielenie funkcji merytorycznych od prestiżowych. Świadek, który „przestaje być świadkiem”, staje się reżyserem i psuje prozodię domknięcia; publiczność, która zostaje wciągnięta w rolę arbitra, podwyższa reaktywność i zawęża margines sterowalności. Granica etyczna przebiega więc między towarzyszeniem a sterowaniem.

Etyka komunikacji performatywnej domaga się wrażliwości kulturowej. Archetypy, kody ikonograficzne i wzorce opowieści nie są neutralną walutą. Mają historię użycia, która może rodzić opór, ból lub ambiwalencję. Odpowiedzialna praktyka zakłada translację operatorów semantycznych do lokalnego rejestru znaczeń, unikanie zawłaszczania symboli wspólnot, które nie udzieliły zgody, oraz gotowość do substitucji materiału w razie sygnalizowanego dyskomfortu. Nie chodzi o autocenzurę, lecz o kalibrację gęstości semantycznej do marginesu sterowalności grupy.

W polu edukacyjnym granice interwencji wyznaczają wiek, zależności opiekuńcze i nierówności dostępu. Zgody w przypadku osób małoletnich lub zależnych muszą być podwójne i odwracalne, a dokumentacja minimalna. Nie wolno projektować przebiegów, które stawiają uczestników wobec ryzyka społecznej stygmatyzacji po wyjściu z pracowni; nie wolno wykorzystywać głosu ani wizerunku jako surowca pozbawionego kontekstu. Etyczne kształtowanie planu sytuacyjnego obejmuje dostępność sensoryczną i ruchową, neutralizację barier ekonomicznych oraz jasne rozdzielenie obszarów prywatności od obszarów wspólnej pracy.

Są też granice fizjologiczne. Światło migotliwe, dźwięki o wysokiej intensywności i silnej modulacji, ekspozycja termiczna, zapachy o dużej lotności – wszystko to jest materiałem o wysokiej reaktywności. Etyczny projekt oznacza przewidywalność, niski koszt energetyczny i możliwość odwrócenia. Dominanta rytmiczna powinna stabilizować pole obecności, a nie je pobudzać; bezruch funkcjonalny ma konserwować energię, a nie zamrażać ciało; horyzont patrzenia ma obniżyć koszt percepcyjny, a nie zawężać świat do punktu. Zasada minimum energii i maksimum rozróżnialności dotyczy tu tak samo estetyki, jak i bezpieczeństwa.

Granice interpretacji po przebiegu są równie ważne jak granice ekspozycji w trakcie. Debriefing nie jest miejscem wymuszania narracji ani „pozyskiwania świadectw”. Jest przestrzenią skrótu. Jeśli skrót językowy nie pojawia się w dwóch zdaniach, a pojawia się ornament, to sygnał, że prozodia domknięcia nie zadziałała. Etyka debriefingu polega na ograniczeniu presji, na zaproszeniu do decyzji „po” zamiast do opowieści, na ochronie milczenia jako prawa, nie jako braku. Tutaj wchodzi w życie odpowiedzialność świadków: sygnalizować przejrzystość, nie interpretować; zauważać gest-klucz, nie nadawać mu znaczeń.

Opieka powarsztatowa zaczyna się w chwili domknięcia, a nie dzień później. Jej mechanika jest prosta i wymagająca. Najpierw ustala się mikro-decyzję „po” o niskim koszcie i wysokiej wykonalności; to może być gest-klucz powtórzony w środowisku innym niż pracownia, słowo-operator użyte w sytuacji społecznej o małej stawce, albo subtelna zmiana w kompozycji czasu i światła domowej przestrzeni. Następnie planuje się okno kontaktu: krótki, nieintruzywny check-in w 24–72 godziny, którego przedmiotem nie jest sprawozdanie, lecz rozstrzygalność – czy decyzja zaszła, czy próg domknięcia się utrzymał, czy dominanta rytmiczna pozostała dostępna. Dalej ustala się zasoby: gdzie wrócić, gdy margines sterowalności się zwięża, jak korzystać z użytecznej ciszy bez osuwania się w uniki, kiedy substytuować materiał wysokiego ryzyka materiałem pośrednim. Opieka powarsztatowa nie polega na „podtrzymywaniu nastroju”, lecz na utrzymaniu mechaniki pod obciążeniem.

W przypadkach narastającej reaktywności i sygnałów przeciążenia działa procedura eskalacji ochronnej. Sprowadza się ona do powrotu do perfonemów niskokosztowych, wygaszenia bodźców o wysokiej reaktywności, przywrócenia przewidywalnego rytmu i – jeśli to konieczne – zalecenia konsultacji poza polem sztuki. Etyka polega na uznaniu granicy własnej roli i na gotowości przekazania sprawy tam, gdzie istnieją narzędzia kliniczne. Należy odrzucić pokusę „dowożenia efektu” w imię spójności narracji artystycznej; opieka powarsztatowa obejmuje również prawo do rezygnacji z kolejnych ekspozycji.

Dane i ślady wymagają ochrony. Rejestr minimalny – operator semantyczny, parametry domknięcia, decyzja „po” – musi być przechowywany tak, by umożliwić replikację funkcjonalną, a zarazem nie narażać nikogo na rekontekstualizację. Pseudonimizacja głosu i obrazu, ograniczenie przechowywania do czasu potrzebnego na ocenę rozstrzygalności, brak wtórnych użyc bez nowej zgody, prawo do wycofania materiału – to nie formalności, tylko etyczna semantyka śladu. Słowo i obiekt mogą przenosić sens; nie powinny przenosić niezgody.

Etyka dotyczy także sprawiedliwości dystrybucyjnej. Psychoperformans jest metodą niskokosztową energetycznie, ale wcale nie „zerokosztową” materialnie. Jeśli dostęp zależy od infrastruktury, której brak w danej wspólnotce, to projekt reprodukuje nierówność, nawet gdy deklaruje „włączenie”. Granice interwencji obejmują więc obowiązek redukcji barier: praca na materiale zastępczym, neutralna sensorycznie przestrzeń, brak opłat, przejrzysty język. Swobodna aktywność bez dostępu jest przywilejem, nie etyką.

Wreszcie, granica między aktem symbolicznym a performansem estetycznym musi pozostać widoczna, bo zacieranie jej niszczy odpowiedzialność. Akt symboliczny ustanawia nową korelację bodziec–znaczenie–zachowanie i domyka się w decyzji „po”; performans estetyczny może poruszać, ale nie ma obowiązku generowania zmiany nawyku. Obie formy są uprawnione w polu sztuki, lecz tylko pierwsza uzasadnia ryzyko interwencji na ciele i w relacjach. Etyka psychoperformansu nie faworyzuje „skuteczności ponad pięknem”; domaga się prawdziwości wektorów, jawności kosztów i przejrzystości obietnic.

Granice interwencji oraz opieka powarsztatowa nie ograniczają wolności. Dają jej strukturę, dzięki której decyzje zyskują trwałość, a perfonemy — przenaszalność między kontekstami. Pozwalają zatrzymać się tam, gdzie intensywność zamienia się w przemoc; pozwalają iść dalej tam, gdzie swoboda nie traci rozróżnialności. Tylko w takim porządku psychoperformans może pozostać praktyką artystyczną o rygorze metodologicznym, a nie zbiorem wzruszeń podszytych wiarą w wyjątkowość formy.

## Psychoperformans: geneza i podstawy teoretyczne

Sekcja „Psychoperformans: geneza i podstawy teoretyczne” ustanawia ramę pojęciową i historyczną dla metody, która nie jest gatunkiem sztuki ani zbiorem ćwiczeń, lecz sposobem projektowania, wykonywania i oceniania przebiegów w polu obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu. Jej materiałem jest działanie, a miarą – trwałość decyzji „po” przebiegu; akcent przeniesiony zostaje z reprezentacji na sprawczość, z opisu na mechanikę.

Geneza metody sytuuje się w przecięciu kilku nurtów XX i XXI wieku. Z perspektywy estetyki pragmatycznej pojawia się rozumienie dzieła jako doświadczenia, którego sens jest wytwarzany w działaniu i relacji, a nie w samej formie. W studiach nad performansem ugruntowuje się pojęcie zdarzenia jako układu ról, reguł, progów i przejść, w którym „jak” przeważa nad „co”. Antropologia rytuału dostarcza języka progów, liminalności i domknięć, przy czym akcent przeniesiony zostaje z obrzędu wspólnoty na mikromechaniki jednostkowego przejścia. W sztukach wizualnych tradycje happeningu, akcji i praktyk sytuacyjnych tworzą repertuar pracy na czasie, przestrzeni i obecności, ale w psychoperformansie repertuar ten zostaje poddany rygorowi operacyjnych definicji i powtarzalności funkcjonalnej.

Kluczowe znaczenie ma zwrot ku ucieleśnieniu. Fenomenologia percepcji wskazuje na ciało jako warunek sensu, nie jako medium wtórne; w ujęciach enaktywnych poznanie jest współkonstituowane przez działanie i sytuację. Psychologia ekologiczna wprowadza affordancje jako relacyjne możliwości działania, które nie tkwią w obiektach ani w głowie, lecz w konfiguracji organizm–środowisko. W psychoperformansie te ramy teoretyczne przekładają się na projektowanie kompozycji czasoprzestrzennej i planu sytuacyjnego tak, aby koszt decyzji był niski, a oś transformacji – widoczna. Zamiast „wyrzącać” stany, buduje się warunki, w których decyzja staje się możliwa przy minimalnym wydatku energetycznym.

Współczesne modele predykcyjne umacniają język modulacji precyzji. W ujęciach predykcyjnych system nerwowy minimalizuje błąd przewidywania poprzez balans między wiarą w sygnał a sceptycyzmem wobec szumu; aktywna regulacja tego balansu decyduje o kierowalności. Psychoperformans wykorzystuje tę intuicję na poziomie funkcjonalnym: operatory semantyczne, dominanty rytmiczne, bezruch funkcjonalny i horyzont patrzenia działają jak regulatory „wagi” przypisywanej różnym strumieniom bodźców, dzięki czemu spada koszt przełączeń uwagi, a progi domknięcia stają się osiągalne w krótszym czasie. Jest to korelacja teoretyczna, nie roszczenie przyczynowe, ale pozwala porządkować praktykę bez redukcjonizmu.

Warstwa znakowa wzmacnia tę mechanikę. Logika znaków triadycznych ułatwia odróżnianie kotwicy materialnej od konwencji i od skutku w działaniu, natomiast teoria aktów mowy uwidacznia różnicę między zdaniem opisowym a zdaniem, które samo stanowi czynność. Pojęcie logoperformansu porządkuje pracę na głosie, prozodii, pauzie i skrócie, traktując słowo nie jako nośnik fabularyzacji, lecz jako operator semantyczny zdolny przestawić granicę między szumem a sygnałem. W efekcie słowo, obraz i gest przestają konkurować; koartykulują znaczenie w kierunku operacyjnej przejrzystości.

Psychologia społeczna i socjologia interakcji wnoszą perspektywę ról, ram i rytuałów wymiany. Mechanika świadka – cichego i responsywnego – została wyprowadzona z potrzeby zewnętrznej referencji dla domknięcia i zjawisk współregulacji. Świadek przestaje pełnić funkcję estetycznego „publicznego oka”, a staje się elementem infrastruktury etycznej i funkcjonalnej, który stabilizuje pole obecności, obniża reaktywność i zapobiega autowalidacji. Matryca ról rozdziela uprawnienia do inicjacji, przerwania, potwierdzenia oraz dokumentowania, ograniczając asymetrie i koszty relacyjne.

Na tę genealogiczną ramę nakłada się zwrot somatyczny i prace szkół pracy z ciałem, które wyostrzyły rzemiosło regulacji pobudzenia, tonu posturalnego i oddechu. Psychoperformans nie kopiuje technik somatycznych; przejmuje od nich ideę minimalnych regulatorów i zasadę „najpierw bezpieczeństwo, potem intensywność”. Bezruch funkcjonalny, dominanta rytmiczna, użyteczna cisza i próg bezpieczeństwa tworzą wspólnie tarczę przed rozlaniem energii i pozwalają na precyzyjne dawkowanie ekspozycji.

W ten sposób powstaje paradygmat, w którym trzon praktyki stanowią perfonemy i plan sytuacyjny, a rdzeniem przemiany – akt symboliczny. Perfonem jest minimalną jednostką sprawczą łączącą zamiar z parametrem przebiegu; plan sytuacyjny organizuje ich składnię w czasie, przestrzeni i relacji; akt symboliczny jest progiem przemiany, który nie reprezentuje, lecz ustanawia nową korelację bodziec–znaczenie–zachowanie i domyka się w mikrodecyzji poza sytuacją pracy. IndywiduAkcja opisuje dynamikę rozwojową tego procesu: spiralny wzrost rozdzielczości decyzji przez cykle inicjacji, pracy właściwej, domknięć i inkorporacji.

Etyka nie stanowi dodatku, lecz warunek ramy teoretycznej. Autonomia i odwracalność zgód, jawne progi bezpieczeństwa, minimalizm dokumentacji, wrażliwość kulturowa operatorów semantycznych i gotowość do substytucji materiałów wysokiego ryzyka to elementy „inżynierii etycznej”, która umożliwia interwencje o niskim koszcie i wysokiej rozstrzygalności. Z tej perspektywy intensywność bez progu bezpieczeństwa przestaje być odwagą; staje się błędem projektowym.

Metodologicznie fundamentem jest zasada rozstrzygalności. Definicje operacyjne, falsyfikowalne hipotezy i minimalne zbiory miar – czas domknięcia, stabilność skrótu językowego, wystąpienie mikrodecyzji „po”, parametry trajektorii mikroruchu i prozodii – przenoszą praktykę z pola gustu do pola mechaniki. Wewnętrzne schematy N-of-1 oraz odwracane układy kontrolne pozwalają oddzielić efekt nowości od efektu metody, a odporne miary nieparametryczne zapobiegają przedwczesnym uogólnieniom. Równocześnie zachowana zostaje ekologia działania: zamiast symulować laboratorium, projektuje się warunki, w których decyzja staje się powtarzalna funkcjonalnie.

Wreszcie, osadzenie kulturowe i instytucjonalne. Psychoperformans wyrasta z praktyk artystycznych, ale przekracza granice pola sztuki, gdyż jego język jest językiem funkcji. W edukacji dostarcza narzędzi rozwoju kompetencji wykonawczych i komunikacji performatywnej; w praktykach społecznych porządkuje pracę na granicach i konfliktach; w zdrowiu – wspiera tolerancję niepewności i samoorganizację w ramach pozamedycznych, bez roszczeń klinicznych. Zawsze zaś pozostaje metodą, w której sens wytwarzany jest przez kompozycję ograniczeń, a wolność jest skutkiem dobrze zaprojektowanej struktury.

Tak zarysowana geneza i podstawa teoretyczna tworzą mapę, na której dalsze analizy będą lokalizować szczegółowe rozwiązania – od partytury działania i dramaturgii uwagi po pomiary, bezpieczeństwo i modele opieki powarsztatowej – bez utraty osi: przejścia od reprezentacji do sprawczości i od opisu do decyzji.

## 2.1. Performatyka jako rama interdyscyplinarna; performans a zachowanie

Performatyka jako rama interdyscyplinarna dostarcza zestawu pojęć, które pozwalają opisać działanie nie przez pryzmat reprezentacji, lecz przez jego skuteczność w świecie. W tym ujęciu performans jest szczególnym trybem organizacji zachowania: ramowanym, powtarzalnym funkcjonalnie i świadomie komponowanym tak, aby wywołać określone efekty społeczne, semantyczne i somatyczne. Różnica nie polega na tym, że „performans jest sztuką”, a zachowanie „życiem codziennym”, lecz na tym, że performans ujawnia mechanikę zachowania, intensyfikuje jego progi i wprowadza warunki sprawdzalności. Performatyka z natury rzeczy łączy antropologię rytuału, studia teatralne, socjologię interakcji, filozofię języka, psychologię ucieleśnioną oraz nauki o poznaniu; jest to pole translacyjne, które wymaga rygoru definicji operacyjnych, aby przejścia między tymi tradycjami nie zamieniały się w retorykę.

Genealogia podejścia performatycznego ma kilka węzłów, które wyznaczają dzisiejszy słownik. W antropologii kluczowe pozostaje rozpoznanie liminalności jako progu, w którym zwyczajowe reguły zostają zawieszane, a tożsamość i relacje podlegają rekombinacji. W studiach nad performansem sformułowano pojęcie zachowań restytuowanych jako podstawowej jednostki pracy: segmentów działania, które można wyodrębnić, przekazywać, przekształcać i składać w nowe całości bez utraty funkcji. W socjologii interakcji opisano ramy i zarządzanie wrażeniami jako mechanizmy, dzięki którym sytuacje stają się rozpoznawalne i negocjowalne. W filozofii języka ugruntowano rozróżnienie między wypowiedziami opisowymi a wypowiedziami, które poprzez wypowiedzenie wytwarzają stan rzeczy pod warunkiem spełnienia reguł trafności. Te cztery ośrodki myślenia nie tworzą syntezy, ale ich styeczne pozwalają rozumieć performans jako układ reguł, ról, progów i działań, które są sprawdzalne poprzez skutki.

W tym miejscu wypowiedzi performatywne nabierają znaczenia podstawowego. Są one nie dodatkiem, lecz narzędziem konstytuowania przejść: zdania, które mają siłę sprawczą, jeśli spełnione są warunki trafności, stają się operatorami semantycznymi, które przedstawiają granicę między szumem a sygnałem i wiążą zamiar z działaniem. W logice psychoperformansu taki operator – krótki, precyzyjny, pozbawiony ornamentu – sprzęga się z markerem wykonawczym, najczęściej z fazą wydechu lub gestem dłoni, tworząc bramkę decyzyjną o niskim koszcie energetycznym. Wypowiedź performatywna nie „oznacza” więc zmiany; ona inicjuje wymagalny układ, po którym następuje mikrodecyzja „po” i rozpoznawalne domknięcie. Jeżeli warunki trafności nie są jawne lub nie są spełnione, zdanie pozostaje deklaracją i zwiększa reaktywność zamiast sprawczości.

Z perspektywy nauk o zachowaniu najostrzejsza różnica między performansem a zachowaniem dotyczy ramowania, metakomunikacji i świadomie projektowanych ograniczeń. Zachowanie codzienne bywa rozproszone, jego reguły są oswojone i często niejawne;

performans przeciwnie, eksponuje reguły i czyni je materiałem obróbki. Metakomunikat „to jest performans” nie służy ozdobie, lecz włącza inne progi oceny, inne szlaki wyjścia z sytuacji, inne prawa do interwencji świadka. W konsekwencji napięcia, które w życiu codziennym kończyłyby się eskalacją, w performansie mogą być rozłożone na sekwencje, w których każdy element – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – otrzymuje funkcję w partyturze działania. Ramowanie nie jest zatem tłem; jest mechanizmem odwracalności i zabezpieczeniem rozstrzygalności.

W praktykach artystycznych performans ustanowił repertuar pracy na czasie, przestrzeni i roli, ale bez rygoru operacyjnych definicji łatwo zamienia się w pole gustu. Performatyka, gdy traktuje się ją jako ramę interdyscyplinarną, zobowiązuje do rozróżnień: co jest inwariantem, co jest kontrolowaną zmiennością, czym różni się intensywność od przeciążenia, gdzie przebiega próg domknięcia, jak wyznacza się margines sterowalności. To właśnie w tej przestrzeni psychoperformans korzysta z dorobku performatyki i zarazem wnosi własny instrumentarium. Perfonem, plan sytuacyjny, dominanty rytmiczne i prozodia domknięcia pozwalają nadać wypowiedzi performatywnej nośność wykonawczą, a komunikacji performatywnej – rozróżnialność między relacją, kulturą i intrapsychiką. Tak rozumiany horyzont łączy humanistyczny opis znaczeń z funkcjonalną inżynierią decyzji, unikając zarówno estetyzującego eklektyzmu, jak i redukcjonizmu behawiorystycznego.

W przekroju poznawczym performans można rozumieć jako procedurę modulacji precyzji. Systemy biologiczne działają predykcyjnie: stale równoważą wiarę w model wewnętrzny z wagą nadawaną sygnałom zmysłowym. Performatywne „ramowanie” zmienia priorytetyzację źródeł: akcentuje te, które sprzyjają zadaniu, dyscyplinuje te, które podnoszą koszt decyzyjny, i tworzy ekonomię przejść, w której pojedyncze gesty-klucze mogą inicjować całe ciągi działań. W wypowiedziach performatywnych szczególnie istotna jest ich prosodia – kontury wysokości, rytmu i pauz – bo to ona, sprzężona z oddechem i mikroruchem, staje się nośnikiem „trafności” obok aspektu konwencjonalnego. Takie ujęcie pozwala precyzyjniej oddzielić deklarację od aktu i przypisać im różne profile ryzyka.

Nie bez znaczenia pozostaje wymiar społeczny, w którym performans jest negocjacją ról i uprawnień w czasie rzeczywistym. Świadek nie jest publicznością w sensie odbiorcy, tylko urządzeniem stabilizującym, które podtrzymuje przewidywalny rytm interakcji i dostarcza zewnętrznego kryterium domknięcia. Wypowiedzi performatywne są tu elementem gospodarki znaków i zobowiązań: ustanawiają reguły („teraz obowiązuje cisza znacząca”), przenoszą prawa („masz prawo przerwać”), odwołują zobowiązania („zatrzymuję przebieg”). Warunki trafności takich wypowiedzi muszą być wspólne i jawne, w przeciwnym razie performans staje się narzędziem dominacji. To dlatego matryca ról z rozdziałem uprawnień i mechanizmem przerwania należy do kompozycji, a nie do kulis.

W wymiarze etycznym performatyka podpowiada, że treścią odpowiedzialności nie jest jedynie „co” zostało zrobione, ale „jak” ułożono progi wejścia i wyjścia, jakie warunki nadano wypowiedziom performatywnym i kto miał prawo je emitować. W psychoperformansie wypowiedzi performatywne traktowane są jak materia o wysokiej reaktywności: ich użycie wymaga oszczędności, krótkiego słownika, przewidywalnej prozodii i sprawdzalności efektu w mikrodecyzji „po”. Ta ostrożność nie redukuje sprawczości, lecz ją urealnia, ponieważ chroni przed estetycznym naddatkiem, który myli wzruszenie z działaniem.

W rezultacie performatyka jako rama interdyscyplinarna tworzy pomost między opisem a wykonaniem. Pozwala ująć performans jako zachowanie ramowane i powtarzalne funkcjonalnie, w którym język – rozumiany dosłownie i szeroko, jako obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – nie tyle reprezentuje, ile ustanawia warunki, pod którymi decyzje stają się możliwe i trwałe. W kolejnym segmencie ten most zostanie obciążony konkretną inżynierią: zostaną rozłożone na czynniki pierwsze relacje między zachowaniem, aktem, rolą i ramą, a także sposoby, w jakie wypowiedzi performatywne stają się praktycznymi narzędziami modulacji precyzji i domknięć w psychoperformansie.

W klasycznych ujęciach filozofii języka wypowiedź performatywna posiada warunki trafności: istnieje konwencja, zgodnie z którą dane słowa wypowiedziane przez podmiot o właściwym statusie w odpowiednim miejscu i czasie wytwarzają stan rzeczy; intencja nie może być symulowana, a procedura musi zostać doprowadzona do końca. W psychoperformansie ten wzorzec zostaje przeniesiony z instytucjonalnego porządku języka do inżynierii działania: „konwencją” jest plan sytuacyjny i matryca ról, „status” wynika z ustalonej relacji wykonawca–świadek, „miejsce i czas” są parametrami kompozycji czasoprzestrzennej, a „dokończenie procedury” jest równoznaczne z prozodią domknięcia i mikrodecyzją „po”. Wypowiedź performatywna staje się zatem operatorem semantycznym o określonych warunkach użycia i przewidywalnym skutku funkcjonalnym, a jej nośność zależy tak samo od brzmienia, jak od topologii zdarzenia.

Z perspektywy nauk o zachowaniu performans można rozumieć jako zaprojektowane odchylenie od potocznej regulacji interakcji. Zachowanie codzienne opiera się na heurystykach utrzymywania płynności: unika nadmiaru jawnych reguł, korzysta z domyślnych ram i rozrzedza znaczenia, by obniżyć koszt poznawczy. Performans natomiast zagęszcza reguły po to, by uczynić je widocznymi i sterowalnymi; odsłania warstwy ramowania, metakomunikacji i przełączników ról. W tak skonstruowanej ramie zachowanie przestaje być przezroczyste, a staje się materiałem: można je restytuować, segmentować i re-kontekstualizować bez zniszczenia funkcji. Performatyka dostarcza narzędzi do tej operacjonalizacji, a psychoperformans wykorzystuje je do powtarzalnych, niskokosztowych interwencji w pole obecności.

Wypowiedzi performatywne działają na styku semantyki i fizjologii. Ich skuteczność wzrasta, gdy krótkie zdanie o niskiej wieloznaczności zostaje sprzężone z markerem wykonawczym: końcówką wydechu, mikro-otwarcie dłoni, skrótem wzrokiem do punktu horyzontu o niskiej informacyjności. Ten układ tworzy bramkę decyzyjną, która minimalizuje zjawiska interferencji i skraca czas przejścia od intencji do ruchu. W ujęciach predykcyjnych można powiedzieć, że wypowiedź performatywna zestrojona z perfonemem somatycznym chwilowo podnosi precyzję priorytetów zadaniowych, rozrzedzając znaczenia konkurencyjne; w języku praktyki oznacza to po prostu, że słowo „działa”, bo jest osadzone w rytmie ciała i w jasnym porządku przestrzeni.

Różnica między performansem a zachowaniem ujawnia się również w gospodarce ryzykiem. Zachowanie codzienne miesza cele, a ryzyko rozchodzi się po szerokiej mapie relacji; performans koncentruje ryzyko i domyślnie zapewnia odwracalność. Ta odwracalność nie jest magią sceny, ale funkcją precyzyjnie ustawionych progów bezpieczeństwa: z góry ustalone sygnały przerwania, przygotowane ścieżki wyjścia z pola obecności, redundancja

kontrolowana w modalnościach, które utrzymają wektor transformacji przy chwilowej utracie jednego kanału. Dzięki temu wypowiedzi performatywne mogą być używane oszczędnie i skutecznie, bez kolonizowania całej interakcji przez język.

W antropologii znaczącą rolę odgrywa pojęcie liminalności i *communitas*. Performatyka pokazuje, że próg – wejście, zawieszenie, wyjście – jest nie tylko formą kulturową, lecz również narzędziem regulacji. Psychoperformans reinterpretuje próg jako konstrukcję funkcjonalną: to punkt, w którym gęstość bodźców i wymagalność decyzji są kalibrowane tak, aby okno integracji intero–ekstero było otwarte, a margines sterowalności nie ulegał gwałtownemu zwężeniu. Wypowiedź performatywna w progu nie służy retoryce inicjacji; jest krótkim poleceniem dla systemu, które zmienia stan gotowości bez przenoszenia energii w ornament.

W socjologii interakcji opisy ram i zarządzania wrażeniami uwypukliły rolę metakomunikatów. Psychoperformans, korzystając z tego dorobku, utrzymuje metakomunikację w reżimie oszczędności: jedna etykieta ramy („praca właściwa”), jeden sygnał roli („świadek cichy aktywny”), jedna reguła wypowiedzi („zdanie-skrót tylko w parze z wydechem”). Ta ekonomia ma konsekwencje etyczne, bo ogranicza nadużycia władzy performatywnej: im krótszy słownik i im jaśniejsze warunki trafności, tym mniejsza przestrzeń dla arbitralnej interpretacji i tym łatwiejsza audytowalność domknięć.

W perspektywie kognitywnej performans bywa porównywany do konfiguracji intencji implementacyjnych. Różnica polega na tym, że psychoperformans nie operuje wyłącznie relacją „jeśli–to”, lecz kompozycją modalną, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą redundancję kontrolowaną. „Jeśli pojawia się napięcie, to słowo-skrót z wydechem i mikro-otwarcie dłoni” działa lepiej, gdy w tle towarzyszy mu dominanta rytmiczna i horyzont patrzenia przygotowany w kompozycji. Performatywna wypowiedź staje się wówczas nie pojedynczym bodźcem, lecz częścią układu, który obniża koszt przełączeń i stabilizuje trajektorię mikroruchu w pobliżu progu domknięcia.

Istnieje wymiar pragmatyczny, w którym performans i zachowanie przecinają się w sposób najbardziej produktywny: sytuacje wysokiej stawki. Tam, gdzie życie codzienne uruchamia schematy obronne i eskalację afektu, performans umożliwia rozłożenie napięcia na sekwencje o jawnych regułach, a wypowiedzi performatywne pełnią rolę bezpieczników semantycznych. Zamiast wieloznacznych narracji pojawiają się krótkie formuły o przewidywalnej prozodii; zamiast falujących gestów – gest-klucz o mierzalnej ekonomii; zamiast dyfuzji uwagi – wektor spojrzenia z horyzontem neutralnym energetycznie. To nie estetyzacja konfliktu, lecz uporządkowanie warunków decyzji.

Wrażliwość kulturowa w użyciu wypowiedzi performatywnych jest warunkiem ich trafności. Formuła, która w jednym rejestrze działa jak operator semantyczny, w innym może być obciążona ideologicznie albo komiczna. Psychoperformans przyjmuje zasadę lokalności: operatory są projektowane z materiału językowego, który ma niski ładunek ornamentalny i wysoki potencjał przenoszenia sensu w danej wspólnotce praktyki. Tam, gdzie język jest zbyt nasycony, funkcję operatora przejmuje obraz lub dźwięk o ograniczonej rozdzielczości, ale wypowiedź performatywna nie znika – zostaje przetłumaczona modalnie.

Wreszcie, pomiar. Różnica między performansem a zachowaniem nie zostaje przyjęta „na wiarę”, lecz może być rozpoznawana w miarach niskoinwazyjnych. Czas domknięcia po wypowiedzi performatywnej, stabilność skrótu językowego między środowiskami, spadek liczby uników bodźca, profil trajektorii mikroruchu w fazie przejścia, charakterystyki prozodii (kontury F0, długość pauz) – wszystko to stanowi zestaw wskaźników, które nie są celem samym w sobie, ale chronią rozumowanie przed myleniem intensywności z efektem. Performatyka, rozumiana jako rama interdyscyplinarna, zyskuje w ten sposób sprzymierzeńca w ekonomii pomiaru: mniej wskaźników, lepiej dobranych, w służbie widoczności mechaniki.

W obrębie studiów performatywnych ugruntowało się rozróżnienie między performatywnością języka a performatywnością działania. Pierwsza dotyczy mocy sprawczej wypowiedzi, druga – zdolności układu ról, reguł i materiałów do wytwarzania skutków bez pośrednictwa deklaracji. Psychoperformans scala obie perspektywy funkcjonalnie: wypowiedź performatywna pełni rolę operatora semantycznego, który aktualizuje obowiązującą ramę, zaś działanie – ułożone w partyturę i plan sytuacyjny – umożliwia zajście zdarzenia przy niskim koszcie energetycznym i wysokiej rozróżnialności. Odróżnienie pozostaje istotne: wypowiedź bez zakotwiczenia w mechanice skutkuje retoryką, działanie bez językowego operowania znaczeniem traci zdolność szybkiej rekontekstualizacji. Z tego względu krótkie formuły o przewidywalnej prozodii sprzęgane są z perfonemami somatycznymi i topologią przestrzeni, stanowiąc bramki decyzyjne, które redukcją opór przejścia od intencji do ruchu.

W tradycji performansu artystycznego centralne miejsce zajmuje pojęcie zachowań restytuowanych – fragmentów działania możliwych do separacji, transmisji i kompozycji. W języku dynamiki systemów odpowiada im pojęcie parametrów sterujących i atraktorów: niewielkie zmiany warunków brzegowych mogą przestawić cały układ w inny porządek koordynacji. Psychoperformans wykorzystuje tę intuicję bez metaforyzacji: dominanta rytmiczna, ustawienie horyzontu patrzenia, kontur logoperformansu i gęstość światła pełnią funkcję parametrów sterujących, a stabilny profil trajektorii mikroruchu i powtarzalna prozodia domknięcia zachowują się jak atraktory funkcjonalne. Wypowiedzi performatywne działają w tym układzie jak krótkie impulsowe perturbacje „ustawiające” porządek, o ile warunki trafności – rola, miejsce, czas, intencja, dokończenie – są spełnione i jawne dla uczestniczących.

Zachowanie i performans różnią się ekonomią uwagi. W życiu potocznym system poznawczy minimalizuje koszt przełączeń poprzez schematy i heurystyki, często kosztem rozdzielczości. W performansie wymuszana jest jawność reguł i widzialność przejść, co umożliwia korekty w czasie rzeczywistym. W ujęciach predykcyjnych można to opisać jako chwilową modulację precyzji: podbicie wiarygodności strumieni istotnych dla zadania (dominanta rytmiczna, operator semantyczny, horyzont wzroku) i obniżenie wagi sygnałów zakłócających. Wypowiedzi performatywne, szczególnie w trybie logoperformansu, są skuteczne, gdy ich brzmienie – akcent, długość pauzy, kontur wysokości dźwięku – jest zestrojone z fazą wydechu i mikroruchem dłoni lub głowy, ponieważ wówczas stanowią wspólny pakiet antyinterferencyjny. Tak zorganizowana redundancja kontrolowana nie zwiększa szumu; obniża koszt wyboru.

Ramy interdyscyplinarne wzmacniają rozróżnienia. Analiza ram interakcyjnych pokazuje, że „metakomunikaty” – komunikaty o tym, jaka gra toczy się teraz – decydują o rozkładzie

władzy interpretacyjnej. W psychoperformansie metakomunikacja jest skrajnie ekonomiczna i oparta na warunkach trafności, nie na sugestii. „Praca właściwa”, „pauza znacząca”, „domknięcie” to etykiety o skutkach wykonawczych; nie służą ozdobie. Z kolei antropologia progu staje się narzędziem kalibracji: wejście, zawieszenie i wyjście projektuje się tak, by okno integracji intero–ekstero pozostawało otwarte, a margines sterowalności nie zawęzał się gwałtownie. W takich warunkach wypowiedź performatywna – krótka formuła ramująca, ze zdefiniowaną prozodią – nie „mówi o” progu, lecz go ustanawia.

Ważnym polem rozbicia homonimii jest odróżnienie performatywności w sensie filozofii języka od performatywności społecznej. Ta druga – znana z analiz roli, norm i habitusów – odnosi się do reprodukcji porządków poprzez praktyki. Psychoperformans nie neguje tej warstwy, ale operuje na innym poziomie: buduje krótkie, lokalne mechanizmy zmiany mapy priorytetów i nawyku decyzji, nie rości sobie prawa do „przekształcania systemów”. Wypowiedzi performatywne są w tym kontekście narzędziami mikrotransformacji: przenoszą zobowiązania między rolami, otwierają lub zamykają dostęp do zasobów uwagi, przekładają relacje semantyczne na decyzje wykonawcze. Ich nadużywanie – nagromadzenie formuł, wieloznaczna metaforyka, brak warunków trafności – prowadzi do inflacji mocy i spadku rozstrzygalności.

Różnicę performans–zachowanie można też uchwycić przez pryzmat kontroli błędu. W zachowaniu potocznym błąd bywa maskowany narracyjnie; w performansie błąd ma status informacji o parametrach. Wypowiedź performatywna „zatrzymuję” z prozodią domknięcia nie jest sygnałem porażki, lecz punktem kontrolnym, który przywraca ekonomię i pozwala powrócić do perforonemów o niższym koszcie energetycznym. W praktyce oznacza to, że słownik działań zawiera formuły wyłączające, równie starannie zaprojektowane jak formuły inicjujące. Wartość etyczna tej ekonomii jest dwojaka: chroni przed eskalacją oraz umożliwia inkorporację decyzji w warunkach innych niż pierwotne.

Na poziomie semiotyki intermodalnej zachodzi koartykulacja: sąsiedztwo elementów zmienia ich wartość operacyjną. Ikony (obrazy o podobieństwie), indeksy (sygnały kauzalno-sytuacyjne) i symbole (konwencje) zostają w psychoperformansie zestrojone tak, aby wypowiedź performatywna otrzymała materialny rezonator. Krótki, nienaładowany ideologicznie symbol językowy wsparty indeksem somatycznym (wydech, otwarcie dłoni) i ikoną o niskiej rozdzielczości (obraz-gest o czytelnej wektorowości) tworzy trójzębny uchwyt sensu, który lepiej opiera się dyfuzji skojarzeń. W takim układzie siła sprawcza zdania nie wynika z retoryki, lecz z konstrukcji modalnej.

W praktykach ucieleśnionych szczególnej wagi nabiera prozodia domknięcia. Jej parametry – kontury wysokości podstawowej, stosunek czasu fonacji do pauzy, stabilizacja amplitudy, mikro-zatrzymanie ciała – są mierzalne i jednocześnie dostępne wykonawczo. Wypowiedź performatywna „koniec na dziś” bez właściwej prozodii nie domknie pola; wypowiedź „wracam do skrótu” z właściwą prozodią uruchomi ścieżkę minimalnego ruchu i obniży koszty reintegracji. Wymóg prozodycznej rzetelności oddziela psychoperformans od praktyk opartych na deklaratywnej autosugestii; różnica dotyczy nie treści słów, lecz ich mechaniki.

Istnieje też wymiar organizacyjny, w którym performatyka styka się z psychologią funkcji wykonawczych. Ujęcia zadaniowe mówią o „task set”, przełączaniu, hamowaniu i aktualizacji pamięci operacyjnej. Psychoperformans przekłada te kategorie na język partytury i planu: to

nie „wola” jest substratem zmiany, lecz dobrze ustawione ograniczenie. Wypowiedź performatywna działa jak przełącznik zestawu zadaniowego wtedy, gdy jej emisja jest sprzęgnięta z materialnym układem bodźców i kiedy ma wyznaczony zakres ważności. „Tylko do końca wydechu utrzymuję wzrok na horyzoncie” jest zdolne zmienić profil mikroruchu; „bądź skupiony” – nie. To nie deprecjonuje autorefleksji; po prostu przywraca jej narzędziowość.

Na styku performansu i pracy widać jeszcze jedno przesunięcie. Zachowania zawodowe mierzone są produktywnością i jakością; performans mierzy się rozstrzygalnością i trwałością decyzji „po”. W psychoperformansie te reżimy nie są sprzeczne, lecz komplementarne: mechaniki o wysokiej rozstrzygalności mają tendencję do zwiększania jakości w pracy, a dyscyplina jakościowa sprzyja precyzji domknięć. Wypowiedzi performatywne pełnią w tym obiegu rolę mikrostandardów: krótkich formuł uruchamiających i kończących, które dają się audytować bez przerysowania dokumentacyjnego.

W ujęciu etycznym performans uzyskuje przewagę nad niektórymi postaciami zachowania poprzez jawność granic. Warunki trafności wypowiedzi performatywnych są częścią kontraktu: wiadomo, kto może je emitować, w jakiej kolejności i jak je odwołać. Jawność ta jest mechanizmem ochrony przed przemocą interpretacyjną i zawłaszczeniem znaczeń. Psychoperformans posługuje się krótkim słownikiem formuł właśnie po to, aby każda miała wymierne skutki i ograniczony zasięg, a każde ich nadużycie było widoczne dla świadka i poddawało się natychmiastowej korekcie.

W rezultacie performans i zachowanie nie tworzą dychotomii, lecz kontinuum ramowania. Performatyka jako rama interdyscyplinarna dostarcza języka do opisu przejść w tym kontinuum, a psychoperformans – zestawu narzędzi do ich projektowania i pomiaru. Wypowiedzi performatywne – oszczędne, modalnie zakotwiczone, prozodycznie rzetelne – działają jako most między semantyką a wykonaniem, między intencją a decyzją, między deklaracją a zmianą nawyku. To właśnie czyni je narzędziem pierwszego wyboru w pracy z wątpliwością, nadmiarem bodźców i rozpadem kierunku: przywracają rozróżnialność i obniżają koszt energii, nie zawłaszczając pola znaczeń.

Performatyka porządkuje horyzont przez przesunięcie pytania z „co reprezentuje działanie” na „jak wytwarza skutki, w jakich warunkach i przy jakich kosztach”. W tej perspektywie performans jest konfiguracją infrastrukturalną zachowania: reguły ramy, jawne progi, matryca ról i partytura działania tworzą środowisko, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt funkcjonują jako równorzędne kanały sterujące, a nie dekoracje znaczeń. Z chwilą, gdy kanały zostają zestrojone, zachowanie traci przezroczystość i staje się materiałem – podatnym na restytucję, korektę i porównanie.

Wypowiedź performatywna jest w tym układzie elementem o wysokiej gęstości funkcjonalnej. Jej skuteczność nie wynika z „mocy słów”, lecz z trafności proceduralnej: status roli, miejsce i czas w kompozycji czasoprzestrzennej, prozodia oraz doprowadzenie procedury do końca. Minimalna formuła, sprzężona z wydechem i mikro-otwarcie dłoni, stanowi most między semantyką a wykonaniem; po niej musi nastąpić mikrodecyzja „po”, w przeciwnym razie zdanie pozostaje deklaracją. Ekonomia języka jest tu warunkiem etyki: im krótszy operator i bardziej przewidywalna prozodia, tym mniejsze ryzyko nadużycia władzy interpretacyjnej.

Różnica performans–zachowanie daje się uchwycić przez pryzmat reżimu błędu. W życiu potocznym błąd bywa maskowany narracją i rozlewa się po relacjach; w performansie jest informacją o parametrach i napędem korekty. Słowo „zatrzymuję” z właściwą prozodią nie sygnalizuje porażki, tylko aktywuje bramkę domknięcia i procedurę powrotu do perfonemów o niższym koszcie energetycznym. Ta jawność błędu obniża koszt społeczny działania, bo zamienia niepewność w czynność techniczną.

Interdyscyplinarny charakter ramy wymaga translacji między językami teorii i praktyki. Analiza ram interakcyjnych odsłania, że metakomunikaty rozdzielają prawa interpretacji; antropologia progę pokazuje, iż wejście, zawieszenie i wyjście mogą być projektowane jako mechanizmy regulacji; ujęcia enaktywne i predykcyjne dostarczają pojęć modulacji precyzji i równoważenia szumu z sygnałem. Psychoperformans wykorzystuje te zasoby bez redukcjonizmu: pozostaje na poziomie funkcjonalnym, w którym definicje operacyjne i kryteria rozstrzygalności ochraniają praktykę przed retorycznym nadstatkiem.

Ekonomia uwagi odróżnia performans od zachowania bardziej radykalnie niż estetyka. W performansie jawność przejść i ograniczeń podnosi rozdzielczość decyzji, bo zmienia hierarchię priorytetów – dominanta rytmiczna, horyzont patrzenia i krótki operator językowy stabilizują przełączanie kanałów. Wypowiedź performatywna, jeśli ma działanie, jest elementem redundancji kontrolowanej: wspiera ją ikon o niskiej rozdzielczości, indeks somatyczny i symbol językowy, tak aby triada znaku była zestrojona modalnie. W przeciwnym razie następuje inflacja mocy słów i wzrost reaktywności.

Świadek zmienia status z widza na urządzenie stabilizujące. Jego obecność ustanawia zewnętrzną referencję dla domknięć i przerywa pętle autowalidacji; rola dzieli się na cichą i responsywną, zawsze o minimalnej intruzyjności. W tym układzie wypowiedzi performatywne nie „wywołują” publiczności, lecz porządkują prawa do inicjacji, przerwania i potwierdzenia. Jawne warunki trafności chronią uczestników przed przemocą interpretacyjną, ponieważ każdą formułę można audytować względem prozodii i miejsca w partyturze.

Na poziomie mikrotopologii działania decyduje parę zjawisk: trajektoria mikroruchu i prozodia domknięcia. Stabilizacja jerk, skrócenie czasu przejścia oraz przewidywalny kontur wysokości podstawowej głosu wskazują, że pakiet antyinterferencyjny zadziałał, a wypowiedź performatywna spełniła warunki trafności. Tam, gdzie parametry te ulegają chaosowi, nie opłaca się „dodawać słów”; należy zmniejszyć gęstość bodźców i wrócić do bezruchu funkcjonalnego, aby odzyskać okno integracji intero–ekstero.

W wymiarze kulturowym performatyka ostrzega przed uniwersalizmem formuł. Operator językowy o wysokiej skuteczności w jednym rejestrze bywa obciążony ideologicznie w innym. Psychoperformans rozwiązuje to przez translację modalną: jeżeli słowo jest zbyt nasycone, jego funkcję przejmuje puls światła lub dźwięk o kontrolowanej głośności, jednak formuła nie znika – zostaje zakotwiczona pośrednio, by utrzymać rozróżnialność progę.

Ramy bezpieczeństwa są nie negocjowalne. Progi zatrzymania i mechanizmy przerwania projektuje się przed rozpoczęciem pracy; wypowiedzi performatywne odpowiedzialne za wyłączenie mają taki sam status jak te odpowiedzialne za inicjację. Etyka w tej konstrukcji nie jest dodatkiem, lecz logiką ochrony: odwracalne zgody, minimalna dokumentacja i

pseudonimizacja danych stanowią niezbędne warunki rozstrzygalności oraz wymienialności doświadczeń w badaniach N-of-1.

W perspektywie pracy i organizacji performans zbliża się do inżynierii mikrostandardów. Zestaw krótkich formuł – inicjacyjnych, przejściowych i zamykających – umożliwia reprodukcję mechaniki bez przenoszenia stylu. Jakość mierzy się trwałością mikrodecyzji w odmiennych środowiskach i pod odmiennym obciążeniem, nie estetyką wykonania. Zachowanie zyskuje na tej operacyjności, ponieważ staje się wrażliwe na parametry, które dotąd pozostawały przezroczyście.

W sferze konfliktu performans pełni funkcję dystrybutora ryzyka. Zamiast rozproszenia energii między wieloznaczne narracje, energia zostaje skupiona w jawnych przejściach, a wypowiedzi performatywne zastępują eskalujące opisy krótkimi formułami o przewidywalnej prozodii. Mechanika deeskalacji nie polega tu na perswazji, lecz na ułożeniu warunków, w których wybór działania staje się tańszy niż podtrzymanie afektu.

Wreszcie, poziom metodologiczny. Rozróżnienie performans–zachowanie jest empiryzowalne niskoinwazyjnie: czas do progu domknięcia po operatorze, stabilność skrótu językowego, spadek uników bodźca, profil mikroruchu, wskaźniki prozodyczne. Te dane wystarczają do odróżnienia efektu nowości od efektu mechaniki bez naruszania ekologii działania. Performatyka, traktowana jako rama interdyscyplinarna, pozostaje dzięki temu polem falsyfikowalnym, a psychoperformans – metodą, która sprawdza się w świecie nie dlatego, że „opowiada” zmianę, tylko dlatego, że konstruuje dla niej warunki i gwarantuje rozstrzygalność.

Performatyka ujawnia jeszcze jedno, często niedoszacowane rozróżnienie: performans, rytuał i gra posiadają odmienne reżimy zobowiązania. W rytuale zobowiązanie jest długie i silnie konwencjonalne, a warunki trafności wypowiedzi performatywnych strzeżone przez instytucję lub wspólnotę. W grze zobowiązanie jest tymczasowe, kontraktowe, utrzymywane przez reguły fikcyjne i system punktów. W performansie zobowiązanie jest lokalne i egzekwowalne przez mechanikę sytuacji – przez kompozycję czasoprzestrzenną, matrycę ról i progi domknięcia. Psychoperformans lokuje się w tym trzecim reżimie: wypowiedź performatywna ma zakres obowiązywania wyznaczony przez plan sytuacyjny, a jej skutki są sprawdzalne po przebiegu w mikrodecyzji „po”. Dzięki temu unika się zarówno heteronomii rytuału, jak i rozproszenia gry.

Istotna jest gospodarka ograniczeniem. Mechanika psychoperformansu zakłada świadomą budowę barier energetycznych i semantycznych, które wymuszają ekonomię rozróżnień. Wypowiedź performatywna jest w tym ujęciu narzędziem „zamykania pętli”, ale tylko wtedy, gdy ograniczenia są dobrze uziemione: horyzont patrzenia ma punkt neutralny energetycznie, dominanta rytmiczna nie znika w hałasie, a obiekt-klucz wytrzymuje powtarzalne chwytanie i odkładanie. Ograniczenie nie osłabia wolności; tworzy kanał, którym może przepłynąć decyzja. Zbyt szerokie pole obecności rodzi dyfuzję, zbyt wąskie – reaktywność. Umiar ustawiają właśnie krótkie operatory językowe i prosty porządek przejść między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem.

Przypadki graniczne uczą najwięcej. Wypowiedzi performatywne zawodzą, gdy formuła jest wieloznaczna, prozodia niespójna z oddechem, a rola emitenta nieustalona. Zawodzą również

wtedy, gdy operator językowy kolonizuje pole – kiedy zamiast otwierać bramkę decyzyjną, wytwarza pętlę samopotwierdzenia. W praktyce korekta bywa prosta: skrócić formułę, uprościć prosodię, ograniczyć gęstość bodźców o najwyższej kruchości, przejąć funkcję operatora przez obraz o niskiej rozdzielczości i wrócić do logoperformansu dopiero po stabilizacji trajektorii mikroruchu. Niewielkie przesunięcia parametrów przywracają rozstrzygalność tam, gdzie nadmiar znaczeń zacierał progi.

Z perspektywy funkcji wykonawczych performans stanowi laboratorium przełączania zestawów zadaniowych, hamowania reakcji i aktualizacji pamięci operacyjnej. Różnica w stosunku do treningów kognitywnych polega na modalności: jednostką pracy nie jest bodziec abstrakcyjny, lecz perfonem – materialny segment działania osadzony w logice sensu. Wypowiedzi performatywne pełnią rolę przełączników zestawu zadaniowego, ale ich skuteczność zależy od bramkowania sensorycznego. Jeśli horyzont patrzenia jest ruchomy, a dominanta rytmiczna niestabilna, operator językowy podniesie pobudzenie zamiast przestawić priorytety. Spójność modalna ważniejsza jest niż złożoność treści.

Warstwa społeczna domaga się precyzji przydziału praw. Prawo inicjacji, przerwania i potwierdzenia nie może pozostawać „w powietrzu”; należy je przypisać do ról i oznaczyć wypowiedziami performatywnymi o przewidywalnej prozodii. Świadek cichy ma prawo potwierdzić domknięcie, świadek responsywny – przerwać przy przekroczeniu progu bezpieczeństwa; wykonawca – inicjować i odwoływać, lecz w granicach planu sytuacyjnego. Ta jawność chroni przed przemocą interpretacyjną i czyni z performansu nie tylko praktykę estetyczną, ale i transparentną technologię relacji.

Pomiary pozostają minimalne, lecz wystarczające. Stabilność skrótu językowego między środowiskami, czas do progu domknięcia, profil trajektorii mikroruchu w fazie przejścia, parametry prozodii oraz odsetek mikrodecyzji utrzymanych „po” – te wskaźniki odróżniają efekt nowości od efektu mechaniki. Ich siła nie tkwi w imponującej aparaturze, lecz w odporności na ornament: są niskoinwazyjne, porównywalne, a ich interpretacja pozostaje w języku funkcjonalnym, zgodnie z rygiem rozstrzygalności.

Wrażliwość kulturowa operatorów językowych i obrazowych jest warunkiem trafności. Ten sam skrót może w jednym rejestrze być narzędziem, w innym – inwektywą lub żargonem. Psychoperformans rozwiązuje to przez zasadę lokalnej translacji: projektuje zestaw równoważnych operatorów w różnych modalnościach i wybiera te, które w danej wspólnotce praktyki mają najniższy koszt asocjacyjny. Wypowiedź performatywna pozostaje, lecz jej materiał się zmienia; liczy się bramka decyzyjna, nie brzmieniowa atrakcyjność.

Powiązania z pracą i uczeniem się są bezpośrednie. Mechaniki o wysokiej rozstrzygalności – dominanta rytmiczna, prozodia domknięcia, redundancja kontrolowana – zwiększają przewidywalność i jakość w zadaniach zawodowych, a jednocześnie obniżają koszty relacyjne. Zamiast „motywacji” pojawia się inżynieria przejść, a wypowiedzi performatywne stają się mikrostandardami procesów: inicjują, porządkują, zamykają. Dobrze zaprojektowane mikrostandardy nie usztywniają pracy; przeciwnie, zapewniają elastyczność przez klarowne punkty orientacyjne.

W polu konfliktu performans pełni funkcję dystrybutora napięcia. Zamiast eskalacji narracyjnej i rozproszenia wątków tworzy jawne przejścia, w których napięcie podlega segmentacji i

użytkowaniu. Wypowiedzi performatywne – skrócone, prozodycznie rzetelne – zastępują wielostopnie prostymi decyzjami alternatywnymi, które zamykają obieg energii i umożliwiają inkorporację zmiany. Nie jest to retoryka deeskalacji, lecz mechanika sterowania przepływem.

Zamknięcie różnicy performans–zachowanie przynosi związane kryterium: performans to zachowanie ramowane i powtarzalne funkcjonalnie, w którym kanały działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – są zestrojone przez partyturę i plan sytuacyjny, a wypowiedzi performatywne działają jak operatory semantyczne z warunkami trafności. Psychoperformans czyni z tego kryterium metodę, która unika zarówno pustej reprezentacji, jak i behawiorystycznej redukcji. Operuje na mechanice sensu, na ekonomii energii i na etyce widocznych granic. Tyle wystarczy, by zachowanie stało się materiałem precyzyjnej pracy, a praca – miejscem trwałych mikrodecyzji „po”, rozpoznawalnych i gotowych do replikacji funkcjonalnej.

W klasycznych analizach mowy–działania J. L. Austin opisał warunki trafności jako kryteria rozpoznawania, czy wypowiedź „czyni, co mówi”. Uzupełnione przez Johna Searle’a pojęciami reguł konstytutywnych i formułą „X liczy się jako Y w kontekście C”, stanowią one użyteczną ramę do projektowania wypowiedzi performatywnych w działaniu ustrukturyzowanym. W psychoperformansie „C” odpowiada planowi sytuacyjnemu i matrycy ról, „X” jest krótkim operatorem językowym sprzęgniętym z perfonem somatycznym, a „Y” – stanem wymagalnym, który musi mieć rozpoznawalne domknięcie. To przesunięcie pozwala uniknąć iluzji sprawczości: bez spełnionych warunków trafności zdanie pozostaje deklaracją, niezależnie od intensywności afektu.

Erving Goffman ugruntował pojęcie ramy i zarządzania wrażeniami, rozpoznając metakomunikaty jako mechanizmy, które czynią sytuacje rozstrzygalnymi. W ujęciu funkcjonalnym ramy nie są dekoracją, lecz sprzętem operacyjnym do wymiany praw i obowiązków w czasie rzeczywistym. Schematy konwersacyjne opisane przez Harveya Sacksa, Emanuela Schegloffa i Gail Jefferson (pary sąsiedztwa, preferencja zgody, mechanizmy naprawy) dostarczają dowodów, że architektura wymiany jest regularna i empiryzowalna w drobnych parametrach prozodycznych oraz czasowych. Psychoperformans przekłada te wnioski na logikę decyzji: prozodia domknięcia, pauza znacząca i horyzont patrzenia działają jako punkty kontrolne dla przejść między rolami, a wypowiedzi performatywne pełnią funkcję minimalnych przełączników ramy.

Richard Schechner wprowadził pojęcie zachowań restytuowanych, a Victor Turner – liminalności i communitas. Te dwie intuicje łączą się w twierdzeniu, że przebieg można składać z elementów, które zachowują funkcję mimo translacji kontekstu, pod warunkiem rzetelnie ustawionych progów. Catherine Bell pokazała, że „rytualizacja” to nie mistyka, lecz technika wyróżniania i stabilizacji praktyk; Diana Taylor odróżniła archiwum od repertuaru, wzmacniając myślenie o pamięci operacyjnej działania. Peggy Phelan podkreśliła nieuchwytność performansu, co bywa inspirujące, ale domaga się korekty w kierunku kryteriów rzetelności – Erika Fischer-Lichte zaproponowała autopojetyczne sprzężenie zwrotne, które daje się obserwować jako zmiany dystrybucji uwagi i afektu między uczestnikami. Z tych rozpoznań wynikają dwie praktyczne tezy: jednostką projektowania staje się perfonem o mierzalnej funkcji, a trwałość efektu sprawdza się inkorporacją decyzji w warunkach odmiennych od pierwotnych.

Judith Butler przesunęła uwagę z pojedynczego aktu na iterację – performatywność jako reprodukcja i rearanżacja norm. Psychoperformans korzysta z tej perspektywy, ale pozostaje na poziomie operacyjnym: interesuje go sposób, w jaki iteracja krótkich operatorów semantycznych sprzężonych z gestem i oddechem rekonfiguruje mapę priorytetów predykcyjnych bez roszczenia do „zmiany systemu”. Pierre Bourdieu przypomina, że praktyki osadzają się w habitusie; stąd potrzeba minimalnych, powtarzalnych figur ruchu i mowy, które zachowują funkcję pod obciążeniem oraz pozostają ekonomiczne energetycznie.

Ekologiczna psychologia Jamesa J. Gibsona lokuje działanie w świecie affordancji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny organizuje nie „scenografię”, lecz zestaw możliwości o niskim koszcie decyzyjnym: ścieżki, w których dźwięk, światło i topologia wspierają dominaty rytmiczne oraz bezruch funkcjonalny. Zmysłowy porządek stanowi warunek trafności wypowiedzi performatywnych, bo to on odróżnia operator od ornamentu. Wysoka gęstość bodźców podnosi próg wejścia, a zbyt niska rozmywa wektor; kompozycja czasoprzestrzenna stabilizuje okno integracji intero–ekstero i czyni decyzję tańszą niż eskalacja afektu.

Perspektywy kognitywne wnoszą narzędzia precyzowania mechaniki. W modelach predykcyjnych (Karl Friston, Andy Clark) skuteczność działania rośnie, gdy system adekwatnie moduluje precyzję błędu między sygnałem a modelem. W praktyce psychoperformansu robi to pakiet antyinterferencyjny: krótki operator językowy o przewidywalnej prozodii, perfonem somatyczny zsynchronizowany z wydechem, oraz ikona o niskiej rozdzielczości, która ogranicza rozrost asocjacji. Badania nad entrainmentem czasowym i synchronizacją sensomotoryczną dowodzą, że spójne rytmy poprawiają precyzję ruchu oraz ekonomię uwagi; przeniesione na grunt praktyki oznacza to, że logoperformans osadzony w dominancie rytmicznej ma wyższy wskaźnik domknięć niż operowanie samą semantyką.

Warstwa dowodowa nie wymaga ciężkiej aparatury. Niskoinwazyjne wskaźniki – czas do progu domknięcia po operatorze, profil trajektorii mikroruchu (jerk, płynność fazową), parametry prozodyczne (kontur wysokości podstawowej, stosunek fonacji do pauzy), zmienność rytmu oddechowego oraz proste miary uniku bodźca – wystarczają do odróżnienia efektu nowości od efektu mechaniki. Względnie odporne ramy analizy dostarczają pojedynczo-przypadkowe schematy N-of-1 oraz wzory odwracania A-B-A, o ile zachowana zostaje ekologia działania i metryka wierności wykonawczej obejmująca obecność inwariantów partytury, integralność planu sytuacyjnego i prozodię domknięcia.

Socjologia interakcji rytualnych Randalla Collinsa pokazuje, że wspólne rytmy i symetrie ciała wytwarzają energię emocjonalną i więź; język konwersacji aktów potwierdzenia i odwołań, opisany w analizie rozmowy, oferuje wzorce tworzenia i zamykania zobowiązań. Te rozpoznania przekładają się na praktyczny porządek świadkowania: świadek cichy dostarcza stabilnego tła rytmicznego i korekt minimalnych, świadek responsywny – tylko uzgodnione wcześniej sygnały. W obu przypadkach wypowiedzi performatywne dotyczące prawa przerwania i potwierdzenia muszą mieć prozodię rozróżnialną od języka pracy właściwej, aby nie mieszać reżimów.

W medycynie i neurofizjologii istnieją linie danych wspierające projektowe intuicje praktyk ucieleśnionych: parametry prozodyczne i oddechowe korelują z regulacją autonomiczną, a synchronizacja sensomotoryczna obniża koszty wykonawcze w zadaniach precyzyjnych. Te obserwacje nie dowodzą „skuteczności terapii” w sensie przyczynowym, ale uzasadniają tezę,

że inżynieria przejść – od bezruchu funkcjonalnego, przez dominaty rytmiczne, po prozodję domknięcia – ma sens biologiczny i społeczny zarazem. Psychoperformans rozdziela te porządki: przyczynowość kliniczna pozostaje hipotezą testowaną niezależnie, a skuteczność funkcjonalna mierzona jest trwałością mikrodecyzji „po” oraz stabilnością skrótu językowego między środowiskami.

Johan Huizinga przypomniał, że gra ustanawia porządek poprzez reguły i dobrowolność. Warto odróżniać ją od performansu: gra suspensuje świat „na niby”, podczas gdy performans domaga się egzekwowalnych domknięć w świecie „tu i teraz”. Ten porządek zobowiązania wyjaśnia, dlaczego psychoperformans wymaga jawnych warunków trafności wypowiedzi performatywnych i dlaczego domknięcia nie są kwestią stylu, lecz funkcji. Z tego samego powodu logika bezpieczeństwa – prawo przerywania, odwracalne zgody, minimalna dokumentacja – nie jest dodatkiem etycznym, lecz częścią mechaniki.

W obszarze języka warto przywołać Romana Jakobsona i jego funkcje: referencyjną, emotywną, konatywną, poetycką, fatyczną, metajęzykową. W psychoperformansie funkcja konatywna i metajęzykowa łączą się w operatorze, ale zastrzeżone jest, by funkcja poetycka nie kolonizowała mechaniki. Zdanie, które ma działać, musi pozostać krótkie i odciążone retorycznie; bogactwo ma wybrzmieć w koartykulacji obraz–gest–światło–dźwięk–obiekt, a nie w ornamentacji słowa. To rozdzielanie czytelnie obniża ryzyko inflacji mocy wypowiedzi.

Całość można skleić jednym kryterium praktycznym. Jeżeli wypowiedź performatywna, osadzona w planie sytuacyjnym i sprzężona z perfonemem somatycznym, prowadzi do rozpoznawalnej prozodii domknięcia oraz do małej decyzji utrzymanej w warunkach odmiennych od pierwotnych, to performans w sensie funkcjonalnym zaistniał. Jeżeli tych efektów brak, mamy do czynienia z estetycznym zdarzeniem lub z narracją o zmianie. Ten test – skromny, ale wymagający – porządkuje pole między sztuką, naukami społecznymi, poznaniem i praktykami klinicznymi bez mieszania języków i bez nadwyżki roszczeń. Tyle wystarczy, by zachowanie stało się materiałem precyzyjnej pracy, a wypowiedzi performatywne – narzędziami, które nie tylko mówią, lecz czynią.

## 2.2. Działanie symboliczne i świadectwo: obecność, test, świadek (od testimonium do testis)

Działanie symboliczne nie jest ilustracją znaczeń, lecz inżynierią korelacji bodziec–znaczenie–zachowanie, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają zestawione tak, aby ustanowić nowy porządek decyzji. Antropologia symbolu – od Ernsta Cassirera przez Victora Turnera po Clifforda Geertza – dostarczyła dwóch przeciwstawnych intuicji: symbol bywa zarazem „modelem świata” i „modelem dla świata”. Psychoperformans przyjmuje wyłącznie to drugie rozstrzygnięcie, przekładając je na operacyjne warunki prognozy przemiany. Akt symboliczny zostaje rozpoznany wtedy, gdy spełnia trzy wymogi: wiąże intencję z materiałem w sposób powtarzalny, posiada kotwicę przywoływalną pod obciążeniem oraz skutkuje decyzją „po”, która utrzymuje się w środowisku innym niż pierwotne. W semiotyce Charlesa S. Peirce’a odpowiada to koartykulacji ikony, indeksu i symbolu, którą psychoperformans projektuje w czasie i przestrzeni tak, by znaczenie było wytwórcze, a nie deskryptywne.

Obecność jest medium tej mechaniki. Pole obecności – dynamiczna konfiguracja uwagi, afektu i gotowości do działania – staje się tu parametrem sterowalnym poprzez partyturę działania, kompozycję czasoprzestrzenną i logoperformans. W tym ujęciu „być obecnym” oznacza zdolność utrzymania niskiego kosztu przejścia od intencji do ruchu oraz widzialność prognozy domknięcia. Z analizy ram interakcyjnych Ervinga Goffmana wynika, że metakomunikaty decydują o rozkładzie praw interpretacji; psychoperformans minimalizuje ich repertuar do formuł o przewidywalnej prozodii, które pełnią funkcję bramek decyzyjnych. Wypowiedź performatywna – w sensie J. L. Austina i Johna Searle’a – zostaje tu sprzęgnięta z perfonemem somatycznym i horyzontem patrzenia, tak by reguły trafności były jednocześnie semantyczne i wykonawcze.

Test jest figurą graniczną działania symbolicznego. W tradycjach socjologicznych i studiach nad nauką próba rozstrzygnięcia otrzymuje status „próby sił” i „próby uzasadnienia” (Bruno Latour, Luc Boltanski i Laurent Thévenot), podczas gdy w genealogii władzy Michel Foucault wiąże test z egzaminem jako narzędziem normalizacji. Psychoperformans rozbraja ten splot przez wprowadzenie testu o niskiej krzywdzie i wysokiej rozstrzygalności: mikrodecyzja „po”, stabilność skrótu językowego między środowiskami, prozodia domknięcia oraz profil trajektorii mikroruchu w fazie przejścia stanowią zestaw miar pierwotnych, które odróżniają efekt nowości od efektu mechaniki bez kolonizowania praktyki metryką. Test nie jest tu ostatecznym sądem, lecz bezpiecznikiem sensu; jego celem jest ochrona prognozy przed inflacją znaczeń i przypadkowością.

Świadek wprowadza zewnętrzną referencję. Etymologia oddaje dwoistość tego miejsca: testis to „ten trzeci”, który poświadcza między stronami, superstes to „ten, który przetrwał” i świadczy z pozycji ocalałego. Filozoficzne rozpoznania – od Hannah Arendt po Giorgio Agambena – przestrzegają przed zamianą świadectwa w reprezentację, która zastępuje wydarzenie sobą. Psychoperformans odróżnia więc świadka cichego od responsywnego; pierwszy utrzymuje stabilne tło rytmiczne i ramę, drugi ma prawo do minimalnych interwencji zgodnych z planem sytuacyjnym i z góry uzgodnioną prozodią. W obu wypadkach świadkowanie jest urządzeniem stabilizującym, a nie ornamentem. Pojęcie testimonium zachowuje godność doświadczenia, natomiast testis zabezpiecza rozstrzygalność; obie figury zostają pogodzone przez jawne warunki trafności wypowiedzi performatywnych dotyczących inicjacji, przerwania i potwierdzenia domknięcia.

Działanie symboliczne pozostaje czynnością o wysokiej gęstości semantycznej, dlatego wymaga ekonomii środków. Zasada minimum energii i maksimum rozróżnialności oznacza, że każde medium – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – wnosi rozróżnialną funkcję przy najniższym możliwym koszcie. W praktyce minimalizm materiału i słownika obniża liczbę stopni swobody, ułatwia detekcję błędów i zwiększa uogólnialność. W antropologii rytuału (Catherine Bell) byłby to ruch „rytualizacji”, w performatyce (Erika Fischer-Lichte) – autopojetyczne sprzężenie, w którym mikromechaniki zwrotu uwagi i regulacji pobudzenia stają się katalizatorem transformacji, a nie tylko jej znakiem.

Kwestia dokumentacji nie jest w tym porządku nadrzędna, lecz operacyjna, a jej obecność niesie konsekwencje. Diana Taylor odróżniła archiwum od repertuaru; Jacques Derrida przypomniał, że każde archiwum wytwarza własną ekonomię zapominania. Psychoperformans uznaje minimalną dokumentację jako praktyczne zabezpieczenie rozstrzygalności, jednak

dopuszcza dokumentację rozszerzoną, o ile jej mechanika nie niszczy pola obecności. Obiektyw rejestrujący może pełnić rolę świadka urządzeniowego, ale zmienia topologię bodźców i rozkład władzy interpretacyjnej; łańcuch powiernictwa danych, pseudonimizacja i odwracalne zgody stają się wówczas częścią partytury działania, a nie dodatkiem. Dokument nie zastępuje świadectwa – w najlepszym razie je podtrzymuje – i podlega tym samym warunkom trafności co wypowiedzi performatywne: musi mieć zasięg, rolę, prozodię i domknięcie.

Obecność, test i świadek splatają się w logice progu. Liminalność, o której pisał Victor Turner, otrzymuje tu rozstrzygnięcie funkcjonalne: próg to miejsce, w którym modulacja precyzji – w sensie ujęć predykcyjnych – zostaje ustawiona tak, by okno integracji intero–ekstero było otwarte, a margines sterowalności nie ulegał gwałtownemu zwężeniu. W tym właśnie miejscu wypowiedź performatywna ma największą nośność, bo usuwa wieloznaczność ramy bez podnoszenia jej autorytarnego ciężaru. Test jest sygnałem przepuszczalności, świadek – gwarantem odwracalności i audytowalności, dokument – śladem o zasięgu ściśle określonym. Ta triada chroni działanie symboliczne przed dwiema skrajnościami: retoryką bez skutku i inżynierią bez etyki.

Z perspektywy praktyk wiedzy użyteczne jest jeszcze jedno dopowiedzenie. Świadectwo nie jest dowodem w sensie przyczynowym, jak instrumentarium kliniczne czy laboratoryjne; jest formą odpowiedzialności, która umożliwia przeniesienie skutku między sytuacjami. Dlatego język świadectwa – od klasycznych analiz Shoshany Felman i Dorigo Lauba po współczesne próby etyki świadkowania u Kelly Oliver – pozostaje czujny na relację między głosem a usłyszeniem. Psychoperformans wprowadza tu filtr ekonomii: świadek mówi tak mało, jak to możliwe, i tak precyzyjnie, jak to konieczne, a jego wypowiedzi mają status operatorów ramy, nie komentarzy estetycznych. To nie jest estetyzacja milczenia, lecz ochrona mechaniki, w której domknięcie nie rozprasza pola, a decyzja „po” zachowuje rozróżnialność.

Operacyjna definicja działania symbolicznego domaga się odróżnienia nośników sensu od urządzeń gwarantujących rozstrzygalność. W semiotyce Peirce’a symbol czerpie z konwencji, indeks z kauzalności sytuacyjnej, ikona z podobieństwa; dopiero ich koartikulacja, precyzyjnie rozpisana w czasie i przestrzeni, wytwarza próg, po którym znaczenie staje się skutkiem. W psychoperformansie ten próg materializuje się jako minimalna triada: operator językowy o odciążonej semantyce, perfonem somatyczny zsynchronizowany z wydechem oraz konfiguracja światła o niskiej wieloznaczności. Zestaw tworzy pakiet antyinterferencyjny, który w ujęciach predykcyjnych (Karl Friston, Andy Clark) można rozumieć jako chwilową modulację precyzji błędu: waga sygnałów istotnych rośnie, waga szumu spada, a koszt decyzji maleje. Z punktu widzenia fenomenologii ucieleśnienia (Maurice Merleau-Ponty) jest to przełączenie stylu obecności: z widzenia „na” rzeczy na wchodzenie „z” rzeczami w relację o przewidywalnym profilu czasowym.

Obecność, rozumiana jako sterowalna konfiguracja uwagi, afektu i gotowości, wymaga jawnej geometrii. Antropologia progu Victora Turnera dostarczyła intuicji liminalności, ale jej ugruntowanie uzyskuje się w praktykach regulacji: dominanty rytmiczne, horyzont patrzenia, prozodia pauzy. Analiza ram Ervinga Goffmana wyjaśnia, dlaczego metakomunikaty przesadzają o prawie do interpretacji; na tym gruncie wypowiedzi performatywne – w sensie J. L. Austina i Johna Searle’a – zostają zredukowane do kilku formuł o przewidywalnej prozodii, które bramkują wejście, zawieszenie i domknięcie. Nie chodzi o ceremonialność, lecz o niskokosztową

widzialność przejść: formuła inicjacyjna sprzęgnięta z gestem-kluczem i ustawieniem horyzontu patrzenia zmniejsza dyfuzję, a formuła domknięcia, zsynchronizowana z mikrozatrzymaniem ciała, rozprasza pobudzenie i zamienia sens w decyzję „po”. W badaniu N-of-1 ta różnica zapisuje się jako skrócenie czasu do progu oraz stabilność skrótu językowego w warunkach odmiennych od pierwotnych.

Test, w genealogii wiedzy widziany jako egzamin i przegląd mocy (Michel Foucault), w socjologii jako próba uzasadnienia i kwalifikacji reżimu wartości (Luc Boltanski, Laurent Thévenot), bywa narzędziem normalizacji. Psychoperformans rozwiązuje napięcie, projektując test o niskiej krzywdzie i wysokiej rozstrzygalności: mikrodecyzja „po” stanowi wynik, a jej trwałość pod obciążeniem – weryfikację. Warunki są proste: rzetelna partytura z inwariantami i progami, integralny plan sytuacyjny z mechanizmem przerywania, prozodia domknięcia rozróżnialna akustycznie i kinetycznie. Zamiast skali efektów narracyjnych wprowadza się wskaźniki pierwotne, odporne na ornament: profil trajektorii mikroruchu (płynność, jerk), stosunek fonacji do pauzy, parametry oddechowe, odsetek uników bodźca. Wartość rozstrzygnięcia podnosi niezależne kodowanie przez świadka cichego i responsywnego oraz miara zgodności między oceniającymi; klasyczne współczynniki, takie jak kappa Cohena, dostarczają odpornej na styl metryki porozumienia.

Figura świadka, rozpięta etymologicznie między testimonium a testis, porządkuje relację sens–odpowiedzialność. W tradycjach świadectwa – od Hannah Arendt przez Shoshanę Felman i Doriego Lauba po Giorgio Agambena – alarmuje się przed zastępowaniem wydarzenia reprezentacją. Z tej perspektywy psychoperformans rozdziela dwa porządki. Świadek cichy utrzymuje stabilne tło rytmiczne, jawność ramy i wstrzemięźliwość semantyczną; świadek responsywny posiada wyłącznie uzgodnione wcześniej sygnały, które uruchamiają bramkę przerywania lub potwierdzają domknięcie. W obu przypadkach język świadka ma charakter operatora, nie komentarza; jego moc polega na prozodycznej rozróżnialności i przewidywalności konsekwencji, a nie na autorytecie. To odróżnia świadectwo od opinii oraz odpowiada rozróżnieniu Pierre’a Bourdieu między kapitałem symbolicznym a pracą praktyk: tu decyduje mechanika, nie reputacja.

Dokumentacja jest wyborem operacyjnym, który niesie konsekwencje. Od czasu rozróżnienia archiwum i repertuaru (Diana Taylor) wiadomo, że zapis zmienia ekologiczne warunki zdarzenia; Jacques Derrida przypomniał, iż każde archiwum wytwarza zarazem pamięć i zapomnienie. W psychoperformansie minimalna dokumentacja – skrót językowy, czas do progu, jeden parametr prozodii, jedna trajektoria mikroruchu – chroni rozstrzygalność bez naruszania pola obecności. Rozszerzona dokumentacja jest dopuszczalna, o ile zostaje włączona do planu sytuacyjnego jako „świadek urzędniowy” z jawnie określoną pozycją, czułością i zakresem. Zjawiska znane z psychologii pracy i badań terenowych – efekt Hawthorne’a, efekt oczekiwań badacza – są redukowane przez przeźroczystość procedur, pseudonimizację oraz odwracalne zgody. W praktyce oznacza to, że zapis nie może zmieniać progu bezpieczeństwa ani gęstości bodźców; jeśli zmienia, należy przeprojektować kompozycję czasoprzestrzenną tak, by obiektyw nie kolonizował pola uwagi.

Kryteria rzetelności przenoszą nacisk z retoryki na mechanikę. Erika Fischer-Lichte opisywała autopojetyczną pętlę oddziaływań; Randall Collins – interakcje rytualne i energię emocjonalną; Lisa Feldman Barrett – konstrukcyjną naturę afektu. Te linie badań potwierdzają, że

mikroskopijne porządki rytmu, prozodii i torów ruchu współdecydują o jakości decyzji. Dlatego właśnie test ma charakter funkcjonalny: jeżeli po akcie symbolicznym pojawia się mała decyzja utrzymana w środowisku odmiennym od pierwotnego, próg został przekroczony; jeżeli nie, nastąpiło doświadczenie estetyczne bez zmiany nawyku. Na tej podstawie odróżnia się efekt nowości od efektu mechaniki, a wypowiedzi performatywne zachowują rangę narzędzi, nie manifestów.

Ramy etyczne obejmują ochronę praw i granic. W genealogii egzaminu Foucault pokazał sprzężenie wiedzy i władzy; stąd wymóg, by prawo do inicjacji, przerwania i potwierdzenia było przypisane do ról, a formuły performatywne miały prozodię rozróżnialną od języka pracy właściwej. Świadek nie „komentuje”, lecz „poświadcza” w sensie operacyjnym; dokument nie „dowodzi”, lecz „umożliwia audyt”. Rozdzielenie tych funkcji minimalizuje przemoc interpretacyjną i zabezpiecza możliwość replikacji funkcjonalnej w różnych środowiskach kulturowych, gdzie operator językowy może być obciążony inną historią.

Działanie symboliczne można wreszcie widzieć jako ekonomię ograniczeń. Rytuał – w ujęciu Catherine Bell – rytualizuje różnicę, gra – w duchu Johana Huizingi – suspensuje świat przez zasady, performans – zgodnie z Richardem Schechnerem – restytuuje zachowania i składa je w nowe całości. Psychoperformans operuje w trzecim porządku: ograniczenie jest narzędziem, które obniża koszt rozróżniania i zwiększa uogólnialność. Im krótszy operator, im bardziej przewidywalna prozodia, im jaśniejsza topologia przejść, tym większa szansa, że akt symboliczny nie rozplynie się w afekcie, lecz zostanie włączony do IndywiduAkcji jako trwała zmiana mapy priorytetów.

W praktyce kuratorskiej i edukacyjnej triada obecność–test–świadek wyznacza procedury pracy z ryzykiem. Kompozycja czasoprzestrzenna ogranicza gęstość bodźców i zabezpiecza ścieżki wyjścia, partytura działania zapewnia widzialność inwariantów, a matryca ról minimalizuje asymetrie. Właśnie w tych miejscach wypowiedzi performatywne wykazują najwyższą skuteczność: inicjują krótką zgodę na wejście, zabezpieczają prawo do przerwania i domykają bez triumfalnej retoryki. Test nie mierzy „wzruszenia”, lecz decyzję „po”; świadek nie ocenia stylu, tylko wierność mechanice; dokument nie zastępuje pamięci operacyjnej, a ją wspiera. Ten porządek pozwala włączyć działanie symboliczne do reżimu rzetelności, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędnymi kanałami sprawczości, a sens nie jest ani dekoracją, ani przemocą, lecz pracą odróżniania i domykania pod jawną, powtarzalną kontrolą.

W konsekwencji różnica między testimonium a testis przestaje być opozycją. Pierwsze zachowuje godność doświadczenia i ratuje niewyraźne przed kolonizacją, drugie gwarantuje rozstrzygalność i zapobiega inflacji mocy słów. Psychoperformans wiąże je w jeden układ, w którym świadectwo nie staje się dowodem, ale umożliwia transfer skutku, a test nie staje się egzekucją, ale chroni próg przed przypadkowością. Dzięki temu działanie symboliczne spełnia warunki trafności zarówno w języku praktyk artystycznych, jak i w rygorze badań nad zachowaniem i decyzją.

Operacjonalizacja świadectwa zaczyna się od języka przysięgi jako wypowiedzi performatywnej najwyższego ryzyka: warunki trafności obejmują status osoby, miejsce i czas, a przede wszystkim egzekwowalność skutku. W prawoznawstwie przypomina o tym reguła testis unus, testis nullus — pojedynczy świadek z definicji nie wystarcza, jeśli nie istnieje łańcuch

potwierzeń i zgodność z innymi śladami. Psychoperformans adaptuje tę intuicję jako logikę redundancji kontrolowanej: nie chodzi o mnożenie głosów, lecz o zestrojenie równoległych kanałów działania — obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt — tak, aby tworzyły koherentną koartykulację ikoniczną, indeksalną i symboliczną. W języku epistemologii praktyk oznacza to, że poświadczona zostaje mechanika progów, a nie stylistyka narracji.

Łańcuch powiernictwa danych przenosi świadectwo z warstwy relacji na warstwę inżynierską. Bruno Latour opisywał łańcuchy referencji jako ciąg przekształceń, które pozwalają zachować stabilność informacji mimo translacji medium. W psychoperformansie takim łańcuchem jest parametryzowana notacja skrótu, czasu do progów domknięcia, elementów prozodii i podstawowych wektorów mikroruchu, z dodaniem metadanych o planie sytuacyjnym oraz matrycy ról. Pseudonimizacja i odwracalność zgody nie są dekoracją zgodności, lecz składnikiem partytury działania: każde rozszerzenie dokumentacji — dźwięk, wideo, telemetria — musi być wpisane w topologię bodźców tak, aby obiektyw czy mikrofon nie kolonizowały pola obecności. W przeciwnym razie „świadek urządzeniowy” staje się reżyserem sytuacji.

Świadectwo to również praca pamięci. Paul Ricoeur przypominał, że pamięć i zapomnienie tworzą splot, w którym świadectwo jest aktem odpowiedzialności wobec przeszłości, a nie tylko jej relacją. Diana Taylor rozdzieliła repertuar i archiwum, a Rebecca Schneider wskazała na „pozostałości performatywne”, które krążą między ciałami, obiektami i opowieściami. Psychoperformans sankcjonuje repertuar jako pamięć operacyjną — krótki, powtarzalny zapis umożliwiający replikację funkcjonalną — i traktuje archiwum jako opcjonalny wzmacniacz porównywalności, obwarowany rygiem widocznych konsekwencji. Każdy dodatkowy gigabajt zapisu podnosi gęstość bodźców wtórnych i ryzyko rekontekstualizacji, dlatego wzrost dokumentacji musi mieć uzasadnienie w postaci wzrostu rozstrzygalności, a nie w postaci estetycznej pełni.

Różnica między testimonium a testis wymaga praktycznej mediacji. Testimonium chroni godność doświadczenia: jego miarą jest nienaruszalność głosu, nawet gdy milczenie bywa jedyną adekwatną figurą. Testis gwarantuje rozstrzygalność: jego miarą jest zgodność parametrów z minimalnym zestawem miar pierwotnych. Psychoperformans wiąże te porządki przez logoperformans o niskim ładunku retorycznym i wysokiej przewidywalności prozodii, przez świadkowanie ciche, które stabilizuje horyzont patrzenia i dominatę rytmiczną, oraz przez jawne formuły prawa do przerwania i potwierdzenia. Nie ma tu miejsca na narracje „o” zdarzeniu bez śladów „po” zdarzeniu; nie ma też miejsca na gołe liczby, które nie potrafią powiedzieć, czy decyzja została utrzymana pod obciążeniem.

W dokumentacji cyfrowej powraca problem „świadków algorytmicznych”. Sensory inercyjne, rejestry oddechu i głosu, kamery o wysokiej rozdzielczości — wszystkie te narzędzia mogą wzmacniać rzetelność, o ile zostaną włączone w plan sytuacyjny jako peryferyjne i niskointruzywne. Ujęcia predykcyjne podpowiadają, że telemetryczny „szum” model jest w stanie zinterpretować jako sygnał, jeśli nie określimy z góry progów i funkcji danych. Dlatego minimalny zestaw danych ma pierwszeństwo przed „wszystkim”: profil trajektorii mikroruchu mierzony lokalnie, kontury prozodii ujęte w krótkie okna, czas do progów domknięcia powiązany z operatorami językowymi, a nie parametry zewnętrznych platform bez kontroli łańcucha powiernictwa.

Kwestia praw i ryzyka ujawnia się szczególnie, gdy świadectwo dotyczy wrażliwych stanów. Hannah Arendt pisała o odpowiedzialności świadka wobec wspólnego świata; Kelly Oliver rozwijała etykę świadkowania jako uznanie podatności drugiego bez zawłaszczenia jego głosu. Psychoperformans przekłada to na warunki roli: świadek nie ocenia stylu, nie interpretuje „w imieniu”, nie udziela „porad”; poświadcza progę i domknięcia w języku operatorów i parametrów, a w razie potrzeby aktywuje bramkę przerwania. Ten minimalizm jest gwarancją przeciw przemocy interpretacyjnej: słowo świadka ma status narzędzia procesu, nie kapitału symbolicznego.

Pojawia się też wymiar dowodowy w sensie Carlo Ginzburga — paradygmatu indycjalnego. Drobne ślady, pozornie marginalne, tworzą wzór, który pozwala odróżnić mechanikę od ornamentu: mikrozatrzymanie ciała jako prozodia domknięcia, spadek liczby mikrosakkad w chwili decyzji, krótki skrót językowy utrzymany między środowiskami. Tych śladów nie należy fetyzować; ich moc polega na powtarzalnej rozpoznawalności i stosunku do planu sytuacyjnego. Włączone do spirali obecności działają jak niskokosztowe czujniki jakości, a nie jak spektakl dowodów.

Obecność jest „radioaktywna” dla dokumentacji, bo z zasady ulega zmianie w polu obiektywu. Susan Sontag ostrzegała przed przemocą spojrzenia aparatu; stąd technika „świadka przezroczystego”: ustawienie kamer tak, aby kąt widzenia pokrywał się z liniami ucieczki światła i by obiekty nie zawężyły horyzontu patrzenia. Kiedy to niemożliwe, rozsądniejsza bywa dokumentacja akustyczna o niskiej rozdzielczości niż wideo o wysokiej rozdzielczości; dźwięk mniej kolonizuje pole, a prozodia domknięcia bywa parametrem bardziej informacyjnym niż obraz trzęsącej się dłoni.

Wielojęzyczność świadectwa dotyczy nie tylko języków naturalnych, lecz także rejestrów kulturowych. Judith Butler przypomina, że normy działają przez iterację; dlatego operator językowy musi mieć lokalne tłumaczenie, a jego prozodia nie może przenosić obcych hierarchii. Jeśli słowo jest obciążone, jego funkcję przejmuje obraz o niskiej rozdzielczości, dźwięk o kontrolowanej głośności lub obiekt-klucz o przewidywalnej chwytności; dopiero po stabilizacji trajektorii mikroruchu powraca się do logoperformansu. To nie ucieczka od języka, lecz ochrona progę przed inflacją znaczeń.

Świadectwo w perspektywie IndywiduAkcji zyskuje charakter wewnętrznego audytu. Wykonawca, stając się dla siebie świadkiem, operuje na dwóch poziomach: auto-operatorach językowych i perfonemach somatycznych, które pełnią funkcję bramek, oraz zewnętrznych, minimalnych potwierdzeniach, które legitymizują domknięcie. Ta dwuogniskowość wzmacnia trwałość mikrodecyzji „po”, bo zmniejsza zależność od nastroju i kapitału symbolicznego otoczenia. W badaniu pojedynczego przypadku stanowi też źródło danych o wysokiej jakości: rekurencyjne skróty, utrzymywane między środowiskami, są lepszym predyktorem uogólnialności niż spektakularne opisy.

Na styku edukacji i kuratorstwa triada obecność–test–świadek staje się zestawem mikrostandardów pracy. Partytura działania zawiera jawne inwarianty i progę bezpieczeństwa; plan sytuacyjny dba o trajektorie ruchu, temperaturę i światło; matryca ról określa prawa do inicjacji, przerwania i potwierdzenia; logoperformans ustala krótki repertuar formuł o przewidywalnej prozodii. Taki zestaw jest z definicji skromny i odporny na styl, a jego

skuteczność rozpoznaje się po spadku kosztów relacyjnych, stabilności domknięć i wzroście replikowalności funkcjonalnej.

Zamknięcie wymaga kryterium, które nie upraszcza, lecz porządkuje. Działanie symboliczne w psychoperformansie zostaje uznane za skuteczne, jeśli spełnia warunki wiązania intencji z materiałem, posiada kotwicę przywoływalną pod obciążeniem oraz kończy się prozodią domknięcia i mikrodecyzją „po” utrzymaną w środowisku odmiennym od pierwotnego. Świadectwo ma status operatora ekonomii sensu, nie ornamentu; dokumentacja — status narzędzia rozstrzygalności, nie fetyszu. Obecność jest projektowana, test — negocjowany co do niskiej krzywdy, świadek — ograniczany do funkcji poświadczającej. Tyle wystarczy, by różnica między testimonium a testis stała się mechaniką pracy, a nie sporem definicyjnym, i by obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współdziałały jako równorzędne kanały decyzji w kulturze, która uczy się odróżniać skutki od opowieści o skutkach.

### 2.3. Akt performatywny i performans artystyczny — od Austina do sztuk żywych

Genealogia aktu performatywnego zaczyna się od rozróżnień J. L. Austina między aktami lokucyjnymi, illokucyjnymi i perlokucyjnymi oraz od idei, że istnieją wypowiedzi, które „nie opisują”, lecz „czynią”, o ile spełnione są warunki trafności. Te warunki — konwencja, odpowiednia pozycja i intencja mówiącego, właściwy kontekst, kompletność formuły — ustanawiają wzorzec, według którego skuteczność wypowiedzi ma charakter regułowy, a nie magiczny. John Searle doprecyzował typologię aktów, wprowadzając kategorie asertywów, dyrektywów, komisjów, ekspresywów i deklaratywów oraz reguły konstytutywne, dzięki którym X „liczy się jako” Y w kontekście C. W tym porządku akt performatywny jest zdarzeniem normatywnym: zmienia stan świata, bo istnieje społeczny mechanizm uznania skutku. Ta rama pozwala uchwycić, jak język staje się narzędziem sprawczym, ale nie wyczerpuje kwestii wykonania, gdyż praktyka sztuk żywych przenosi ciężar z samej formuły na całą ekologię działania.

Przejście od lingwistyki do sztuk żywych ujawnia napięcie między „mową, która czyni”, a „działaniem, które mówi”. Performatyka, kształtująca się od lat sześćdziesiątych, zderza w tym punkcie antropologię rytuału i badania teatru z analizą zachowania: Victor Turner opisuje liminalność i przejściowe wspólnoty *communitas*, Richard Schechner formułuje koncepcję zachowań restytuowanych oraz przypomina, że performans składa się z segmentów, które można przenosić między sytuacjami bez utraty funkcji. W sztuce te intuicje materializują się w „działaniach” i „happenings”, gdy aktor-artysta przestaje reprezentować, a zaczyna ustanawiać reguły sytuacji, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają wprzęgnięte w przemyślaną kompozycję czasoprzestrzenną. W tym idiomie skuteczność nie zależy już tylko od semantyki wypowiedzi, lecz od partytury działania i od inżynierii progu, po którym sens staje się decyzją.

Właśnie dlatego dyskusja o akcie performatywnym wymaga rozdzielenia skutków illokucyjnych od efektów wykonawczych. Austinowska „trafność” opisuje, kiedy formuła słowna ustanawia nowy stan rzeczy, natomiast w sztukach żywych mechanika skutku rozciąga się na ciało, przestrzeń i czas. Erika Fischer-Lichte diagnozuje tu autopojetyczną pętlę oddziaływań: w obiegu energii i uwagi między wykonawcami a świadkami rodzi się „obecność” o własnych

prawach, której nie da się zredukować do treści wypowiedzianych słów. Peggy Phelan utrzymuje, że performans jest efemeryczny i wymyka się reprezentacji, podczas gdy Diana Taylor rozróżnia repertuar i archiwum, pokazując, że praktyki mogą istnieć i ulegać transmisji poza dokumentem. Te spory są ważne, ale projektowo użyteczne dopiero wtedy, gdy zostają osadzone w języku kryteriów rzetelności: akt performatywny będzie uznany za zaistniały, jeśli spełni próg domknięcia i pozostawi decyzję „po” utrzymaną w warunkach innych niż wyjściowe.

Różnicę między performans artystycznym a „aktem performatywnym” precyzuje perspektywa ram interakcyjnych Ervinga Goffmana. Wypowiedź, nawet jeśli trafna językowo, może nie mieć mocy, gdy rama sytuacyjna pozostaje nieustalona; odwrotnie, działanie bez słów może ustanowić nowy porządek, jeśli reguły zostaną rozpoznane i podzielone. W sztukach żywych pracuje się więc nie tylko słowną formułą, ale i matrycą ról, topologią wejść–wyjść, widzialnością mechanizmu przerwania oraz prozodią domknięcia, które pozwalają odróżnić ornament od decyzji. Gdy performer kształtuje dominatę rytmiczną i horyzont patrzenia, a świadek zachowuje przewidywalną wstrzemięźliwość, akt mowy – krótki operator językowy – zyskuje walor bramki decyzyjnej, nie zaś poetyckiego komentarza.

Polityczna reorientacja dyskursu pojawia się w ujęciu Judith Butler, która proponuje rozumienie performatywności jako iterowanej reprodukcji i transformacji norm. Deklaratyw nie jest tu jednorazowym cięciem, lecz efektem powtórzeń, które osadzają ciało w siatce oczekiwań. W sztukach żywych taka „gęsta iteracja” bywa materializowana przez repetycję mikromechanik: powracają gesty, rytmy, figury obecności, aż wreszcie zmienia się rozkład rozpoznawalności. To przesunięcie ważne jest także epistemicznie: akt performatywny staje się narzędziem badania, bo prowadzi do prób falsyfikowalnych w schematach pojedynczego przypadku – mierzalny jest czas do progu, profil trajektorii mikroruchu, stabilność skrótu językowego pod obciążeniem.

Właściwa dla sztuk żywych zdolność „czynienia przez wykonywanie” domaga się ostrożności wobec estetyzacji. Joseph Beuys wykorzystywał obiekty i sytuacje jako wektory znaczeń, Allan Kaprow przesunął granice między sztuką a życiem, Marina Abramović skrajnie uwidaczniała próg decyzji ciała; te praktyki nie są jednak argumentem metafizycznym, lecz modelami inżynierii przejść. Z perspektywy aktu performatywnego istotne jest nie to, czy akcja jest radykalna, lecz to, czy spełnia warunki trafności w ramach ustanowionych przez sytuację: czy wiąże intencję z materiałem, czy ma przywoływalną kotwicę, czy domknięcie ma charakter funkcjonalny i czy decyzja „po” utrzymuje się poza przestrzenią galerii czy sali. Dopiero spełnienie tych wymogów pozwala oddzielić performans od retoryki performansu.

W tym świetle zasadne jest sprzężenie dyskursu Austina i Searle’a z praktyką kompozycyjną sztuk żywych. Reguły konstytutywne dają się przepisać jako wymogi partytury działania, reguły regulatywne – jako zasady bezpieczeństwa i ekonomii środków, klasy aktów – jako wzorce koartykulacji modalności. Deklaratyw ma w sztuce odpowiednik w akcie symbolicznym, który zmienia status rzeczy; dyrektywa – w operatorze, który przełącza ramę; ekspresyw – w modulacji prozodycznej, która nie opisuje stanu, lecz go stroi. Ta translacja porządkuje praktykę: zamiast pytać „co znaczyło”, pyta się „co zrobiło i jak to zmierzyć bez niszczenia ekologii działania”.

Wraz z przesunięciem akcentu z tekstu na wykonanie rośnie rola świadkowania i dokumentacji. Skoro akt performatywny potrzebuje uznania, to rola świadka – jako „tego

trzeciego”, który poświadcza – staje się urządzeniem stabilizującym. Świadek nie zastępuje wydarzenia; poświadcza spełnienie prognozy domnięcia i tym samym umożliwia transfer skutku między sytuacjami. Dokumentacja, traktowana jako narzędzie rozstrzygalności, musi zostać wpisana w plan sytuacyjny i podlegać rygorom niskiej intruzyjności: nadmiar zapisu kolonizuje pole obecności i degraduje moc wypowiedzi, ale jego kontrolowana dawka zwiększa porównywalność i sprzyja ugruntowaniu wniosków.

Operacyjne dopełnienie tej ramy przynosi perspektywa ucieleśnionego poznania i ujęć predykcyjnych. Współzależność synchronizacji sensomotorycznej i modulacji precyzji błędu tłumaczy, dlaczego znaczenia produkowane w performansie nie są addytywne wobec ruchu: są jego funkcją. Krótki operator językowy związany z wydechem i gestem dłoni staje się bramką, która obniża koszt decyzyjny; dominanta rytmiczna stabilizuje okno integracji interocepcji i bodźców zewnętrznych; horyzont patrzenia umożliwia sterowanie gęstością semantyczną. Tu właśnie akt performatywny spotyka się z kompozycją sztuk żywych: wypowiedź „czyni”, bo wykonanie zestrojone jest z progiem, a próg został przygotowany.

Ostatecznie „od Austina do sztuk żywych” oznacza drogę od reguł językowych do inżynierii ram. Performatywność nie rozgrywa się wyłącznie w warstwie słów, lecz w architekturze przejść, która umożliwia powstanie skutku. Gdy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują jako równorzędne kanały i gdy partytura działania zapewnia widzialność inwariantów oraz mechanizmu przerywania, akt performatywny staje się rozpoznawalny i weryfikowalny, a performans przestaje być zdarzeniem „o niejasnym statusie” i staje się praktyką o czytelnej mechanice. W takiej perspektywie dialog klasycznych teorii i praktyk sztuk żywych nie ma charakteru ilustracyjnego: jest wspólną pracą nad progiem, w którym sens przestaje być opisem, a staje się decyzją.

Spór o naturę wypowiedzi performatywnej wyostrzył się w polemice między J. L. Austinem, który wiązał trafność z konwencją i sytuacją, a Jacques’em Derridą, który akcentował iterowalność i możliwość cytatu, to znaczy fakt, że skutki aktów mogą się pojawiać dzięki powtarzalnym formom także poza „właściwym” kontekstem. Z perspektywy sztuk żywych napięcie to nie jest przeszkodą, lecz zasobem: kompozycja działania zakłada jednocześnie rygor warunków trafności (reguły, role, miejsca, progi) i zdolność do produkowania efektu przez powtarzalne figury, które przeniosą się między sytuacjami. Psychologicznie odpowiada temu rozróżnienie między siłą illokucyjną formuły a perlokucyjnymi konsekwencjami jej wykonania, a na poziomie inżynierii przebiegu – rozpisanie formuły na operator językowy, sprzężony z gestem i oddechem, oraz na architekturę światła i dźwięku o niskiej wieloznaczności.

Austinowskie „infelicities” okazują się w praktyce sztuk żywych niezwykle produktywne. Pomyłka proceduralna (misfire) demaskuje złą ramę, nadużycie (abuse) ujawnia asymetrię władzy w polu, a „puste” formuły odsłaniają miejsca, w których sens nie przechodzi w decyzję. Projektowanie pod ryzyko tych porażek wprowadza do partytury działania swoistą diagnostykę: formuła inicjacyjna musi mieć prozodię rozróżnialną od języka pracy właściwej, a jej deiktyki – wskazania czasu, miejsca, osób – muszą wiązać się z topologią ciał i obiektów. Słowo bez zakotwienia w obrazie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie podnosi koszt poznawczy; obraz bez skrótu językowego rośnie w wieloznaczność. Z tej perspektywy „porażka” jest nie tylko możliwa, ale pożądana w wąskich oknach testowych, bo pozwala skalibrować warunki trafności.

W typologii Johna Searle'a szczególnie użyteczne są komisje i deklaratywy, bo ujawniają mechanikę zobowiązania i zmiany statusu. W sztuce deklaratyw odpowiada aktowi symbolicznemu, który „ustanawia”, nie reprezentuje, a jego skuteczność zależy od uznania ramy i od włączenia świadectwa. Komisja – przyrzeczenie, zobowiązanie do działania – staje się w performansie figurą przerzutową między wydarzeniem a życiem „po”: dopóki nie pojawi się mikrodecyzja poza sceną, mamy do czynienia z ekspresją, nie z transformacją. To rozciągnięcie w czasie, zbieżne z badaniami pojedynczego przypadku, pozwala odróżnić efekt nowości od efektu mechaniki i wprowadza ostrożność wobec retoryki totalnego przeobrażenia.

Gdy performans artystyczny przyjmuje postać instrukcji, reguły konstytutywne i regulatywne przesuwają się z tekstu w stronę wykonania. Praktyki notacji i „instruction pieces” pokazują, że formuła językowa może być zapisem partytury działania, ale jej skuteczność zależy od matrycy ról, od progów bezpieczeństwa i od ekonomii środków. W tym trybie nawet najprostsze zdanie-skrót – krótka dyrektywa – ma status operatora semantycznego, jeżeli wiąże się z przewidywalną prozodią, ruchem i światłem. Bez tych kotwic instrukcja zamienia się w interpretację, a ciężar skutku spada z wykonania na wolę odbioru.

Sprawczość słowa w performansie nie ogranicza się do semantyki. Fonetyka i prozodia – tempo, rytm, kontur wysokości, rozmieszczenie pauz – są parametrami siły illokucyjnej. W praktyce logoperformansu oznacza to strojenie głosu tak, by kontur zgody, odwołania, przerwania i domknięcia był rozpoznawalny bez nadmiaru treści. Roman Jakobson przypominał o funkcji fatycznej języka; tu przydatna jest wyłącznie w krótkich odcinkach, gdy podtrzymuje kanał bez kolonizowania pola obecności. Nadmiar fatyczny rozstraja dominatę rytmiczną, zaś brak prozodii domknięcia zwielokrotnia mikrosakkady i wydłuża przejście od sensu do decyzji.

Z drugiej strony sztuki żywe wypracowały bogaty repertuar „aktów mowy ciałem”, które nie są metaforą, lecz mechaniczną analogią. Kontakt wzrokowy o kontrolowanej długości działa jak deklaratyw rozszczenia przestrzeni; mikro-zatrzymanie ciała jest odpowiednikiem kropki; powtórzenie gestu z malejącą amplitudą spełnia funkcję parafryzy zamykającej. Na tej bazie buduje się koartykulacje między modalnościami: słowo inicjuje, gest porządkuje, światło domyka; albo odwrotnie – światło otwiera, dźwięk prowadzi, słowo stempluje domknięcie. Kluczowe jest zachowanie zasady minimum energii i maksimum rozróżnialności, aby każdy element wnosił funkcję przy najniższym koszcie.

W klasycznej performatyce ważne było pytanie o efemeryczność i możliwość dokumentacji. Część praktyk programowo wykluczała zapisy, aby chronić autopojetyczną pętlę oddziaływań. Z punktu widzenia aktu performatywnego dokument nie musi jednak niszczyć mechaniki, o ile zostaje wpisany w plan sytuacyjny jako świadek urządzeniowy o znanych ograniczeniach, a jego obecność nie zawęża horyzontu patrzenia ani nie modyfikuje dominanty rytmicznej. Słowo – w formie skrótu po domknięciu – staje się tu najtańszym nośnikiem transferu wiedzy: zachowuje oś transformacji bez retoryzacji wydarzenia.

Ramy socjologiczne osadzają sprawczość aktów w polu. Pierre Bourdieu przypominał, że skutki słów zależą od kapitałów i od gry instytucji; Howard S. Becker pokazywał, że „świat sztuki” to sieć konwencji umożliwiających koordynację działań. Z tej perspektywy performatywność nie jest wyłącznie cnotą formuły, lecz funkcją rozpoznawalności reguł i dyspozycji świadków. Dlatego partytura działania zawiera także ujęcie roli świadka: jego język ma status operatora

ramy, nie komentarza estetycznego, a prawo do potwierdzenia domknięcia jest kontrolowane przez minimalny zestaw kryteriów wierności wykonawczej.

Wątek polityczny rozwinęła Judith Butler, wiążąc performatywność z iteracją norm i ich możliwą transformacją. W sztukach żywych powtórzenie jest techniką zmiany: sekwencja reaktywowana w innym układzie ciał, obiektów i słów wytwarza inne rozkłady rozpoznawalności. W praktyce oznacza to projektowanie repetycji nie dla ornamentu, lecz dla przesunięcia progu: krótka formuła językowa powtarzana w różnych dominantach rytmicznych i przy odmiennych światłach sprawdza swoją siłę illokucyjną i ujawnia, czy jest operatorem, czy tylko efektem stylu.

Napięcie między opisem a sprawczością dobrze porządkuje semiotyka Charlesa S. Peirce'a. Ikoniczne podobieństwo daje szybki dostęp, indeksalna wskazówka osadza w sytuacji, symboliczna reguła gwarantuje rozpoznawalność. Skuteczny akt performatywny w sztukach żywych nie rezygnuje z żadnej z tych warstw: formuła językowa ustala regułę, gest wskazuje kierunek, obraz obniża koszt rozkodowania, a światło i dźwięk utrzymują przepuszczalność przejść. Złożone dzieła, które rezygnują z jednej z warstw, mogą imponować retorycznie, ale tracą replikowalność funkcjonalną i zdolność do przenoszenia decyzji „po”.

Kontrolowana obecność błędu jest ostatecznie gwarancją rzetelności. Jeżeli formuła nie zadziała, a rama była spełniona, błąd należy do mechaniki; jeżeli zadziała „mimo wszystko”, mamy do czynienia z efektem nowości. W pierwszym wypadku korekta dotyczy operatora językowego, prozodii lub topologii przejść; w drugim – rezygnuje się z uogólnienia. Właśnie tu akt performatywny łączy się z rygorem naukowym bez utraty specyfiki sztuk żywych: projektuje się próg, testuje się mikrodecyzję „po”, opisuje się skrót i parametry domknięcia, a resztę pozostawia repertuariowi.

Na tle tej ramy praktyki psychoperformansu wykorzystują wypowiedzi performatywne jako narzędzia o precyzyjnie wyznaczonych zadaniach: inicjacja, przerwanie, domknięcie i transfer decyzji poza działanie. Ich skuteczność nie zależy od urody zdania, lecz od tego, czy zdanie wiąże intencję z materiałem, czy ma przewidywalną prozodię, czy współpracuje z gestem i oddechem oraz czy w kompozycji czasoprzestrzennej nie podnosi gęstości bodźców ponad margines sterowalności. Tam, gdzie to spełnione, akt mowy nie „opowiada” performansu – on go wykonuje.

Wreszcie, powraca pytanie o etykę. Jeżeli deklaratyw zmienia status osoby lub relacji, musi mieć zabezpieczenia przed nadużyciem: jawność ról, odwracalność zgód, prawo do przerywania i do milczenia, które nie penalizuje. Te warunki są równoległe do warunków trafności Austina i nie stoją w sprzeczności z iterowalnością Derridy; są ich inżynierskim ugruntowaniem. Dzięki nim sztuki żywe zachowują zdolność „czynienia przez wykonywanie”, a akt performatywny nie traci sensu, gdy opuszcza język i przechodzi w obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, które wspólnie ustanawiają próg transformacji.

Spójnik między teorią aktów mowy a praktyką sztuk żywych widać szczególnie wyraźnie tam, gdzie „zdanie” staje się partyturą. Instrukcje Yoko Ono z tomu „Grapefruit” są minimalistycznymi deklaratywami, które ustanawiają reguły sytuacji, a ich skuteczność zależy od rozpoznania ramy i od gotowości wykonania; jednocześnie działają jak komisje, bo zobowiązują do kontynuacji poza chwilę lektury. „Event scores” George’a Brechta i fluxusowe

„działania” translokują klasyczne rozróżnienia Austina: formuła nie opisuje, tylko konfiguruje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w taki sposób, że nawet niepowodzenie – infelicity – generuje wiedzę o mechanice progu. W tym sensie sztuki żywe nie tyle ilustrują performatywność, ile ujawniają jej pełny zakres: od językowego ustanowienia do ucieleśnionego domknięcia.

W praktykach radykalnych lat siedemdziesiątych test trafności przenosi się do ciała. Vito Acconci w „Seedbed” dramatyzuje dyrektywę i deklaratywę, łącząc je ze z góry ustawioną topologią przestrzeni; Chris Burden w „Shoot” odsłania, jak reguły roli świadka i prawo do przerwania warunkują status aktu; VALIE EXPORT w „Tap and Touch Cinema” ujawnia, że dyspozycja społeczna jest elementem konstytutywnym trafności. Te działania są często czytane jako przekroczenia estetyczne, ale w języku aktów performatywnych można je opisać jako precyzyjne inżynierie progu: wiązanie intencji z materiałem, utrzymywanie przewidywalnej prozodii decyzji, obecność środków zatrzymania. Tam, gdzie nie ma matrycy ról ani mechanizmu przerwania, deklaratywę przeobraża się w przemoc symboliczną i traci rzetelność jako model sprawczości.

Instrukcyjność sztuk żywych ma także wymiar iteracyjny, o którym pisała Judith Butler. Tehching Hsieh w rocznych performansach buduje skutki przez repetycję i kadrowanie czasu; zmiana statusu nie następuje tu jednorazową formułą, ale przez gęstą iterację reguły, która przedstawia mapę rozpoznawalności. Tino Sehgal warunkuje performatywność negatywnym deklaratywem zakazu dokumentacji, który nie jest tylko normą ochronną, lecz parametrem partytury wpływającym na gęstość bodźców i na kształt pola obecności. W obu przypadkach to nie treść słów przesądza o skutku, lecz ich siła illokucyjna spleciona z kompozycją czasoprzestrzenną i z rolą świadka.

Z perspektywy enaktywizmu (Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch) oraz sensorimotorycznych kontyngencji (Kevin O’Regan, Alva Noë) akt performatywny w sztukach żywych jest przebiegiem, w którym znaczenie i percepcja współkonstytuują się wraz z działaniem. Krótki operator językowy, włączony w logoperformans i zestrojony z wydechem, działa jak bramka modulująca precyzję błędu predykcyjnego, a dominanta rytmiczna przeprowadza system przez okno integracji sygnałów. Dzięki temu to, co w ujęciu Austina jawi się jako „trafność formuły”, w idiomie sztuk żywych staje się „trafnością przejścia”: o skutku rozstrzyga przejrzystość wejść, pauz i domknięć, a także zdolność utrzymania mikrodecyzji „po”.

Kontekst instytucjonalny – od Arthura Danto po Pierre’a Bourdieu – przypomina, że deklaratyw sztuki („to jest dzieło”) ma moc tylko w polu, które rozpoznaje reguły i kapitały. Z tej perspektywy performatywność dzieła nie redukuje się do deklaracji autorstwa; musi zostać podparta mechaniką działania, która obniża arbitralność rozstrzygnięć. Jeżeli performans wymaga „świadków ekspertów”, to język ich poświadczeń powinien mieć status operatorów ramy, nie ocen stylu. Psychologicznie zapobiega to efektowi „aury”, socjologicznie – myleniu kapitału symbolicznego z trafnością mechaniki, a metodologicznie – wzmacnia rozróżnialność między efektem nowości a efektem powtarzalnej konstrukcji.

Szczególne miejsce zajmują wypowiedzi performatywne projektowane do pracy na progu wejścia, przerwania i domknięcia. W sztukach żywych stanowią one krótkie, prozodyczne rozpoznawalne formuły, które stabilizują kanały: zgoda i cofnięcie zgody, wezwanie i odwołanie, rozpoczęcie i koniec. Kiedy formuły te są sprzęgnięte z gestem-kluczem, z ustawieniem

horyzontu patrzenia i z reżimem światła o niskiej wieloznaczności, stają się pełnoprawnymi składnikami partytury działania. Właśnie tak wypowiedzi performatywne funkcjonują w psychoperformansie: nie służą dramaturgii retorycznej, tylko operacji na polu obecności i skracaniu drogi od sensu do decyzji.

Spór o efemeryczność kontra dokumentacja, prowadzony między Peggy Phelan a Dianą Taylor, znajduje operacyjne rozwiązanie w rozróżnieniu repertuaru i archiwum. Repertuar – pamięć operacyjna – zachowuje skrót, czas do progu, prozodię domknięcia i jeden parametr trajektorii mikroruchu; archiwum – zapis wideo i audio – ma status dodatkowego świadka o znanej intruzywności. W sztukach żywych, które sięgają po dokument, należy wpisać urządzenia rejestrujące w plan sytuacyjny tak, by nie zawężyły horyzontu patrzenia ani nie zaburzały dominanty rytmicznej; w przeciwnym razie sam akt dokumentowania znosi warunki trafności, które miał poświadczać.

Ramy krytyczne podnoszą też kwestię przemocy performatywnej. Jacques Rancière przypomina o polityce podziału postrzegalnego; Gayatri Spivak ostrzega przed „mówieniem za” jako kolonizacją głosu. W sztukach żywych przekłada się to na reguły etyczne: prawo do milczenia, do przerywania, do wycofania zgody, widoczność matrycy ról i odwracalność ekspozycji są konstytutywne dla mocy deklaratywnej. Gdy nie są spełnione, akt traci status performatywu i zamienia się w przymus, nawet jeśli zachowuje wszelkie pozory estetycznej konsekwencji.

Na przeciwnym biegunie znajdują się praktyki cichej inżynierii progu. Prace Tadeusza Kantora nad „obecnością” obiektów, konstrukcje rytmiczne Jerzego Grotowskiego, kompozycje światła Jamesa Turrella – różne genealogie, ten sam mechanizm: perfonemy sensoryczne są tak koartykulowane, by obniżyć koszt decyzyjny i utrzymywać przepuszczalność przejść. Akt performatywny w tych idiomach często nie wypowiada formuły; zostaje „zrobiony” przez sprzężenie modalności. Wskaźnikiem nie jest skala ekspresji, tylko stabilność mikrodecyzji „po” i zgodność skrótu językowego z tym, co da się utrzymać pod innym obciążeniem.

Ta rama wraca do punktu wyjścia, ale na wyższej rozdzielczości. Austinowskie warunki trafności zyskują postać partytury działania; Searle’owskie reguły konstytutywne i regulatywne – formę mechaniki progu i zasad bezpieczeństwa; Butlerowska iterowalność – cykliczną konstrukcję repetycji; Derridiańska powtarzalność – test uogólnialności bez depozytu w „oryginalnym” kontekście; Goffmanowskie ramy – plan sytuacyjny z jawnością ról; Fischer-Lichte – autopojetyczną pętlę ujętą w ekonomię środków; Peirce – koartykulację ikony, indeksu i symbolu. W rezultacie akt performatywny i performans artystyczny przestają być dwiema odseparowanymi tradycjami i stają się jednym laboratorium sprawczości, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wspólnie ustanawiają próg transformacji, a jego trafność można rozpoznać bez ucieczki w ornament, mit lub czysty opis.

W praktyce psychoperformansu to laboratorium przyjmuje formę rygoru projektowego: wypowiedzi performatywne projektuje się jako narzędzia inicjacji, przerywania i domknięcia; plan sytuacyjny zapewnia widzialność przejść; matryca ról ogranicza asymetrie; kompozycja czasoprzestrzenna dba o gęstość bodźców i bezpieczeństwo; logoperformans wiąże zdania-skróty z oddechem i gestem. Skuteczność mierzy się po stronie decyzji „po”, a nie po stronie retoryki „w trakcie”. Tu właśnie spotykają się językoznawstwo i sztuki żywe: w mechanice, która pozwala odróżnić czynienie od mówienia o czynieniu.

Rama aktów mowy zyskuje dodatkową głębię, gdy zostaje odczytana przez antropologię rytuału i performatyki religijno-prawnej. Tambiah pokazał, że skuteczność rytuału jest zarazem językowa i materialna, ponieważ formuły operują na ciałach, obiektach i układach przestrzennych pod rygiem konwencji; Catherine Bell opisała „ritualization” jako strategię wyróżniania praktyk, w której szczególne uformowanie gestu, czasu i miejsca ustanawia nowe dyspozycje. Zestawione z Austinowskimi warunkami trafności, ujęcia te wyjaśniają, dlaczego w sztukach żywych deklaratyw wymaga nie tylko formuły, lecz także planu sytuacyjnego i perfonemów zdolnych do wiązania intencji z materią. W konsekwencji wypowiedź performatywna w performansie artystycznym nie jest ornamentem semantycznym, tylko mechanizmem inicjacji lub domknięcia całej kompozycji, która obejmuje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Prawo stanowi laboratorium „twardych” performatywów: wyroki, śluby, akty nadania i odwołania statusu działają dlatego, że spełniają reguły konstytutywne i posiadają uznanych świadków. W sztukach żywych to pole odniesienia pozwala rozpoznać nadużycia: gdy formuła autorska „to jest dzieło” nie ma oparcia w ramie, a matryca ról nie przewiduje prawa do przerwania, rośnie ryzyko przemocy performatywnej. Dlatego praktyki, które stabilizują próg – jawne zasady zgody i wycofania zgody, przewidywalna prozodia komunikatów granicznych, widzialność mechanizmu zatrzymania – nie ograniczają ekspresji, lecz podnoszą rozstrzygalność skutku. W tym sensie spór o efemeryczność performansu przestaje dotyczyć ontologii dzieła, a zaczyna dotyczyć jakości inżynierii ram.

Kluczowe jest sprzęgnięcie języka z kinezyką i akustyką. Badania nad prozodią i intonacją pokazują, że siła illokucyjna zależy od konturu wysokości, czasu trwania i rozmieszczenia pauz; na poziomie ciała temu układowi odpowiada trajektoria mikroruchu dłoni i głowy oraz synchronizacja z fazami oddechu. Gdy w performansie krótkie zdanie-skrót zostaje zestrojone z wydechem i gestem-kluczem, a światło obniża wieloznaczność, wypowiedź przestaje opisywać i zaczyna robić. To nie metafora: obserwuje się skrócenie czasu do progu domknięcia, spadek liczby mikrosakkad w chwili decyzji i większą stabilność mikrodecyzji „po” w środowisku innym niż wyjściowe. Operacyjnie oznacza to, że projekt wypowiedzi performatywnej jest projektem multimodalnym, a nie literackim.

Genealogie sztuk żywych dostarczają modeli, które da się przepisać na język mechaniki. Carolee Schneemann pracowała nad deklaratywem ciała, w którym zmiana statusu nie wynika z opisu, lecz z przekroczenia progu relacyjnego; Ana Mendieta ujawniała, że ślad materialny obiektu-klucza może przenosić akt w czasie, jeśli jego relacja z miejscem i gestem ma przewidywalną składnię; Laurie Anderson pokazała, jak logoperformans – operowanie głosem, rejestrem i rytmem – może pełnić funkcję operatora ramy, stabilizując znaczenie w przepływie. W każdym z tych idiomów skuteczność nie wynika z intensywności, tylko z koartykulacji modalności i ekonomii środków, które wspólnie podtrzymują rozróżnialność progu.

Krytyczne rozszerzenie teorii aktów wprowadziły analizy interpelacji. Louis Althusser wskazywał, że jednostka zostaje „zawołana” w normę poprzez akt – policyjne „hej, pan!” jest deklaratywem konstytuującym podmiot w relacji władzy. Judith Butler poszła dalej, opisując, jak iterowana performatywność ciała wytwarza i może przekształcać ramy tożsamości. W sztukach żywych to przesunięcie tłumaczy, dlaczego powtórzenie bywa techniką zmiany: wielokrotnie uruchamiane, precyzyjnie skadowane wypowiedzi i gesty nie reprodukują status

quo, jeśli ich koartikulacja modyfikuje dystrybucję rozpoznawalności i obniża koszt alternatywnych decyzji. Właśnie tu artykulacja języka z ciałem, obiektem, światłem i dźwiękiem zyskuje polityczny korelat bez popadania w deklaratywne „eseizowanie” sceny.

Z perspektywy metodologicznej praktyki artystyczne, które pracują instrukcją, oferują czysty materiał do badań aktu performatywnego. Notacja jako partytura – krótka, techniczna, pozbawiona ornamentu – pozwala oddzielić efekt nowości od efektu mechaniki. Jeżeli ten sam skrót językowy związany z tym samym gestem-kluczem i progiem światła prowadzi w kolejnych powtórzeniach do stabilnej mikrodecyzji „po”, mamy do czynienia z trafnością wykonawczą, a nie z jednorazowym sukcesem stylu. Tak rozumiana dokumentacja – skrót, czas do progu, marker prozodii, pojedynczy parametr mikroruchu – nie kolonizuje pola obecności, lecz służy transferowi wiedzy i falsyfikacji.

Na koniec warto wrócić do samego napięcia między constativum a performativum. W praktyce sztuk żywych „czyste” opisy są rzadkie, a „czyste” akty – niemal niemożliwe: większość wypowiedzi miesza obie funkcje. Rygor polega nie na utrzymywaniu utopijnej czystości, lecz na rozróżnianiu: które elementy w danej kompozycji pełnią funkcję operatorów sprawczych, a które są komentarzem, tłem, ornamentem. To rozróżnienie zwiększa przejrzystość planu sytuacyjnego, ułatwia pracę świadka i podnosi jakość decyzji „po”, czyli jedynej miary, która pozwala odróżnić performans od retoryki performansu.

W tym ujęciu „od Austina do sztuk żywych” nie jest linią postępu, tylko wektorem translacji: reguły konstytutywne zamieniają się w wymogi kompozycyjne, reguły regulatywne – w protokoły bezpieczeństwa i ekonomii środków, typy aktów – w wzorce koartikulacji modalności. Skutek to decyzja utrzymana poza wydarzeniem, a nie wzruszenie „w trakcie”. Tak rozumiana performatywność staje się podstawą dalszych rozdziałów, w których wypowiedzi performatywne będą traktowane jako precyzyjne narzędzia psychoperformansu – narzędzia projektowane i mierzone w świecie, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędnymi kanałami przemiany, a świadectwo nie odrywa się od mechaniki progu.

#### 2.4. Procesualność i transmutacja: przemiana jako rdzeń praktyki (procesualizm, aktywna imaginacja, synchroniczność)

Procesualność nie jest tu ornamentem pojęciowym, lecz warunkiem istnienia praktyki: psychoperformans działa jako sekwencja przejść, których sens rodzi się w ruchu między inicjacją, pracą właściwą i domknięciem, a następnie w inkorporacji decyzji „po”. W ujęciu procesualnym przemiana nie jest efektem jednego, widowiskowego aktu, tylko rezultatem starannie dawkowanej dynamiki, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są koartikulowane tak, by obniżyć koszt decyzyjny i podnosić rozróżnialność progu. W tym sensie transmutacja nie oznacza metafizycznej metamorfozy, lecz mierzalne przestawienie mapy priorytetów: od nawykowej reaktywności ku sterowaniu wykonawczemu, od rozproszonej semantyki ku operatorom funkcjonalnym, od zamkniętej pętli autowalidacji ku świadectwu, które włącza zewnętrzny punkt odniesienia. Rdzeniem jest inżynieria przejść.

Historia sztuki dostarcza dla tej inżynierii języków i modeli. Procesualizm lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – od notacji instrukcyjnych po sztukę procesu – przeniósł akcent z obiektu na przebieg: materiały, czas, działanie, powtarzalne mikro zdarzenia. Jerzy Ludwiński wskazywał, że w epoce „postartystycznej” dzieło przestaje być skończonym przedmiotem, a staje się polem procesów; Oskar Hansen rozwijał „formę otwartą”, w której przestrzeń i rola odbiorcy są komponowane jako zmienne, nie jako tło. W tym idiomie psychoperformans sytuuje się po stronie praktyk, które komponują pole obecności, a nie tylko „używają” przestrzeni: plan sytuacyjny jest instrumentem o własnej składni, a jego jakość rozpoznaje się po tym, że umożliwia podtrzymałwalne przejścia między fazami i widzialność inwariantów.

Procesowo rozumiana przemiana wymaga pojęć o większej rozdzielczości niż linearny „początek–koniec”. Korzystne jest odróżnienie homeostazy od homeorezy: nie stabilizuje się punktu, lecz trajektorię. W praktyce oznacza to konstrukcję spirali obecności jako wzorca dawkowania intensywności, w którym każdy zwój ma inicjacyjny perfonem, krótki odcinek pracy właściwej, prozodię domknięcia i test inkorporacji. Powtarzalność nie jest tu redundancją, lecz metodą modulacji precyzji: iterowane, ale nie identyczne przejścia pozwalają systemowi obniżać szum w kanałach nieistotnych oraz rozciągać okno integracji między interocepcją a bodźcami zewnętrznymi. To dlatego dobrze zestrojona dominanta rytmiczna nie „upiększa” przebiegu, tylko utrzymuje jego sterowalność pod rosnącym obciążeniem.

Transmutacja – termin z obszaru symboliki – zostaje tu przepisana na operacyjne „zmianę reguły wiązania intencji i materiału”. Jej momentem jest akt symboliczny, ale mechaniką pozostaje proces. Na wejściu działa rekontekstualizacja: ten sam obiekt-klucz zestawiony z inną temperaturą światła i inną prozodią słowa staje się nośnikiem innej decyzji. W pracy właściwej działa kondensacja i przemieszczenie: nadmiar semantyczny słowa bywa przerzucany do gestu-klucza o niższej wieloznaczności, a mikroruch dłoni kondensuje funkcję, która wcześniej była rozlana w długich zdaniach. Na wyjściu dominuje substytucja: decyzja testowana jest w materiale pośrednim (np. w logoperformansie) zanim zostanie wdrożona w materiale wysokiego ryzyka. Tak rozpisana transmutacja ma miary: skrócony czas do progu domknięcia, spadek mikrosakkad przy decyzji, stabilność mikrodecyzji „po” w środowiskach alternatywnych.

W ujęciach kognitywnych procesualność przekłada się na modulację priorytetów predykcyjnych. System nie „uczy się” sensu przez deklaracje, lecz przez serię mikrokorekt precyzji błędu w sprzężeniu percepcja–działanie. Perfonemy somatyczne (oddech, trajektoria mikroruchu, ustawienie horyzontu patrzenia) i semantyczne (operator językowy, obraz o kontrolowanej rozdzielczości) działają jak pokrętła kalibracyjne: obniżają wagę zakłóceń i wzmacniają sygnały zadaniowe. Stąd nacisk na prozodię domknięcia – to ona decyduje, czy pobudzenie zostanie skondensowane w ślad materialny i skrót językowy, czy rozproszy się w reakcji estetycznej. Bez tej kondensacji przemiana nie następuje, nawet jeśli doświadczenie ma wysoką intensywność.

W praktyce społecznej procesualność odsłania się jako praca nad ramami, a nie tylko nad przeżyciem. Rola świadka – cichego lub responsywnego – nie jest dodatkiem, ale urządzeniem stabilizującym trajektorię. Świadek responsywny, wyposażony w precyzyjny słownik krótkich operatorów, przerywa dryf i obniża koszt powrotu do wektora transformacji; świadek cichy utrzymuje przewidywalną gęstość bodźców i chroni okno integracji. W obu wariantach świadectwo ma formę testu, nie oceny stylu: czy pojawiła się mikrodecyzja „po”, czy skrót

językowy pozostał operacyjny po zmianie kontekstu, czy gest-klucz zachował czułość przy zmęczeniu. Dopiero taka architektura pozwala odróżnić proces realny od procesualnej retoryki.

Procesualność jest także polityką energii. Zasada minimum energii i maksimum rozróżnialności nakazuje projektować przebiegi tak, by każdy element wnosił czytelną funkcję przy najniższym możliwym koszcie. W praktyce oznacza to brutalnie trzeźwe decyzje: redukcję materiałów o wysokiej wieloznaczności, selekcję słów do operatorów, światło z przewidywalnym kontrastem, dźwięk w funkcji dominanty, nie tła. Taki rygor nie ogranicza ekspresji, tylko zabezpiecza przemianę przed efektem nowości. Gdy koszt energetyczny rośnie szybciej niż zysk rozróżnialności, spirala obecności zamienia się w eskalację, a domknięcie w symulację.

Wypowiedzi performatywne pełnią w procesie rolę bramek: inicjacyjnych, przzerwania, domknięcia i transferu. Ich projekt nie ma charakteru literackiego, lecz inżynierski. Formuła inicjacyjna musi mieć prozodię różną od języka pracy właściwej i wiązać się z gestem o niskiej wieloznaczności; formuła przzerwania powinna być najkrótsza spośród wszystkich i sparowana z fizycznym ruchem wycofującym pobudzenie; formuła domknięcia jest zestrojona z wydechem i mikro-zatrzymaniem ciała; formuła transferu to skrót, który da się powtórzyć „poza sceną” bez dekoracji. Stabilność działania tych bramek rozpoznaje się po zgodności między skrótem językowym a powtarzalnym, oszczędnym ruchem dłoni i po tym, że świadek potrafi poświadczyć próg na podstawie widocznej prozodii, nie osobistego wrażenia.

Transmutacja wymaga progów bezpieczeństwa wpisanych w samą partyturę. Progi definiują maksymalną gęstość bodźców, granice ekspozycji i mechanizmy natychmiastowego zatrzymania. W pracy nad procesem nie czeka się na kryzys, aby „włączyć bezpieczeństwo”; przeciwnie – minimalne procedury są stale widoczne, a ich przywołanie nie stygmatyzuje. Najprostsza forma to para: operator językowy „stop” o rozpoznawalnej prozodii i gest dłoni z natychmiastowym powrotem do horyzontu wzroku w neutralnym punkcie. To, co bywa mylnie uznawane za „proceduralizm”, jest w istocie warunkiem rozróżnienia przemiany od nadmiernej stymulacji.

Procesualny charakter praktyki wymusza także minimum interoperacyjnej dokumentacji. Pamięć operacyjna zapisuje krótko: inicjacja (operator i kotwica materialna), czas do pierwszego progu, schemat dominanty rytmicznej, prozodia domknięcia, jedna mikrodecyzja „po”. Taki zapis nie kolonizuje pola obecności, a zarazem pozwala na falsyfikowalne porównania między zwojami spirali i pomiędzy osobami. W badaniu pojedynczego przypadku testem nie jest opis przeżycia, lecz utrzymanie skrótu w czasie i jego odporność na zmianę kontekstu. Właśnie tu procesualność splata się z rzetelnością: bez minimalnych wskaźników przemiana pozostaje deklaracją.

Różnica między „procesem” a „procesualizmem” jest zatem zasadnicza. Proces to fakt, że coś przebiega w czasie; procesualizm to decyzja, by uczynić z przebiegu właściwy materiał kompozycji i kryterium wartości. Dla psychoperformansu wybór ten jest nieodzowny, bo tylko on pozwala odróżnić mechanikę przemiany od jej estetycznych symulaków. Wektor transformacji nie jest deklaracją celu, lecz hipotezą dynamiki: definiuje zakres i kierunek zmiany w przestrzeni stanów i musi dać się rozpoznać w trajektorii mikroruchu, w prozodii i w skrótce, a następnie – co najważniejsze – w mikrodecyzji, która przetrwa wyjście z sytuacji.

Z punktu widzenia praktyki klinicznej i edukacyjnej procesualność ma konsekwencje pragmatyczne. Uczenie przez działanie w trybie N-of-1 polega na konstruowaniu krótkich, replikowalnych przejść, które można stroić bez niszczenia ekologii. Albo inaczej: zamiast „robić więcej”, robi się „precyzyjniej”. Dwa powtórzenia tej samej partytury – różniące się tylko temperaturą światła lub długością pauzy – są bogatsze poznawczo niż jedna, rozgadana sekwencja o wysokiej estetycznej sile. Procesualizm nie promuje minimalizmu jako stylu, lecz jako ekonomię dowodu.

Transmutacja na koniec zyskuje wymiar relacyjny. Przemiana nie jest prywatnym aktem, jeśli korzysta z poświadczenia świadka i jeśli włącza się w nią logika prawa do przerwania i odwracalności zgody. Ten wymiar nie osłabia intensywności, ale czyni ją czytelną: to, co się wydarzyło, da się nazwać skrótem, pokazać gestem, odtworzyć dominatą rytmiczną i – co rozstrzygające – utrzymać w decyzji „po”. Tak rozumiana procesualność nie jest opowieścią o stawaniu się; jest mechaniką zmiany, która pozwala przejść od obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu do świata decyzji, w którym znikają złudzenia jednorazowego oświecenia, a pojawia się cierpliwa technologia progów.

Proces wymaga materiału czasu. Nie linearnie odmierzanej długości, lecz kształtowanej trwania – różnicowania gęstości, progów i punktów zwrotnych, w których sens przechodzi w decyzję. W tej perspektywie psychoperformans korzysta z czterech roboczych skal czasu, które współistnieją: mikrotempa (pauzy, mikrozatrzymania, milisekundowe kontury prozodii), rytmu operacyjnego (sekundy i dziesiątki sekund pracy właściwej), taktów dramaturgicznych (minuty, w których zamyka się cykl inicjacja–praca–domknięcie) oraz czasu inkorporacji „po” (godziny–dni, w których rozstrzyga się trwałość). Transmutacja dzieje się w przeplotach tych skal i dlatego wymaga architektury, a nie tylko „dobrego wycucia chwili”. Architektura czasu, wprowadzona partyturą, zapewnia rozróżnialność wejść, progów i wyjść, aby intensywność nie rozlała się w chaos.

W praktyce oznacza to, że obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt otrzymują funkcje czasowe, nie wyłącznie semantyczne. Światło pracuje jako dominanta rytmiczna, bo poprzez stałe lub pulsujące układy kontrastu bramkuje przepływ bodźców i wyznacza okna integracji. Dźwięk staje się nośnikiem prozodii domknięcia – wycisza mikrosakkady i stabilizuje decyzję. Gest wprowadza bramkę przerwania o najniższym możliwym koszcie. Słowo przyjmuje status operatora, który sprzęga się z oddechem i segmentacją frazy, aby znosić niepotrzebne rozgałęzienia uwagi. Obiekt-klucz, dzięki stałym własnościom materialnym i przewidywalności w świetle, jest miejscem kondensacji śladu. Ten rozdział funkcji nie jest teorią estetyki, lecz mechaniką przejść.

Procesualizm w sztuce pokazał, że czas może być materiałem konstrukcyjnym. W „formie otwartej” Oskara Hansena punkt ciężkości przeniesiono na możliwość ingerencji i modulacji; w koncepcjach Jerzego Ludwińskiego dzieło wytracało kontury przedmiotowe, by stać się polem zdarzeń. Psychoperformans przyjmuje tę lekcję, ale dopisuje rygor rozstrzygalności: otwartość nie oznacza dowolności, tylko sterowalność w granicach progów bezpieczeństwa. Stąd nacisk na matrycę ról i parametry partytury, które pozwalają iterować przebiegi i porównywać ich efekty na poziomie mikrodecyzji „po”.

Transmutację dobrze wyjaśnia język progów i bifurkacji. W ujęciu synergii małe zmiany parametrów kontrolnych systemu – gęstości bodźców, dominanty rytmicznej, temperatury

światła, długości pauzy – mogą przedstawiać układ zachowań między stabilnymi reżimami. Psychoperformans operuje w pobliżu takich progów, projektując bezpieczne „zbliżenia” i kontrolowane „przejścia”. Zamiast spektakularnej metamorfozy stosuje się mikroskalowanie: jedna pauza przed operatorem językowym, obniżenie rejestru głosu przy zgodzie lub przerwaniu, przestawienie horyzontu patrzenia poza źródło nadmiarowej wieloznaczności. Zmniejsza to koszt energetyczny zmiany, a jednocześnie zwiększa jej uogólnialność między kontekstami.

Metafory alchemiczne bywają uwodzące, lecz ich operacyjny rdzeń stanowi precyzyjne „wiązanie” intencji z materią. Akt symboliczny jest węzłem, nie widowiskiem: gest-zdarzenie łączy operator językowy z obiektem-kluczem i z prozodią tak, aby powstał próg, po którym następuje decyzja utrzymana „po”. W tym sensie transmutacja nie polega na zmianie „substancji osoby”, lecz na zmianie reguł koartykulacji pomiędzy modalnościami i na przesunięciu przewag w słowniku działania. Miarą jest skrót językowy, który pozostaje operacyjny poza sytuacją, oraz stała, obserwowalna ekonomia mikroruchu przy wzroście obciążenia.

Rytuał przejścia – od Arnolda van Gennepa po Victora Turnera – oferuje historyczne schematy separacji, liminalności i inkorporacji. Tu nie stanowią one uniwersalnej matrycy, ale działają jako heurystyki projektu: separacja jako minimalny protokół zaciemnienia bodźców i otwarcia pola obecności, liminalność jako właściwa praca w warunkach obniżonej wieloznaczności i regulowanej prozodii, inkorporacja jako decyzja „po” w materiale o wyższej stawce. Tak sparametryzowane progi dają się sprawdzać, a logika liminalności przestaje być metaforą i staje się mechaniką okien integracji.

Wypowiedzi performatywne – krótka, precyzyjna składnia inicjacji, przerwania, domknięcia i transferu – są narzędziami regulacji tych progów. Ich skuteczność nie wynika z urody zdania, ale z funkcjonalności prozodii oraz z przewidzianych koartykulacji. „Zaczynam” wypowiedziane na wydechu z lekkim opuszczeniem barków jest inną bramką niż „zaczynam” na wdechu z podniesioną głową. „Stop” skojarzone z mikro-zamknięciem dłoni różni się od „stop” bez gestu. To nie detale „interpretacji”, lecz kontrolowane różnice, które zmieniają profil przejść i ujawniają się w stabilności domknięcia.

Z perspektywy poznawczej transmutacja to modulacja precyzji w systemach predykcyjnych. Nie „dodaje się treści”, lecz zmienia się wagi błędów przewidywania w kanałach istotnych dla zadania. Oddech, głos, trajektoria mikroruchu i światło – jako perfonemy somatyczne – regulują szerokość okna integracji interocepcji i bodźców zewnętrznych; operator językowy i obraz o kontrolowanej rozdzielczości – jako perfonemy semantyczne – redukują liczbę nieistotnych hipotez. Efektem jest spadek reaktywności, wzrost sterowalności i przejrzystość wektora transformacji, rozpoznawalna w skrócie.

Procesualność posiada także oblicze społeczne i polityczne. Przemiana nie jest prywatnym „przeżyciem”, jeżeli korzysta z poświadczenia świadka i jeżeli włącza się w nią prawo do przerwania oraz odwracalność zgody. Te reguły nie są dodatkiem etycznym, ale warunkiem mechaniki: to one podtrzymują okno integracji i bronią pola obecności przed przemocą performatywną. Świadek cichy utrzymuje przewidywalność bodźców, świadek responsywny dostarcza minimalnych sygnałów korekcyjnych; obaj działają jak stabilizatory trajektorii i są włączeni w partyturę, a nie „postawieni obok”.

Wreszcie, utrzymywalność procesu wymaga świadomego zarządzania energią i entropią. Zasada minimum energii i maksimum rozróżnialności wyznacza ekonomię środków: im prostsze koartykulacje, tym większa odporność na zakłócenia. Jeżeli dźwięk pełni funkcję dominanty rytmicznej, światło nie może konkurować o rolę głównego nośnika kontrastu; jeżeli słowo ma funkcję operatora skrótu, obraz nie powinien rosnąć w wieloznaczność. Każdy nadmiar – materiałów, dekoracyjnych figur, „efektów” – jest dłutem, które rozszczelnia progi i unieważnia przyrost sterowalności.

Ta logika uzasadnia minimalną dokumentację operacyjną. Nie archiwizuje się „wszystkiego”, lecz zapisuje się tyle, ile potrzebne do replikacji funkcjonalnej i porównań: skrót, parametry prozodii domknięcia, czas do progu, znak dominaty rytmicznej, jedną mikrodecyzję „po”. Dokument staje się świadkiem urzędzeniowym o znanej intruzywności i wpisanym w plan sytuacyjny miejscu, aby nie zakłócać gęstości bodźców ani horyzontu patrzenia. To nie kompromis z ideałem efemeryczności; to warunek transferu wiedzy.

Procesualność i transmutacja tworzą więc wspólny rdzeń praktyki: projektuje się czas, sparametryzowuje progi, koartykułuje modalności, stroi wypowiedzi performatywne i włącza świadectwo jako urządzenie rozstrzygalności. Przemiana nie rozgrywa się w deklaracjach ani w samej intensywności doświadczenia, lecz w mechanice przejść, które można nauczać, mierzyć i utrzymywać pod obciążeniem bez utraty sensu.

Wcześniej opisane mechaniki spirali obecności i prozodii domknięcia wymagają doprecyzowania w wymiarze pracy wykonawczej rozumianej mentalnie: przemiana jest w znacznej mierze efektem operacji na fenomenach i pojęciach, które przebiegają jak praca wykonawcza w systemach poznawczych. Aktualizacja pamięci roboczej, hamowanie reakcji, przełączanie zestawów i redystrybucja uwagi – traktowane tu nie jako testy, lecz jako operatory praktyki – zostają włączone w plan sytuacyjny jako parametry sterujące koartykulacją modalności. Wypowiedzi performatywne pełnią funkcję instrukcji dla tych operatorów: krótkie zdanie na wydechu z określoną prozodią nie tylko otwiera przebieg, lecz reguluje próg hamowania i szerokość okna integracji, a gest-klucz związany z tym zdaniem stabilizuje przełączenie zestawu bez skoku pobudzenia. Na tym tle transmutacja ujmowana jest jako hipoteza dynamiki ze zdefiniowanymi warunkami brzegowymi: zakresem oczekiwanej zmiany w przestrzeni stanów, dolnym progiem rozróżnialności efektu, górnym progiem kosztu energetycznego, dopuszczalną zmiennością perfonemów i ich składni oraz regułą zatrzymania przy przekroczeniu gęstości bodźców. Wypowiedź performatywna działa jak deklaratyw konstytutywny o treści logistycznej („tu zaczyna się przebieg, w tych granicach wolno modulować, w tym punkcie następuje domknięcie”), a praktyka pre-rejestracji planu sytuacyjnego w wersji operacyjnej ułatwia porównywalność powtórzeń i test uogólnialności w odmiennych środowiskach bez kolonizacji pola obecności.

Aby zapobiec „dopasowaniu do sytuacji” zamiast do mechaniki, stosuje się mikroskalowanie i rotację modalności przy niezmienniej osi transformacji: to samo zdanie-skrót wiązane kolejno z dominującym światłem, dźwiękiem, zapachem, fakturą czy gestem, przy stałym wektorze spojrzenia i kontrolowanej długości pauzy. Jeżeli stabilność mikrodecyzji „po” utrzymuje się pod taką rotacją, mamy do czynienia z transmutacją, a nie jednorazowym podniesieniem pobudzenia; złudzenie postępu rozpoznaje się po tym, że skrót traci klarowność, a trajektoria mikroruchu rozdwa się po zmianie oświetlenia, akustyki lub innych czynników sensorycznych,

społecznych lub topologicznych. Ten porządek wzmacnia projekt wypowiedzi performatywnych jako bramek inicjacyjnych, przerwania, domknięcia i transferu, których skuteczność zależy od inżynierii prozodii i sprzężeń somatycznych: „zaczynam” na wydechu z lekkim opuszczeniem barków różni się funkcjonalnie od „zaczynam” na wdechu, „stop” z mikrozamknięciem dłoni ma inny profil niż „stop” bez gestu. To nie niuans stylistyczny, lecz różnica progowa, widoczna w czasie do progu domknięcia i w stabilności skrótu.

W układach grupowych procesualność narażona jest na emergentne zakłócenia wynikające ze spontanicznego sprzęgania się rytmów. Entrainment bywa użyteczny, lecz potrafi kolonizować indywidualne progi, dlatego matryca ról precyzuje odpowiedzialność za dominantę rytmiczną i reguły jej modulacji, aby wspólne tempo nie zawężyło horyzontu patrzenia ani nie windowało gęstości akustycznej. Świadek responsywny komunikuje minimalne korekty i poświadcza progi bez narzucania interpretacji, świadek cichy stabilizuje przewidywalność bodźców; bramki kolektywne (inicjacja, przerwanie, domknięcie) muszą mieć brzmienie odróżnialne od tła i składnię krótszą niż w pracy solo, żeby nie gubiły funkcji w samej warstwie współobecności. W ten sposób mechanika transmutacji zachowuje odporność na szum grupowy, a świadectwo staje się urządzeniem stabilizującym trajektorię, nie środkiem estetyzacji.

Napięcie między efektywnością a inwazyjnością dokumentacji rozstrzyga się na korzyść pamięci operacyjnej o znanej intruzywności. Minimalny zapis – inicjacja (operator i kotwica), czas do pierwszego progu, znak dominanty rytmicznej, prozodia domknięcia, jedna mikrodecyzja „po” – wspiera replikację funkcjonalną i falsyfikację, pod warunkiem, że kamera i mikrofon zostaną wmontowane w kompozycję jako „świadkowie urządzeniowi” niewprowadzający własnych dominant. Rozszerzona dokumentacja bywa użyteczna, ale niesie ryzyko rekontekstualizacji: zapis może stać się silniejszym nośnikiem sensu niż przebieg, przesuując pracę z transformacji ku reprezentacji. Dlatego dokument ma status poświadczenia funkcjonalnego, a nie estetycznego trofeum, i podporządkowany jest transferowi wiedzy, nie budowie aury. Równocześnie wymagana jest ekologiczna kalibracja modalności: jeśli dźwięk pełni funkcję dominanty rytmicznej, światło dostarcza kontrastu o niskiej wieloznaczności; jeśli słowo działa jako operator językowy, obraz zachowuje ograniczoną rozdzielczość, by nie mnożyć skojarzeń. Nadmiar nośników zwiększa koszt decyzyjny i skracza margines sterowalności, zbyt surowa redukcja rodzi atonię – kalibracja jest więc warunkiem sterowania entropią.

Warstwa semantyczna wymaga jawnego projektowania operatorów kontrastu i kondensacji, które ostrzą reguły bez fałszywych dychotomii. Zamiast rozbudowanych definicji stosuje się minimalne pary rozróżniające: widoczność progu kontra dekoracyjność, decyzja „po” kontra wzruszenie „w trakcie”, mechanika kontra aura; kondensacja przesuwa pracę od opisu do formuły sprawczej, którą da się sprzęgnąć z oddechem i ruchem dłoni. Ten porządek semantyczny spleta się z infrastrukturą bezpieczeństwa, która – jako element rdzenia, nie dodatek – ustanawia granice intensywności afektywnej i gęstości bodźców, zapewnia odwracalność zgody i symetrię prawa do przerwania, a także definiuje minimalne środki powrotu do regulatorów ciała. Widzialność progów nie hamuje dramaturgii, tylko stabilizuje mechanikę transmutacji, pozwalając zbliżać się do granic bez eskalacji ryzyka; ich brak nie generuje autentyczności, lecz rozszczelnia rozróżnialność i unieważnia przyrost sterowalności.

Utrzymywalność efektów zamyka cały cykl: transmutacja, która nie przechodzi w inkorporację, pozostaje estetyką doświadczenia. Model podtrzymania opiera się na okresowych powrotach do minimalnych przebiegów, audycie śladów, testach odporności skrótów po zmianie kontekstu i kontrolowanym rozszerzaniu marginesu sterowalności. Z perspektywy kognitywnej oznacza to modulację precyzji w systemie predykcyjnym: perfonemy somatyczne (oddech, trajektoria mikroruchu, horyzont patrzenia) i semantyczne (operator językowy, obraz o kontrolowanej rozdzielczości) obniżają wagę zakłóceń i wzmacniają sygnały zadaniowe, co daje spadek reaktywności i wzrost sterowalności wektora transformacji. W praktyce społecznej gwarantem tej utrzymywalności pozostaje świadectwo – osobowe i urzędzeniowe – oraz mierzalna mikrodecyzja „po”, która wytrzymuje inne światło, inny dźwięk, inną rolę i inne ramy; w takiej konfiguracji procesualność i transmutacja nie są opowieścią o stawaniu się, lecz mechaniką zmiany uczoną, mierzoną i utrzymywaną pod obciążeniem bez utraty sensu.

Transmutację najtrafniej opisać jako sterowalną zmianę reżimu dynamiki systemu ucieleśnionego i uspołecznionego działania, w której rola czasu nie kończy się na odmierzaniu, lecz zaczyna na rzeźbieniu trwania. Aby tę zmianę uczynić rozstrzygalną, warto przełożyć język praktyki na język prostych modeli sterowania o jawnych parametrach. Przebieg ma wtedy postać skończonego automatu o stanach miękkich, w którym progi nie są „drzwiami” binarnymi, lecz strefami histerezy pozwalającymi absorbować szum. Wektor transformacji można zapisać jako mapę przejść z warunkami brzegowymi: dolnym progiem rozróżnialności efektu, górnym progiem kosztu energetycznego, tolerancją na opóźnienia w koartykulacji. Histereza progów chroni przed oscylacją między stanami, a krytyczne spowolnienie – rozpoznawalne w wydłużeniu czasu powrotu do rytmu roboczego oddechu lub w zaniku płynności mikroruchu – staje się praktycznym sygnałem ostrzegawczym przed utratą sterowalności. Ten formalizm nie zastępuje praktyki, ale porządkuje ją: pozwala projektować przebiegi tak, by obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie były dekoracją, tylko instrumentami bramkowania i podtrzymywania decyzji, które przechodzą próbę środowiskowych zakłóceń i społecznych stawek.

Wraca tu w rozdzielczości wyższej kwestia wypowiedzi performatywnych jako narzędzi procesu, których skuteczność zależy od sprzężenia semantyki, prozodii i somatyki. Performatyw nie działa, bo „został wypowiedziany”, lecz dlatego, że jego składnia jest minimalna, prozodia ma profil energetyczny skoordynowany z oddechem i tonusem posturalnym, a koartykulacja z gestem-kluczem i horyzontem patrzenia obniża koszt decyzji. „Zaczynam” powiedziane na wydechu z miękką kadencją i dyskretnym opuszczeniem barków tworzy inny próg niż „zaczynam” na wdechu z uniesioną krtanią; „stop” zsynchronizowane z mikro-zamknięciem dłoni i krótkim bezruchem funkcjonalnym ma inną odporność na szum niż „stop” bez kotwicy somatycznej. Te różnice służą nie stylowi, lecz mechanice transmutacji: właściwie zaprojektowany performatyw staje się zawiasem przejścia między reżimami zachowania, co w pomiarze ujawnia się skróceniem czasu do domknięcia, stabilizacją trajektorii mikroruchu i utrzymaniem klarowności skrótów językowych po zmianie oświetlenia, układu dźwiękowego lub roli społecznej.

Procesualność zyskuje pełną treść, gdy włączy się perspektywę autonomicznego układu nerwowego i predykcyjnych modeli percepcji. Przemiana nie polega na „dostarczeniu bodźca”, lecz na modulacji precyzji – zmianie wag błędów przewidywania w kanałach istotnych dla zadania – tak, by układ przestał przeszacowywać zakłócenia i odzyskał kierowalność. Praktycznie czyni się to przez strojenie okna integracji między interocepcją i eksterocepcją:

długość pauzy przed bramką, dominanta rytmiczna dźwięku, kierunek i odległość horyzontu wzroku, temperatura i kontrast światła, a także morfologia gestu i prozodia słowa tworzą razem profil „przepuszczalności” systemu. Jeśli obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostaną ustawione tak, aby zredukować wieloznaczność tam, gdzie ona szkodzi, a zostawiać wektor eksploracji tam, gdzie on służy decyzji, to transmutacja staje się ekonomią energii, a nie jej marnotrawstwem. Właśnie dlatego w dobrze zaprojektowanej partyturze pojawia się zjawisko kaskad mikrodomeknień: małe, szybkie decyzje techniczne poprzedzają i stabilizują decyzje semantycznie „większe”, co z kolei przekłada się na mniejszą podatność na utratę progów w warunkach społecznego napięcia.

Kiedy działanie rozgrywa się we wspólnocie, proces ulega sprzężeniom, które przynoszą dodatkowe ryzyka i dodatkowe możliwości. Entrainment grupowy może stać się sprzymierzeńcem, jeśli matryca ról jasno rozdziela odpowiedzialność za dominantę rytmiczną i widzialność bramek, a świadkowanie ma charakter niskointruzyjny, przewidywalny i poświadczalny. Ten sam mechanizm – bez jawnych progów przerwania i odwracalnej zgody – kolonizuje progi indywidualne i rozmywa wektor transformacji. Z tego powodu dokumentacja, o ile jest potrzebna dla transferu wiedzy i falsyfikacji, zostaje wpisana w kompozycję jako świadek urzędniowy o znanej intruzyjności: kamera nie może stać się nową dominantą świetlną, a mikrofon – nową dominantą akustyczną; ich obecność musi zachowywać margines sterowalności i nie zawężać horyzontu patrzenia. Minimalna pamięć operacyjna jest celem operacyjnym, nie dogmatem: rozszerzony zapis bywa użyteczny, lecz zawsze niesie ryzyko rekontekstualizacji, w której reprezentacja przebiegu zaczyna zastępować przebieg, a aura dokumentu – mechanikę transmutacji. Dyscyplina polega tu na tym, by dokument poświadczal mechanizm i decyzję „po”, a nie przejmował roli nośnika sensu.

Utrzymywalność transmutacji nie jest efektem woli, tylko inżynierii podtrzymania. Inkorporacja – powrót w warunkach zmienionych, z małą decyzją do wykonania – działa jak test reżimu, nie jak dekoracyjny epilog. Regularne, krótkie przebiegi minimalne, audyt śladów materialnych, mikroskalowane rotacje modalności przy niezmienniej osi, a także planowe poszerzanie marginesu sterowalności pod większym obciążeniem budują pamięć proceduralną, w której skrót językowy i gest-klucz zachowują operacyjność mimo innego światła, innego dźwięku, innej roli. W tej perspektywie procesualność i transmutacja tworzą rdzeń praktyki, który łączy ontologię zdarzenia z rygorem pomiaru: przemiana nie „wydarza się” przez intensywność, lecz zostaje zaprojektowana, wykonana i poświadczona – tak, aby powtórzenie nie było repetycją, tylko funkcjonalnym ekwiwalentem prowadzącym do tej samej klasy decyzji „po”.

## 2.5. Psychoperformans w polu sztuki, edukacji i zdrowia: status metody mieszanej

Status metody mieszanej wynika tu z przecięcia trzech porządków praktyki i wiedzy: sztuki jako inżynierii sensu, edukacji jako inżynierii nabywania kompetencji oraz zdrowia jako inżynierii ograniczania cierpienia i wzmacniania sterowalności funkcjonalnej. Psychoperformans działa w każdym z tych porządków, ale nie rozpuszcza się w żadnym; utrzymuje własny rdzeń mechaniczny, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są równorzędnymi kanałami modulacji czasu, uwagi i decyzji. W polu sztuki odpowiada to idiomowi „process-based”, gdzie prymat zyskuje dynamika zdarzenia nad wytworem, jednak w przeciwieństwie do tradycji

wyłącznie estetycznej psychoperformans operuje jawnie parametryzowaną partyturą, planem sytuacyjnym i aktami symbolicznymi o charakterze progowym. Wcześniej przedstawione pojęcia otrzymują tu szersze zastosowanie: perfonem zastępuje „gest artystyczny” jednostką sprawczą o mierzalnych skutkach, świadek zostaje włączony jako urządzenie rozstrzygalności zamiast roli widza, a wypowiedzi performatywne organizują dramaturgię inicjacji, przerw i domknięć wprost na prozodii, nie na deklaratywnej narracji. Wartością w sztuce staje się więc nie jedynie ekspresja, ale kompetencja inżynierska projektowania przejść, testowania progów i utrzymywania wektora transformacji pod obciążeniem. Z tej perspektywy psychoperformans może funkcjonować w instytucjach artystycznych jako praktyka ekspozycyjna „na żywo” z widzialnymi progami bezpieczeństwa, jako laboratorium kuratorskie badające gęstości bodźców i koartykulacje modalności, a także jako metodologia badawcza dla arts-based research, w której „dzieło” i „dowód” nie są rozłączne, ponieważ miary pierwotne (czas do proggu domknięcia, stabilność skrótu językowego, trajektoria mikroruchu) pozwalają różnicować mechanikę od aury. W tym układzie dokumentacja nie jest dekoracją, lecz poświadczeniem funkcjonalnym, a etyka widzialności progów staje się elementem krytycznego wymiaru sztuki: zamiast fetyszyzować „nieprzewidywalność”, pokazuje się infrastrukturę przemiany, która chroni podmiot i wspólnotę.

W polu edukacji status metody mieszanej przejawia się w tym, że psychoperformans łączy praktykę twórczą z rygiem dydaktycznym bez sprowadzania jednej do roli narzędzia drugiej. Jeżeli edukacja ma sens jako kształtowanie kompetencji rozróżniania, regulacji i działania w niepewności, to psychoperformans dostarcza odpowiednich form: logoperformans porządkuje pracę na głosie i słowie, przekształcając retorykę w operator semantyczny o sprawdzalnej funkcji; komunikacja performatywna trenuje przejście od informacji do skutku przez samo wykonanie; IndywiduAkcja rozpisuje ścieżkę rozwoju jako spiralę powtarzalnych cykli, w których uczą się równocześnie pamięć robocza, hamowanie reakcji, przełączanie zestawów i redystrybucja uwagi, lecz nie w izolowanych zadaniach testowych, tylko w materiale obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu. Ta koniunkcja umożliwia budowanie programów zgodnych z zasadami projektowania uniwersalnego: te same mechaniki można parametryzować pod kątem uczniów o zróżnicowanych profilach sensorycznych i poznawczych, a minimalne partytury dają się skalować od krótkich mikro-przebiegów po złożone sekwencje projektowe. Krytycznym elementem jest tu wierność wykonawcza – rozróżnienie między efektem materiału a efektem sposobu użycia – dlatego edukacyjne wdrożenia wymagają krótkich protokołów oceny wierności kodowanych niezależnie, aby unikać uznaniowości i „pedagogiki wrażeń”. Z kolei ewaluacja nie sprowadza się do testów osiągnięć; stosuje się triangulację: wskaźniki behawioralne (czas do proggu, stabilność skrótu), językowe (klarowność krótkiego opisu bez ornamentów), somatyczne (równowaga prozodii i oddechu), a tam, gdzie to możliwe i etyczne – rejestry ruchu i głosu. Dzięki temu psychoperformans nie jest jedynie „artystyczną metodą aktywizującą”, ale skolaryzowaną praktyką kognitywno-sensoryczną, w której uczenie się i tworzenie są dwoma stronami tej samej mechaniki przejść.

Jako metodologia mieszana psychoperformans wchodzi do edukacji również poprzez modele badawczo-wdrożeniowe, które unikają opozycji „dowód kontra praktyka”. Z jednej strony korzysta z evidence-based practice w sensie wystandaryzowanych ram bezpieczeństwa i minimalnych miar pierwotnych, z drugiej – z practice-based evidence, ponieważ to kolejne iteracje w rzeczywistych klasach, pracowniach i grupach dają materiał do kalibracji gęstości bodźców i progów. Łączenie tych trybów wymaga narzędzi zgodnych ze statystyką

pojedynczych przypadków oraz ewaluacją realistyczną („co działa, dla kogo, w jakich warunkach i dlaczego”), tak aby mechanika perfonemów i bramek decyzyjnych mogła zostać uogólniona bez utraty lokalnej ekologii działania. W tej logice szkolne i akademickie programy psychoperformansu nie są „dodatkiem kreatywnym”, lecz ośrodkiem kompetencyjnym: uczą ekonomii środków, koartikulacji modalności i inżynierii progów, a jednocześnie formatują języki opisu tak, by krótkie wypowiedzi performatywne stały się publicznymi narzędziami porządkowania wspólnej pracy. Dzięki temu praktyki artystyczne przestają być traktowane jako „miękkie”, gdyż otrzymują rygor operacyjny; praktyki edukacyjne przestają być redukowane do transmisji wiedzy, bo uczą decyzji „po”, a nie tylko powtórzeń; a obie sfery uzyskują wspólną przestrzeń rozwoju kompetencji, w której dowodliwość i twórczość nie stoją w sprzeczności, lecz wzajemnie się gwarantują.

W polu zdrowia status metody mieszanej wynika z włączenia psychoperformansu w układy opieki, gdzie normatywna rozliczalność łączy się z koniecznością zachowania ekologii działania. Mechanika partytury, planu sytuacyjnego i aktów symbolicznych zostaje tu przepisana na tryb kliniczno-rehabilitacyjny bez utraty idiomu sztuki: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędnymi kanałami modulacji czasu, uwagi i decyzji, lecz ich zastosowanie podlega progom bezpieczeństwa, odwracalności zgody i ścisłej definicji bramek przerwania. Psychoperformans nie zastępuje terapii ani farmakoterapii, lecz wchodzi w relację komplementarną jako procedura wspierająca regulację układów afektywno-poznawczych i koordynację top-down/bottom-up poprzez precyzyjną koartikulację perfonemów somatycznych oraz semantycznych. W praktyce klinicznej przekłada się to na krótkie, iteracyjne przebiegi o jawnym progu domknięcia i testach inkorporacji „po”, w których logoperformans porządkuje pracę na głosie i oddechu, obiekt-klucz zapewnia kotwicę materialną pod obciążeniem, a operator semantyczny pełni funkcję skrótu decyzyjnego, dającego się przywołać poza pracownią. Ta sama mechanika służy budowaniu tolerancji na niepewność, obniżaniu reaktywności i stabilizowaniu wektora transformacji w warunkach stresu sensorycznego, lęku sytuacyjnego czy pracy nad nawykami unikowymi; czyni to jednak wyłącznie w granicach kompetencji wykonawczych i w matrycy ról, w której świadek kliniczny (np. psycholog, terapeuta zajęciowy, fizjoterapeuta, pedagog specjalny) działa jako urządzenie rozstrzygalności o niskiej intruzywności, a świadek urządzeniowy (kamera, mikrofon, czujniki ruchu lub głosu) ma znaną intruzywność i włączone procedury minimalizacji ryzyka rekontekstualizacji. Tu minimalna dokumentacja jest standardem operacyjnym, nie dogmatem: zapisuje się inicjację, parametry pracy właściwej, prozodię domknięcia oraz mikrodecyzję „po”, a rozszerzone rejestry pozostają uzasadnione wyłącznie wtedy, gdy służą ewaluacji i transferowi wiedzy bez kolonizowania pola obecności. Wypowiedzi performatywne, wcześniej opisane w rejestrze sztuki i edukacji, uzyskują w tym kontekście wagę narzędzi klinicznych: „zaczynam”, „stop”, „wracam” i „zamykam” zaprojektowane jako krótkie formuły o określonej prozodii i sprzężeniu z oddechem oraz gestem-kluczem obniżają koszt decyzyjny, stabilizują bramki i podtrzymują sterowalność przy rosnącej gęstości bodźców, co w pomiarze ujawnia się skróceniem czasu do progów, spadkiem mikrodrżeń i trwałością skrótu językowego po zmianie kontekstu.

Ramę dowodową metody mieszanej tworzy tu triangulacja evidence-based practice i practice-based evidence, w której N-of-1 stanowi podstawowy schemat porównywalności, a realistyczna ewaluacja odpowiada na pytanie „co działa, dla kogo, w jakich warunkach i dlaczego”. Wskaźniki pierwotne nie imitują prób klinicznych o dużej mocy, lecz koncentrują się na rozstrzygalności funkcjonalnej: czas do progów domknięcia jako miara sterowalności, stabilność trajektorii

mikroruchu jako pośrednia miara ekonomii ruchu pod obciążeniem, klarowność skrótu językowego jako miara gęstości semantycznej, a w ramach zgód i standardów ochrony danych – dyskretne rejestry głosu i tętna lub pomiary saturacji wysiłkowej. Ten porządek włącza także wymiar bezpieczeństwa i etyki: odwracalność zgody, jawne progi intensywności afektywnej oraz gęstości bodźców, prawo do przerywania i mechanizm natychmiastowego powrotu do regulatorów ciała nie są dodatkiem, lecz infrastrukturą przemiany oraz warunkiem transferu metody do opieki. W sferze organizacyjnej skuteczna translacja wymaga współpracy interdyscyplinarnej oraz jasnego rozdziału ról między kuratorem procesu, edukatorem i klinicystą, co zapobiega zarówno nadawaniu psychoperformansowi rangi „terapii uniwersalnej”, jak i jego redukowaniu do animacji czasu wolnego. Matryca ról, spójna z wcześniejszymi częściami, minimalizuje asymetrie, wzmacnia przewidywalność przejść i czyni widzialną odpowiedzialność za dominaty rytmiczne oraz za widzialność bramek.

Status metody mieszanej ujawnia się również w sposobie, w jaki psychoperformans pozwala łączyć polityki dostępności ze standardami rzetelności. Projektowanie uniwersalne znajduje tu materialne narzędzia: redukcję wieloznaczności w świetle i obrazie, kontrolowaną redundancję między modalnościami, prozodię domknięcia zamiast ornamentu, a także horyzont patrzenia i bramki decyzyjne dostrojone do profili sensorycznych i komunikacyjnych uczestników. W praktyce edukacyjno-zdrowotnej oznacza to skalowalność: te same perfonemy, które w galerii inicjują zdarzenie o wartości poznawczej, w pracowni szkolnej pełnią funkcję dydaktyczną, a w gabinecie – funkcję regulacyjną; różni je gęstość bodźców, próg bezpieczeństwa i wektory transformacji, nie zaś sama mechanika przejść. Kryterium jakości pozostaje niezmiennie: decyzja „po” utrzymana w odmiennym kontekście. Gdy taka decyzja zachodzi, psychoperformans zachowuje tożsamość między polami sztuki, edukacji i zdrowia i spełnia wymogi metody mieszanej, w której dowodliwość i sprawczość tworzą jedną funkcję. W przeciwnym wypadku wraca się do ekonomii środków, kalibracji koartykulacji i korekty progu – nie po „wrażenia”, lecz po rozstrzygalną zmianę.

W konsekwencji, miejsce psychoperformansu w polu sztuki, edukacji i zdrowia wyznacza nie retoryka interdyscyplinarności, lecz rzemiosło progów: parametryzowana partytura czasu, jawna kompozycja czasoprzestrzenna, akt symboliczny jako próg przemiany, świadectwo jako urządzenie rozstrzygalności, logoperformans jako inżynieria głosu i słowa, komunikacja performatywna jako tryb powodowania skutków przez samo wykonanie oraz IndywiduAkcja jako spiralny model rozwoju. Ten rdzeń pozostaje stały, a jego implementacje różnią się tylko poziomem sterylności danych, zakresem zgód, gęstością bodźców i stawką społeczną. Dlatego psychoperformans może być prezentowany w instytucji sztuki jako praktyka ekspozycyjna z widzialnymi progami, wdrażany w edukacji jako szkolny i akademicki moduł kompetencyjny oraz integrowany w opiece jako komplementarne narzędzie regulacji i utrzymywalności, nie tracąc rozstrzygalności ani nie popadając w eklektyzm. Status metody mieszanej jest tu nie szyldem, lecz wnioskiem z praktyki: jedna mechanika przejść, trzy rejestry odpowiedzialności i wspólna miara jakości, którą pozostaje decyzja utrzymana „po” pod innym światłem, innym dźwiękiem i inną rolą.

## 2.6. Rola „planów pracy” i dydaktycznych ram działania (paradygmat i słownik operacyjny)

„Plan pracy” pełni rolę meta-ramy dydaktycznej, która integruje paradygmat psychoperformansu z praktyką programowania przebiegów i ich ewaluacji, nie zastępując „planu sytuacyjnego”, lecz lokując go w szerszej architekturze nauczania i uczenia się. W ujęciu operacyjnym plan pracy jest kontraktem na rozróżnialność: definiuje cele funkcjonalne jako oczekiwane klasy decyzji „po”, ustala języki pracy (słownik operacyjny), projektuje progi bezpieczeństwa oraz określa minimalny zestaw miar pierwotnych i sposób ich interpretacji. Od strony pedagogicznej odpowiada to logice constructive alignment, lecz z korektą na ucieleśnioną naturę materiału: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są równorzędnymi kanałami, a „wynik” nie jest testem deklaracji, tylko stabilnością mikrodecyzji utrzymanych w odmiennych kontekstach. W tej perspektywie wypowiedzi performatywne stają się modułami dydaktycznymi o jawnej prozodii i składni, które inicjują, zatrzymują i domykają przebiegi, a ich skuteczność mierzy się spadkiem kosztu decyzyjnego i odpornością skrótu językowego na zmianę warunków. Plan pracy włącza też projektowanie uniwersalne jako warunek rzetelności: koartykulacja modalności, kontrolowana redundancja i ekonomia środków są strojonymi parametrami, nie stylem; umożliwiają translację tej samej mechaniki do zróżnicowanych profili sensorycznych i poznawczych bez utraty osi transformacji.

Architektura planu pracy ma strukturę warstwową. Warstwa paradygmatyczna porządkuje rozumienie praktyki: psychoperformans jako metoda inżynierii przejść, w której IndywiduAkcja stanowi spiralny model rozwoju, a komunikacja performatywna – mechanikę powodowania skutków przez samo wykonanie. Warstwa słownikowa dostarcza definicji operacyjnych: perfonem jako minimalna jednostka sprawcza z morfologią, składnią i semantyką operacyjną; partytura działania jako architektura czasowo-energetyczna przebiegu; gest-klucz jako kondensacja mechaniki; prozodia domknięcia jako figura sygnalizująca zakończenie; margines sterowalności jako zakres bezpiecznej zmienności bodźców; bramka decyzyjna jako sprzężenie operatora językowego ze wskaźnikiem somatycznym. Warstwa projektowa składa się z planów sytuacyjnych ułożonych w cykle mikro–mezo–makro: mikro to pojedyncze przebiegi o krótkim czasie do progu; mezo to sekwencje z rotacją modalności przy niezmienniej osi transformacji; makro to moduły dydaktyczne, w których powtarzalność funkcjonalna kształtuje kompetencję. Warstwa pomiarowa określa minimalne miary pierwotne i ich metryki w schematach N-of-1: czas do progu domknięcia, stabilność trajektorii mikroruchu, klarowność skrótu językowego, odporność decyzji „po” na zmianę światła, dźwięku i roli; jeśli etycznie i technicznie zasadne – dyskretne rejestry głosu lub parametrów fizjologicznych. Warstwa bezpieczeństwa zawiera progi intensywności afektywnej i gęstości bodźców, reguły natychmiastowego przerywania oraz odwracalność zgody; ich widzialność jest elementem dydaktyki, bo uczy, że ekspresja nie stoi ponad inżynierią progów. Dopiero na tej bazie warstwa ewaluacyjna wprowadza rubrykę wierności wykonawczej kodowaną niezależnie przez świadka cichego i responsywnego; porządek oceny nie nagradza ornamentu, lecz równowagę mechaniki: inne perfonemy, ten sam efekt funkcjonalny.

Implementacja dydaktyczna wymaga przezorności w doborze sekwencji i języków. Wraca tu w rozdzielczości wyższej kwestia „uczenia przez ograniczenie”: plan pracy posługuje się świadomie kalibrowanym niedomiarem, by obniżyć entropię decyzyjną i zwiększyć uogólnialność efektu; minimalne partytury o niskiej gęstości semantycznej i materialnej

przyspieszają transfer kompetencji między środowiskami. Wypowiedzi performatywne są z tego punktu widzenia infrastrukturą dydaktyczną: krótkie formuły o określonej prozodii – „zaczynam”, „stop”, „wracam”, „zamykam” – sprzęgnięte z perfonemami somatycznymi i horyzontem patrzenia pozwalają utrzymać dominatę rytmiczną bez presji narracji, a ich ekonomia językowa czyni je wrażliwymi na tłumaczenia między rejestrami kulturowymi. Słownik operacyjny porządkuje także relacje w klasie i pracowni: matryca ról minimalizuje asymetrię i czyni widzialną odpowiedzialność za progi; świadkowanie o niskiej intruzywności staje się narzędziem współregulacji, a nie kontroli; dokumentacja – rozumiana jako pamięć operacyjna – przyjmuje postać skrótu inicjacji, konturu pracy i prozodii domknięcia, a rozszerzone rejestry uzasadnia się wyłącznie potrzebą ewaluacji i transferu wiedzy, z uwzględnieniem odwracalnej zgody i ryzyka rekontekstualizacji. W tym sensie plan pracy nie jest „konspektem lekcji”, lecz wdrożeniem paradygmatu: językiem, w którym nauczanie, tworzenie i regulacja stają się jedną praktyką sterowania przejściami, a jakość mierzy się odpornością decyzji „po” na inne światło, inny dźwięk i inną rolę.

Operacyjna rola planów pracy odsłania się najpełniej, gdy program dydaktyczny traktuje się jak system sterowania z pętlą uczenia: plan nie jest statycznym konspektem, lecz żywym kontraktem na rozróżnialność, który ulega wersjonowaniu, kalibracji i audytowi w kolejnych iteracjach. Architekturę programów warto budować warstwowo, z wyraźnym gradientem złożoności: moduły wprowadzające opierają się na mikro-partyturach o niskiej gęstości semantycznej i minimalnym koszcie energetycznym, w których uczona jest przede wszystkim klarowność skrótu językowego, prozodia domknięcia i odwracalność zgody; moduły środkowe zwiększają liczbę przejść i rotację modalności przy niezmiennym osi transformacji, co wymusza świadome zarządzanie marginesem sterowalności i użycie świadkowania o niskiej intruzywności; moduły zaawansowane stabilizują kompetencję w warunkach zakłóceń, łącząc kontrolowaną redundancję między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem z parametryzacją progów intensywności afektywnej i gęstości bodźców. Ten porządek dydaktyczny wymaga równoległego szkolenia zespołów prowadzących z inżynierii progów i oceny wierności wykonawczej: superwizje oparte na krótkich zapisach pamięci operacyjnej (inicjacja, kontur pracy, prozodia domknięcia, decyzja „po”) uczą rozróżniać efekt materiału od efektu sposobu użycia, a rubryki niezależnie kodowane przez świadka cichego i responsywnego wzmacniają równowagę mechaniki („inne perfonemy, ten sam efekt funkcjonalny”) i tłumią uznaniowość. Wypowiedzi performatywne pełnią funkcję infrastruktury dydaktycznej: cztery minimalne formuły – inicjacji, przerwania, powrotu i domknięcia – projektowane z określoną prozodią i sprzęgnięte z oddechem, horyzontem patrzenia oraz gestem-kluczem, stanowią wspólny język klasy i pracowni, dzięki któremu dominanta rytmiczna nie opiera się na presji narracyjnej, a bramki decyzyjne pozostają czytelne przy zmiennej gęstości bodźców. Z perspektywy zarządzania jakością kluczowe jest, by plan pracy zawierał jawne scenariusze przerwania i powrotu do regulatorów ciała, procedury odwracalnej zgody, polityki rekontekstualizacji materiałów oraz harmonogram audytów wewnętrznych; te elementy nie są dodatkiem, lecz warunkiem transferu metody między polami sztuki, edukacji i zdrowia, w których stawki społeczne i prawne różnią się, a mechanika przejść pozostaje ta sama.

Słownik operacyjny jest drugim filarem planu pracy i powinien funkcjonować jak repozytorium pojęć-narzędzi z jednoznacznymi podpisami wykonawczymi, aby można było projektować, uczyć i mierzyć bez rozpraszającej wieloznaczności. Każde hasło w słowniku musi posiadać opis morfologii (modalność i jej parametry: rozdzielczość obrazu, kontur świetlny, kontury

prozodyczne słowa, charakterystykę dźwięku, wektor gestu, właściwości obiektu), składnię (miejsce w sekwencji, reguły łączenia i dopuszczalne koartykulacje) oraz semantykę operacyjną (jaką zmianę wnosi w mapie priorytetów, jakie progi uruchamia i jak wpływa na czas do domknięcia). Perfonem, partytura działania, pole obecności, gest-klucz, bramka decyzyjna, prozodia domknięcia, horyzont patrzenia, margines sterowalności i redundancja kontrolowana tworzą minimalny rdzeń tego repozytorium, które można poszerzać o idiomy specyficzne dla danej instytucji pod warunkiem zachowania kompatybilności operacyjnej. W planie pracy słownik jest narzędziem translacji między rejestrami: te same definicje operacyjne muszą działać w galerii, klasie i gabinecie, różnić się mogą tylko progi bezpieczeństwa i gęstości bodźców. Wypowiedzi performatywne zyskują tu status „operatorów językowych o podpisie fizjologicznym”: ich wartość nie zależy od retoryki, lecz od powtarzalności efektu w sprzężeniu z oddechem, trajektorią mikroruchu i wektorem spojrzenia, co sprawia, że stanowią one najtańszy, najbardziej przenośny zestaw narzędzi dydaktycznych do nauczania decyzji „po”. Aby słownik zachował rzetelność, plan pracy przewiduje cykliczne przeglądy definicji pod kątem klarowności skrótu i uogólnialności, testy odporności na tłumaczenia międzykulturowe oraz mechanizm „deprecjacji” pojęć, które nie utrzymują rozróżnialności w pomiarze – w ten sposób unika się inflacji terminów i zachowuje koherencję paradygmatu. Na styku słownika i ewaluacji znajduje się matryca wierności wykonawczej, która redefiniuje ocenę jako rozstrzygalność mechaniki: liczy się stabilność wektora transformacji, nie styl czy intensywność; liczy się czas do progów i klarowność skrótu, nie aura; liczy się odporność decyzji „po” na zmianę światła, dźwięku i roli, nie efektywność trwania. Ta matryca, osadzona w politykach bezpieczeństwa i ochrony danych, stanowi wspólne rusztowanie rzetelności, dzięki któremu plan pracy zachowuje tożsamość metody mieszanego zastosowania i zapewnia ciągłość uczenia między cyklami inicjacji, pracy właściwej, domknięcia i inkorporacji, niezależnie od tego, czy materiałem pierwszego wyboru jest obraz, słowo, gest, światło, dźwięk czy obiekt.

Plan pracy zamyka się zatem jako układ dydaktycznych ram działania, w którym paradygmat psychoperformansu – rozumiany jako inżynieria przejść i ekonomia progów – zostaje przełożony na język programowania, prowadzenia i oceny w sposób umożliwiający zarówno lokalną adaptację, jak i porównywalność w czasie. Jego skuteczność nie polega na sile deklaracji, lecz na sprawdzalności mechaniki: jeśli pod kontrolą wersji i audytu równoważności mechanicznej utrzymuje się decyzja „po” mimo rotacji modalności i zmian kontekstu, to ramy dydaktyczne działają; jeśli nie, korekta zaczyna się od słownika (klarowność skrótu), od koartykulacji (redukcja wieloznaczności), od progów (widzialność bramek przerwania i powrotu) oraz od kalibracji dominaty rytmicznej. Taki porządek czyni z planu pracy realną infrastrukturę kompetencji, a nie papierową deklarację, i pozwala utrzymywać integralność metody w polu sztuki, edukacji i zdrowia bez popadania w eklektyzm: jedna mechanika przejść, widzialne progi, rozstrzygalne efekty, przenośne narzędzia. Dzięki temu psychoperformans zyskuje funkcję dydaktycznego rdzenia, w którym uczone są nie tylko umiejętności wykonawcze, lecz także języki opisu, modele etyczne i praktyki dokumentacyjne – wszystkie w służbie tej samej, mierzalnej zdolności do podejmowania i utrzymywania decyzji w świecie gęstych bodźców.

## 2.7. Indywiduacja i indywiduAkcja: od procesu psychicznego do zestawu działań urzeczywistniających przemianę w akcie

Indywiduacja w sensie klasycznym oznacza proces konstytuowania podmiotowości poprzez integrację rozproszonych treści psychicznych i urealnienie relacji między tym, co świadome i nieświadome; w tej linii mieści się rozpoznanie, że tożsamość nie jest danym z góry rdzeniem, lecz dynamicznym skutkiem pracy na granicach, z których najstynniejszą mapę sporządziła psychologia analityczna, posługując się figurami Ja, Cienia, animy/animusa i archetypowych wzorców. Równoległa, filozoficzno-techniczna tradycja widzi rzecz inaczej: nie jako scalanie gotowych części, lecz jako transdukcję – powstawanie jednostkowości z pola przedjednostkowego wskutek propagacji rozwiązania przez medium, w którym lokalne różnice napędzają kolejne uformowania. Obie perspektywy, choć odmiennie zakotwiczone, spotykają się w tezie o procesualności: podmiot wyłania się, kiedy zachodzi przemiana relacji, a nie tylko deklaracja jej treści. Psychoperformans przyjmuje tę intuicję, ale wpisuje ją w rygor wykonawczy: nie interesuje go wyłącznie opis tego, co „dzieje się w środku”, lecz konstrukcja warunków, w których przemiana staje się aktem rozstrzygalnym. Od tego momentu mówimy o IndywiduAkcji – aktywnej indywiduacji – czyli o zestawie działań, które urzeczywistniają przemianę w czasie i przestrzeni poprzez inżynierię przejść. Jej materiałem są obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, traktowane jako równorzędne kanały modulacji uwagi, afektu i decyzji; jej gramatyką jest partytura działania ze zdefiniowanymi inwariantami i strefami histerezy, plan sytuacyjny z progami bezpieczeństwa i widzialnymi bramkami przerwania, a także słownik wykonawczy obejmujący perfonem jako minimalną jednostkę sprawczą, gest-klucz jako kondensację mechaniki oraz prozodię domknięcia jako figurę zamykającą rozchodzenie się pobudzenia. Tak rozumiana IndywiduAkcja nie jest rozciągniętą w czasie autoopowieścią, lecz sterowalnym procesem, w którym wypowiedzi performatywne – krótkie formuły o podpisie fizjologicznym, sprzęgnięte z oddechem i mikroruchem – stają się zawiasami między stanami, a decyzja „po” pełni funkcję miary jakości. Ujęcie to pozwala przetłumaczyć abstrakt „scalania Ja” na roboczy język operacji: hamowanie reakcji przekładane jest na projekt bramek, pamięć robocza – na konstrukcję skrótów językowych używanych w ruchu, elastyczność poznawcza – na rotację modalności przy zachowaniu osi transformacji, a rozpoznawanie wzorców – na ekonomię koartykulacji elementów, w której znaczenie rodzi się z relacji, nie z pojedynczych znaków.

Wraca tu – już w innym powiększeniu – kwestia granicy między „procesem psychicznym” a „aktem”, bo to ona decyduje, czy indywiduacja pozostanie metaforą rozwoju, czy stanie się praktyką. IndywiduAkcja ustanawia tę granicę jako próg przemiany: moment, w którym korelacja bodziec–znaczenie–zachowanie ulega trwałemu przestawieniu i daje się poświadczyć w inkorporacji, czyli w natychmiastowym, małym zastosowaniu poza sytuacją pierwotną. Warunkiem tego progu jest obecność aktu symbolicznego – gestu-zdarzenia z kotwicą materialną lub słowną – którego siła nie polega na dekoracyjności, lecz na powtarzalności pod obciążeniem. W tym sensie „proces psychiczny” dostarcza energii i materiału, ale „akt” organizuje geometrię przejścia; proces bez aktu łatwo zamienia się w rekurencję afektu, akt bez procesu – w efektowny, lecz nietrwały pik. Psychoperformans wyprowadza z tego konsekwencję inżynierską: spiralę obecności, w której każdy zwój zawiera inicjację (wejście za pomocą perfonemu i operatora językowego o ustalonej prozodii), pracę właściwą (regulację gęstości bodźców i dominaty rytmicznej), domknięcie (prozodię z podpisem somatycznym) oraz inkorporację (małą decyzję „po”). Dzięki takiej konstrukcji indywiduacja przestaje zależeć od

nastroju i „dobrego dnia”, a zaczyna zależeć od kompetencji wykonawczych, które można uczyć, mierzyć i superwizować. To właśnie tutaj wypowiedzi performatywne ujawniają swój podwójny status: są jednocześnie narzędziami regulacji precyzji predykcyjnej – bo porządkują, które sygnały są aktualnie „droższe” – oraz narzędziami komunikacji – bo wywołują skutki w polu relacyjnym przez samo wykonanie, przerywając pętle autowalidacji monologiem i włączając świadka jako urządzenie rozstrzygalności o niskiej intruzywności. IndywiduAkcja nie neguje więc pracy refleksyjnej, ale przesuwając ciężar z opisu na wykonanie, z introspekcji na inżynierię progów, z kontemplacji symboli na technologię aktów symbolicznych, która daje się wyraźnie opisać i powtórzyć bez utraty rozróżnialności.

IndywiduAkcja, pozostając w tej samej rodzinie pojęć co indywiduacja, rozwiązuje dwie trudności, które od lat osłabiają praktyczne wdrożenia konceptu rozwojowego. Po pierwsze, zastępuje teleologię esencjalistyczną – „stawanie się sobą” jako powrót do ukrytego centrum – ramą ekologiczną, w której podmiotowość powstaje jako efekt pracy na koartykulacjach i ograniczeniach; rdzeniem nie jest „istota”, tylko utrzymywany wektor transformacji. Po drugie, oddziela intensywność od skuteczności: wysoka gęstość bodźców i afektywne piki nie są już mylone z przemianą, bo miarą jakości pozostaje decyzja utrzymana „po” w warunkach zmienionych, a nie subiektywna moc przeżyć. Ta para korekt czyni z IndywiduAkcji narzędzie równocześnie ascetyczne i twórcze: minimalizuje ornament i dąży do ekonomii środków, a zarazem uznaje, że najlepszym laboratorium zmian są złożone koartykulacje obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu, byleby były one projektowane jako funkcje, nie jako kostiumy. Dzięki temu można bez sprzeczności mówić o „zestawie działań urzeczywistniających przemianę w akcie”: to nie metaforyczny rytuał dojrzewania, lecz precyzyjnie zaplanowana praca w polu obecności, w której wykonawca posługuje się gramatyką perfonemów, świadkiem, prozodią i operatorami językowymi, by przestawić układ z reaktywności na sterowanie, a następnie sprawdzić trwałość przestawienia jak inżynier sprawdza stabilność rozwiązania w innych warunkach brzegowych.

Operacjonalizacja IndywiduAkcji przebiega jako przejście od mapy pojęć do architektury praktyk, w której projektowanie, wykonanie i pomiar tworzą jeden cykl uczenia o kontrolowanej złożoności. Cykl inicjuje się w warstwie semantycznej za pomocą operatora językowego – krótkiej formuły, która porządkuje ramę działania – sprzężonego z perfonemem somatycznym o niskim koszcie energetycznym: subtelne opuszczenie barków, rozszczepienie horyzontu wzroku między neutralny punkt daleki i wektor spojrzenia, wydech o określonej kadencji, mikro-otwarcie dłoni. Ta para – zdanie i mikroruch – zmienia rozkład precyzji predykcyjnej, czyli wagę błędów przewidywania w kanałach istotnych dla zadania, i tym samym czyni pole obecności bardziej przepuszczalne dla decyzji o niskim koszcie. Praca właściwa polega na rotacji modalności przy zachowaniu osi transformacji, z dominatą rytmiczną dobraną do stawki działania: w zadaniach wymagających dyskryminacji semantycznej dominanta logoperformansu utrzymuje czytelność skrótu językowego, w zadaniach kinetycznych – rytm oddechowy sprzęga fazowanie ruchu z prozodią, w zadaniach relacyjnych – prozodia głosu stabilizuje wymianę z udziałem świadka. Kompozycja czasoprzestrzenna – światło o kontrolowanej temperaturze i kontraście, akustyka o przewidywalnym tle, topologia przejść bez kruchych obiektów zasłaniających wyjście – zostaje ustawiona tak, aby obniżyć koszt decyzyjny i nie zawęzić marginesu sterowalności wraz ze wzrostem gęstości bodźców. Domknięcie przychodzi jako figura wielomodalna: skrót językowy w postaci jednego–dwóch zdań bez ornamentów, mikro-zatrzymanie z wyrównaniem balansu, decyzja o fiksacji wzroku i dwa spokojne uderzenia serca;

jego funkcją nie jest estetyczna koda, lecz zatrzymanie rozchodzenia się pobudzenia i kondensacja efektu w śladzie, który da się re-uruchomić. Inkorporacja, zamykająca zwój spirali obecności, stanowi test trwałości: natychmiastowa, mała decyzja poza planem sytuacyjnym – telefon wykonany, drzwi otwarte, zdanie wypowiedziane – po której następuje krótkie powtórzenie w warunkach odmiennych. Taki wzorzec, jeśli zostanie utrzymany, zamienia indywidualną trajektorię opisu w trajektorię sterowania: to nie „kim jestem” wyznacza bieg, lecz „co potrafię utrzymać w decyzji, kiedy warunki się zmieniają”.

W tej operacjonalizacji kluczowa jest rola wypowiedzi performatywnych jako narzędzi łączących warstwę semantyczną i somatyczną. „Zaczynam” na wydechu z miękką kadencją oraz lekkim obniżeniem krtani to inny próg niż „zaczynam” na wdechu z napięciem obręczy barkowej; „stop” połączone z mikro-zamknięciem dłoni przywraca porządek szybciej niż „stop” pozbawione kotwicy; „wracam” z ruchem wiodącym wektor spojrzenia do neutralnego horyzontu zapobiega zawężeniu pola obecności; „zamykam” zsynchronizowane z podwójnym uderzeniem serca redukuje resztkowe mikrodrapnięcia w trajektorii mikroruchu. Te niuanse nie są estetyką, lecz mechaniką progów: działają, bo zmieniają relację między sygnałem a szumem, a ich skuteczność daje się zmierzyć skróceniem czasu do progu, stabilizacją skrótu językowego i odpornością decyzji „po” na zmianę światła, dźwięku i roli. Świadek – w wariacie cichym i responsywnym – pełni funkcję urządzenia rozstrzygalności: przerywa pętle autowalidacji, dostarcza zewnętrznej referencji dla domknięć i obniża koszt regulacji w sytuacjach, w których indywidualna kierowalność spada. Matryca ról, jawnie wpisana w plan sytuacyjny, minimalizuje asymetrię: wiadomo, kto inicjuje, kto ma prawo przerwania, kto poświadcza domknięcie, kto archiwizuje ślad. Dokumentacja – zredukowana do pamięci operacyjnej, a rozszerzana tylko ze znaną intruzywnością i odwracalną zgodą – zabezpiecza replikowalność funkcjonalną bez kolonizacji pola obecności przez urządzenia. W ten sposób IndywiduAkcja staje się dydaktycznie i klinicznie przenośna: tę samą gramatykę można stosować w galerii, w klasie i w gabinecie, różnicując jedynie progi bezpieczeństwa i gęstość bodźców.

Wreszcie, operacjonalizacja wymaga miar, które wzmacniają rzetelność bez niszczenia ekologii działania. Minimalny zestaw miar pierwotnych obejmuje czas do progu domknięcia jako wskaźnik sterowalności, stabilność trajektorii mikroruchu jako wskaźnik ekonomii ruchu pod obciążeniem, klarowność skrótu językowego jako wskaźnik gęstości semantycznej oraz obecność decyzji „po” utrzymanej w warunkach odmiennych jako wskaźnik trwałości. Schematy N-of-1 pozwalają porównywać zwoje spirali obecności wewnątrzsobniczo, a jeśli potrzebna jest miara grupowa, realistyczna ewaluacja odpowiada na pytanie „co działa, dla kogo, w jakich warunkach i dlaczego” bez presji uśredniania heterogenicznych profili. Wierność wykonawcza – oceniana niezależnie przez świadka cichego i responsywnego na podstawie inwariantów partytury, czytelności progów i jakości prozodii domknięcia – odróżnia efekt materiału od efektu sposobu użycia. Ta architektura pomiaru nie służy kolekcjonowaniu liczb, lecz przeciwdziała utożsamianiu intensywności z przemianą, a aury z mechaniką; dopóki decyzja „po” pozostaje odporna na zmianę światła, dźwięku i roli, dopóty IndywiduAkcja zachowuje status praktyki rozstrzygalnej, a nie retorycznej.

Różnica między indywidualną jako opisem procesu a IndywiduAkcją jako zestawem działań urzeczywistniających przemianę w akcie najpełniej wychodzi na jaw wtedy, gdy narzędzie opuszcza pracownię i trafia w środowiska o wysokiej stawce społecznej i afektywnej. Tam zderzają się trzy wymagania: etyka, rozstrzygalność i dostępność. Etyka domaga się odwracalnej

zgody, widzialnych progów, prawa do przerywania oraz ograniczenia intruzywności dokumentacji; rozstrzygalność – jasnych figur domknięcia, świadectwa i inkorporacji; dostępność – inżynierii koartykulacji i ekonomii środków, które redukują koszt decyzyjny bez utraty osi transformacji dla zróżnicowanych profili sensorycznych i komunikacyjnych. IndywiduAkcja odpowiada na te trzy żądania dzięki swojej gramatyce: wypowiedzi performatywne jako najmniej kosztowne narzędzia inicjacji, przerywania, powrotu i domknięcia, perfonemy jako cegły sprawczości o parametryzowalnej morfologii i składni, prozodia domknięcia jako figura, która skrapla efekt, świadek jako urządzenie rozstrzygalności i matryca ról jako infrastruktura odpowiedzialności. Taka konstrukcja chroni przed dwoma nadużyciami: terapeutyzacją sztuki, w której każde wzruszenie bierze się za dowód przemiany, oraz estetyzacją praktyki rozwoju, w której „silne doświadczenia” maskują brak utrzymywanych decyzji. W IndywiduAkcji miarą jakości pozostaje decyzja „po”, utrzymana pod innym światłem, innym dźwiękiem i inną rolą, a to, co nadaje się do poświęcenia, nie musi kończyć się pomnikiem – wystarczy ślad o funkcji kotwicy i pamięć operacyjna o rozdzielczości minimalnej.

Z perspektywy teoretycznej daje się zatem sformułować teza o „aktywnym uogólnieniu” indywiduacji: to, co u Junga przybierało postać integracji psychicznej, a w tradycji transdukcyjnej – postać uformowania metastabilnego układu, tutaj zostaje przełożone na zestaw sterowalnych praktyk, które łączą somatyczną regulację z semantycznym porządkowaniem i z relacyjnym poświęceniem. Archetypowe figury – jeśli się pojawiają – nie pełnią funkcji gwarantów sensu, lecz rezerwuarów kompozycyjnych; znaczenia nie są cytowane, tylko rekonfigurowane w materiale, a ich użyteczność mierzy się tym, czy obniżają koszt decyzji. „Cień” w tym języku nie jest już poetycką metaforą, lecz nazwą dla klas reaktywności, które podnoszą szum i zawężają margines sterowalności; praca nad nim nie polega na opowiadaniu, ale na stopniowym poszerzaniu okna integracji interocepcji i eksterocepcji oraz na budowie gestów-kluczy i operatorów językowych, które pozwalają odzyskać sterowanie w sytuacjach wcześniej kolonizowanych przez unik. Taka translacja – z mitografii na mechanikę – nie zubaża, lecz uszczelnia: pozostawia miejsce dla bogactwa obrazów i opowieści, o ile służą one koartykulacji i prozodii domknięcia, a nie zamieniają się w ornament.

W wymiarze praktycznym IndywiduAkcja umożliwia konstrukcję osobistego „toolkitu” przemiany, który pozostaje przenośny między polami sztuki, edukacji i zdrowia. Zestaw czterech wypowiedzi performatywnych o podpisie fizjologicznym, jedna–dwie dominaty rytmiczne dostrojone do typowych zadań, reperuar dwóch–trzech gestów-kluczy, dwa skróty językowe, które działają „w terenie”, oraz dwa obiekty-kotwice o przewidywalnych właściwościach – to minimalna konfiguracja, która pozwala utrzymać wektor transformacji w codzienności, bez scenicznych rekwizytów i kuratorskich warunków. Nie jest to „szkoła charakteru”, lecz inżynieria progów: zamiast „panować nad sobą”, wykonawca uczy się stroić przepuszczalność systemu, rozróżniać gęstości, wybierać koartykulacje i zamykać przebiegi tak, aby energia nie uciekała w pętle reaktywności. Ryzyka są tu dobrze znane i trzeba je wymienić otwarcie: nadmierna intensyfikacja bodźców mylona z postępem, nadinterpretacja epizodów jako dowodów, kolonizacja pola obecności przez dokumentację, pomylenie matrycy ról z hierarchią. Antidotum pozostaje to samo, co wyznaczało architekturę całej metody: ekonomia środków, widzialne progi, świadectwo o niskiej intruzywności, test inkorporacji i powrót do minimalnych perfonemów, gdy margines sterowalności zwęża się w krytyczne spowolnienie. Jeśli te warunki są spełnione, IndywiduAkcja zostaje na tym samym poziomie rygoru, na którym ją zaplanowano: jako praktyka aktywnej indywiduacji, w której przemiana nie jest już obietnicą,

lecz zestawem działań, które można zaprojektować, wykonać, poświadczyć i przenieść między światami – zawsze z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem w roli równorzędnych instrumentów.

## Architektura pojęć i genealogie

Architektura pojęć psychoperformansu stanowi system nośny o charakterze topologiczno-funkcjonalnym, w którym kategorie nie są izolowanymi nazwami, lecz węzłami przepływu energii, uwagi i znaczenia, sprzężonymi przez reguły koartykulacji, progi intensywności i inwarianty wykonawcze. Jej rdzeń tworzą trzy sprzężone przestrzenie: partytura działania, plan sytuacyjny i pole obecności. Partytura działania nie jest scenariuszem treści, lecz geometrią przejść w czasie – zawiera punkty zaczepienia (inwarianty inicjacji i domknięcia), strefy histerezy, w których system zachowuje się metastabilnie, oraz dominanty rytmiczne, które przenoszą rozkład precyzji pomiędzy modalnościami bez utraty osi transformacji. Plan sytuacyjny stanowi translację tej geometrii na świat warunków: światło o kontrolowanej temperaturze i kontraście, akustyka o przewidywalnym tle i prozodycznym profilu, topologia przejść bez kruchych przeszkód i z widocznymi wyjściami, polityka odwracalnej zgody oraz jawnie zdefiniowane bramki przerwania – to nie dekoracje, lecz parametry sterowalności. Pole obecności natomiast jest medium, w którym sens staje się funkcją wykonania: konfiguracja interocepcji, propriocepcji i strumieni zmysłów dalekich wyznacza okno integracji sygnałów, a jego szerokość zależy nie od „siły przeżycia”, lecz od jakości regulacji, minimalizmu materiału i klarowności operatorów semantycznych. W tej architekturze elementy mikroskali – perfonem jako minimalna jednostka sprawcza, gest-klucz jako kondensacja mechaniki, wypowiedź performatywna o podpisie fizjologicznym, prozodia domknięcia jako figura zatrzymująca rozchodzenie się pobudzenia – nie istnieją obok siebie, lecz tworzą przepuszczalną siatkę, przez którą biegnie wektor transformacji. Każda modalność jest równorzędna: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wchodzi w kontrolowane sprzęgnięcia, a zasada ekonomii środków wymusza maksymalną rozróżnialność przy minimalnym koszcie energetycznym. Architektura pozostaje rozstrzygalna wyłącznie pod warunkiem, że jej pojęcia mają podpis wykonawczy i pomiarowy: partytura daje się odczytać w czasie do progu, prozodia domknięcia – w stabilizacji rytmu i fiksacji wzroku, perfonem – w trajektorii mikroruchu i spadku liczby uników bodźca, wypowiedź performatywna – w odporności decyzji „po” na zmianę kontekstu. Dzięki temu warstwa teoretyczna nie zamienia się w ozdobny leksykon, lecz pozostaje inżynierią przejść, w której „znaczenie” jest parametrem pracy, a nie wyłącznie opisem.

Genealogie tej architektury zbierają się w kilku strumieniach, których zgodność nie polega na wspólnej terminologii, lecz na kompatybilności mechanik. Strumień pragmatyczno-językowy wnosi intuicję, że zdania w sprzyjających warunkach nie tylko reprezentują, ale powodują skutki w świecie; rozwinięte teorie aktów mowy, badania nad prozodią, kolejnością i kadencją wypowiedzi pokazały, że rytm, intonacja i osadzenie interakcyjne bywają decydujące dla sprawczości języka. Psychoperformans adoptuje tę lekcję w wersji wykonawczej: wypowiedzi performatywne projektuje się jako operatorów językowych o podpisie fizjologicznym, to znaczy krótkich formuł sprzęgniętych z oddechem, wektorem spojrzenia i mikroruchem dłoni, które pełnią rolę bramek inicjacji, przerwania, powrotu i domknięcia. Strumień antropologiczno-rytualny przypomina, że przemiana ma naturę progową i społeczną – procedury przejścia, liminalność i świadectwo nie są symbolami dla komentarza, lecz narzędziami reorganizacji

relacji i ról; stąd w psychoperformansie świadek działa jako urządzenie rozstrzygalności o niskiej intruzywności, a test inkorporacji zastępuje deklaratywne „wnioski” empirią decyzji utrzymanej poza sytuacją źródłową. Strumień performatyki i sztuk żywych utrwała rozumienie, że wykonanie (enactment) konstruuje sens, a nie tylko go „wyróżnia”, co wzmacnia projekt widzialności ram, ekonomii środków i matrycy ról; w tle pracują praktyki sceniczne i choreograficzne, które od dekad rozwijają instrumentarium pracy na progu między somatycznym a semantycznym. Strumień fenomenologii i nauk o poznaniu przesuwają ciężar na ciało jako medium poznania: ujęcia ucieleśnienia, ekologia percepcji, enaktywny model działania i predykcyjna regulacja błędów wyjaśniają, dlaczego modyfikacja światła, dźwięku, topologii przejść i rytmu zmienia koszt decyzji – w języku architektury oznacza to, że plan sytuacyjny i dominanta rytmiczna sterują rozkładem precyzji, a partytura reguluje, gdzie i kiedy podnosić rozdzielczość. Strumień praktyk somatycznych i somaestetyki dopracował skalę mikro: oddech jako regulator okna integracji, tonus posturalny jako wskaźnik marginesu sterowalności, bezruch funkcjonalny jako narzędzie konserwacji energii i podniesienia rozdzielczości percepcji. Wreszcie strumień metodologii badań nad działaniem – od schematów N-of-1 po realistyczną ewaluację – dostarcza ram, w których skuteczność definiuje się poprzez „co działa, dla kogo, w jakich warunkach i dlaczego”, a nie przez średnią intensywność w heterogenicznej populacji. Te genealogie są żywym zapleczem, ponieważ każdy z ich wątków daje się zwinąć do postaci funkcji: wypowiedź performatywna staje się bramką z podpisem prozodycznym, próg rytualny – protokołem przerwania i powrotu, świadek – kalibratorem wierności wykonawczej, ucieleśnienie – polityką affordancji, ekologia percepcji – inżynierią światła i horyzontu patrzenia, a modele predykcyjne – praktyką modulacji precyzji w kanałach istotnych dla zadania. Psychoperformans nie rości prawa do syntetycznego „systemu wszystkiego”; utrzymuje jedynie, że to, co daje się przełożyć na perfonemy, partytury i plany sytuacyjne, staje się częścią jego mechaniki, a to, co pozostaje czystą retoryką, odkłada się do komentarza.

Najważniejszy węzeł łączący architekturę z genealogią dotyczy relacji między wypowiedzią performatywną a aktem symbolicznym oraz ich wspólnego osadzenia w dokumentacji i etyce procesu. Wypowiedź performatywna, aby zadziałała, musi spotkać się z materiałem i ciałem w konfiguracji bramki – zdanie-skrót o określonej kadencji, na określonej fazie oddechu, z mikro-otwarceniem dłoni i kierunkową zmianą wektora spojrzenia – i być wpisana w matrycę ról, w której prawo przerwania, świadkowanie i domknięcie nie są uznaniowe. Akt symboliczny natomiast wymaga kotwicy materialnej bądź werbalnej, powtarzalności pod obciążeniem i konsekwencji „po” – bez tej triady rozplynie się w afekcie. Włączenie dokumentacji nie unieważnia tej mechaniki, lecz ją uwiarygadnia pod warunkiem, że pamięć operacyjna pozostaje minimalna i odwracalna, a rozszerzenia zapisu rozpoznają swoją intruzywność i ryzyko rekontekstualizacji. Kryteria przyjęcia pojęć do architektury są tu bezlitosne: operacyjność (pojęcie musi posiadać podpis wykonawczy, inaczej zostaje w komentarzu), ekonomia (ma przynosić rozróżnialność przy niskim koszcie energetycznym i poznawczym) oraz przenośność między polami sztuki, edukacji i zdrowia (definicje operacyjne mają działać niezależnie od salonu, klasy czy gabinetu, różnić się mogą jedynie progi bezpieczeństwa, gęstość bodźców i polityka zgód). Właśnie w tym miejscu genealogie pełnią funkcję filtrów, a nie ornamentów: pragmatyka mówi, kiedy zdanie staje się aktem; antropologia – jak zabezpieczyć próg; performatyka – jak uczynić ramy widzialnymi; fenomenologia i kognitywistyka – jak ustawić światło, dźwięk i horyzont; somatyka – jak kalibrować mikroruch i bezruch; metodologia – jak mierzyć bez redukcji złożoności. Na końcu, jeśli decyzja „po” utrzymuje się mimo rotacji modalności i zmiany warunków,

architektura zadziałała; jeśli nie, korekta nie polega na mnożeniu słów, lecz na restrukturyzacji koartykulacji, przeprojektowaniu progów i uproszczeniu operatorów językowych. Tak rozumiana architektura pojęć i jej genealogie tworzą wspólnie ramę, w której psychoperformans może funkcjonować jako metoda mieszana o rygorze praktycznym: rozpoznawalna w działaniu, mierzalna w efekcie, etyczna w procedurach i wystarczająco oszczędna, by być przenośna między światami – zawsze z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem jako równorzędnymi instrumentami.

Rozwinięcie architektury pojęć wymaga doprecyzowania ich zasięgu i wzajemnej przekładalności na języki sąsiednich tradycji, bo to w węzłach zgodności genealogicznej decyduje się użyteczność tej ramy. Partytura działania odpowiada w ujęciach pragmatycznych logice warunków szczęśliwości aktu oraz organizacji sekwencji w czasie, w antropologii rytuału – logice przejść i odwracalnego ryzyka, w performatyce – logice ram, które muszą być widzialne, aby wykonanie było rozstrzygalne, a w naukach o poznaniu – logice modulacji precyzji w systemach predykcyjnych. Plan sytuacyjny koresponduje z aparatami affordancji i ekologii percepcji, ale też z dydaktycznymi „planami pracy”, w których ekonomia środków i jawność progów bezpieczeństwa obniżają koszt decyzyjny. Pole obecności zbiega się z fenomenologią ucieleśnienia i praktykami somatycznymi, gdzie okno integracji między interocepcją a eksterocepcją jest strojonym parametrem działania, a nie „przeżyciem” bez funkcji. Perfonem znajduje swoje odpowiedniki w lingwistyce funkcjonalnej (minimalne jednostki o podpisie prozodycznym), w choreologii ruchu (mikrofigury o wysokiej rozróżnialności), w dramaturgii dźwięku (motywy inicjacyjne i kadencje), a w semiotyce rzeczy – w obiektach-kluczach, których materialne właściwości przenoszą sens między sekwencjami. Wypowiedź performatywna – jako operator językowy o podpisie fizjologicznym – łączy tradycję aktów mowy z praktykami logoperformansu: jej skuteczność nie wynika z „magii słów”, lecz z kalibracji prozodii, rytmu oddechu i współbieżnego gestu, które razem tworzą bramkę decyzyjną. Akt symboliczny zbiega się z pojęciem progów w badaniach rytuału i z figurami domknięcia w praktykach scenicznych; w mechanice psychoperformansu jego jakość mierzy się nie deklaracją znaczenia, lecz odpornością decyzji „po” na zmianę kontekstu i kanału. Te odwzorowania nie mają charakteru ozdobnego – pełnią funkcję testu kompatybilności: jeśli pojęcie z tradycji źródłowej daje się zwinąć do perfonemu, partytury lub progów, wchodzi do aparatu; jeśli wymaga nadmiarowych założeń, pozostaje w komentarzu. Dzięki temu genealogia nie służy legitymizacji przez cytowanie, lecz zapewnia ciągłość technologiczną między polami sztuki, edukacji i zdrowia.

Granice tej architektury wyznacza odróżnienie mechaniki działania od ontologii wyjaśnień. Psychoperformans przyjmuje perspektywę średniego poziomu – mechanizmów funkcjonalnych – w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są równorzędnymi kanałami sterowania uwagą, afektem i decyzją, a ich skuteczność ocenia się w kategoriach rozróżnialności i trwałości efektu. Od dołu ta perspektywa styka się z neurofizjologią regulacji (rytm oddechu a modulacja układu autonomicznego, koherencja wzrokowo–proprioceptywna a koszt predykcyjny, prozodia a bramkowanie sygnałów słuchowych), lecz nie rości sobie prawa do przyczynowości molekularnej; od góry styka się z teoriami kultury i politykami reprezentacji (rola świadectwa, dystrybucje władzy w polu interakcji, genealogie gestów), lecz nie próbuje rozstrzygać sporów normatywnych wyłącznie środkami działania. W tym „korytarzu” średniego poziomu mieszczą się zasady rzetelności: operacyjność (pojęcie musi ujawniać podpis wykonawczy i pomiarowy), ekonomia (maksimum rozróżnialności przy minimum energii i znaków), przenośność (ta sama mechanika w galerii, w klasie i w gabinecie przy odmiennych progach ochrony) oraz

falsyfikowalność przebiegów N-of-1 (czas do progów, trajektoria mikroruchu, klarowność skrótu, decyzja „po”). Dokumentacja – gdy jest potrzebna – pozostaje minimalna i odwracalna operacyjnie, a rozszerzanie zapisu wymaga rozpoznania ryzyka rekontekstualizacji: w polu sztuki nadmiar obrazu może kolonizować sens; w polu zdrowia nadmiar danych może kolonizować prywatność; w polu edukacji nadmiar instrukcji może kolonizować swobodną aktywność. Etyka procesu zatem nie polega na „intencjach”, tylko na inżynierii progów i polityce zgody, w której świadek jest urządzeniem stabilizacji, prawo przzerwania jest jawne, a domknięcie skutkuje realnym ułatwieniem inkorporacji. To, co w tradycjach pragmatyki nazywa się skutecznością wypowiedzi, w tej architekturze zyskuje materialny ekwiwalent: bramka decyzyjna o podpisie prozodycznym i somatycznym, działająca powtarzalnie mimo zmiany warunków.

Ostatnim pasmem genealogicznym – wzmacniającym odporność całego układu – jest praktyka kompozycyjna rozpisana na wielomodalne dominanty i koartykulacje. Dominanta rytmiczna integruje kanały: w sytuacjach precyzji manualnej sensowna jest dominanta oddechowa, w sytuacjach interpersonalnych – dominanta prozodyczna, w sytuacjach „ciemnych” sensorycznie – subtelna dominanta świetlna. Koartykulacja znaczeń steruje sąsiedztwem elementów tak, aby zmniejszać koszt wejścia i zwiększać rozróżnialność: krótki operator językowy „ostrzy” obraz o kontrolowanej rozdzielczości, puls światła rozbraja nadmierny ładunek skojarzeń, obiekt-klucz kondensuje ślad i ułatwia powrót. W tym pasmie kluczowa pozostaje redundancja kontrolowana: zamierzone, ekonomiczne zdublowanie sygnału w różnych modalnościach, które zabezpiecza przebieg przed zakłóceniami i „odszumieniem” jednego kanału. Jeśli dominanta zanika, progi bezpieczeństwa – zdefiniowane przed działaniem – wymuszają powrót do perfonemów o niskim koszcie energetycznym i krótkiej drodze do domknięcia; jeśli natomiast przebieg staje się retoryczny, test inkorporacji brutalnie odróżnia zmianę estetyczną od funkcjonalnej. W ten sposób architektura pojęć nie tylko porządkuje słownik, ale dostarcza narzędzi projektowych do utrzymywania procesu w obszarze rozstrzygalności. Genealogie, z których wyrasta, nie są muzeum idei, lecz magazynem części zamiennych: ich elementy – akt mowy i prozodia, próg rytualny i świadectwo, ramy sceniczne i widzialność konwencji, ucieleśnienie i ekologia percepcji, mikroregulacje somatyczne i polityki dokumentacji – stają się kompatybilne dopiero wtedy, gdy dają się wpisać w partyturę, plan sytuacyjny i pole obecności, a następnie zweryfikować w pomiarach pierwotnych. Dzięki temu psychoperformans zachowuje status metody mieszanej o rygorze praktycznym: urządza warunki, aby obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie były nośnikami retoryki, lecz instrumentami sterowania, a wypowiedzi performatywne – narzędziami działania, które łączy z aktem symbolicznym prosta, sprawdzalna inżynieria progów.

### 3.1. Linia sztuk performatywnych: od happeningów i sztuki akcji do performansu procesualnego

Linia sztuk performatywnych, która prowadzi od happeningów i sztuki akcji do performansu procesualnego, tworzy genealogiczne łożysko dla praktyk operujących wykonaniem jako nośnikiem sensu i przemiany. Historyczna inicjacja tej linii łączy dwie równoległe tendencje: dematerializację dzieła na rzecz zdarzenia i redystrybucję kompetencji estetycznych od obiektu ku relacji. Allan Kaprow, organizując 18 Happenings in 6 Parts w 1959 roku w nowojorskiej Reuben Gallery, zaproponował strukturę rozproszonych epizodów, w których obraz, słowo,

gest, światło, dźwięk i obiekt przestają stanowić podporządkowane składniki kompozycji wizualnej, a stają się równorzędnymi kanałami sterowania uwagą i afektem. Rezygnacja z iluzji scenicznej i przyjęcie reguł ramowych (sekcje, sygnały rozpoczęcia i przerywania, wyraźne przejścia) wytworzyły warunki, w których to nie „temat” był centrum, lecz partytura działania jako architektura czasu i energii; w tym sensie Kaprow antycypuje pojęcie planu sytuacyjnego i progu domknięcia, choć nie formułuje ich wprost. W kolejnych latach Fluxus pod kierunkiem George’a Maciunasa, z wkładem takich twórców jak Yoko Ono, Nam June Paik czy Alison Knowles, skondensował tę intuicję w ekonomię „scores” – krótkich, literalnych instrukcji. Event scores, najsłynniej ujęte w książce Yoko Ono Grapefruit, funkcjonują jak operatorzy językowi o podpisie wykonawczym: zdaniowa formuła, wypowiedziana lub przeczytana, inicjuje wektor działania dopiero wtedy, gdy zostaje zsynchronizowana z ruchem, oddechem, światłem i materiałem. Z perspektywy współczesnej analizy performatywności ta minimalna poetyka stanowi czyste laboratorium wypowiedzi performatywnej: warunki szczęśliwości aktu (instytucja, rola, konwencja) zostają zastąpione jawnością ram i prozodii wykonania, a skuteczność mierzy się nie deklaracją, lecz pojawieniem się decyzji „po” – powtórzenia, skrótu, zmiany relacji z widzem. Jednocześnie europejskie i amerykańskie warianty sztuki akcji przeprowadzają krytykę reprezentacji poprzez intensyfikację ciała jako materii działania. Wiedeński akcjonizm (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch) rozwija logikę progu, w której intensywność, ryzyko i rytuał spletają się w modelu „odwracalnego zagrożenia” – materialność obiektu i substancji (krew zwierzęca w „Orgien Mysterien Theater”, rozlewy farb, destrukcja narzędzi) staje się sprzętem do testowania granic społecznej tolerancji i własnej decyzyjności. W polu amerykańskim Chris Burden w Shoot (1971) oraz Vito Acconci w Seedbed (1972) pokazują dwa skrajne bieguny: z jednej strony akt symboliczny w formie kontrolowanego narażenia, w którym świadek gwarantuje rozstrzygalność wobec realnego ryzyka; z drugiej – dyskretną inżynierię prozodii i cyrkulacji pożądania, gdzie gest-klucz polega na ukrytej relacji dźwięku, słowa i ciała. W obu wypadkach trwa przestawienie hierarchii: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie służą reprezentacji, lecz konstruowaniu mechaniki przejść między stanami. Ta fala praktyk zakorzenia dla psychoperformansu trzy zasady: decyzja rodzi się w strukturze progu, a nie w opowieści; świadek jest urządzeniem stabilizacji, nie odbiorcą „przekazu”; dokumentacja musi być podporządkowana rozstrzygalności działania, a nie odwrotnie.

Na przełomie lat 60. i 70. krytyka obiektu i orientacja na proces wchodzi w dialog z praktykami długotrwałości i ćwiczeń, które wytwarzają genealogiczną oś performansu procesualnego. Marina Abramović, w duecie z Ulayem i w projektach solowych, przekłada skrajne ograniczenie na instrument modulacji precyzji: Rest Energy (1980), gdzie napięta cięciwa i grot strzały skierowany w ciało wymuszają absolutną ekonomię mikrogestu i zestrojenie oddechów, tworzy przejrzysty model bramki decyzyjnej, której językiem nie jest retoryka, ale prozodia ciała pod obciążeniem. Tehching Hsieh w cyklu One Year Performances (1978–1986) formalizuje natomiast czas jako tworzywo i miarę: zamknięcie w klatce bez czytania i pisania przez rok, punktualne odbijanie zegara co godzinę przez 365 dni, życie wyłącznie na zewnątrz – każda z tych ram obniża entropię decyzji do zestawu powtarzalnych perfonemów i wytwarza warunki do inkorporacji, choć jej „dowodem” bywa nie spektakl, lecz ślad materialny i pamięć operacyjna. Joseph Beuys przesuwając ciężar na społeczne pole obecności: I Like America and America Likes Me (1974) to partytura izolacji i mediacji, w której świadek – publiczność, asysta, instytucja – gwarantuje możliwość rozstrzygnięcia sensu interwencji w relacji człowiek–zwierzę–symbol, a wypowiedź performatywna tytułu, powtarzana jak formuła, utrzymuje ramę

i ukierunkowuje interpretację nie przez semantykę zdania, lecz przez jego sytuacyjne osadzenie. W tym samym czasie nurt procesualności w sztuce (związany krytycznie z postminimalizmem i „dematerializacją obiektu” opisaną w piśmiennictwie końca lat 60.) przenosi nacisk z rezultatu na warunki i losowe zmienne, a pojmowanie kompozycji jako konstrukcji czasoprzestrzennej otwiera miejsce dla dominat rytmicznych i koartykulacji elementów. To przesunięcie metodologiczne – od produktu do algorytmu działania – jest kluczowe z punktu widzenia dzisiejszej inżynierii psychoperformansu: partytura działania przestaje być metaforą artystycznej intencji, staje się schematem sterowania marginesem sterowalności, a gest-klucz zyskuje status minimalnej figury o zdolności inicjowania i domykania całościowego przebiegu. Co ważne, właśnie w tych praktykach ujawnia się pełna ranga wypowiedzi performatywnych: nie jako ozdobnych deklaracji, lecz jako mechanizmów inicjacyjnych i kontraktowych, które organizują macierz ról (kto ma prawo przerwania, kto poświadcza domknięcie) i ograniczają dowolność interpretacyjną. Wydarzenia te ustanawiają także długie trwanie problemów etycznych, które psychoperformans rozwiązuje na poziomie architektury warunków: intensywność nie może być celem sama w sobie, a dokumentacja – jeśli ma powstać – musi pozostawać minimalna i odwracalna, aby nie kolonizowała pola obecności.

Równoległa i niezwykle ważna genealogia rozwija się w Europie Środkowo-Wschodniej, gdzie performans od początku sprzęga się z krytyką instytucjonalną i ekonomią środków. W Polsce Jerzy Bereś konstruuje „rytuały” i „manifestacje”, w których obiekt-klucz – drewno, sznury, płótno – działa jako nośnik sensu z racji swoich właściwości materialnych, a nie symboliki „z zewnątrz”; siła jego praktyk polega na przejrzystości progów i powracalności gestu. Zbigniew Warpechowski, od 1967 roku, ustanawia performans jako czystą inżynierię obecności, w której słowo i gest nie rozdzielają się na „treść” i „wykonanie”, lecz wchodzą w koartykulację o wysokiej rozróżnialności; w jego działaniach wypowiedzi performatywne – krótkie formuły językowe wypowiedziane w określonej prozodii – pełnią funkcję bramek, które uruchamiają lub przerywają przebieg. Akademia Ruchu (od 1973 roku) wyprowadza performans w przestrzeń publiczną, gdzie plan sytuacyjny i pole obecności muszą być projektowane wobec nieprzewidywalności strumieni bodźców; tam świadek staje się równocześnie adresatem, testem i zagrożeniem dla rozstrzygalności. KwieKulik przetwarza domowe środowisko w laboratorium partytur i dokumentacji, w którym długotrwałe działania z dzieckiem i obiektami codzienności stanowią studia nad śladem i pamięcią operacyjną; to genealogiczne źródło praktyk, które w psychoperformansie przyjmują postać minimalnych zapisów ułatwiających replikację funkcjonalną bez kolonizacji sensu przez obraz. Ewa Partum, poprzez aktywną poezję i interwencje przestrzenne, demaskuje siłę operatora semantycznego w przestrzeni publicznej, a Natalia LL pokazuje, jak gest i słowo wchodzą w konflikt i jak można go inżynieryjnie wykorzystać do rekontekstualizacji – to kluczowe wzorce dla współczesnego projektowania operatorów językowych o podpisie fizjologicznym. Te przykłady ugruntowują trzy tezy istotne dla psychoperformansu: po pierwsze, że równorzędność kanałów – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – nie jest postulatem, ale praktyczną koniecznością w środowiskach o wysokiej gęstości bodźców; po drugie, że ekonomia środków i jawność progów zwiększają rozstrzygalność bez względu na pole (galeria, ulica, edukacja, zdrowie); po trzecie, że wypowiedzi performatywne działają jako narzędzia dynamiki społecznej i politycznej, o ile ich prozodia i matryca ról są precyzyjnie zaprojektowane. W tym splocie regionalnych doświadczeń i globalnych przemian dojrzeła logika performansu procesualnego jako praktyki, która nie tylko „pokazuje proces”, ale używa procesu – następstw perfonemów – do strojenia marginesu sterowalności i przenoszenia efektu w świat decyzji „po”.

W osi rozwojowej od sztuki akcji do performansu procesualnego krytyka reprezentacji krzyżuje się z inżynierią ram, a „dzianie się” staje się materią pierwszego wyboru. Body art lat 60. i 70. – Carolee Schneemann z *Meat Joy* oraz *Interior Scroll*, Gina Pane z sekwencjami kontrolowanego zranienia, ORLAN z operacjami chirurgicznymi jako performansami, Stelarc z praktykami augmentacji i zawiesznień – ustanawia ciało jako miejsce, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt organizują progi ryzyka i przemiany. Te prace nie są wyłącznie ikonami transgresji; precyzja ich architektury ujawnia się w trybie partytury: jawność inicjacji, kontrolowane strefy eskalacji, mechanizmy przerywania, figury domknięcia i ślad materialny konieczny do inkorporacji. W równoległej linii choreograficznej Judson Dance Theater (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti) demistyfikuje wirtuozerię ruchu przez „zadania” i skale ograniczeń, z których rodzi się procesualność jako metoda: reguły „no manifesto”, repetycja, praca z grawitacją i prozaicznością gestu minimalizują koszt poznawczy oraz podnoszą rozróżnialność mikroruchów. Bruce Nauman, pracując w studiu nad prostymi czynnościami i delegując uwagę ku mikrokinetyce, pokazuje, że perfonem – minimalna jednostka sprawcza – może być wyabstrahowany i badany w izolacji, jeśli plan sytuacyjny i pole obecności są wystarczająco oszczędne. W Ameryce Łacińskiej i w Brazylii Lygia Clark oraz Hélio Oiticica przenoszą ciężar na relacyjność i instrukcję: Parangolés i obiekty relacyjne budują „scores” w ciele widza-współwykonawcy, a w ich praktykach wypowiedź performatywna przyjmuje formę zadań, których „szczęśliwość” zależy od prostoty materiałów, czytelności światła i ekonomii dźwięku. W obszarze pracy długiego trwania Mierle Laderman Ukeles ustanawia „maintenance art” jako paradygmat czynności podtrzymujących, w którym kompozycja czasoprzestrzenna i matryca ról są równie ważne, jak sam gest; Tehching Hsieh formalizuje czas jako miernik i medium; Marina Abramović z Ulayem ujawnia, że zestrojone oddechy i prozodia ciała może pełnić funkcję bramki decyzyjnej, która utrzymuje efekt w warunkach wysokiej stawki afektywnej. Te genealogie sumują się w jednej tezie: performans procesualny to nie „czynność bez końca”, ale inżynieria progów, w której decyzja „po” – powtarzalna, odporna na zmianę kanału i kontekstu – jest jedynym wiarygodnym kryterium przemiany. Psychoperformans przejmuje właśnie tę inżynierię: perfonemy projektowane na styku logoperformansu i mikroregulacji somatycznych, progi bezpieczeństwa kalibrowane pod gęstość bodźców i obecność świadka, ekonomia środków wymuszająca maksymalną rozróżnialność przy minimalnym koszcie energetycznym, a przede wszystkim wypowiedzi performatywne jako narzędzia inicjacji i domknięcia, zawsze z podpisem prozodycznym i fizjologicznym.

Procesualność w polu sztuk performatywnych ulega w latach 90. i po roku 2000 kolejnym przekształceniom, które radykalizują ramy i ujawniają politykę dokumentacji. Praktyki Tino Seghala – zakaz rejestracji, „konstruowane sytuacje” oparte na regułach mowy i ruchu – unaoczniają, że wypowiedź performatywna może stać się całym medium, jeśli instytucja przyjmie jej warunki szczęśliwości (transakcja, kontrakt, rola), a plan sytuacyjny i pole obecności zostaną zestrojone z ekonomią języka. Jérôme Bel i Xavier Le Roy artykułują nurt „rozszerzonej choreografii”, w którym zadania, instrukcje i meta-komentarze działają jak operatorzy semantyczni obniżający koszt wyboru, a prozodia głosu stabilizuje horyzont uwagi. W sztuce społecznej i interwencyjnej Suzanne Lacy systematyzuje „partyтуры społeczne”, Tania Bruguera projektuje „arte útil” jako ramę użycia, w której matryca ról, prawo przerywania i odpowiedzialność instytucjonalna stają się elementami partytury, a nie przypisami, Francis Alÿs wykorzystuje instrukcję zbiorowego działania do przetestowania relacji wysiłek–efekt i przeniesienia śladu w przestrzeń publiczną. W sporach o dokumentację Amelia Jones akcentuje, że „ciało” działania żyje między zdarzeniem a jego śladem, Philip Auslander dowodzi

performatywności samej dokumentacji, a praktyki archiwalne pokazują, że fotografia i wideo nie są neutralnymi nośnikami, lecz kolejnymi planami sytuacyjnymi, w których progi i świadkowanie muszą zostać przeprojektowane. Psychoperformans wyciąga z tego konsekwencję operacyjną: minimalna pamięć operacyjna i ślad materialny to narzędzia replikacji funkcjonalnej, a rozszerzana dokumentacja wymaga jawnej polityki zgód, pseudonimizacji oraz świadomości rekontekstualizacji, aby nie kolonizować pola obecności. Procesualność jest więc zarządzaniem rozdzielczością w czasie: dominanta rytmiczna skala modalności, koartykulacje sterują sąsiedztwem obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu, redundancja kontrolowana zabezpiecza oś pod zakłóceniami, a prozodia domknięcia – w głosie, ruchu i świetle – zapobiega rozlewaniu się pobudzenia. W tym reżimie wypowiedzi performatywne nie są retoryką; są przełącznikami, które zamieniają eksplorację w decyzję i otwierają drogę do inkorporacji.

Perspektywa Europy Środkowo-Wschodniej i „Fluxus East” dopowiada do tej linii wymiar ekonomii i niezależności, który ma znaczenie metodologiczne. Milan Knížák i środowiska akcyjne w Czechosłowacji realizują działania o ultraminimalnych partyturach i wysokiej dyscyplinie ram, Jiří Kovanda bada granice interakcji poprzez prawie niewidoczne gesty w przestrzeni publicznej, OHO i post-OHO na obszarze dzisiejszej Słowenii konstruuje wzorce zanurzania procesu w środowisku naturalnym bez fetyszyzacji obiektu. W Polsce – obok już przywołanych – praktyki Akademii Ruchu i KwieKulik wypracowują protokoły domowej i miejskiej ekonomii środków, które wprost przekładają się na dzisiejsze nauczanie kompozycji czasoprzestrzennej i politykę progów bezpieczeństwa. Istotny staje się także spór o język: Ewa Partum i Natalia LL pokazują, że operator semantyczny nie działa abstrakcyjnie, lecz w konkretnych rejestrach kulturowych i płciowych, a jego prozodia i widzialność muszą być projektowane z uwzględnieniem lokalnych „warunków szczęśliwości”. Ta sama lekcja wraca w praktykach posttransformacyjnych, gdzie widz-świadek bywa jednocześnie testem i zagrożeniem, a dokumentacja – jedyną możliwą formą dyfuzji sensu. Psychoperformans przyjmuje te doświadczenia nie jako repertuar cytatów, lecz jako zestaw kompatybilnych mechanik: partytura jako algorytm ograniczeń i przejść; plan sytuacyjny jako inżynieria affordancji, progów i wyjść; pole obecności jako medium integracji sygnałów; perfonem i gest-kłucz jako podstawowe jednostki sterowania; wypowiedzi performatywne jako narzędzia inicjacji, przerwania i domknięcia; świadek i test inkorporacji jako urządzenia rozstrzygalności; ekonomia środków jako dyscyplina poznawcza i etyczna. W tej konfiguracji performans procesualny staje się genealogicznym zapleczem dla metody, która wymaga od twórców i edukatorów nie tylko intuicji artystycznej, ale i kompetencji inżynierskich: strojenia prozodii, modulacji precyzji, projektowania koartykulacji i przewidywania skutków decyzji „po” w środowiskach o różnych gęstościach bodźców. To właśnie tutaj ujawnia się pełna ranga komunikacji performatywnej: nie jako „przekazu”, ale jako wykonania, które wytwarza nowe reguły gry w świecie – w skali mikro relacji międzyludzkich i w skali makro układów instytucjonalnych.

W późnym XX i wczesnym XXI wieku linia sztuk performatywnych wyostrza swoje wewnętrzne reguły poprzez praktyki długiego trwania, działania społeczne i inżynierię ram instytucjonalnych, co razem przesuwają akcent z „wydarzenia” ku „zarządzaniu warunkami wydarzalności”. Suzanne Lacy rozwija partytury społeczne, w których kompozycja czasoprzestrzenna obejmuje plan logistyczny, protokoły bezpieczeństwa, matrycę ról i politykę świadectwa: *Three Weeks in May* to wzorcowy przykład, gdzie wypowiedzi performatywne –

mapowania, konferencje, publiczne deklaracje – zmieniają status faktów społecznych i konwertują widza w świadka, a świadka w współwykonawcę. Tania Bruguera w *Cátedra Arte de Conducta* traktuje instytucję jak medium, a kontrakt i instrukcję jak narzędzia koartikulacji sensu z ryzykiem; *arte útil* nie jest hasłem, lecz inżynierią progę, w której prawo przerwania i odpowiedzialność są elementem partytury, a nie załącznikiem. Francis Alÿs testuje relację wysiłek–efekt przez instrukcje zbiorowego działania: *When Faith Moves Mountains* z 2002 roku to czysta ekonomia środków i dominanta rytmiczna, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą redundancję kontrolowaną, aby decyzja „po” – polityczny ślad i pamięć operacyjna – utrzymała się poza miejscem zdarzenia. W polu instytucjonalnym Tino Sehgal wydobywa sprawczość wypowiedzi performatywnych, zakazując dokumentacji i opierając „konstruowane sytuacje” na kontrakcie sprzedaży i prozodii głosu; tutaj język, ruch i ekonomia interakcji stapiają się w bramkę decyzyjną, w której „szczęśliwość” aktu zależy od transparentności ról i od tego, czy świadek pozostaje urządzeniem stabilizacji, a nie konsumentem. Jednocześnie spór o dokumentację ujawnia podwójną performatywność: Amelia Jones wskazuje, że ciało działania przetrwa tylko jako relacja między zdarzeniem a śladem, Philip Auslander analizuje performatywność samej rejestracji, a praktyki archiwalne uczą, że fotografia i wideo to nie neutralny zapis, lecz kolejne plany sytuacyjne wymagające jawnych progów i polityki zgód. Na gruncie polskim Joanna Rajkowska projektuje długotrwałe interwencje, które stroją pole obecności miasta przez ekonomię obiektu-kłucza i światła (*Palma na rondzie de Gaulle’a*, *Oxygenator*), a Jerzy Beres, Zbigniew Warpechowski i Akademia Ruchu utwardzają reguły ekonomii środków i czytelności przejść. W tym splocie praktyk i debat procesualność przestaje być estetycznym stylem i staje się metodą zarządzania gęstością bodźców, marginesem sterowalności i widzialnością ram, a wypowiedzi performatywne – z poziomu pragmatycznych intuicji – przechodzą do rangi precyzyjnych operatorów językowych o podpisie fizjologicznym, których miarą jest trwałość decyzji „po”.

Kształtowanie „scores” – od Johna Cage’a i Fluxusu przez Yvonne Rainer po nowsze „open scores” – ujawnia, jak zdanie i zapis notacyjny przechodzą w inżynierię działania. 4’33” Cage’a nie jest „ciszą”, lecz partyturą uwagi, w której światło, dźwięk i gest widza stają się materiałem; *Cut Piece* Yoko Ono to protokół, w którym wypowiedź performatywna-instrukcja uruchamia matrycę ról z jawnie wpisanym progiem przerwania i odpowiedzialnością świadka. W tej genealogii „skutki mowy” nie są metaforą: illokucja (deklaracja roli, instrukcja, zakaz), perlokucja (skutek w polu decyzji i relacji), lokucja (faktyczna realizacja zdania w prozodii i rytmie) sklejają się z oddechem, wektorem spojrzenia i mikrogestem dłoni; tak skonstruowana wypowiedź staje się bramką inicjacji, przerwania lub domknięcia, wymierzalną w czasie do progę i w obecności skrótu językowego po zakończeniu. Ten idiom wraca w praktykach Tino Seghala, gdzie warunki kontraktu są częścią „score” i konwertują transakcję w akt symboliczny, oraz w choreografiach instrukcyjnych Jérôme’a Bela czy Xaviera Le Roya, w których operator semantyczny „wyjaśniający” działanie pełni funkcję stabilizacji horyzontu patrzenia i obniża koszt poznawczy bez utraty osi transformacji. Dyskusja o „relacyjnej estetyce” i jej krytykach (kategoria relacyjności Nikoli Bourriauda oraz polemiki Claire Bishop) dopełnia lekcję metodologiczną: nie wystarczy relacja sama w sobie; potrzebne są progi, widzialność ram i test inkorporacji, aby działanie nie rozpląnęło się w retoryce uczestnictwa. Tu właśnie score, wypowiedź performatywna i akt symboliczny spotykają się z inżynierią psychoperformansu na wspólnym polu operacyjności.

Wątek pedagogiczno-somatyczny zamyka genealogiczną linię, przekładając dyscyplinę procesu na skalę pracy u podstaw. Anna Halprin i jej RSVP cycles budują model, w którym reguły zbierania zasobów, oceny, wartościowania i prezentacji odpowiadają współczesnej partyturze działania oraz planowi sytuacyjnemu; Body–Mind Centering i tradycje Laban/Bartenieff wzmacniają mikromechanikę marginesu sterowalności przez pracę z oddechem, tonusem i trajektorią mikroruchu; somatyczne szkoły choreografii ostatnich dekad przenoszą nacisk na dominaty rytmiczne i koartykulacje modalności, które obniżają koszt decyzyjny w środowiskach o wysokiej gęstości bodźców. W tym reżimie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są równorzędnymi kanałami; ich zestawienia – przy rygorze ekonomii środków – wzmacniają rozróżnialność zamiast powiększać szum. Psychoperformans czerpie z tej linii trzy przewagi: po pierwsze, zdolność projektowania wypowiedzi performatywnych jako narzędzi inicjacyjnych i domknięć, o prozodii sprzęgniętej z oddechem i wektorem spojrzenia; po drugie, dyscyplinę partytur i planów sytuacyjnych, w których progi bezpieczeństwa i prawa przerwania są z góry widoczne i egzekwowalne; po trzecie, logikę minimalnej pamięci operacyjnej i inkorporacji, która zamienia efekt estetyczny w trwałość mikrodecyzji „po”. W rezultacie performans procesualny nie tyle „inspiruje” psychoperformans, ile stanowi jego technologiczną genealogię: to w nim wykrystalizowały się funkcje świadka jako urządzenia stabilizacji, dokumentacji jako narzędzia replikacji funkcjonalnej, wypowiedzi jako operatora, progę jako warunku intensywności, partytury jako algorytmu ograniczeń, a kompozycji czasoprzestrzennej jako inżynierii warunków sprawczości.

perspektywy dzisiejszej metodologii performans procesualny można czytać jako system operacyjny umożliwiający kalibrację trzech osi, które decydują o rozstrzygalności działania: widzialności ram, ekonomii środków oraz przechodniości efektu. Widzialność ram nie sprowadza się do deklaracji regulaminu, tylko do takiej konstrukcji partytury i planu sytuacyjnego, w których progi bezpieczeństwa, dominanta rytmiczna i macierz ról są czytelne z poziomu ciała i głosu, zanim zostaną odczytane z tekstu. Ekonomia środków nie jest stylem estetycznym, lecz logiką poznawczą: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mają działać jak równorzędne kanały o wysokiej rozróżnialności, zdolne do redundancji kontrolowanej i koartykulacji znaczeń, tak aby koszt decyzyjny nie rósł wraz z intensywnością afektywną. Przechodniość efektu oznacza wreszcie, że akt symboliczny oraz wypowiedź performatywna nie kończą się w wydarzeniu: ich testem jest inkorporacja – mała decyzja „po”, utrzymywana pod zmianą kontekstu, kanału i obciążenia. W tym sensie genealogia od happeningów przez sztukę akcji i body art po „skonstruowane sytuacje” wyposażyła praktykę w kompletny zestaw narzędzi: score jako operator semantyczny o podpisie fizjologicznym, świadectwo jako urządzenie stabilizacji, dokumentację jako funkcję replikacji funkcjonalnej, a kompozycję czasoprzestrzenną jako inżynierię warunków. Z tej linii wynikają także rygory etyczne, które nie są dodatkiem, lecz częścią mechaniki: jawne prawo przerwania, odwracalność zgody, nieeskalacyjna polityka światła i dźwięku, odpowiedzialność za rekontekstualizację śladu.

Na tej podstawie psychoperformans przyjmuje pozycję metody mieszanego zastosowania: korzysta z precyzji scenicznych ram, ale rozlicza się ze skuteczności w języku funkcjonalnym, a nie retorycznym. Wypowiedzi performatywne działają tu nie jako ornamenty, lecz jako przełączniki inicjacji, pauzy i domknięcia – zdania-narzędzia zsynchronizowane z oddechem, prozodią i mikroruchem dłoni, które redukują przypadkowość przejść i obniżają ryzyko reaktywności. Gest-klucz pełni funkcję kondensatora: ma zdolność zainicjowania całego przebiegu albo jego zakończenia w warunkach hałasu, zmęczenia czy ekspozycji społecznej;

jego jakość mierzy się odpornością na zmianę kanału oraz klarownością skrótu językowego po domknięciu. Świadek – cichy lub responsywny – nie jest widzem, lecz elementem układu sterowania: przerywa pętle autowalidacji, wprowadza zewnętrzną referencję i zwiększa przewidywalność bramki decyzyjnej. Dokumentacja nie fetyszyzuje obrazu; minimalny ślad i pamięć operacyjna umożliwiają powtórzenie i porównanie bez kolonizowania pola obecności. Taki porządek zapewnia kompatybilność z trzema polami wdrożeń: w sztuce utrzymuje rozstrzygalność sensu mimo braku obiektu; w edukacji zamienia relację nauczyciel–uczestnik w macierz ról o jawnych prawach i progach; w zdrowiu pozwala na bezpieczną pracę z intensywnością, bez nadawania przyczynowości tam, gdzie dostępny jest tylko opis funkcjonalny. W każdym z tych pól procesualność jest nie celem, lecz środkiem utrzymywania osi transformacji.

Synteza linii prowadzącej od happeningów do performansu procesualnego nie zamyka historii, lecz wskazuje tryb pracy z genealogią: wykorzystywać to, co daje się zwinąć do poziomu perfonemu, partytury i progę, a resztę pozostawiać w komentarzu. Dzięki temu psychoperformans zachowuje ruchliwość – może przyjmować różne rejestry i skale, od mikrointerwencji opartych na jednym zdaniu i jednym obiekcie-kluczu po długotrwałe działania ze złożoną matrycą ról – nie tracąc rozstrzygalności i rygoru etycznego. W praktyce oznacza to, że każde wdrożenie zaczyna się od projektowania wypowiedzi performatywnych i gestów-kluczy, które są w stanie przestawić układ bodziec–znaczenie–zachowanie, a następnie od strojenia dominaty rytmicznej, koartikulacji i redundancji kontrolowanej tak, aby decyzja „po” stała się prawdopodobna i mierzalna. Tym domknięciem genealogia przestaje być zbiorem przykładów, a staje się magazynem części zamiennych dla metody, która łączy inżynierię warunków ze sztuką przejść.

### 3.2. Linia terapii i pedagogiki twórczości: arteterapia, dramaterapia, muzykoterapia

Linia terapii i pedagogiki twórczości – arteterapia, dramaterapia, muzykoterapia – stanowi równoległą do sztuk performatywnych oś rozwojową, w której „działanie w materiale” i „działanie w relacji” zostały wcześniej uchwycone jako narzędzia regulacji, symbolizacji i uczenia się decyzji. W arteterapii już w połowie XX wieku rozszczepiają się dwa wektory, które do dziś wyznaczają pole praktyki: ujęcie „art as therapy”, budowane przez tradycję zorientowaną na funkcje ego i sprawczość w medium (Edith Kramer), oraz ujęcie „art psychotherapy”, traktujące obraz oraz słowo jako równorzędne kanały symbolizacji w relacji terapeutycznej i procesie interpretacji (Margaret Naumburg). Oba podejścia – mimo różnic – dzielą kluczową tezę operacyjną: oś efektu przebiega nie przez „ładność” produktu, lecz przez zmianę profilu pobudzenia, wzrost rozróżnialności i możliwość decyzji „po”, rozpoznawalną w skrócie językowym i w stabilniejszej trajektorii mikroruchu. Dramaterapia, wyrastająca z psychodramy Jacoba L. Moreno, w wariantach współczesnych (m.in. Peter Slade, Sue Jennings, Phil Jones, Robert Landy) przechodzi od teatru przedstawienia do reżimu zadaniowego, gdzie rolę, wcielenie i projekcję rozumie się jako trzy wymiary tej samej operacji wykonawczej: modulowania dystansu i zmiany reguł interakcji. Muzykoterapia natomiast rozwija kilka idiomów równoległe – improwizacyjną praktykę Nordoff–Robbins w diadzie i triadzie, muzykoterapię analityczną Mary Priestley, metody receptywne w tradycji Bonny (GIM) oraz nurty środowiskowe i wspólnotowe – i w każdym z nich trzon stanowi praca parametrami dźwięku (tempo, metrum, kontur, artykulacja, dynamika), które działają jak operatorzy

semantyczni bez konieczności werbalizacji. Z perspektywy psychoperformansu ta genealogia nie jest listą szkół, lecz magazynem części: perfonemy materiałowe (linia, plama, cięcie, odcisk) i dźwiękowe (puls, ostinato, kadencja, pauza znacząca), partytury sesji (wejścia–przejścia–domknięcia z jawnie określonym progiem przerwania), kompozycje czasoprzestrzenne (światło o niskiej wieloznaczności, akustyka redukująca echo, topologie bez tras kolizyjnych), matryce ról (wykonawca, współ-wykonawca, świadek cichy, świadek responsywny, opiekun procesu), pamięć operacyjna i ślad materialny (notacje minimalne, pseudonimizacja), a także ekonomia środków jako dyscyplina poznawcza i etyczna. Tam, gdzie w arteterapii medium o wysokiej strukturze wzmacnia funkcje wykonawcze i obniża koszt decyzyjny, psychoperformans mówi o doborze perfonemów do aktualnego marginesu sterowalności; tam, gdzie w dramaterapii „rzeźba” i „lustro” reorganizują pole obecności przez ustawienie wektorów spojrzeń, dystansów i ciężarów ciała, psychoperformans rozpisuje to jako inżynierię affordancji; tam wreszcie, gdzie muzykoterapia używa entrainment i call-and-response, psychoperformans diagnozuje dominaty rytmiczne sklejające obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w jeden porządek czasu. Wspólny mianownik jest prosty i twardy: skuteczność nie jest pochodną stylu ani estetyki, lecz czytelnych progów, koartykulacji między modalnościami, redundancji kontrolowanej oraz testu inkorporacji, który zamienia efekt sesji w trwałą mikrodecyzję „po”.

Wypowiedzi performatywne są w tej linii narzędziem pierwszego wyboru, ponieważ wiążą semantykę z fizjologią i reorganizują reguły interakcji przez samo wykonanie zdania – jeśli zdanie zostanie zaprojektowane jak bramka. W praktyce terapeutycznej i edukacyjnej zdanie inicjacyjne („zatrzymuję pędzel i oddycham do końca frazy”, „zostaję w roli, dopóki otwarta dłoń nie opadnie”, „odpowiadam jednym dźwiękiem po dwóch uderzeniach pulsu”) nie działa jako opis, ale jako przełącznik: jego prozodia zostaje sprzęgnięta z oddechem, akcent ze zmianą napięcia dłoni lub z ruchem oczu, pauza ze sformatowaną decyzją o fiksacji wzroku. To samo dotyczy wypowiedzi domykających: krótkie zdanie-skrót po pracy właściwej nie jest retorycznym komentarzem, tylko urządzeniem kondensującym sens w śladzie językowym, który można przywołać „w terenie”. W dramaterapii minimalne formuły kontraktowe – prawo przerwania, reguły roli, jawny sygnał zatrzymania – pełnią funkcję operatorów bezpieczeństwa, a ich „szczęśliwość” zależy od kompatybilności z polem obecności i od przewidywalności odpowiedzi świadka. W arteterapii zdania pilotujące gest-klucz („linia ciągła do końca wydechu”, „cięcie tylko na jeden impuls”) ograniczają liczbę stopni swobody i podnoszą rozróżnialność; w muzykoterapii równoważną rolę spełniają wzory kadencyjne oraz pauzy znaczące, które stabilizują horyzont słuchania i pozwalają utrzymać niski koszt predykcji. Mechanika wypowiedzi jest więc wspólna: lokucja (faktyczne wykonanie), illokucja (moc konwencjonalna – kontrakt, reguła, rola) i perlokucja (skutek w decyzji „po”) stają się mierzalne, gdy zdanie ma podpis ruchowo-czuciowy i jest osadzone w kompozycji czasoprzestrzennej, która nie mnoży bodźców. W tym miejscu psychoperformans nie „dodaje słów”, lecz stroi zdania do działania – ich długość, akcent, rytm – tak, aby obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt poruszały się w jednej dominancie rytmicznej, a świadek mógł weryfikować wierność wykonawczą bez ingerowania w treść.

Rygor rozstrzygalności wymaga zarazem skromnej, ale precyzyjnej polityki dokumentacyjnej, bo linia terapii i pedagogiki twórczości bywa przeciążana obrazem i sprawozdawczością kosztem mechaniki. Minimalny zestaw danych interoperacyjnych – inicjacja (operator semantyczny lub gest-klucz), profil pracy właściwej (dominanta rytmiczna, koartykulacje modalności, wskaźniki gęstości bodźców), domknięcie (prozodia końca, skrót językowy,

wskaźnik fizjologiczny o niskiej inwazyjności), jedna decyzja „po” zapisana proceduralnie – umożliwia powtórzenie funkcjonalne i analizę porównawczą, nie zamieniając procesu w spektakl dokumentacji. W praktykach klinicznych i edukacyjnych schematy N-of-1 łączą obserwację jakościową ze wskaźnikami odpornymi na ornament (czas do progu domknięcia, stabilność trajektorii mikroruchu pod obciążeniem, utrzymanie skrót u językowego po tygodniu), a w ocenie wierności wykonawczej stosuje się podwójne świadkowanie (cichy i responsywny), by oddzielić efekt materiału od efektu sposobu użycia. Zasady etyczne zamyka się w matrycy ról i jawnych progach: zgoda odwracalna, prawo przerywania, gotowe procedury de-eskalacji bodźców (światło, dźwięk, odległość), polityka pseudonimizacji. W tak ułożonej ramie arteterapia, dramaterapia i muzykoterapia stają się kompatybilne z psychoperformansem bez utraty tożsamości dyscyplinarnej: każda zachowuje swoje idiomy i repertuary, ale wszystkie trzy operują tym samym rdzeniem mechanicznym – perfonemami, wypowiedziami performatywnymi, partyturą i planem sytuacyjnym, kompozycją czasoprzestrzenną, świadkowaniem, ekonomią środków, testem inkorporacji – dzięki czemu efekt można sprawdzać nie językiem obietnic, lecz językiem decyzji utrzymanych „po”.

Dowody skuteczności linii terapii i pedagogiki twórczości układają się w obraz selektywnych, ale powtarzalnych efektów, które stają się przewidywalne, kiedy opis przeniesie się z poziomu ogólnych „korzyści artystycznych” na poziom mechaniki czasu, progu i koartykulacji modalności. W muzykoterapii rytmicznej interwencje oparte na sprzęganiu rytmu chodu z bodźcem dźwiękowym stabilizują oscylację czasową w układach prążkowie–mózdzek–kora ruchowa, co klinicznie przekłada się na poprawę kroku i płynności u pacjentów z zaburzeniami ruchowymi; w praktykach melodycznych warianty intonacyjnego torowania mowy wykorzystują prozodię i lateralizację kontroli intonacji w celu obejścia uszkodzonych dróg językowych, a ich efektem bywa odzyskiwanie krótkich sekwencji mowy funkcjonalnej. W dramaterapii modele zadaniowe raportują poprawę w obszarach kompetencji społecznych i tolerancji na niepewność w grupach młodzieżowych i dorosłych, szczególnie wtedy, gdy macierz ról i progi przerywania są jawne, a wypowiedzi performatywne – krótkie, zsynchronizowane z oddechem i ruchem oraz powtarzalne w planie sytuacyjnym. W arteterapii wyniki są najbardziej spójne w domenie regulacji afektu i symbolizacji doświadczenia, zwłaszcza kiedy materiał o niskiej strukturze bywa dozowany przez perfonemy o wysokiej powtarzalności (linia ciągła do końca wydechu, pojedyncze cięcia, kontrolowana plama) i kiedy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie konkurują, lecz budują redundancję kontrolowaną. Wspólny mianownik ujawnia się zatem w języku funkcjonalnym: czas do progu domknięcia skraca się, trajektoria mikroruchu traci przypadkowość, horyzont patrzenia stabilizuje się w neutralnych energetycznie punktach, a skrót językowy po sesji pozostaje rozróżnialny po upływie czasu – te wskaźniki mają charakter odporny na ornament i nie nagradzają estetycznego nadmiaru.

Mechanizmy poznawcze i neurofizjologiczne, którymi tłumaczy się skutki tych praktyk, są najlepiej uchwytnie, gdy powiąże się je z regulacją precyzji predykcyjnej i funkcjami wykonawczymi. Modulacja precyzji polega na tym, że dobrze zaprojektowana koartykulacja perfonemów somatycznych (oddech, puls ruchu, mikroskopijne przestawienia ciężaru) i semantycznych (zdanie-skrót o niskiej wieloznaczności) obniża przeszacowanie błędu w kanałach nieistotnych dla zadania i dowartościowuje te, które podtrzymują dominatę rytmiczną; w praktyce objawia się to jako spadek reaktywności, mniejsza liczba uników bodźca i krótsza droga od intencji do wykonania. W wymiarze funkcji wykonawczych zmiana jest najbardziej widoczna w trzech modułach: aktualizacji (updating), bo skrót językowy i obiekt-

klucz ułatwiają przechowanie i natychmiastowe „podmiany” reguł; hamowania (inhibition), bo prozodia pauzy znaczącej i bezruch funkcjonalny obniżają koszt zatrzymania; przełączania (shifting), bo ćwiczenia o strukturze call-and-response, mikro-role oraz alternacje materiałów wprowadzają bezpieczne mikrorotacje zestawu reguł. Warto dodać, że dowody z zakresu synchronizacji międzyludzkiej potwierdzają, iż współdzielone tempo i akcent – niezależnie od tego, czy pochodzi z dźwięku, frazy słownej czy repetycji gestu – podnoszą przewidywalność interakcji i obniżają koszty negocjacji znaczeń; na poziomie wykonawczym przekłada się to na stabilniejszy rezonans relacyjny między wykonawcą a świadkiem, a na poziomie pomiaru – na bardziej spójne wskaźniki wierności wykonawczej oceniane podwójnie (świadek cichy i responsywny).

Tę samą mechanikę można bezpośrednio przełożyć na praktyki edukacyjne i zdrowotne, pod warunkiem że partytura i plan sytuacyjny pozostaną jawne, a polityka bodźców – ekonomiczna. W klasie szkolnej partytura działania przyjmuje formę „planu pracy” z widocznym początkiem, przejściami i domknięciem, w którym wypowiedzi performatywne stoją w miejscu instrukcji proceduralnych, a próg przerwania nie jest karą, tylko narzędziem utrzymania marginesu sterowalności. Programy oparte na zasadach powszechnego projektowania uczenia się tworzą równoległe bramki wejścia i wyjścia w modalnościach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – dzięki temu uczący się może modulować koszt poznawczy bez opuszczania osi zadania, a ocena przenosi się z produktu na jasne testy funkcjonalne (klarowność skrótu, decyzja „po”, stabilność pod obciążeniem). W ochronie zdrowia – klinicznej i środowiskowej – ta sama dyscyplina ram urealnia interoperacyjność: zgoda pozostaje odwracalna, ślad jest minimalny i pseudonimizowany, a w dokumentacji zapisuje się wyłącznie to, co potrzebne do replikacji funkcjonalnej (operator inicjujący, dominata rytmiczna, parametry domknięcia, jedna decyzja „po”). Praktyczna korzyść jest podwójna: z jednej strony łatwiej odróżnić efekt materiału od efektu sposobu użycia (metryka wierności wykonawczej), z drugiej – programy można skalować między środowiskami bez rozpraszania pola obecności. To właśnie w tym miejscu psychoperformans – jako metoda mieszana – pełni rolę ramy porządkującej i wzmacniającej: przepisuje sprawdzone mechanizmy linii terapii i pedagogiki twórczości na słownik operacyjny (perfonem, gest-klucz, wypowiedź performatywna, kompozycja czasoprzestrzenna, progi bezpieczeństwa, świadkowanie, redundancja kontrolowana, pamięć operacyjna, inkorporacja, IndywiduAkcja) i utrzymuje je w rygorze rozstrzygalności, tak aby rezultat sesji dawał się zweryfikować nie tonem deklaracji, lecz trwałością mikrodecyzji w życiu „po”.

Wreszcie, integracja tej linii z praktyką artystyczną ujawnia jej pełny potencjał poza gabinetem i klasą – w instytucjach kultury i programach zdrowia publicznego, gdzie złożone matryce ról i presja kontekstowa łatwo niszczą delikatną architekturę uwagi. Wystawa-pracownia, chór społecznościowy, teatr forum, pracownie dźwiękowe, otwarte stoły kolażowe i media-lab oparte na instrukcjach – wszystkie te formaty są w gruncie rzeczy inżynierią kompozycji czasoprzestrzennych, w których kontrakt bezpieczeństwa, widzialność wyjść, dominaty rytmiczne, ekonomia światła i ograniczona paleta materiałów utrzymują pole obecności, a świadek – przeszkolony w niskiej intruzywności – stabilizuje domknięcia. W tych warunkach wypowiedzi performatywne nie są już tylko nośnikami reguł, lecz dynamem przemian społecznych: krótkie formuły kontraktowe i językowe operatory z podpisem ruchowo-cuciowym są w stanie przedstawiać ramy interakcji w grupach, łączyć osoby o różnych potrzebach sensorycznych i komunikacyjnych oraz zamieniać odbiorców w współwykonawców. Tak rozumiana linia terapii i pedagogiki twórczości – w sprzęgnięciu z psychoperformansem –

dostarcza skalowalnych, etycznie ugruntowanych narzędzi, które pozwalają projektować doświadczenia o wysokiej gęstości sensu przy niskim koszcie energetycznym, bez utraty rozstrzygalności i bez uciekania w dekoracyjny nadmiar.

Operacyjna translacja linii arteterapii, dramaterapii i muzykoterapii do ramy psychoperformansu wymaga architektury wdrożeniowej, w której trzy porządki – selekcja perfonemów, projekt wypowiedzi performatywnych i kompozycja czasoprzestrzenna – są strojonymi względem siebie regulatorami gęstości bodźców i progów intensywności. Na poziomie selekcji perfonemów kryterium pierwszego wyboru wyznacza margines sterowalności: media o wysokiej strukturze i zadania o domkniętej składni służą zawężaniu stopni swobody, gdy pole obecności jest kruche, podczas gdy media o niskiej strukturze i zadania o kontrolowanej zmienności otwierają pracę asocjacyjną, jeśli domknięcia utrzymują się stabilnie. W dramaterapii oznacza to wprowadzenie mikroról o krótkim cyklu życia i bezpiecznych przejść wcielenie–projekcja, zanim pojawią się dłuższe ciągi narracyjne; w muzykoterapii – oparcie faz inicjacji na pulsie i ostinacie, a faz eksploracji na repetycji o ograniczonej dwuznaczności konturu, z pauzą znaczącą jako bramką zawracania. Projekt wypowiedzi performatywnych przebiega jako projektowanie bramek kompatybilnych z fizjologią: zdanie inicjacyjne o prostej prozodii wiąże się z wydechem i mikro-otwarceniem dłoni, zdanie pauzujące – z bezruchem funkcjonalnym i decyzją o fiksacji wzroku, zdanie domykające – z wyraźnym kadencyjnym konturem głosu lub dźwięku; w arteterapii równoważną funkcję pełnią formuły prowadzące gest-klucz („linia do końca frazy oddechowej”, „cięcie wyłącznie na jeden impuls”), które zamieniają opis na mechanikę. Kompozycja czasoprzestrzenna urealnia te bramki w świecie: światło o niskiej wieloznaczności barwnej i kierunkowej, akustyka miękka, topologie bez tras kolizyjnych, neutralne energetycznie horyzonty patrzenia oraz stałe punkty ciszy czynią przejścia przewidywalnymi i obniżają koszt decyzyjny. W pedagogice twórczości ramę tę uzupełnia plan pracy jako odpowiednik partytury – jawna sekwencja wejść, zadań i domknięć, z prawem przerywania i widocznymi wyjściami – oraz zasady powszechnego projektowania uczenia się, które zapewniają równoległe kanały wejścia i wyjścia w modalnościach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Komunikacja wspomagająca i alternatywna z użyciem piktogramów i ideogramów (PIC) staje się w tym układzie nie dodatkiem, lecz pełnoprawnym nośnikiem operatorów semantycznych: krótkie ciągi znaków o niskiej wieloznaczności pełnią funkcję równorzędną wobec zdań mówionych, a ich skuteczność rośnie, gdy dostają podpis ruchowo-czuciowy (układ dłoni, kierunek wzroku, gest-klucz). Całość spina matryca ról i świadkowanie: świadek cichy stabilizuje pole obecności przez przewidywalną obecność i minimalne sygnały, świadek responsywny dostarcza z góry uzgodnionych, krótkich komunikatów zwrotnych kalibrujących wierność wykonawczą; obie formy mają status urządzeń mechanicznych, a nie „publiczności”, dzięki czemu domknięcia zachowują charakter funkcjonalny, a nie retoryczny. Z tego poziomu integracja z praktykami zdrowia publicznego i edukacji przebiega bez konfliktu tożsamości: psychoperformans nie zastępuje idiomów dyscyplin, lecz wprowadza spójny słownik operacyjny i politykę progów, dzięki którym decyzja „po” – twardy test inkorporacji – staje się przewidywalnym celem każdej sesji, niezależnie od materiału, skali i miejsca działania.

Weryfikowalność i rzetelność wymagają równoczesnej dyscypliny pomiaru i kompetencji wykonawczej, tak aby „nowość” nie była myloną z mechaniką. Metryka wierności wykonawczej musi rozdzielać efekt materiału od efektu sposobu użycia i dlatego sumuje zgodność z inwariantami partytury, integralność planu sytuacyjnego oraz prozodię domknięcia, kodowane

niezależnie przez świadka cichego i responsywnego z oceną porozumienia między oceniającymi. Schematy N-of-1 łączą obserwacje jakościowe z odpornymi wskaźnikami ilościowymi: czas do progu domknięcia, stabilność trajektorii mikroruchu pod obciążeniem, utrzymanie skrótu językowego i decyzji „po” w odstępie czasu; w muzykoterapii dodatkowo monitoruje się rozkład entrainment i spójność dominant rytmicznych, w dramaterapii – przełączalność ról i tolerancję na niepewność, w arteterapii – klarowność osi transformacji w obrazie i relację z obiektem-kluczem. Szkolenie i superwizja nie oceniają stylu, tylko skuteczność mechaniczno-funkcjonalną: projektowanie bramek językowych z podpisem fizjologicznym, ekonomię środków w kompozycji czasoprzestrzennej, koartykulację modalności, politykę redundancji kontrolowanej, umiejętność ustawiania progów bezpieczeństwa i procedur de-eskalacji. Dokumentacja jest operacyjna i odwracalna: zapisuje wyłącznie elementy potrzebne do replikacji funkcjonalnej – operator inicjujący, profil pracy właściwej, parametry domknięcia, jedną decyzję „po” – i podlega pseudonimizacji, a dostęp do śladu materialnego reguluje ocena ryzyka rekontekstualizacji. Ta sama dyscyplina przenosi się na dydaktykę: ocena postępu nie polega na estetyce produktu, tylko na klarowności skrótu, powtarzalności małych decyzji i utrzymaniu rozróżnialności pod rosnącym obciążeniem, co pozwala skalować programy między klasą, instytucją kultury i środowiskiem bez utraty pola obecności.

Etyka procesu – włączając w to dostępność sensoryczną, językową i kulturową – jest nie zewnętrznym kodeksem, lecz wewnętrzną właściwością mechaniki. Progi bezpieczeństwa definiuje się przed działaniem i dotyczą one zarówno intensywności afektywnej, jak i gęstości bodźców; prawo przzerwania należy do wykonawcy w każdej fazie, a jego uruchomienie jest procedurą techniczną, nie negocjacją. Zgody są specyficzne co do zakresu i czasu oraz odwracalne; plan sytuacyjny ujawnia wyjścia i punkty ciszy; polityka światła i dźwięku unika maskowania energetycznego, które przekracza margines sterowalności; dokumentacja respektuje minimalizm i cel replikacji, a nie spektakl. Jednocześnie mechanika inkluzji nie jest dodatkiem, lecz rdzeniem efektywności: równoległe kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozwalają zmieniać koszt poznawczy bez opuszczania osi zadania; piktogramy i ideogramy w roli operatorów językowych urealniają udział osób, dla których mowa artykułowana nie jest nośnikiem o najniższym koszcie; redundancja kontrolowana zabezpiecza działanie w obecności zakłóceń; a świadek – przeszkolony w niskiej intruzywności – stabilizuje pole obecności tak, aby wypowiedzi performatywne i akty symboliczne nie traciły mocy pod presją kontekstu. W tej konfiguracji linia terapii i pedagogiki twórczości dostarcza psychoperformansowi sprawdzonych idiomów, które po zwinieciu do poziomu perfonemu, partytury, planu sytuacyjnego i progu stają się skalowanymi modułami metody mieszanej, utrzymując rozstrzygalność efektu i chroniąc sprawczość przed estetycznym nadmiarem oraz przed retoryką niesprawdzalnych obietnic.

### 3.3. Linia poznawcza i somatyczna: psychologia ucieleśnienia, ideokineza, Body–Mind Centering®

Linia poznawcza i somatyczna dostarcza ram, w których ciało nie jest nośnikiem wykonania, lecz aparatem poznawczym i regulacyjnym, a obrazowanie, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt stają się sprzężonymi kanałami obliczeń w działaniu. Ujęcia ucieleśnionego poznania i enaktywizmu przesuwają ciężar wyjaśnienia z reprezentacji odłączonych od świata na pętlę czucie–ruch–znaczenie: percepcja jest tezą o tym, co zrobić, a nie wyłącznie rejestrem tego, co

jest. W tej perspektywie Gibsonowskie affordancje nie opisują rzeczy, tylko relacje wykonawcze możliwe przy danym tonusie, postawie i dominancie rytmicznej; hipotezy predykcyjne są kalibrowane przez interocepcję i propriocepcję, a nie tylko przez kanały dalekie. Modele predykcyjne i ramy aktywnej inferencji dopowiadają mechanikę: skuteczność działania zależy od modulacji precyzji błędu, czyli od tego, z jaką wagą system traktuje rozbieżności między przewidywaniem a napływającym sygnałem. Psychoperformans wykorzystuje to wprost, strojąc perfonemy somatyczne do perfonemów semantycznych tak, by operator językowy o niskiej wieloznaczności – krótkie zdanie z podpisem oddechowym i mikrogestem dłoni – obniżał przeszacowanie błędu w kanałach nieistotnych i podbijał w tych, które niosą oś zadania. W tym miejscu dochodzi do spotkania z procesami uwagowymi i funkcjami wykonawczymi: bezruch funkcjonalny zmniejsza koszty hamowania, pauza znacząca poprawia przełączanie reguł, a skrót językowy stabilizuje aktualizację w pamięci roboczej. Linia poznawcza i somatyczna daje więc nie metaforę, lecz wzór wykonawczy: gdy dominanta rytmiczna spina obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, pole obecności przestaje oscylować chaotycznie, a próg domknięcia staje się przewidywalny i mierzalny w czasie, w trajektorii mikroruchu oraz w klarowności decyzji „po”.

Ideokineza dostarcza jednego z najskuteczniejszych narzędzi kalibracji w tej linii, ponieważ wiąże obrazowanie kinestetyczne z realokacją napięcia i przestrojeniem wzorców ruchu bez konieczności wielkiej amplitudy. Wywiedziona z pracy Mabel Elsworth Todd, rozwinięta przez Lulu Sweigard i Barbarę Clark, praktyka „kierunków” i „linii” nie polega na autosugestii, lecz na dookreśleniu warunków pracy grawitacji, oporu i ułożenia segmentów tak, aby układ mięśniowo-powięziowy odzyskał ekonomię. W psychoperformansie ideokineza działa jak perfonem o wysokiej rozdzielczości: werbalny operator – „potylicca oddala się po łuku od mostka”, „miednica ślizga się po płaszczyźnie w kierunku pięt”, „kość ramienna rotuje, dopóki obojczyk nie zwolni” – zestawiony ze światłem o niskiej wieloznaczności i z obiektem-kluczem o przewidywalnej masie, staje się bramką decyzyjną dostępną pod obciążeniem. Działanie nie wymaga „wielkiego ruchu”: wystarcza zmiana wektora spojrzenia, przebudowa horyzontu patrzenia, mikroregulacja oddechu i użyteczna cisza, by trajektoria mikroruchu z reaktywnej stała się ekonomiczna. Z perspektywy ucieleśnionego poznania ideokineza jest językiem, który programuje percepcję działania: słowo nie komentuje ruchu, tylko go konstruuje, a obraz mentalny – jeśli ma właściwą składnię – nie „udaje” czucia, tylko koartykułuje je z realnym sprzężeniem zwrotnym. To tu najłatwiej zobaczyć, jak wypowiedzi performatywne przekraczają poziom deklaracji: krótkie zdanie, którego prozodia wiąże się z wydechem, przywraca rozdzielczość interocepcyjnego „szumu” i sprowadza mapę priorytetów do skali zadania. Krytyczne uwagi o bazie dowodowej ideokinezy są zasadne tam, gdzie praktyka traci rygor partytury i planu sytuacyjnego; w reżimie psychoperformansu test użyteczności pozostaje jednak funkcjonalny – skrócony czas do progu domknięcia, klarowniejszy skrót językowy i trwała mikrodecyzja „po” odróżniają mechanikę od efektu placebo.

Body–Mind Centering® rozszerza pole tej kalibracji na poziom systemowy, organizując praktykę według anatomii doświadczalnej, rozwoju motorycznego i pracy systemów fizjologicznych. W logice BMC ciało nie jest zbiorem mięśni do wzmocnienia, tylko ekologią tkanek i układów, które nadają działaniu różne jakości: kości wnoszą kierunek i klarowność, więzadła kontynuację, powięź ciągłość i rozkład napięć, narządy – objętość i miękkość podparcia, płyny – dystrybucję impulsu, układ nerwowy – gradację pobudzenia i przełączalność. Podstawowe wzorce rozwojowe – od ruchów oddechowych przez wzorce prymarne i wtórne

po układy homologi, homolateralności i kontralateralności – stają się biblioteką perfonemów, które można rozmieszczać w partyturze zależnie od celu: jeśli zadaniem jest obniżenie reaktywności i podniesienie rozróżnialności, pojawi się bezruch funkcjonalny oparty o „yield” i klarowny horyzont wzroku; jeśli celem jest integracja półkul i lateralizacja decyzji w złożonej interakcji, pojawią się przejścia kontrateralne i prozodia zdania domykającego w parze z gestem-kluczem. Psychoperformans wykorzystuje te jakości wprost: zestrojenie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt z wybraną „jakością tkankową” czyni gęstość bodźców przewidywalną, a próg przerwania – natychmiast dostępnym. To samo dotyczy organizacji przestrzeni: gdy topologia przejść nie wymusza ominięć, światło nie mnoży dyfuzji barw, a akustyka nie maskuje pulsów, perfonem „zadziała” bez konieczności eskalacji. W tej linii mieści się również kontakt improwizacja jako laboratorium czucia ciężaru, podparcia i kierunku ruchu w układzie współ-regulacji. Wyprowadzona przez Steve’a Paxtona i rozwinięta przez Nancy Stark Smith praktyka pracy w punkcie kontaktu operuje mikrospadkiem i mikroprzejęciem, a jej rdzeniem są nie akrobatyczne figury, lecz ekonomia, timing i czujność dotyku. Z perspektywy psychoperformansu kontakt improwizacja jest testem kompetencji w polu obecności: czy dominanta rytmiczna przechodzi przez punkt kontaktu, czy horyzont patrzenia pozostaje dostępny, czy bezruch funkcjonalny pojawia się zanim system straci rozróżnialność. To samo dotyczy doświadczenia „flow”, które – w sensie poznawczym – opisuje stan równowagi wyzwania i kompetencji, obniżenia autoprzetwarzania i wzrostu klarowności sygnału; w reżimie psychoperformansu flow nie jest celem samym w sobie, lecz wskaźnikiem zestrojenia partytury, planu sytuacyjnego i polityki bodźców, rozpoznawalnym po niskim koszcie decyzji i po tym, że skrót językowy po zakończeniu pozostaje krótki i funkcjonalny. W tych układach wypowiedzi performatywne – zdania inicjujące, pauzy znaczące, formuły domykające – zachowują moc, o ile mają podpis w ciele i w czasie; gdy są pozbawione prozodii i relacji z oddechem, zapadają w retorykę. Linia poznawcza i somatyczna spina więc trzy reżimy: diagnostykę funkcjonalną pola obecności, budowę ekonomii ruchu i języka oraz mechanikę decyzji „po”. Dzięki temu psychoperformans uzyskuje w tej linii status nie metaforyczny, ale inżynierski – pozostaje metodą konstrukcji i testowania przemian, a nie tylko opowieścią o nich.

Somatyczna psychologia rozwojowa BODYNOMIC® domyka tu brakujące ogniwo między kalibracją tkankową a architekturą funkcji Ja, ponieważ traktuje układ mięśniowo-pomięziowy jako atlas zapisów rozwojowych i kontraktów relacyjnych. W tym ujęciu wczesne etapy – od Struktury Istnienia po Strukturę Potrzeb – nie są metaforami, lecz funkcjonalnymi oknami, w których powstają wzorce granic, ugruntowania i kierowności, a wraz z nimi Ego Ciała jako baza pod Ego Indywidualne i jego kolejne poziomy. Mapowanie mięśni na kontinuum reakcji (nadmierna kompensacja, niedoreagowanie, kompetencja) tworzy język operacyjny do pracy z decyzją: mięśnie bramkują funkcje, a funkcje organizują wybory. Psychoperformans korzysta z tego bezpośrednio, przenosząc wskaźniki BODYNOMIC® do projektu perfonemów, planu sytuacyjnego i partytury. Jeżeli kontrakt granic został wcześniej zawarty kosztem kontaktu, perfonemy o wysokiej strukturze i wyraźnym progu (gest-klucz z podpisem oddechowym, operator językowy o niskiej wieloznaczności, obiekt-klucz o przewidywalnej masie) przywracają rozróżnialność bez eskalacji bodźców; jeżeli historia reagowania wskazuje na niedostatek kierunku i nadmiar adaptacji, dominanta rytmiczna i bezruch funkcjonalny stabilizują pole obecności, zanim pojawi się praca asocjacyjna. Właśnie tutaj wypowiedzi performatywne pokazują pełnię mocy: krótkie frazy kontraktowe sprzęgnięte z mikrogestem, tonusem i oddechem nie „mówią o granicach”, tylko je ustanawiają, a świadek – cichy lub responsywny – poświadcza ich wykonanie jak test, nie jak komentarz. Reorientacja Narodzin, wywiedziona z

praktyk Bodydynamic, porządkuje pracę z traumą porodową przez rekonstrukcję trajektorii przejścia i decyzji w punkcie bramkowania: od organizacji ciśnienia i kierunku do decyzji „wchodzę/wychodzę”, od punktu kontaktu do minimalnej czynności lokomocyjnej. W psychoperformansie ten protokół funkcjonuje jako szczególny plan sytuacyjny o wysokiej widzialności progów, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są rozmieszczone tak, by odtworzyć strukturę przejścia bez dramaturgicznej przesady i bez ryzyka rekontekstualizacji; testem skuteczności pozostaje utrzymana po sesji mikrodecyzja „po”, a nie intensywność doznań. W perspektywie kompetencyjnej BODYNOMIC® dodaje jeszcze jeden ważny wymiar: mierzalną pracę nad funkcjami Ja w ruchu – centrowanie, uziemienie, granicowanie, kontakt i dystans – co czyni tę linię kompatybilną z psychoperformansem zarówno na poziomie projektowania perfonemów, jak i walidacji wierności wykonawczej.

Perspektywa rozwojowa i somatyczna łączy się tu z ujęciami ewolucyjnymi, enaktywnymi i ekologicznymi, które sytuują działanie w szerokich kontekstach materialnych i kulturowych. Body–Mind Centering® porządkuje jakości tkankowe przez pryzmat embriologii, odruchów pierwotnych, ontogenezy wzorców wsparcia i lokomocji oraz pracy płynów, układu nerwowego, kości i tkanki łącznej, a psychoperformans przekłada te jakości na politykę bodźców: płyny jako dystrybucja impulsu i maskowanie energetyczne, kości jako wektor i kierunek, powięź jako ciągłość i przenoszenie napięć, narządy jako objętość i miękkie podparcie dla decyzji. W tej ramie równie naturalnie mieści się praktyka kontakt improwizacji, która – jeśli trzyma się ekonomii i timingu, a nie akrobatycznej demonstracji – staje się laboratorium współregulacji i negocjacji kierunków, a stan „flow” przestaje być celem estetycznym, lecz zostaje potraktowany jako wskaźnik równowagi wyzwania i kompetencji w skali przebiegu, rozpoznawalny po spadku kosztu hamowania i skróceniu drogi od intencji do czynności. Dopełnieniem jest błękitny posthumanizm, czyli odmiana refleksji posthumanistycznej, która bierze za punkt wyjścia wodne środowiska życia i krążenie substancji, przypominając, że ciało stanowi układ płynny i porowisty, a decyzje są zawsze włączone w ekologie materialne i techniczne. Tę perspektywę nie wpisuje się tu jako ornament, lecz jako praktyczne ograniczenie: gdy polityka światła, dźwięku i obiektów ignoruje przepływy, wzrasta szum i maleje rozstrzygalność. Wypowiedzi performatywne, projektowane jako bramki kompatybilne z fizjologią i z kontekstem ekologicznym, stają się dzięki temu narzędziami regulacji, które łączą poziom czucia, ruchu i znaczenia bez przymusu unifikacji doświadczeń. Psychoperformans czerpie z tych linii to, co mierzalne i przenaszalne: perfonemy osadzone w jakości tkankowej, partytury o widocznych progach, plany sytuacyjne z affordancjami redukującymi koszt decyzji, świadkowanie o niskiej intruzywności, a także słownik operatorów semantycznych, które mają podpis w ciele i są odporne na wieloznaczność w warunkach realnej pracy.

Zamknięcie tej osi wymaga jeszcze jednego zastrzeżenia: dokumentacja nie jest celem nadrzędnym, ale nie jest też zakazana – ma pozostać operacyjna i proporcjonalna do ryzyka rekontekstualizacji. W praktykach BMC® i BODYNOMIC® oraz w laboratoriach kontakt improwizacji i pracy z flow zachowanie śladu bywa użyteczne do nauki i porównań, o ile rejestracja służy replikacji funkcjonalnej i korekcie, a nie produkcji widowiska. Weryfikowalność opiera się tu na mieszanych miarach: czas do proggu domknięcia, stabilność trajektorii mikroruchu pod obciążeniem, utrzymanie skrótu językowego i decyzji „po” w odstępie czasu, ocena porozumienia między świadkami przy kodowaniu wierności wykonawczej, a w wariantach ruchowych – prosty audyt centrowania, uziemienia i granicowania według funkcji Ja. W tym ujęciu linia poznawcza i somatyczna nie dostarcza dekoracji dla praktyki, lecz rdzenia

mechanicznego: obrazy, słowa, gesty, światła, dźwięki i obiekty działają jako sprzężone kanały regulacji precyzji predykcyjnej, a wypowiedzi performatywne – jeśli mają prozodię i podpis ruchowo-czuciowy – są zdolne przenosić sens między fazami, środowiskami i rolami. Dzięki temu psychoperformans utrzymuje rygor metody mieszanej, łącząc rozwojowe i somatyczne wglądy z inżynierią decyzji i etyką procesu, bez nadwyżek roszczeń i bez rezygnacji z rozstrzygalności efektu.

### 3.4. Linia filozoficzna i hermeneutyczna: świadectwo, obecność, gościnność, rytuał

Linia filozoficzna i hermeneutyczna ustanawia cztery osie, które porządkują rozumienie psychoperformansu w polu znaczeń: świadectwo, obecność, gościnność i rytuał. Świadectwo określa status prawdy w działaniu i tryb jej poświadczania, obecność wyznacza reżimy bycia-wydarzeniem zamiast bycia-reprezentacją, gościnność reguluje asymetrie relacyjne i etykę dostępu do pola obecności, rytuał natomiast dostarcza powtarzalnej mechaniki przemiany oraz „urządzeń wiarygodności”, które pozwalają odróżnić zdarzenie od dekoracji. W tej ramie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są już „materiałami ekspresji”, lecz nośnikami aktów rozstrzygających, które jednocześnie ustanawiają reguły i natychmiast je sprawdzają. Obecność zostaje zdefiniowana operacyjnie jako zdolność układu wykonawczego do utrzymywania rozróżnialności w czasie działania: wektor spojrzenia nie ginie, horyzont patrzenia pozostaje dostępny, prozodia domknięcia jest słyszalna, a skrót językowy po zdarzeniu nie potrzebuje ornamentu, by wskazać oś transformacji. Hermeneutyka przestaje tu być wyłącznie sztuką interpretacji a staje się inżynierią warunków, w których sens rodzi się w wykonaniu i jest weryfikowany przez świadkowanie. Tak uchwycony paradygmat łączy intuicje estetyki obecności z rygiem aktów performatywnych, splatając je w planie sytuacyjnym, który z góry przewiduje progi bezpieczeństwa, kontrakty gościnności oraz formy powrotu, by przemiana nie była zmieszana z przemocą i by etyka procesu pozostawała widoczna w każdym punkcie trajektorii.

Świadectwo wymaga dwóch warunków: wystąpienia wydarzenia i możliwości jego poświadczania. W tradycji hermeneutycznej wiarygodność nie wynika z retoryki, lecz z odpowiedzialnego „stania za słowem”, w którym wypowiedzi performatywne – przysięga, zapewnienie, deklaracja – wchodzi w relację z posłuszeństwem wobec faktów i z gotowością do korekty. W praktyce psychoperformansu świadectwo nie jest komentarzem do działania, tylko częścią partytury: świadek cichy reguluje pole obecności swoją przewidywalną obecnością, świadek responsywny dostarcza krótki, uzgodniony sygnał oceniający wierność wykonawczą, a wykonawca składa skrót językowy, który da się przywołać „w terenie” i użyć do decyzji „po”. Ten triadyczny układ zmienia ciężar dowodu: to nie intensywność afektu, lecz trwałość małej decyzji w czasie oraz możliwość jej wglądu stanowią o prawdomówności procesu. Spór o reprezentację zostaje odsunięty na dalszy plan przez spór o rozstrzygalność: czy można wskazać gest-klucz, próg domknięcia i inkorporację, które czynią z jednorazowego wydarzenia trwałą zmianę nawyku. W tym sensie świadectwo przestaje być historycznym „świadectwem zdarzenia” i staje się mechanizmem kontroli jakości, który łączy zapis minimum i etykę rezygnacji z nadmiaru.

Obecność – przeciwstawiana przedstawieniu – nie polega na mistycznej „aurze”, lecz na determinacji układu czynności, w której elementy modalne działają jako koartykułujące się

dowody. Doświadczenie obecności powstaje, kiedy dominanta rytmiczna spina obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w jedną funkcję, a prozodia domknięcia zatrzymuje rozchodzenie się pobudzenia w sposób czytelny dla świadka. To dlatego minimalizm materiału bywa warunkiem jasności: mniejsza liczba stopni swobody podnosi rozróżnialność i pozwala pracować w skali mikroruchu oraz krótkiego zdania. Hermeneutycznie rzecz ujmując, koło interpretacyjne zostaje domknięte nie przez komentarz, lecz przez oparcie sensu w decyzji „po”, która ma być możliwa do wykonania poza miejscem działania. Interpretacja staje się wtórna wobec wykonania – i tylko dlatego zyskuje rangę: tłumacząc, można wskazać, które elementy mechaniki odpowiadały za przemianę, zamiast mnożyć style, które nie przechodzą w praktykę. Ta dyscyplina odwraca hierarchię wartości: estetyka nie prowadzi, tylko służy; obecność nie jest efektem dekoracji, lecz rezultatem hermetyki progu, świadkowania i języka, który zna granice własnej mocy.

Gościnność organizuje politykę wejścia i pozostawania w polu obecności. Etycznie rozpinana między bezwarunkową otwartością a warunkami bezpieczeństwa, w praktyce musi być zaprojektowana jako kontrakt, w którym status gospodarza, gościa i świadka jest jawny, prawo przzerwiania – dostępne, a drogi ewakuacji – czytelne. Hermeneutycznie gościnność oznacza zgodę na obcość w sensie literalnym: słowa i obrazy mają prawo pozostać obce, jeśli ich „domowienie” wymagałoby przemocy interpretacyjnej. Mechanicznie zaś gościnność to redukcja maskowania energetycznego przez światło i dźwięk, kontrola gęstości bodźców i rozmieszczenie obiektów tak, aby granice i oparcia były rozpoznawalne. W tej perspektywie wypowiedzi performatywne pełnią funkcję przepisów granicznych: krótkie formuły kontraktowe – wymawiane, pisane lub wskazywane – ustanawiają ramy działania i przenoszą odpowiedzialność z emocji na interfejs. Jeżeli pojawia się asymetria władzy, gościnność staje się probierzem etyki: czy gospodarz potrafi zrezygnować z części kontroli na rzecz sprawczości gościa i świadka, aby zachować rozstrzygalność bez przemocy. Tak skonstruowana polityka obecności nie uświęca dowolności, ale wytwarza warunki, w których akt symboliczny nie wchodzi w kolizję z integralnością uczestników, a prawo wyjścia pozostaje realne również dla sensów, które nie dają się natychmiast przetłumaczyć.

Rytuał dostarcza logiki przejścia i narzędzi weryfikacji. W odróżnieniu od improwizacji nieograniczonej rytuał chroni oś transformacji, bo operuje progiem, powtórzeniem i domknięciem. Powtórzenie nie służy powielaniu, lecz uogólnialności: dzięki niemu można odseparować efekt materiału od efektu mechaniki. Progi definiują granice intensywności i zakres bezpiecznej zmiany, a domknięcie zamienia zdarzenie w ślad użyteczny, który poddaje się inkorporacji w innych środowiskach. Hermeneutycznie rytuał wyjmuje sens z domeny deklaracji: to, co kiedyś wymagałoby metafor, staje się dostępne w krótkim opisie, który „zapala się” w odpowiedzi na gest-klucz, obraz o ograniczonej rozdzielczości albo prozodii zdania. W tej ramie krytyka rytualizmu – jako mechanizmu konserwacji władzy – zostaje potraktowana jako stałe ryzyko inżynierskie: każdy mechanizm skuteczny może zostać zawłaszczony; zabezpieczeniem jest jawność progu, odwracalność zgód, minimalizm śladu i prawo świadków do rozproszonej kontr-walidacji. Psychoperformans korzysta z rytuału wyłącznie w wymiarze mechanicznym: powtarzalność i progi mają służyć rozstrzygalności, a nie tworzyć immunitetu symbolicznego. Dzięki temu przemiana pozostaje narzędziowa, etyka – czynna, a sens – związany z praktyką, nie z fantazmatem.

Świadek w sensie hermeneutycznym nie jest opowieścią o przeszłym zdarzeniu, lecz aktem obecnym, który wiąże prawdomówność z możliwością poświadczenia w czasie i przestrzeni działania. Ricoeurowska kategoria pamięci, jako czynnika tożsamości w ujęciu atestacji przechodzi tu z pola narracji do pola wykonania: „stać za” oznacza utrzymać rozróżnialność i decyzję „po” w warunkach zmiany kontekstu, nie zaś dostarczyć sugestywny komentarz. Agamben przypomina, że u źródła świadectwa stoi przysięga – akt językowy, który nie potwierdza faktu, lecz ustanawia więź między mówieniem i byciem-w-prawie; dlatego w psychoperformansie wypowiedzi performatywne nie służą ekspresji, ale spinają kontrakt między polem obecności a mechaniką progów. Didi-Huberman uczy nieufności wobec obrazów, które chcą „same świadczyć” – tu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są nośnikami sprawdzalnych przejść, a świadek jest urządzeniem kontroli jakości: cichy utrzymuje stabilny puls obecności, responsywny dostarcza wcześniej uzgodnione sygnały kodowania wierności wykonawczej. W konsekwencji status prawdy w psychoperformansie zostaje podporządkowany rozstrzygalności mechanicznej: można wskazać gest-klucz, dominującą prozodję, horyzont patrzenia, bramkę decyzyjną, próg domknięcia i inkorporację, a więc konkretne formy, w których sens „staje się” w czasie i daje się przenieść poza miejsce zdarzenia. Taka hermeneutyka obecności – bliska intuicjom Gumbrechta i Fischer-Lichte – nie przeciwstawia się interpretacji, lecz ją warunkuje: interpretować wolno tylko to, co przeszło przez próbę wykonania, a świadkowanie jest współodpowiedzialnością za porządek sensu, nie spektatorską kontemplacją.

Znaczenie nie rośnie od napięcia, lecz od przejrzystości progów. To dlatego krótkie formuły językowe o podpisie oddechowym i kinestetycznym działają jak rytuały minimalne, a nie jak ornamenty – ich skuteczność polega na iterowalności, która nie rozmywa intencji.

Gościnność wyznacza politykę dostępu do pola obecności i zarazem test etycznej rzetelności przemiany. U Derridy napięcie między bezwarunkową gościnnością a reżimem warunków nigdy się nie rozwiązuje – praktyka musi ten paradoks rozstrzygać operacyjnie, nie retorycznie. Stąd konieczność kontraktów wejścia: jawnych ról, odwracalnych zgód, prawa przerwania, czytelnych wyjść i widzialnych progów bezpieczeństwa. Levinas przypomina, że twarz Innego nie jest obrazem do interpretacji, lecz nakazem – w psychoperformansie znaczy to, że światło, dźwięk i rozmieszczenie obiektów nie mogą maskować możliwości odmowy; progi muszą być projektowane tak, by decyzja „nie” miała tę samą gęstość semantyczną co decyzja „tak”. Gadamerowska „fuzja horyzontów” zachodzi tu nie w dyskursie, lecz w planie sytuacyjnym: wspólny horyzont patrzenia stabilizuje widzenie, prozodia domknięcia porządkuje wymianę, piktogram lub ideogram umożliwia równouprawnione wypowiedzi performatywne, gdy mowa artykułowana jest kanałem o zbyt wysokim koszcie. Mechanicznie gościnność oznacza redukcję maskowania energetycznego, ekonomię środków i koartikulację modalności tak, by głos słaby – społecznie, sensorycznie, językowo – nie był wypychany przez dominujące bodźce. Hermeneutycznie – gotowość, by nie domawiać na siłę: obcość sensu podlega ochronie, jeśli jej skrócenie wymagałoby przemocy interpretacyjnej. W tak rozumianym reżimie obecności wypowiedzi performatywne pełnią funkcję przepisów granicznych, a świadkowanie – funkcję niezależnego audytu; w obu przypadkach decyduje nie deklaracja intencji, lecz widoczność przejść między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, stabilność dominanty rytmicznej oraz odporność krótkiego opisu na zmianę środowiska. Gościnność nie jest więc stylem relacji, ale architekturą warunków, w której sens może wejść i pozostać bez kolonizacji, a przemoc nie schowa się w estetyce.

Rytuał, u Turnera mechanika przejścia od separacji przez liminalność do reintegracji, a u Bell praktyka „rytualizacji” – czyli wytwarzania różnicy proceduralnej w obrębie codzienności – dla psychoperformansu staje się narzędziem regulacji i walidacji. Powtórzenie przestaje służyć powieleniu, a zapewnia uogólnialność: dopiero rekurencja przebiegu w zmienionych warunkach pozwala oddzielić efekt materiału od efektu mechaniki. Progi są definiowane przed działaniem i dotyczą intensywności afektywnej, gęstości bodźców i zakresu odpowiedzialności; domknięcie jest techniczne, nie narracyjne – prozodia zatrzymuje rozchodzenie pobudzenia, skrót językowy kondensuje oś transformacji, a bezruch funkcjonalny przywraca ekonomię. Nancy i Schechner podpowiadają, że „bycie-wraz” i „performance” są współkonstytutywne – psychoperformans przekłada to na świadkowanie rozproszone i redundancją kontrolowaną: równoległe kanały (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk, obiekt) zabezpieczają kierunek, gdy jeden z nich ulega zakłóceniu, ale każdy kanał musi wносить odrębną funkcję, by nie produkować szumu. W tym świetle rytuał nie jest sankcją symbolicznej władzy, lecz minimalną technologią wiarygodności, która czyni sens przestawialnym między środowiskami – z pracowni do klasy, z galerii do kliniki, z prywatnego do wspólnego – bez utraty rozstrzygalności. A tam, gdzie rytuał grozi kosztowaniem, zabezpieczeniem pozostaje polityka progów i odwracalność zgód: każda forma ma mieć uchwyt, za który można ją zatrzymać, rozwinąć, skorygować, zanim spetryfikuje się w „styl życia”. To dlatego psychoperformans wymaga hermeneutyki rygorystycznej i gościnnej zarazem: takiej, która chroni różnicę i jednocześnie wymusza mechanikę przemiany, w której słowa naprawdę coś robią, obrazy naprawdę coś robią, a decyzje – naprawdę zostają.

Warunki szczęśliwości aktów językowych i aktów sprawczych dostarczają użytecznej matrycy dla psychoperformansu, ponieważ pozwalają odróżnić deklarację od czynu oraz rozpoznać, kiedy słowa i gesty rzeczywiście „robią to, co mówią”. W logice Austina misfire i abuse nie są jedynie błędami retorycznymi, lecz awariami mechaniki, które w praktyce wynikają z naruszenia procedury, roli, okoliczności lub intencji. Przekładając to na ramę pracy z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, „konwencja” staje się partyturą i planem sytuacyjnym, „właściwa osoba” – matrycą ról z rozdzielonym prawem inicjacji i przerwania, „odpowiednie okoliczności” – polityką bodźców i affordancji, „intencja” – podpisem somatyczno-prozodycznym, a „uptake” – świadkowaniem, w którym cichy świadek utrzymuje puls obecności, a responsywny koduje wierność wykonawczą krótkimi sygnałami uzgodnionymi przed działaniem. Searlowskie reguły konstytutywne wskazują, że nie każdy ruch stanie się aktem – ruch staje się aktem dopiero w gramatyce, która nadaje mu status; Butlerowska cytowalność przypomina, że powtarzalność nie jest słabością, lecz źródłem mocy, o ile powtórzenie nie zamienia się w przemoc wobec różnicy. W psychoperformansie ową cytowalność zabezpiecza redundancja kontrolowana między modalnościami: krótkie zdanie–operator z podpisem oddechowym, zestawiane z gestem–kluczem, światłem o niskiej wieloznaczności i obiektem o przewidywalnym zachowaniu, nie tylko konstytuują akt, ale też pozwala go re–uruchamiać w odmiennych środowiskach. Tam, gdzie te warunki zostają rozluźnione, pojawia się ryzyko nadużycia performatywności – słowa zaczynają „zarządzać” ciałami bez prawa odmowy; odpowiedzią nie jest rezygnacja z performatywności, lecz wzmocnienie polityki progów i odwracalności zgód, tak aby granica między gościnnością a przemocą nie zacierała się w estetyce.

Czasowość obecności wymaga innej hermeneutyki niż czasowość narracji, ponieważ jej miarą nie jest kompletność opowieści, lecz adekwatność „teraz”, w którym decyzja musi zapaść przy ograniczonej informacji. Gumbrechta produkcja obecności i Fischer–Lichte’owska

autopojetyczna pętla zdarzenia ustawiają punkt ciężkości na kairos – trafność chwili – a nie na chronologię; psychoperformans przekłada tę intuicję na inżynierię dominanty rytmicznej, prozodii i bezruchu funkcjonalnego, które kalibrują okno integracji intero- i eksterocepcji oraz regulują modulację precyzji błędu w modelach predykcyjnych. Van Gennepowskie przejścia i Turnerowska liminalność dają tu makro-gramatykę progów, separacji i reintegracji, lecz to dopiero decyzja „po” – wykonalna poza miejscem działania – nadaje przemianie status wiarygodny. Stąd napięcie między pamięcią narracyjną a pamięcią operacyjną: Ricoeurowskie splatanie czasu i opowieści bywa potrzebne do sensu wtórnego, ale ślad psychoperformansu ma pozostać minimalny i funkcjonalny, bardziej hypomnemata niż kronika, by nie zamienił działania w dokument o własnym działaniu. Jeżeli jednak dokumentacja powstaje, musi służyć replikacji mechaniki i audytowi etycznemu, a nie eskalacji widzialności; to z tej przyczyny zapis prozodii domknięcia, trajektorii mikroruchu czy skrótu językowego projektuje się jako materiał o niskim ryzyku rekontekstualizacji i wysokiej wartości porównawczej. Tylko w takim reżimie obecność nie staje się pretekstem do kolonizacji narracyjnej, a hermeneutyka zachowuje lojalność wobec faktu, że sens tutaj nie jest odzyskiwany z archiwum, lecz wytwarzany na bieżąco przez obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Gościnność i rytuał przecinają się w punkcie, w którym decyzje etyczne muszą zostać sformalizowane, aby chronić możliwość przemiany bez wytwarzania nowych asymetrii. Derridiańska aporia bezwarunkowej gościnności pozostaje nierozwiązywalna na poziomie teorii, ale w praktyce może być zarządzana przez „mikro-konstytucję” pola: jawność ról, prawo do milczenia, przejrzystość progów, dostępność wyjść, symetria informacji o ryzykach, a także obecność wypowiedzi performatywnych o charakterze kontraktowym, które są równie łatwe do odwołania, jak do wypowiedzenia. Foucaultowska parrhesia przypomina z kolei, że szczerość nie jest psychologicznym stanem, lecz formą odwagi mówienia prawdy wobec ryzyka; w psychoperformansie odpowiada temu zdanie-operator, które nie tylko „mówi”, ale wprowadza ograniczenie działania, na przykład: „tu zatrzymuję”, „tu nie wchodzę”, „tu oddaję głos świadkowi”. Rytuał w takim ujęciu jest technologią zabezpieczającą, a nie sakralizującą: powtórzenia służą uogólnialności, proggi – anty-przemocy, domknięcia – amortyzacji pobudzenia i inkorporacji decyzji. Etyczne ryzyko „hostis” – wrogości wpisanej w gospodarzowanie – minimalizuje się przez rozproszenie mocy sprawczej: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt prowadzą, ale żaden nie posiada monopolu na sens; świadek poświadcza, lecz nie zawłaszcza; wykonawca decyduje, lecz nie ukrywa decyzji za ornamentem. W tych warunkach hermeneutyka nie tyle interpretuje przemianę, ile czuwa nad jej rozstrzygalnością: sens nie zostaje poświadczony, dopóki można go utrzymać wyłącznie w retoryce. A kiedy zostaje poświadczony, to dlatego, że przeszedł przez próg, pozostał w obecności i wydał decyzję „po”, którą da się obronić w innym świetle, wśród innych dźwięków, w relacji z innym świadkiem.

Gramatyka czynów i normatywność sensu zakotwiczą linię filozoficzno-hermeneutyczną w rygorze, który odróżnia wolną ekspresję od aktu rozstrzygającego. Ujęcie reguł podążania za regułą u Wittgensteina pokazuje, że żaden gest nie niesie własnego znaczenia bez praktyki wspólnej; to „publiczność” reguły zapewnia, że ruch można uznać za coś więcej niż prywatny sygnał. W perspektywie pragmatycznej roszczenia ważności – prawdziwości, słuszności i szczerości – stanowią u Habermasa warunki rozpoznania aktu jako sensownego dla drugiego, a nie tylko dla nadawcy; Brandomowska inferencjalność dopowiada, że znaczenie wyłania się z miejsca, jakie wypowiedź lub gest zajmuje w sieci uzasadnień. Psychoperformans przenosi ten

spór do warsztatu, ustanawiając partyturę i plan sytuacyjny jako „konwencję” w sensie austinowskim, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są aktywowane w taki sposób, aby można było wykazać ich konstytutywne reguły: kto inicjuje, kto może przerwać, jakie są progi bezpieczeństwa, które kontury prozodyczne i wzrokowe sygnalizują domknięcie. W tym ujęciu wypowiedzi performatywne nie są retoryką, lecz interfejsem normatywnym: stają się uchwytnymi nośnikami roszczeń, które świadek może poświadczyć lub odrzucić na mocy wcześniej uzgodnionych standardów wierności wykonawczej. Jeśli reguły pozostają niedookreślone, powstaje klasyczny „misfire” – akt pozorny, który nie osiąga skutku z braku uptake’u; jeśli są niejawnie asymetryczne, grozi „abuse” – nadużycie performatywności do zarządzania ciałami i znaczeniami. Hermeneutyczna odpowiedzialność polega tu nie na mnożeniu interpretacji, ale na zabezpieczeniu warunków, w których reguła jest publiczna, a więc kontrolowalna: to sztuka takiej ekonomii środków i koartykulacji modalności, by decyzja „po” wynikała z mechaniki, nie z estetycznej dominacji któregośkolwiek kanału. W ten sposób normatywność przestaje być „przykrojonym z zewnątrz” kodeksem; staje się własnością dobrze zaprojektowanego spotkania, w którym świadectwo ma postać jasnego, krótkiego opisu zdolnego działać między środowiskami, a obecność – postać mierzalnej różnicowości w czasie działania.

Fenomenologia obecności wnosi w tę architekturę rozpoznanie, że ciało nie jest nośnikiem treści, lecz miejscem ich konstytucji. Merleau-Ponty’owska cielesność jako „bycie-ku-światu” przesuwa ciężar z reprezentacji na intencjonalność kinestetyczną, zaś Marionowska donacja zdarzenia ostrzega, że to, co istotne, przychodzi w trybie nadmiaru wobec kategorii – właśnie dlatego mechanika progu i świadkowania ma łapać zdarzenie, nie je zamykać. Jean-Luc Nancy przypomina, że sens jest współ-byciem; stąd etyka planu sytuacyjnego jako organizacji współobecności: światło ma redukować maskowanie energetyczne zamiast „budować nastrój”, dźwięk ma pełnić funkcję dominanty rytmicznej zamiast wypełniać przestrzeń, rozmieszczenie obiektów ma ujawniać, a nie ukrywać trajektorie decyzji. Rancière’owskie „dzielenie postrzegalnego” dodaje wymiar polityczny: kto ma prawo widzieć i być widzianym, słyszeć i być słyszonym, poruszać się i zatrzymywać, decyduje o tym, czy transformacja jest wspólna, czy zawłaszczona. W tym świetle gościnność nie jest gestem grzeczności, lecz operacją redystrybucji dostępu do kanałów sensu, a wypowiedzi performatywne – krótkie formuły kontraktowe i bramki decyzyjne – stają się narzędziami równoważenia asymetrii. Stieglerowska ekonomia uwagi dopełnia ten obraz wskazaniem, że praktyki sensu są praktykami troski o wektory skupienia; brak polityki bodźców prowadzi do proletaryzacji uwagi, której skutkiem jest rozpad obecności w szumie afektywnym. Hermeneutyczna czujność każe więc projektować obecność bez fetyszyzacji „aury”: nie chodzi o auratyczną intensywność, lecz o taką reżyserię horyzontu patrzenia, prozodii i bezruchu funkcjonalnego, by okno integracji intero- i eksterocepcji pozostało otwarte na sens przestawialny w decyzję. Gdy to się udaje, obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt przestają się sobą nawzajem przykrywać; zaczynają działać jak rozproszone, jednakowo odpowiedzialne dowody.

Rytuał – między Durkheimowską „zbiorową ekscytacją”, Turnerowską liminalnością, Bellowską „rytualizacją” i krytycznym sceptycyzmem Staala – stanowi w tej linii nie sakralny dodatek, lecz techniczny rdzeń powtarzalności i uogólnialności. Z perspektywy inżynierii przemiany rytuał to nie „zestaw symboli”, lecz logika progu, repetycji i domknięcia, dzięki której można oddzielić efekt materiału od efektu mechaniki. Turnerowska *communitas* bywa pożądanym skutkiem ubocznym, ale psychoperformans nie mierzy jego natężenia – mierzy

raczej jakość przejść: czy próg był widoczny, czy repetycja odbyła się w zmienionych warunkach bez utraty osi, czy domknięcie zatrzymało rozchodzenie pobudzenia i pozwoliło na inkorporację małej decyzji „po”. Bataille’owska transgresja przypomina o ryzyku intensywności, które bez progów zamienia się w przemoc; Agambenowska figura urządzenia ostrzega, że każde skuteczne narzędzie może skolonizować pole wolności, jeśli nie ma prawa odwrócenia zgody. Z tej przyczyny rytuał w psychoperformansie jest minimalny, odwracalny i jawny: progi zdefiniowane przed działaniem, redundancja kontrolowana między modalnościami, prawo przerwania w ręku wykonawcy oraz świadkowanie, które koduje wierność wykonawczą bez ingerencji w autonomię. Catherine Bellowska myśl o „rytualizacji” – działaniu, które wytwarza różnicę operacyjną bez odwołania do transcendencji – odpowiada tu praktyce projektowania krótkich, powtarzalnych sekwencji z operatorami językowymi o niskiej wieloznaczności i podpisie somatycznym. Kiedy rytuał spełnia tę funkcję, hermeneutyka nie musi legitymizować przemiany; wystarczy, że poświadczy, iż przeszła przez próg, wytrzymała repetycję i pozostała decyzją zdolną działać poza miejscem, światłem i dźwiękiem, w których się narodziła.

Zbiegi tych czterech osi – świadectwa, obecności, gościnności i rytuału – tworzą standard hermeneutyczny psychoperformansu, w którym sens jest jednocześnie wytwarzany i sprawdzany. Świadectwo zabezpiecza prawdomówność przez warunki poświadczenia i krótką formę opisu możliwego do użycia „po”; obecność organizuje ekonomię rozróżnialności w czasie działania; gościnność dystrybuuje dostęp do kanałów i egzekwuje odwracalność zgód; rytuał utrzymuje przestawialność między środowiskami, zapewniając powtarzalność bez dogmatu. W tej ramie wypowiedzi performatywne są technologią pierwszego wyboru: inicjują, bramkują, domykają i archiwizują sens w śladzie operacyjnym, który nie zamienia działania w reprezentację. Gdy te warunki są spełnione, psychoperformans przestaje być systemem opowieści o sobie; staje się porządkiem czynów, które umieją powiedzieć, co robią, i zrobić to, co mówią – bez przemocy, w widoczności i z możliwością korekty.

Status świadectwa domaga się rozróżnienia, które wyostrza zarówno etykę, jak i mechanikę: testis – zewnętrzny świadek poświadczający zdarzenie – oraz superstes – ten, kto przetrwał i składa świadectwo jako ocalały. Hermeneutyka nie faworyzuje żadnego z nich, ale wyznacza im różne funkcje w polu działania. W psychoperformansie testis stabilizuje rozstrzygalność przez procedury wierności wykonawczej i krótkie formy potwierdzające próg, domknięcie oraz inkorporację; superstes gwarantuje, że sens nie zostanie odłączony od egzystencjalnego ciężaru decyzji „po”. Hannah Arendt przypomina, że działanie jest ontologią pojawiania się między ludźmi, a jego miarą jest pluralność – psychoperformans operuje więc nie „przeżyciem” jednostki, lecz współobecnością, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt krzyżują się jako rozproszone dowody. Jan Patočka dodaje figurę „solidarności wstrząśniętych”, która pozwala uchwycić etyczny wymiar obecności: świadectwo jest wspólnym niesieniem ciężaru sensu, o ile polityka gościnności zabezpiecza prawo do odmowy i milczenia. Z tej perspektywy pamięć operacyjna zastępuje kult archiwum: zapis ma być wystarczający do replikacji mechaniki i do audytu etycznego, lecz na tyle skromny, by nie kolonizował życia po działaniu. Właśnie dlatego wypowiedzi performatywne – przysięgi, deklaracje, formuły kontraktowe – projektuje się jako bramki z podpisem somatycznym, które można odwołać równie łatwo, jak wypowiedzieć; dopiero wtedy świadectwo nie miesza się z przemocą, a prawda zachowuje charakter „atestacji w działaniu”, a nie jedynie narracji o działaniu.

Gościnność w tej osi nie oznacza jedynie grzecznościowego otwarcia, lecz reżim granic i przejść, który ma zapobiec temu, co Mary Douglas nazywa zaraźliwością nieładu: tam, gdzie granice są nieczytelne, rośnie ryzyko sakralizacji chaosu i przemieszczeń władzy. Psychoperformans odpowiada na to przez inżynierię progów widocznych w ciele i w przestrzeni: światło musi ujawniać ścieżki wyjścia i punkty zatrzymania, dźwięk – pełnić funkcję dominanty rytmicznej obniżającej koszt decyzji, obiekt-klucz – zachowywać przewidywalność, która nie zmusza do interpretacyjnych skoków. René Girard ostrzega przed mechanizmem ofiarniczym ukrytym w komuniach zbiorowych – antidotum stanowi tu rozproszenie sprawczości i redundancja kontrolowana między modalnościami, dzięki którym żadna pojedyncza forma nie staje się „koźłem ofiarnym” sensu. Hermeneutycznie rzecz biorąc, gościnność wymaga również ochrony nieprzekładalności: translacja nie powinna domagać się pełnej transparentności Innego; projektuje się raczej „przejścia częściowe”, w których formuły kontraktowe i piktogramy pozwalają współdzielić decyzje, nie żądając całkowitego odsłonięcia. W takim reżimie wypowiedzi performatywne otwierają i zamykają pole obecności jak śluzy – wszechstronnie testowane na odwracalność – dzięki czemu etyka nie pozostaje deklaracją, lecz przyjmuje postać zarządzanej przez prawo bramki, a nie przez wolę silniejszego kanału.

Wątek rytuału domyka tę linię, jeśli zostanie oczyszczony z ambicji sakralnej i potraktowany jako technologia zaprzestania, zawieszenia i uogólniania. Durkheim i van Gennep wskazują ramy, Turner – logikę liminalności, Catherine Bell – mechanikę „rytualizacji” jako różnicy proceduralnej w obrębie codzienności; Agamben podsuwa kategorię inoperatywności – wyłączenia funkcji, by otworzyć nowe możliwości – która w psychoperformansie odpowiada bezruchowi funkcjonalnemu i pauzom o wysokiej gęstości decyzyjnej. Bernard Stiegler przypomina, że każda technika jest farmakonem uwagi – lekiem i trucizną – toteż rytuał musi jednocześnie wiązać i uwalniać: powtarzalność służy rozróżnialności, a progi zabezpieczają granice, ale zawsze z uchwytem do odwrócenia i korekty. W tej architekturze obiekt-klucz bywa quasi-obiektem w sensie Michela Serresa i Bruno Latoura: nie reprezentuje wspólnoty, lecz ją skleja, przenosząc zobowiązania między ciałami, materiałami i rolami; jego siła polega na tym, że przenosi sens bez spektaklu i ułatwia inkorporację decyzji „po” w środowiskach o innych światłach i dźwiękach. Rytuał, rozumiany jako partytura progów i domknięć, nie jest więc celem, ale środkiem: ma wytwarzać czas, w którym to, co egzystencjalne i relacyjne, zyskuje formę operacyjną, a to, co interpretacyjne, pozostaje wtórne wobec rozstrzygnięć dokonanych w obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie. Dopiero wtedy linia filozoficzno-hermeneutyczna oddaje psychoperformansowi to, czego ten potrzebuje najbardziej: normatywność bez dogmatu, obecność bez fetyszu, gościnność bez asymetrii oraz rytuał bez przemocy – a więc ramę, w której sens można przyjąć, jak i zweryfikować, i z której wynika decyzja zdolna przetrwać zmianę kontekstu bez utraty swojej osi.

Zamknięcie linii filozoficzno-hermeneutycznej wymaga scalenia czterech osi – świadectwa, obecności, gościnności i rytuału – w jedną konstytucję zdarzenia, która zarazem ustanawia sens i wystawia go na próbę. Świadectwo, rozpięte między testis a superstes, nadaje prawdomówności formę proceduralną: to, co zostaje powiedziane w wypowiedziach performatywnych, ma być utrzymane w działaniu pod obciążeniem i poświadczane w krótkim opisie możliwym do użycia poza miejscem zdarzenia. Obecność, przeciwstawiona reprezentacji, nie jest aurą, lecz zdolnością układu do utrzymania rozróżnialności w czasie – horyzont patrzenia, dominanta rytmiczna, prozodia domknięcia i bezruch funkcjonalny działają jak mechanizmy modulujące precyzję interpretacyjną i koszt decyzji. Gościnność, rozumiana jako

polityka dostępów i odmów, przekształca asymetrię w układzie ról, tak aby prawo przerwania, odwracalność zgód i widoczność wyjść były równie realne jak intensywność przeżycia; dzięki temu wypowiedzi performatywne (kontraktowe, przysięgłe, zawieszające) funkcjonują jak śluz, które wpuszczają, rozprzegają albo domykają proces bez przemocy. Rytuał natomiast dostarcza minimalnej technologii powtarzalności i uogólnialności: próg, repetycja i domknięcie nie sakralizują mechaniki, lecz czynią ją rozstrzygalną w replikacji. W tej syntezie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt przestają być kanałami ekspresji i stają się rozproszonymi dowodami, których koartykulacja wyznacza normatywność bez dogmatu: reguły są publiczne (partytura i plan sytuacyjny), ich egzekwowanie – mierzalne (wierność wykonawcza, stabilność skrótu, odporność decyzji „po”), a korekta – wpisana w samą formę procesu.

Z perspektywy hermeneutyki czynów ta konstytucja przekłada się na porządek rozpoznawania i walidacji, który łączy rygor filozoficzny z operacyjnością praktyki. Akt rozstrzygający zostaje zidentyfikowany, gdy spełnia warunki szczęśliwości w kategoriach Austina (konwencja, rola, okoliczność, intencja, uptake), lecz każde z tych słów otrzymuje techniczny odpowiednik: konwencją jest partytura z określonymi inwariantami i wskaźnikami domknięcia, rolę definiuje matryca uprawnień do inicjacji i przerwania, okoliczność kształtują affordancje i polityka bodźców, intencję podpisuje prozodia i kinestezja, uptake zapewnia świadek cichy i responsywny, kodujący wierność wykonawczą bez ingerencji w autonomię. Aby akt uniknął „misfire” i „abuse”, powtarzalność nie może zamieniać się w przemoc wobec różnicy; dlatego powrót przebiegu w zmienionych warunkach powinien utrzymać wektor transformacji przy ekonomii środków i gęstości semantycznej dopasowanej do marginesu sterowalności. Hermeneutyczny warunek rzetelności dopełnia polityka dokumentacji o profilu operacyjnym: ślad ma mieć formę skrótu językowego, konturu logoperformansu, wskaźnika progów i decyzji „po”, wystarczających do replikacji mechaniki i audytu etycznego, ale zbyt skromnych, by kolonizować życie po działaniu. W ten sposób normatywność (reguły konstytutywne i inferencjalne uzasadnienia) oraz fenomenologia obecności (intencjonalność kinestetyczna i donacja zdarzenia) spinają się z ekonomią uwagi i polityką „dzielenia postrzegalnego”, tworząc środowisko, w którym sens nie musi być udowodniany retoryką – jest wykonywany, poświadczany i przenoszony.

Tak domknięta linia filozoficzno-hermeneutyczna stabilizuje podstawy psychoperformansu: ustanawia miarę prawdy jako rozstrzygalności w działaniu, chroni etykę przez odwracalność zgód i jawność progów, zabezpiecza politycznie dostęp do kanałów sensu, a rytualności przywraca rangę technologii uogólnialności. Dzięki temu wypowiedzi performatywne pozostają narzędziem pierwszego wyboru nie dlatego, że „moc słów” miałyby być uprzywilejowana, lecz dlatego, że krótkie formuły o podpisie somatycznym najsukuteczniej spinają interfejs między znaczeniem a decyzją. Kiedy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są tak zaprojektowane, by każdy z nich wносił rozróżnialną funkcję przy najniższym koszcie energetycznym, akt staje się wiarygodny: przechodzi przez próg, wytrzymuje repetycję, daje się poświadczyc i zyskuje życie „po” jako mała, stabilna decyzja. To jest właściwy horyzont tej osi: filozofia i hermeneutyka nie domykają sensu z zewnątrz, lecz pilnują, by mechanika przemiany pozostała równa wobec uczestników, sprawdzalna w czasie i odporna na kolonizację estetyczną.

### 3.5. Linia rytuału i duchowości: praktyki transformacyjne a praktyki kultowe (różnice i ostrożności metodologiczne)

Linia rytuału i duchowości wymaga najpierw precyzyjnego rozróżnienia kategorii, aby uniknąć semantycznych pomyłek, które w naukach o kulturze powracają od ponad stu lat. „Praktyki transformacyjne” to takie porządki działania, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają skomponowane w partyturę mającą doprowadzić do rozróżnialnej zmiany funkcjonalnej po stronie wykonawcy lub grupy: regulacji pobudzenia, zmiany schematu uwagi, przeformułowania mapy znaczeń, trwałej mikrodecyzji „po”. „Praktyki kultowe” w sensie religioznawczym to działania osadzone w systemie wierzeń, autorytetów i instytucji, których celem jest oddanie czci, podtrzymanie ładu kosmologicznego lub negocjacja statusów wobec sacrum; ich skuteczność bywa definiowana przez zgodność z doktryną, nie przez kryteria operacyjne. Do tego dochodzi potoczne znaczenie „kultowy/sekciarski”, dotyczące nowych ruchów religijnych z kontrowersyjną władzą nad członkami – tu oś rozróżnienia przebiega inaczej: przez dominację, przymus i zawłaszczenie. Psychoperformans lokuje się po stronie praktyk transformacyjnych i z tego tytułu korzysta z hermeneutyki rytuału nie po to, by sakralizować działanie, lecz by je uczynić rozstrzygalnym: progi, repetycje i domknięcia są minimalnymi technologiami przemiany, a nie pieczęciami transcendencji. Genealogicznie rzecz ujmując, od Durkheima, van Gennepa i Turnera przez Bell, Rappaporta, Grimesa i Tambiaha wiemy, że rytuał wytwarza różnicę proceduralną wewnątrz codzienności i w tej różnicy ujawnia się jego moc – w psychoperformansie różnica ta zostaje przepisana na plan sytuacyjny, wierność wykonawczą i prozodię domknięcia, a jej weryfikacja odbywa się w replikacji funkcjonalnej, nie w retoryce.

To rozróżnienie nie unieważnia doświadczeń duchowych ani ich wartości biograficznej; wyznacza natomiast granicę metodologiczną między tym, co testowalne w schematach N-of-1 i powtarzalne między środowiskami, a tym, co przynależy do porządku wiary, objawienia lub łaski. W tradycjach kontemplacyjnych – hezychazm, medytacje buddyjskie, praktyki dhikr – rozpoznano, że dominanta rytmiczna, prozodia i architektura światła modulują percepcję i afekt; Andrew Newberg i współpracownicy pokazywali korelaty neuronalne praktyk modlitewnych i medytacyjnych w obrazowaniu przepływu krwi, a prace nad „altered states vs altered traits” wskazują na możliwość trwałych zmian cech uwagi po długotrwałym treningu. To jednak tylko korelaty, nie mechaniczne dowody przyczynowości; w psychoperformansie interesuje nas przede wszystkim to, co daje się przełożyć na wektor transformacji i miary pierwotne: czas domknięcia, stabilność skrótu językowego, odporność decyzji „po” w innym polu bodźców. Dlatego wypowiedzi performatywne – przysięgi, formuły kontraktowe, zdania-skróty – mają status narzędzi, a nie sakramentów; ich moc wynika z podpisu somatycznego i progu, jaki ustanawiają w ciele i w relacji, nie z legitymizacji teologicznej.

Różnice i ostrożności ujawniają się na przecięciu rytuału z władzą. Talal Asad przypomina, że to praktyka i dyscyplina kształtują „religię” jako przedmiot nowoczesnych nauk, a Mary Douglas pokazuje, jak granice czystości i nieczystości zarządzają ciałem społecznym. Z perspektywy psychoperformansu przekłada się to na trzy obowiązki: jawność progów i ról, odwracalność zgód oraz ochrona nieprzekładalności. W praktykach kultowych autorytet i doktryna mogą zawieszać możliwość odmowy; w praktykach transformacyjnych odmowa jest bramką bezpieczeństwa i musi mieć taką samą gęstość semantyczną jak zgoda. Kiedy te warunki zostają rozmyte, performatywność ulega nadużyciu: język staje się narzędziem przymusu, a rytuał –

wehikułem dominacji. Psychoperformans odpowiada na to rygiem ekonomii środków, redundancją kontrolowaną i matrycą ról, które zapobiegają kolonizacji pola obecności przez pojedynczy kanał lub pojedynczą osobę. W ten sposób duchowość – rozumiana jako praca nad sensem i relacją – może zostać przyjęta jako zasób semantyczny i afektywny bez importowania niepodlegających weryfikacji roszczeń przyczynowych; rytuał pozostaje technologią powtarzalności i uogólnialności, a przemiana – sprawą aktów, które naprawdę coś robią i dają się poświadczyć.

Ramy porównawcze antropologii rytuału pozwalają oddzielić, co jest mechaniką zmiany, a co jej teologiczną lub instytucjonalną legitymizacją, i w tym rozdzieleniu sytuuje się psychoperformans jako praktyka transformacyjna. Analizy Roya Rappaporta dotyczące rytuału jako „komunikacji o najwyższej wiarygodności” pokazują, że skuteczność obrzędu bywa gwarantowana przez niepodważalne formuły i cykle repetycyjne, ale sama gwarancja nie objaśnia mechanizmu przedstawiania układu pobudzenie–znaczenie–zachowanie; Catherine Bell przekonująco dowodzi, iż „rytualizacja” wytwarza odmienną proceduralną w obrębie codzienności, a więc działa na poziomie organizacji sytuacji, nie z konieczności na poziomie dogmatu; Stanley Tambiah, łącząc pragmatykę z semiotyką Peirce’a, proponuje, aby patrzeć na elementy obrzędu jako na złożone mieszanki znaków ikonicznych, indeksalnych i symbolicznych, których siła polega na przewidywalnym sprzęganiu ciała i sensu; Victor Turner natomiast sytuował moc liminalności w przejściu przez próg, gdzie istniejące role ulegają zawieszeniu, a nowe mogą się ukonstytuować. Te cztery wektory spotykają się w praktyce pracy z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, gdy partytura nie pełni roli liturgii, ale inżynierii: tak dobiera koartykulacje modalności, by ikoniczność obrazu redukowałą koszt asocjacyjny słowa, indeksalność gestu wiązała zamiar z ciałem, a symboliczność formuł językowych była „uziemia” w prozodii i oddychaniu. W ten sposób zachowuje się zdolność przedstawiania precyzji predykcyjnej i obniżania szumu bez odwołania do nieweryfikowalnych roszczeń, jednocześnie nie tracąc z oczu wartości biograficznej, jaką dla wielu praktykujących niosą tradycje duchowe. Ważne jest, że psychoperformans nie rozstrzyga sporów metafizycznych; rozstrzyga natomiast, czy zaszła funkcjonalna przemiana rozpoznawalna w decyzji „po”, mierzalna w czasie domknięcia i odporna na zmianę środowiska bodźców.

W tym miejscu konieczne są ostrożności metodologiczne, bo w polu duchowości najłatwiej o mylenie korelatów ze sprawczością, efektów oczekiwania z mechaniką, a symbolicznej intensywności z przemocą formy. Oczekiwanie i sugestia, opisane w literaturze jako efekty placebo i nocebo, potrafią radykalnie modulować doświadczenie somatyczne i afektywne; Hawthorne’owski wzrost wydajności w obecności badacza ma swój odpowiednik w obecności charyzmatycznego lidera, a błąd atrybucji sprawczości każe przypisywać zmianę temu elementowi, który jest najbardziej wyrazisty, nie temu, który był mechanicznie decydujący. Psychoperformans minimalizuje te pułapki przez ekonomię środków i redundantną kontrolę między modalnościami: jeżeli krótkie zdanie–operator, podpis oddechowy i gest–klucz działają razem, łatwiej odróżnić, co jest skutkiem koartykulacji, a co efektem nastroju, oczekiwania lub aureoli sytuacyjnej. Z tego samego powodu w planie sytuacyjnym zabezpiecza się możliwość odwrócenia zgód, prawo do odmowy i widoczność wyjść, tak aby intensywność nie przechodziła niepostrzeżenie w presję; w matrycy ról rozprasza się sprawczość między wykonawcą i świadka, a świadkowanie koduje wierność wykonawczą bez ingerencji w autonomię. Kwestie wrażliwości kulturowej i unikania zawłaszczania wymagają równie twardych rygorów: formy zapożyczone z tradycji religijnych lub rdzennych muszą być translokowane do języka operacyjnego przez

analogi funkcjonalne, a nie reprodukowane wprost; zamiast kopiować sakrę, projektuje się sekwencje z analogicznym wektorem transformacji i takim samym progiem bezpieczeństwa, jawnie odcinając się od roszczeń soteriologicznych. To samo dotyczy reżimu traumy: prace somatyczne, które dotyczą wczesnych warstw regulacji, mogą wywołać reaktywacje; dlatego obowiązuje screening, stopniowanie intensywności, bezruch funkcjonalny jako narzędzie konsolidacji i prawo do natychmiastowego zakończenia bez legitymizacji. W tych warunkach doświadczenie duchowe może pozostać prywatną interpretacją, ale skuteczność działania da się ocenić w kategoriach funkcjonalnych i w interwale czasu, który nie myli chwilowego „uniesienia” z trwałą zmianą nawyku.

Semiotyczna architektura praktyk duchowych i rytualnych dostarcza narzędzi, które – odpowiednio przepisane – zwiększają sterowalność transformacji bez wchodzenia w obszar dogmatu. Ikoniczność jest użyteczna, gdy obraz niesie niską wieloznaczność i wysoki kontrast informacyjny; indeksalność, gdy gest, światło i dźwięk posiadają przewidywalny profil energetyczny i wskazują kierunek, a nie hipnotyzują; symboliczność – gdy wypowiedzi performatywne mają krótki, operacyjny charakter i podpis somatyczny, dzięki czemu stają się bramkami decyzyjnymi, a nie samą retoryką. W wielu tradycjach kontemplacyjnych rozpoznano już, że modulacja oddechu, prozodii i horyzontu patrzenia zmienia sposób przetwarzania bodźców; badania neuroobrazowe korelują długoletni trening uwagi z reorganizacją sieci istotnych dla kontroli wykonawczej i hamowania reaktywności. Psychoperformans nie „uświęca” tych obserwacji, tylko operacjonalizuje je w partyturze: wprowadza dominaty rytmiczne, które stabilizują okno integracji intero- i eksterocepcji; stosuje bezruch funkcjonalny, który konserwuje energię i podnosi rozdzielczość percepcji; używa obiektów-kluczy o przewidywalnym zachowaniu, które pozwalają wynieść ślad poza miejsce działania. Kluczowe jest, że obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędne i zbalansowane: żadna modalność nie może przejąć władzy nad resztą, a komunikacja performatywna ma inicjować i domykać, nie kolonizować pola. Wtedy praktyki transformacyjne zachowują dystans do praktyk kultowych, a jednocześnie potrafią korzystać z ich technicznej mądrości: próg, repetycja i domknięcie służą uogólnialności, ale miara skuteczności pozostaje świecka i rozstrzygalna – krótkie opisy, wierność wykonawcza, decyzje „po”, stabilne pod obciążeniem i w innych światłach, przy innych dźwiękach, w relacji z innym świadkiem.

Przekład rytuału na język praktyk transformacyjnych wymaga desakralizacji mechaniki bez trywializacji doświadczenia, a więc takiego rozmontowania formy, w którym pozostają trzy elementy konstytutywne – próg, repetycja, domknięcie – oraz ich nośniki w obrazie, słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie, natomiast zostają odcięte roszczenia soteriologiczne i hierarchie legitymizacji niezależne od wykonania. Operacyjnie oznacza to, że partytura nie „odtwarza” obrzędu, lecz rekonfiguruje jego logikę w planie sytuacyjnym: próg przyjmuje postać jawnego kryterium wejścia mierzalnego w ciele (oddech, tonus posturalny, horyzont patrzenia) i w języku (formuła inicjacyjna o podpisie prozodycznym), repetycja zostaje potraktowana jak test stabilności wektora transformacji pod zmiennym obciążeniem bodźcowym, a domknięcie – jak prozodia decyzyjna poświadczona krótkim opisem, który da się uruchomić poza miejscem działania. Wypowiedzi performatywne pełnią w tej architekturze rolę portów między modalnościami: zwięzłe formuły kontraktowe otwierają, zawieszają lub zamykają przebieg, przy czym ich „moc” nie wynika z dogmatu, tylko z koartykulacji ze stanem somatycznym i z przewidywalnością reakcji świadka. Różnica wobec praktyk kultowych polega tu na kryterium skuteczności: miarą nie jest zgodność z tradycją, lecz zdolność wytworzenia

decyzji „po” utrzymującej się w czasie i środowisku odmiennym od warunków inicjacji; to miara świecka, rozstrzygalna i replikowalna w schematach N-of-1, a jej ekologia nie wymaga ani ikon, ani doktryn, choć dopuszcza obrazy o niskiej wieloznaczności, słowa-operatory i obiekty-klucze, jeśli obniżają koszt decyzyjny i wzmacniają rozróżnialność osi transformacji. Mechanika pozostaje ta sama: ekonomia środków, redundancja kontrolowana między kanałami, progi bezpieczeństwa i prawo przerywania – ale symboliczny kapitał „sacrum” zostaje zastąpiony kapitałem operacyjnym wierności wykonawczej, który świadek może poświadczyć bez ingerencji w autonomię.

Etyka tej translacji biegnie wzdłuż linii władzy i podatności, ponieważ każde efektywne ujęcie progę, repetycji i domknięcia potrafi wytworzyć intensywność, która myli się z prawdą, a charyzma – z mechaniką. Aby uniknąć kolonizacji pola obecności przez jedną modalność albo jeden głos, matryca ról rozprasza sprawczość: wykonawca inicjuje i posiada uprzywilejowane prawo przerywania; świadek cichy koduje wierność wykonawczą, a świadek responsywny używa minimalnych, wcześniej uzgodnionych interwencji; opiekun procesu utrzymuje widoczność wyjść, odwracalność zgód i granice ekspozycji bodźców. Wypowiedzi performatywne stają się tu technologią ochrony: formuły „wejścia” i „wyjścia”, krótkie zawieszania użyte w parze z bezruchem funkcjonalnym, procedura „stop” o podpisie somatycznym – każdy z tych elementów brzmi jak język, ale działa jak inżynieria ryzyka. Tam, gdzie praktyki kultowe sankcjonują asymetrię autorytetu, praktyki transformacyjne wymagają jawności progów i odpowiedzialności za gęstość bodźców; światło nie służy aurze, tylko widzialności przejść, dźwięk nie „buduje nastroju”, tylko ustanawia dominantę rytmiczną, która stabilizuje okno integracji intero- i eksterocepcji; obiekt-klucz nie jest relikwią, lecz przewidywalnym nośnikiem śladu zdolnym przenieść sens między środowiskami bez inflacji patosu. W takim porządku sugestia, oczekiwanie i auratyczność – nieusuwalne składniki interakcji – nie są wypierane, ale poddane kontroli przez redundancję między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem oraz przez wierność wykonawczą weryfikowaną niezależnie przez dwóch świadków; to one oddzielają przemianę funkcjonalną od atrakcji retorycznej i chronią przed idolatrią intensywności.

Komparatystyczny warsztat przekładu dostarcza praktycznych przykładów, jak czerpać z tradycji duchowych bez importu roszczeń metafizycznych i bez zawłaszczania. Zamiast „naśladować” zazen, projektuje się sekwencję o analogicznej funkcji: bezruch funkcjonalny w pozycji dogodnej kulturowo i somatycznie, horyzont patrzenia skierowany w punkt o niskiej gęstości semantycznej, dominanta oddechowa o przewidywalnej proporcji faz, krótkie zdanie-operator o neutralnej treści zadaniowej i progę repetycji, który sprawdza, czy prozodia domknięcia skraca czas rozproszenia po bodźcu. Zamiast przejmować dhikr, wykorzystuje się rytmy sylabowe jako model logoperformansu: fraza o kontrolowanej długości i akcentach, zestrojona z oddechem i mikroruchem dłoni, która pełni rolę bramki decyzyjnej bez komponentu doktrynalnego; testem skuteczności jest stabilność skrótu i odporność decyzji „po”, nie natężenie uniesienia. Zamiast kopiować hezychastyczną modlitwę Jezusową, stosuje się parę operatorów semantycznych – otwierający i domykający – które modulują precyzję predykcyjną bez roszczeń teologicznych; zamiast „mantry” w sensie tradycyjnym używa się zdania-skrótów o niskiej wieloznaczności, których prozodia i rytm współgrają z dominantą czasową przebiegu. W każdym z tych wariantów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są dobierane według kryterium ekonomii i rozróżnialności: obraz o kontrolowanej rozdzielczości ułatwia bramkowanie bodźców wzrokowych; światło narzuca topologię przejść i widoczność

wyść; dźwięk daje puls, który integruje fragmenty, ale nie kolonizuje pola; obiekt-klucz niesie ślad i ułatwia inkorporację decyzji „po” w życiu codziennym. Taki przekład jest wierny funkcji, a nie formie; dzięki temu praktyki transformacyjne pozostają świeckie i rozstrzygalne, nawet gdy korzystają z mądrości technicznej zgromadzonej przez wieki w tradycjach duchowych. Przemiana zachodzi wtedy, gdy „po” rzeczywiście wygląda inaczej – bo wektor decyzji został przestawiony i wytrzymuje zmianę światła, dźwięku, świadków.

Granica między praktyką transformacyjną a praktyką kultową staje się wyraźna dopiero wtedy, gdy skompresuje się ją do operacyjnych decyzji projektowych i do kryteriów rozstrzygalności, a nie do deklaracji intencji. Dlatego domknięcie tej linii wymaga złożonej, lecz jednoznacznej architektury, w której warstwy ontologiczne, hermeneutyczne, etyczne i techniczne są zszyte przez mechanikę progę, repetycji i domknięcia oraz przez równorzędność kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Po stronie ontologii zdarzenia utrzymuje się różnicę między tym, co wspólnotowo ustanawiane jako „ważne” poprzez liturgię (Durkheim), a tym, co wytwarzane jako różnica proceduralna „wewnątrz profanum” przez rytualizację (Bell), i wskazuje, że psychoperformans operuje w tym drugim rejestrze, przyjmując z pierwszego tylko te elementy, które dają się przetłumaczyć na próg i miarę. Po stronie hermeneutyki działa model testis/superstes: świadek cichy i responsywny kalibrują wierność wykonawczą, a pamięć operacyjna minimalna – skrót językowy, kontur logoperformansu, znacznik progę i decyzja „po” – gwarantuje replikowalność mechaniki bez kolonizacji życia po akcie. Po stronie etycznej obowiązuje jawność ról, odwracalność zgód, prawo przerywania i widoczność wyść; władza jest rozproszona przez matrycę ról, a charyzma neutralizowana redundancją kontrolowaną między modalnościami. Po stronie technicznej oś stanowi inżynieria gęstości bodźców i precyzji predykcyjnej: światło ma projektować przejścia i okna integracji, dźwięk – pełnić funkcję dominanty rytmicznej zmniejszającej koszt decyzyjny, obraz – mieć niską wieloznaczność i wysoką informacyjność konturu, słowo – funkcję operatora semantycznego o podpisie prozodycznym, gest – rolę indeksalnego sprzęgła zamiaru i ciała, obiekt – status nośnika śladu i amortyzatora przeniesienia między środowiskami. W tym układzie praktyki kultowe – z ich logiką legitymizacji hierofanii (Eliade), ekonomią czystości i granic (Douglas), pastoralną mikropolityką posłuszeństwa (Foucault) – mogą dostarczać inspiracji inżynierskich, ale nie kryteriów prawdy; kryterium pozostaje świeckie i funkcjonalne: czy nastąpiła trwała mikrodecyzja „po”, rozpoznawalna w skrócie językowym, odporna na zmianę światła, dźwięku i świadka, stabilna w czasie domknięcia i rekonfigurowalna w repetycji przy zachowaniu progę bezpieczeństwa. Rappaport przypomina, że rytuał buduje wiarygodność przez niepodważalność formuł, Tambiah – że jego siła wynika z mieszania reżimów ikony, indeksu i symbolu, Turner – że liminalność uelastycznia rolę, Asad – że dyscyplina kształtuje „religię” jako obiekt nowoczesny; psychoperformans przyjmuje te wglądy, ale przekłada je wprost na partyturę: nie kopiuje świętości, tylko stabilizuje działanie, rozbrajając trzy znane pułapki – sugestię, aureolę intensywności i sakralizację formy. Sugestię neutralizuje redundancją modalną i niską retorycznością operatorów; aureolę – testem decyzji „po” w środowisku o innej topologii i z innym świadkiem; sakralizację – odwracalnością zgód i możliwością „zimnego” audytu wierności wykonawczej. To dlatego wypowiedzi performatywne są w psychoperformansie narzędziami, nie sakramentami: ich skuteczność zależy od zestrojenia z prozodią, oddechem i gestem-kluczem oraz od zgodności z matrycą ról i progami, a nie od autorytetu, sukcesji czy dogmatu. I to dlatego praktyki transformacyjne muszą zachować dekolonizujący rygor translacji: zamiast „pożyczania” form kontemplacyjnych i liturgicznych – projektuje się funkcjonalne analogi: bezruch funkcjonalny zamiast pozycji kanonicznej, zdania-skróty o

neutralnym rejestrze zamiast mantr o treści teologicznej, rytmy sylabowe logoperformansu zamiast modlitewnych fraz, obiekty-klucze o sprawdzalnych właściwościach materiałowych zamiast relikwii; wynik daje się audytować i powtarzać, a jednocześnie zachowuje biograficzny ciężar, jeśli poświadcza go superstes w decyzjach „po”. Z tej perspektywy również dane neurokognitywne – korelaty praktyk medytacyjnych czy modlitewnych (Newberg), „altered traits” po długim treningu uwagi – pozostają w psychoperformansie wskaźnikami pomocniczymi, nigdy zaś dowodem sprawczym; dowodem jest tylko to, co przechodzi przez próg i zostaje utrzymane przy zmianie warunków, a więc przez filtr gęstości semantycznej i energetycznej zaprojektowanej w planie sytuacyjnym. Wreszcie, „komunitas” (Turner) nie może pełnić funkcji nadawcy prawdy: intensywność wspólnotowa bywa warunkiem przeżycia, lecz bywa też iluzją poznawczą; psychoperformans wprowadza więc wymóg inkorporacji indywidualnej – małej, konkretnej decyzji „po”, wykonanej bez publiczności, w czasie późniejszym, w innych światłach i dźwiękach, z możliwością odmowy i powrotu, ze śladem minimalnym, który nie kolonizuje życia. Tak domknięta rama odcina kult bez zanegowania duchowości: zachowuje jej zasoby sensu i afektu, ale odmawia przywileju epistemologicznego; uznaje jej historię, ale przeprowadza ją przez bramki świeckiej rozstrzygalności; korzysta z jej inżynierii, ale nie z jej hierarchii; i nieuchronnie wybiera to, co w praktyce decyduje – mechanikę przemiany.

Aby pozostała czytelna w praktyce, każdy plan sytuacyjny musi zawierać publiczne i egzekwowlane zabezpieczenia przed dryfem ku kultowi: politykę bodźców z granicami ekspozycji i procedurą natychmiastowego wygaszania, podpis somatyczny formuł wejścia, zawieszenia i wyjścia, odwracalność zgód w czasie rzeczywistym, matrycę ról z prawem przerwania dla wykonawcy, jawną ścieżkę wyjścia przestrzennego, obowiązek krótkiego skrótu językowego po domknięciu, który nie opisuje „nadzwyczajności”, lecz powtarzalną oś transformacji, oraz audyt wierności wykonawczej kodowany niezależnie przez świadka cichego i responsywnego. W tym układzie duchowość może być obecna jako prywatna interpretacja i źródło sensu, ale nie jako argument epistemiczny; rytuał – jako technologia powtarzalności i uogólniania, ale nie jako mur chroniący dogmat przed korektą; wspólnota – jako zasób wsparcia i regulacji, ale nie jako maszyna wytwarzania konformizmu. Różnica pozostaje operacyjna: praktyka transformacyjna kończy się wtedy, gdy utrwala się decyzja „po”, możliwa do potwierdzenia poza miejscem i czasem aktu; praktyka kultowa – gdy utrwala się forma i autorytet, nawet gdy decyzji brak. Psychoperformans ma obowiązek wybierać to pierwsze.

### 3.6. Rzeczy–klucze i słowa–klucze: perfonemy, słownik operacyjny, walizka narzędziowa

Rzeczy–klucze i słowa–klucze są dwoma biegunami tej samej technologii sprawczości: materialnego i semantycznego podpisu, który przedstawia układ bodziec–znaczenie–zachowanie z reaktywności na działanie. Perfonem stanowi ich wspólny mianownik – minimalną jednostkę operacyjną, w której zamiar zostaje związany z parametrem wykonania i rozpoznawalnym skutkiem. W ujęciu morfologicznym perfonem ma modalność (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), w ujęciu składniowym pozycję w przebiegu (inicjacja, praca właściwa, domknięcie), w ujęciu semantyczno-funkcjonalnym zaś potwierdzalny efekt w polu decyzji (skrót językowy utrzymany „po”, skrócenie czasu domknięcia, odporność na zmianę środowiska bodźców). Rzecz–klucz jest jego postacią materialną: obiektem o przewidywalnych

właściwościach mechanicznych i świetlnych, zdolnym przejść ślad i wytrzymać repetycję bez degradacji znaczenia. Słowo–klucz jest jego postacią językową: operatorem semantycznym o niskiej wieloznaczności, krótkim konturze prozodycznym i podpisie oddechowym, który otwiera lub zamyka bramkę decyzyjną w czasie. Obie figury są równorzędne i działają najlepiej w koartykulacji – rzecz–klucz uziemia słowo, słowo–klucz porządkuje rzecz; razem obniżają koszt energetyczny wyboru i zwiększają rozróżnialność osi transformacji. W tych warunkach perfonem nie jest dekoracją, tylko interfejsem między znaczeniem a wykonywalnością, a jego jakość rozpoznaje się po tym, że w replikacji funkcjonalnej zachowuje kierunek zmiany mimo modyfikacji intensywności i topologii bodźców.

Walizka narzędziowa psychoperformansu nie jest zbiorem przypadkowych rekwizytów ani katalogiem haseł; to kuratorowany zestaw perfonemów materialnych i językowych, których ekonomia, redundancja kontrolowana i interoperacyjność zostały sprawdzone w warunkach zmiennej gęstości bodźców i pod różnymi matrycami ról. Jej rdzeniem pozostaje zasada minimum energii i maksimum rozróżnialności: każdy element wnosi funkcję odróżnialną od pozostałych przy możliwie najniższym koszcie decyzyjnym. Zasada druga dotyczy redundancji – zamiast jednego „mocnego” znaku preferuje się pary krzyżowo wspierających się modalności (słowo–klucz z podpisem prozodycznym i obiekt–klucz o stabilnej chwytności), tak aby awaria jednego kanału nie rozbijała procesu. Zasada trzecia dotyczy interoperacyjności – to samo słowo–klucz i ta sama rzecz–klucz powinny zachowywać sens operacyjny w co najmniej dwóch różnych środowiskach (np. przestrzeń pracy indywidualnej oraz praca z cichym świadkiem), inaczej mówimy o atrakcji sytuacyjnej, nie o narzędziu. O tym, że walizka jest dojrzała, świadczy nie liczba elementów, lecz krótki czas rozruchu („cold start”) i niska podatność na nadużycia formy (gdy intensywność nie zamienia się w przymus, a repetycja nie kolonizuje pola obecności).

Projektowanie słów–kluczy podlega rygorom prozodycznym i semantycznym. Formuła ma być krótka, rytmicznie przewidywalna, pozbawiona metaforycznego nadbagażu, osadzona w rejestrze językowym zrozumiałym kulturowo dla uczestników. Jej funkcja nie polega na „opowiadaniu” sensu, lecz na ustawianiu granicy między szumem a sygnałem. Zestrojenie z oddechem tworzy podpis somatyczny, który ułatwia domknięcie i powrót z pobudzenia; zestrojenie z gestem dłoni czyni z niej bramkę decyzyjną, a zestrojenie ze światłem i dźwiękiem – element kompozycji czasoprzestrzennej. Równolegle dobiera się rzeczy–klucze: obiekty o właściwościach materiałowych przewidywalnych pod obciążeniem, neutralnych ikonograficznie, o fakturze i masie wspierającej ekonomię ruchu i stabilny uchwyt, odporne na nadprodukcję asocjacji. W tych parametrach nie chodzi o smak, tylko o mechanikę – o to, by obiekt był na tyle „niemówny”, by nie mnożyć interpretacji, i na tyle „posłuszny”, by można było konsekwentnie przenosić ślad między zwojami spirali obecności. Dopiero koartykulacja obu typów elementów tworzy perfonemy zdolne do przenoszenia transformacji między środowiskami i pod różnymi świadkami.

Miary pierwotne pozostają te same: czas domknięcia jako wskaźnik wydolności energetyczno-semantycznej, klarowność skrótu językowego jako wskaźnik rozróżnialności osi transformacji, odporność decyzji „po” w środowisku o zmienionej topologii bodźców jako wskaźnik uogólnialności. Na ich tle ocenia się zarówno jakość słowa–klucza (czy skraca, zamiast rozgęszczać), jak i jakość rzeczy–klucza (czy przenosi ślad, zamiast budować aureę). Jeśli perfonem nie przechodzi tych trzech bramek, zostaje w katalogu „atrakcji”, a nie „narzędzi”.

Tak rozumiana walizka jest mniej imponująca wizualnie niż teatralny magazyn; za to wygrywa na polu rozstrzygalności. To wystarcza.

Słownik operacyjny psychoperformansu nie jest encyklopedią haseł, lecz działającą gramatyką perfonemiczną, w której każda jednostka łączy modalność z rozstrzygalnym skutkiem i daje się wkompiłować w plan sytuacyjny bez inflacji kosztu poznawczego. Rdzeniem tej gramatyki jest rozróżnienie między opisem a kompilacją: opis podaje charakterystykę perfonemu, kompilacja zaś sprawdza, czy perfonem wchodzi w stabilne koartykulacje z innymi elementami i czy utrzymuje wektor transformacji przy zmianie gęstości bodźców. W praktyce oznacza to, że dla każdego słowa–klucza i każdej rzeczy–klucza ustala się minimalny zestaw inwariantów (kontur prozodyczny, podpis oddechowy, chwytność, masa i przewidywalność w świetle), a następnie testuje się ich łączliwość w trzech odmiennych topologiach: działanie samotne, działanie ze świadkiem cichym oraz działanie ze świadkiem responsywnym. Jeżeli w którymkolwiek z tych układów rośnie liczba uników bodźca lub wydłuża się czas domknięcia, perfonem wraca do fazy strojenia, bo znaczy to, że jego gęstość semantyczna jest zbyt wysoka lub że koartykulacja jest niestabilna. Słownik operacyjny nie toleruje łagodnych wieloznaczności; zamiast nich stosuje pary kontrastowe o niskim koszcie obliczeniowym, które ostrzegają granice między sygnałem a szumem i obniżają próg wejścia do działania. W konsekwencji walizka narzędziowa nie rośnie wszereż, tylko w głąb – kilka elementów uzyskuje status „długowiecznych” perfonemów, których funkcja pozostaje ta sama w interwale wielu miesięcy i pod rosnącym obciążeniem, a zmienia się jedynie rozdzielczość i repertuar ich bezpiecznych koartykulacji. To przesunięcie z katalogu do gramatyki sprawia, że obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są dekoracjami ani rekwizytami, lecz równorzędnymi interfejsami wykonawczymi o mierzalnej wartości predykcyjnej.

Projektowanie słów–kluczy domaga się rygoru fonetyczno-prozodycznego i semantycznego, bo to z ich mikromechaniki powstaje bramka decyzyjna. Formuła powinna mieć krótki trzon leksykalny, pozbawiony metaforycznego nadbagażu i martwych konotacji, rytm zgodny z „oddechem roboczym” oraz obwiednię intensywności, która nie wymusza emfazy, lecz sprzyja precyzji. Najlepiej działają jednostki o przewidywalnym konturze, które można wiązać z prostym gestem dłoni lub z ruchem głowy, tak aby indeksalność ciała domykała symboliczność mowy; w tej parze zdanie nie „namawia”, tylko stroi, a gest nie „ozdabia”, tylko wiąże zamiar z mięśniami. Równocześnie trzeba pilnować rejestru: operator językowy, który brzmi jak przykazanie lub hasło propagandowe, podnosi koszt afektywny i grozi przeniesieniem sprawczości na dźwięk samego słowa, dlatego pierwszym testem jest redukcja patosu bez utraty rozróżnialności. Drugi test dotyczy kompatybilności międzyjęzykowej i dialektalnej: to samo słowo–klucz – lub jego najkrótszy możliwy odpowiednik – powinno zachować funkcję w innej wspólnotie znaczeń, w przeciwnym razie będzie generować szum, a nie uogólnialność. Trzeci test łączy się z logoperformansem: kontury częstotliwości podstawowej, czasy trwania sylab, miejsca pauz i ich zgodność z fazami oddechu ustawia się tak, aby powstała stała dominanta rytmiczna, dzięki której operator nie rozprasza, tylko skraca drogę od intencji do ruchu. Wypowiedzi performatywne mają tu status narzędzi, a nie figur retorycznych: akt mowy skutkuje dlatego, że został precyzyjnie zestrojony z oddechem, prozodią i indeksem ciała oraz wpisany w plan sytuacyjny, który udostępnia próg i widzialne wyjścia, a nie dlatego, że pada w tonie uroczystym. To, co bywa czczone w retoryce, w słowniku operacyjnym staje się technologią; skutkiem jest decyzja „po”, a jej śladem – krótki, stabilny skrót językowy, możliwy do przywołania w innym świetle, przy innym dźwięku i w obecności innego świadka.

Rzeczy–klucze rządzą się fizyką i ergonomią, nie symboliką, choć ich symboliczność bywa wtórnie nadawana. Najpierw liczy się chwytność i bezwładność, rozkład masy, współczynnik tarcia, przewidywalność w świetle o różnej temperaturze barwowej, odporność na wibracje i rezonanse akustyczne, podatność na czyszczenie i dezynfekcję, a także neutralność ikonograficzna, która nie uwodzi gotową narracją. Obiekt–klucz projektuje się po to, by mógł przyjąć i przenieść ślad między zwojami spirali obecności, więc musi być wystarczająco „niemówny”, by nie mnożyć skojarzeń, i wystarczająco „posłuszny”, by zachować parametry po wielokrotnych użyciach. W pracy indywidualnej dobrze sprawdzają się materiały o stałej fakturze i temperaturze dotykowej, które nie wprowadzają losowych mikro sygnałów; w pracy z grupą przydatna bywa kontrolowana widzialność obiektu w świetle bocznym, dzięki czemu rzecz „czyta się” z dystansu, nie wymagając gwałtownych ruchów. Koartykulacja z dźwiękiem i światłem jest warunkiem, by obiekt nie zamienił się w relikwię: jeśli dźwięk przejmuje funkcję dominanty rytmicznej, a światło rysuje trajektorie i widzialność wyjść, to obiekt może pozostać tym, czym ma być – nośnikiem śladu i amortyzatorem przejścia między środowiskami, a nie fetyszem. W tym sensie rzecz–klucz jest narzędziem epistemicznym: pozwala „przetestować” sens w materii, a następnie „zanieść” go do innego kontekstu bez utraty prozodii domknięcia. Jeżeli po zmianie topologii bodźców obiekt wciąż domyka, a skrót językowy pozostaje klarowny, walizka narzędziowa jest zestrojona; jeśli nie – trzeba zmienić materiał, masę lub fakturę, zamiast „dopisywać” obiektowi znaczenia.

Cykl życia elementów walizki narzędziowej podporządkowany jest utrzymywalności. Każdy perfonem przechodzi fazę inkubacji, w której działa jedynie w planach o niskiej złożoności i pod małym obciążeniem; fazę walidacji krzyżowej, gdzie sprawdzana jest jego koartykulacja z innymi modalnościami, wierność wykonawcza pod nadzorem dwóch rodzajów świadków i odporność decyzji „po” w interwale tygodni; oraz fazę stabilizacji, w której element przechodzi do zestawu długowiecznego i otrzymuje krótki opis funkcjonalny, pozwalający powołać go bez ornamentu. Z punktu widzenia praktyki oznacza to semantyczną kontrolę wersji: nowe słowo–klucz nie wypiera poprzedniego, dopóki nie wykaże co najmniej równoważności w czasie domknięcia i klarowności skrótu, a nowa rzecz–klucz nie zajmuje miejsca starej, dopóki jej parametry materiałowe nie dadzą powtarzalności w świetle i dźwięku odmiennych od warunków projektowych. Tak zorganizowana walizka nie ulega modom ani efektowi nowości; jej kryterium pozostaje świeckie i funkcjonalne, a zestaw – niewielki, bo każdy element musi „zarobić” na swoje istnienie w działaniu. Dzięki temu psychoperformans unika dwóch skrajności: teatralizacji, w której rekwizyty i słowa rosną w siłę kosztem sprawczości, oraz ascetyzmu bez narzędzi, który myli skąpstwo z ekonomią. Równowaga zostaje zachowana dopiero wtedy, gdy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą koherentną sieć perfonemów, a ich wspólna funkcja daje się streścić w jednym zdaniu bez utraty osi transformacji.

Rzecz–kluczem może być każdy przedmiot, materiał, substancja, narzędzie lub element środowiska, któremu w planie sytuacyjnym zostaje nadane znaczenie o kluczowej roli dla interpretacji i sterowania działaniem wykonywanym w koartykulacji z obrazem, słowem, gestem, światłem i dźwiękiem. Nadanie znaczenia ma charakter procedury: intencja musi wiązać się z właściwością materialną w sposób powtarzalny funkcjonalnie (masa, faktura, sprężystość, przewidywalność w świetle i pod dźwiękiem), tak aby operacja perfonemiczna (uchwyt, przesunięcie, docisk, bezruch funkcjonalny) przestała być ozdobą, a stała się mechaniką. Przywoływalność rozumiana jest operacyjnie, nie literalnie: obiekt ma dawać się przywołać wraz z regułą działania, nawet jeśli jego zachowanie jest zmienne lub zasadniczo

niepowtarzalne. W wypadku materii labilnych — mąki, wody, dymu, konfetti, tkanin — to właśnie zmienność staje się równoprawną materią obiektu i parametrem partytury; przywoływalność dotyczy wtedy rozkładów, envelope'ów, progów, zakresów tolerancji oraz procedur bezpieczeństwa, a nie pojedynczych stanów. Warunek domknięcia pozostaje niezmienny: użycie rzeczy prowadzi do małej, utrzymywalnej decyzji „po” w innym świetle, przy innym dźwięku i z innym świadkiem, a jej śladem jest krótki, stabilny skrót językowy oraz skrócony czas domknięcia przy zachowanym marginesie sterowalności. W praktyce stabilizację zapewnia dominanta rytmiczna (oddech, puls dźwięku lub kontur logoperformansu), która obniża koszt decyzyjny w polu o zmiennej gęstości bodźców; światło rysuje trajektorie i widzialność wyjść; gest wiąże zamiar z mięśniami; słowo—klucz o niskiej wieloznaczności porządkuje granicę między sygnałem a szumem. Rzecz—klucz nie jest fetyszem stałości — jest nośnikiem reguły, zdolnym przenosić ślad przez próg, repetycję i domknięcie mimo zmiany parametrów sensorycznych.

Nie ma zakazu stosowania wielu rzeczy—kluczy ani używania obiektów afektywnie nacechowanych (religijnych, politycznych, tabuicznych), lecz taki dobór niesie rozpoznawalne konsekwencje kompozycyjne, etyczne i poznawcze. Wielość podnosi gęstość semantyczną, zwiększa koszt decyzyjny i ryzyko kolonizacji pola przez jedną modalność; wymaga więc budżetu perfonemicznego, fazowania ekspozycji, kontrolowanej redundancji oraz rygoru logoperformansu, aby intensywność nie zamieniła się w sugestię. Obiekty silnie nacechowane mogą wzmacniać oś transformacji przez wyraźne kontrasty sensu, ale równie łatwo aktywują transfer, polaryzację i pamięć afektywną, wprowadzając asymetrię władzy interpretacyjnej i zawężają okno integracji bodźców. Dlatego konieczne stają się odwracalne zgody, jawne prawo przerwania, widzialność wyjść, pre-briefing i debriefing, zdefiniowane progi zatrzymania oraz matryca ról z wyraźną odpowiedzialnością świadka cichego i responsywnego. Światło powinno redukować wieloznaczność, dźwięk pełnić funkcję dominanty zamiast ornamentu, a słowo—klucz neutralizować aurę i precyzować regułę; dopiero taka koartykulacja pozwala, by rzecz—klucz przenosiła ślad bez przejmowania rządów nad polem obecności. Kryterium pozostaje świeckie i funkcjonalne: jeśli po domknięciu powstaje krótki, stabilny skrót mechaniki oraz dochodzi do jednej małej decyzji „po” w odmiennym środowisku bodźców, walizka narzędziowa — nawet gęsta i afektywnie obciążona — jest zestrojona; jeśli nie, mamy do czynienia z atrakcyjnością materiału, nie z narzędziowością. Wszystko może stać się rzeczą—kluczem, lecz status ten utrzymuje tylko to, co respektuje granice interwencji, przechodzi przez próg, repetycję i domknięcie przy zmianie światła, dźwięku i świadka oraz pozostaje objęte opieką powrzątkową, która zabezpiecza sens i relacje po akcie.

Rzecz—kluczem może być każdy przedmiot, materiał, substancja, narzędzie lub element środowiska, któremu w planie sytuacyjnym zostaje nadane znaczenie o kluczowej roli dla interpretacji i sterowania działaniem wykonywanym w koartykulacji z obrazem, słowem, gestem, światłem i dźwiękiem; „nadanie znaczenia” oznacza tu procedurę wiązania intencji z materią oraz potwierdzania skutku w decyzji „po”, a nie deklarację. Definicję dookreślają trzy warunki ujęte funkcjonalnie. Po pierwsze, wiązanie: właściwość materialna obiektu — masa, faktura, sprężystość, przewidywalność w świetle i pod dźwiękiem — musi wchodzić w powtarzalny związek z operacją perfonemiczną, tak aby gest przestał być ozdobą i stał się mechaniką. Po drugie, przywoływalność rozumiana jako powracalność reguły działania, a nie niezmienność pojedynczego stanu: obiekt daje się przywołać wraz z zasadą użycia i progami bezpieczeństwa nawet wtedy, gdy jego zachowanie jest zmienne lub zasadniczo

niepowtarzalne — jak w wypadku mąki, wody, dymu, konfetti, tkanin i innych materiałów o wysokiej labilności — i to właśnie zmienność staje się równorzędną materią obiektu oraz parametrem partytury (pracuje się z rozkładami, envelope’ami, oknami integracji bodźców i regułami wygaszania, a nie z jedną postacią zjawiska). Po trzecie, konsekwencja decyzyjna: użycie rzeczy prowadzi do małej, utrzymywalnej decyzji poza miejscem działania, w innym świetle i przy innym świadku; jeśli decyzja znika wraz z aurą sytuacji, mieliśmy do czynienia z rekwizytem, nie z rzeczą–kluczem. W tej perspektywie rzecz–klucz nie jest fetyszem stałości, lecz nośnikiem reguły, a „przywołanie” oznacza możliwość wejścia w tę samą mechanikę przy innej pogodzie zmysłów. Kryteria pozostają ważne niezależnie od skali i formatu — psychoperformans realizuje się nie tylko w warsztatach, lecz także w sesjach i spotkaniach, w pokazach i występach na żywo, w działaniach kolektywnych i masowych, w praktykach dokamerowych, w pracy prywatnej skierowanej do jednej osoby i z jedną osobą oraz w intymnych działaniach indywidualnych wykonywanych samodzielnie — a w każdym z tych rejestrów rzecz–klucz utrzymuje status tylko o tyle, o ile przenosi zmianę przez próg, repetycję i domknięcie.

Nie istnieje zakaz stosowania wielu rzeczy–kluczy ani korzystania z obiektów silnie nacechowanych afektywnie — religijnych, politycznych, tabuicznych — pod warunkiem, że kompozycja czasoprzestrzenna i matryca ról uwzględniają konsekwencje takiego wyboru. Wielość elementów podnosi gęstość semantyczną i koszt decyzyjny, zwiększa ryzyko dryfu w stronę atrakcji oraz asymetryzuje pole interpretacyjne; wymaga zatem budżetu perfonemicznego, fazowania ekspozycji, wyraźnej dominanty rytmicznej i rygoru logoperformansu, aby redundancja była kontrolowana, a nie hałaśliwa. Obiekty afektywnie obciążone mogą wzmacniać kierunek transformacji poprzez ostre kontrasty sensu, ale równie łatwo generują sugestię, transfer i polaryzację, aktywują pamięć afektywną oraz komplikują rozkład władzy znaczenia; wtedy rośnie ciężar etyczny świadka, konieczne stają się odwracalne zgody, prawo przerwania, widzialne wyjścia, pre-briefing i debriefing oraz minimalna, lecz wystarczająca dokumentacja funkcjonalna chroniąca przed rekontekstualizacją i nadużyciem. Interoperacyjność kanałów stabilizuje mechanikę: słowo–klucz redukuje aurę i ostrzy regułę, światło wycina ścieżki i obniża niejednoznaczność, dźwięk domyka puls, gest wiąże zamiar z mięśniami, a rzecz–klucz przenosi ślad bez przejmowania rządów nad polem obecności; jeśli po domknięciu da się sformułować krótki, stabilny skrót mechaniki oraz wykonać jedną małą decyzję w innym środowisku bodźców, walizka narzędziowa — nawet gęsta i afektywnie obciążona — pozostaje świecka, rozstrzygalna i etycznie zabezpieczona. Wszystko może stać się rzeczą–kluczem, lecz tylko to nią pozostaje, co przechodzi przez próg, repetycję i domknięcie, zachowując funkcję przy zmianie światła, dźwięku i świadka we wszystkich formatach praktyki.

Walizka narzędziowa psychoperformansu wymaga takiej samej dyscypliny projektowej jak instrumentarium laboratoryjne: elementy włącza się po cyklu inkubacji, walidacji krzyżowej i stabilizacji, a usuwa dopiero wtedy, gdy nie utrzymują funkcji pod rosnącym obciążeniem lub generują koszty uboczne niewspółmierne do zysku w rozróżnialności. Inkubacja służy uchwyceniu parametrów prozodycznych i materiałowych w reżimie niskiej gęstości bodźców oraz budowie pierwszego opisu skrótu językowego. Walidacja krzyżowa sprawdza koartykulacje z innymi modalnościami, wierność wykonawczą w obecności świadka cichego i responsywnego oraz odporność decyzji „po” w interwale kilku tygodni, przy zmianie światła, dźwięku i topologii przejść. Stabilizacja oznacza nadanie perfonemowi statusu długowiecznego z krótkim opisem

funkcjonalnym, który pozwala przywołać go bez ornamentu i bez zależności od szczególnej aury. Zarządzanie walizką jest procesem wersjonowania semantycznego: nowe słowo–klucz nie zastępuje starszego, dopóki nie wykaże co najmniej równoważności w czasie domknięcia, klarowności skrótu i utrzymywaności decyzji „po”; nowa rzecz–klucz nie wchodzi do obiegu, dopóki jej masa, faktura, chwytność i przewidywalność w świetle oraz pod dźwiękiem nie zapewnią powtarzalnego profilu mikroruchu i bezpiecznych bramek decyzyjnych. Ten porządek nie ma nic wspólnego z estetycznym minimalizmem dla samego stylu; to ekonomia środków rozumiana w duchu affordancji Gibsona i wykonawczej pragmatyki aktów mowy od Austina do współczesnych ujęć komunikacji ucieleśnionej: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt działają jako interfejsy, których wartość mierzy się spadkiem błędu predykcyjnego, skróceniem ścieżki od intencji do ruchu i trwałości inkorporacji. W praktyce oznacza to także uważność na wrażliwości neurozróżnicowane, różnice rejestru kulturowego i językowego oraz ograniczenia funkcjonalne: słowo–klucz musi istnieć w wariantach prozodycznych przyjaznych dla osób z nadwrażliwością słuchową, rzecz–klucz powinna mieć parametry dotykowe nie wywołujące reaktywności, a światło być ustawione tak, by nie przeciąć ścieżek wysokiego ryzyka. W skali zespołu i instytucji kompetencje świadkowania i projektowania planu sytuacyjnego podlegają superwizji, a minimalna dokumentacja funkcjonalna pozostaje operacyjna, nie biurokratyczna: zapisuje operator semantyczny, kontur logoperformansu, dominującą trajektorię mikroruchu, progi zatrzymania i skrót mechaniki, z którego można skompilować powtórzenie bez zdradzania materiału wrażliwego. Tak zorganizowana walizka jest odporna na modę i na aurę, nie rozprasza się w katalogach, tylko rośnie w głąb, aż kilka perfonemów staje się nosicielami przemiany w wielu środowiskach i rolach.

Skalowanie perfonemów do różnych formatów praktyki wymaga precyzyjnego dostrojenia kanałów działania. W pracy intymnej i indywidualnej, prowadzonej samodzielnie lub jeden–na–jeden, lepiej działają obiekty o niskiej elokwencji symbolicznej i stabilnej haptycie, które wspierają bezruch funkcjonalny i mikroruch o wysokiej precyzji; słowa–klucze przyjmują tu postać krótkich, rytmicznie neutralnych formuł związanych z wydechem i subtelnym ruchem dłoni, a światło i dźwięk pełnią funkcję dominaty rytmicznej bez emfazy. W pracy prywatnej skierowanej do jednej osoby i z jedną osobą oraz w sesjach kliniczno–edukacyjnych reguły bezpieczeństwa obejmują jawny próg zatrzymania, odwracalne zgody i procedurę debriefingu, zaś dokumentacja zachowuje wyłącznie ślad operacyjny. W działaniach dokamerowych kluczowe stają się ramka widzenia i kompresja akustyczna: to kamera decyduje o horyzoncie patrzenia i wektorze spojrzenia, a mikrofon o prozodii domknięcia, dlatego rzecz–klucz musi „czytać się” w świetle bocznym i centralnym, nie generować niepożądanych połysków ani artefaktów ruchu, a słowo–klucz musi zachować kontur po kompresji sygnału; świadek przyjmuje tu często postać rozproszonego audytorium, więc test inkorporacji musi zostać przeniesiony do przestrzeni „po transmisji”. W pokazach i występach na żywo, zwłaszcza kolektywnych i masowych, decyduje architektura przejść: światło rzeźbi ścieżki, dźwięk stabilizuje puls grupowy, a obiekty–klucze ulegają dystrybucji według reguł, które zapobiegają kolonizacji pola przez pojedynczą modalność; słowo–klucz pracuje wtedy jako krótka, wspólna formuła, ale jego dominacja bywa niebezpieczna, jeśli zamienia się w slogan, dlatego musi być sprzęgnięte z gestem i z obiektem o przewidywalnej kinetyce. W działaniach zbiorowych dopuszczalne jest użycie wielu rzeczy–kluczy i materiałów labilnych — mąki, wody, dymu, konfetti, tkanin — o ile ich zmienność zostanie skwantyfikowana w postaci rozkładów i envelope’ów, a plan sytuacyjny przewidzi okna integracji bodźców, wentylację i widzialne wyjścia; wtedy to, co przypadkowe w mikroskali, staje się przewidywalne w skali procesu, a

zmienność sama przechodzi w materię perfonemu. W przestrzeniach afektywnie obciążonych — religijnych, politycznych, tabuicznych — konieczne są wyprzedzające koartykulacje, które studzą aurę: operator językowy o niskiej wieloznaczności, dźwięk o płaskiej dynamice, światło odciążające kontrast i obiekty o neutralnej ikonografii; bez tego kontrast semantyczny zamienia się w polaryzację, a świadek zostaje wtłoczony w rolę arbitra sensu. W każdej z tych odmian praktyki działają te same kryteria rozstrzygalności: czas domknięcia, klarowność skrótu, trwałość decyzji „po” przy zmianie światła, dźwięku i świadka; różni się tylko budżet bodźców i progi bezpieczeństwa. Dzięki temu psychoperformans pozostaje jedną technologią sprawczości, niezależnie od tego, czy dzieje się w ciszy pojedynczego pokoju, przed kamerą, w sali warsztatowej, na scenie, w przestrzeni publicznej, czy w tłumie.

Domknięcie podrozdziału przyjmuje postać zasady roboczej: perfonem jest tak dobry, jak jego zdolność do przenoszenia osi transformacji przez różnice skali, kontekstu i obciążenia, a walizka narzędziowa jest dojrzała dopiero wtedy, gdy kilka słów–kluczy i kilka rzeczy–kluczy potrafi utrzymać tę oś w pracy indywidualnej, w kontakcie jeden–na–jeden, w działaniu dokamerowym, w pokazie na żywo i w praktykach kolektywnych. W tej perspektywie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są repertuarem efektów, lecz systemem współzależnych interfejsów, które bronią się w pomiarze, w replikacji funkcjonalnej i w etyce relacyjnej. Z tego wynika zarówno otwartość repertuaru — wszystko może stać się rzeczą–kluczem i słowem–kluczem — jak i twardość progów: funkcja musi przetrwać zmianę aury, a decyzja „po” musi pojawić się poza miejscem działania. Dopiero wtedy psychoperformans, w całym swoim spektrum formatów, zachowuje status metody rozstrzygalnej, a perfonem staje się jednostką realnej przemiany, a nie figurą stylistyczną.

### 3.7. Pozycjonowanie psychoperformansu wobec terapii, coachingu i sztuki (bez ekwiwalencji i bez redukcjonizmu)

Pozycjonowanie psychoperformansu wobec terapii, coachingu i sztuki wymaga języka rozróżnień funkcjonalnych, a nie deklaratywnych haseł, ponieważ wszystkie trzy porządki korzystają z podobnych materiałów i sytuacji, lecz podlegają innym reżimom celu, miary i odpowiedzialności. Psychoperformans operuje na aktach symbolicznych, które zostały ujęte w partytury o jawnych progach bezpieczeństwa i w planach sytuacyjnych zbudowanych z perfonemów w wielu modalnościach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jego efektem pierwotnym ma być rekalkibracja pola obecności i wektora decyzji „po” — rozumiana jako trwała modyfikacja repertuaru mikro-działań i sposobów nadawania znaczeń — a nie osiągnięcie stanu „wolnego od objawów” ani wzrost wskaźników produktywności. W przeciwieństwie do psychoterapii sensu stricto psychoperformans nie zakłada pracy na diagnozie klinicznej i nie buduje zmiany poprzez wgląd w narrację autobiograficzną jako rdzeń procedury; w przeciwieństwie do coachingu nie wiąże swojej racji bytu z realizacją celów sparametryzowanych w modelach osiągnięć, tylko z przesunięciem progu sterowalności i klarowności skrótu mechaniki działania; w przeciwieństwie do sztuki nie uzależnia wartości od waloryzacji estetycznej ani od reżimu publicznej prezentacji, choć może korzystać z instytucjonalnych ram sztuk performatywnych. Różnice te są mierzalne: w psychoterapii o rezultacie przesądza przede wszystkim stabilizacja objawowa i jakość funkcjonowania według walidowanych skal, w coachingu — implementacja celu i transfer kompetencji w środowisku zadaniowym, w sztuce — siła formy, innowacyjność rozwiązań, recepcja i wytworzone pole

znaczeń; w psychoperformansie o trafności (którą doprecyzujemy za chwilę) rozstrzyga skrócenie czasu domknięcia, klarowność skrótu językowego, utrzymywalność decyzji „po”, a także np. odporność mechaniki na wzrost gęstości bodźców i zmianę topologii przejść. Tym samym nie zachodzi ekwiwalencja narzędziowa: nawet jeśli pojawiają się wspólne motywy — rytm oddechu, dominanta rytmiczna, bramki decyzyjne, praca z głosem i ciszą, świadkowanie — to ich funkcja jest osadzona w innych logikach odpowiedzialności, a transfer następuje tylko wtedy, gdy zachowana zostaje specyfika celu i miary. Unika się również redukcjonizmu: mechanika perfonemiczna może być interpretowana w idiomie neurokognitywnym, hermeneutycznym albo estetycznym, ale żaden z tych języków nie wyczerpuje praktyki, ponieważ decyduje w niej sprawdzalna, ucieleśniona skuteczność, a nie pojedyncza teoria.

Granica z psychoterapią biegnie przede wszystkim wzdłuż wymogu uprawnień, konstrukcji relacji i statusu interwencji. Psychoperformans nie zastępuje leczenia, nie prowadzi diagnostyki klinicznej, nie modyfikuje farmakoterapii, nie składa obietnic terapeutycznych; jego świadek nie jest terapeutą i nie wchodzi w relację zależnościową o charakterze korektywnym, tylko udostępnia minimalną, przewidywalną obecność o niskiej intruzywności, która stabilizuje pole obecności i przerywa pętlę autowalidacji. Plan sytuacyjny zawiera jawne progi zatrzymania, reguły przerywania i procedury debriefingu, a minimalna (lub pełna) dokumentacja ma charakter funkcjonalny, nie kliniczny: rejestruje operator semantyczny, kontur logoperformansu, parametry prozodii domknięcia, wskaźnik fizjologiczny o niskiej inwazywności oraz krótką decyzję „po”. W miejscach przecięcia — praca z lękiem wykonawczym, regulacja pobudzenia, tolerancja na niepewność — utrzymuje się rygor referencyjny: objawy alarmowe, fluktuacje nastroju z ryzykiem, nasilenia dysocjacyjne, myśli rezygnacyjne i epizody psychotyczne stanowią bezwzględne wskazanie do przekierowania do praktyk klinicznych, a wszelka współpraca z systemem ochrony zdrowia odbywa się na zasadzie komplementarności, nie zastępstwa. Właściwą strefą działania pozostaje reorganizacja relacji między znaczeniem a zachowaniem w kontekście życiowym i twórczym: to, co w terapii uchwyciłoby się jako „wgląd”, tutaj zostaje sprawdzone w wykonaniu przez gest-klucz, rzecz-klucz i skrót językowy, w skali możliwej do powtórzenia w odmiennym środowisku bodźców, a miarą nie jest deklaracja przeżycia, tylko utrzymana decyzja.

Różnica względem coachingu dotyczy zarówno teleologii, jak i semantyki władzy. Coaching pracuje na zadaniach sparametryzowanych i z definicji optymalizacyjnych, preferując metryki realizacji celów oraz protokoły rozmowy ukierunkowanej na uświadamianie zasobów i blokad. Psychoperformans używa języka operatorów i perfonemów, aby przeorganizować mapę priorytetów predykcyjnych i obniżyć koszt decyzyjny w warunkach niepewności, co często skutkuje przesunięciem celów pierwotnych, ich rekontekstualizacją lub wręcz świadomą rezygnacją z celów nieadekwatnych do etyki i ekologii działania. Zamiast linearnych planów wdrożeń stosuje spirale obecności z cyklami inicjacji, pracy właściwej, domknięcia i inkorporacji; zamiast presji na deklaracje postępu — testy N-of-1, redundancję kontrolowaną i koartykulację modalności. Kluczowy jest też rozkład sprawczości: w coachingu dyskurs może niepostrzeżenie skolonizować pole decyzyjne, ponieważ język pozostaje medium dominującym; w psychoperformansie logoperformans wiąże mowę z oddechem i gestem, a słowo traci prymat na rzecz interoperacyjności kanałów, dzięki czemu decyzja rodzi się w działaniu, a nie w retoryce. Tam, gdzie coaching staje się techniką adaptacji do wymogów organizacyjnych, psychoperformans zachowuje horyzont krytyczny, pozwalający renegocjować ramę zadania, także w wymiarze etycznym i politycznym. Zbieżności — wsparcie funkcji wykonawczych,

doskonalenie praktyk uwagowych, kształtowanie odporności — pozostają wtórne wobec różnic teleologicznych, a transfer jest możliwy tylko wtedy, gdy nie gubi się osi transformacji: najpierw próg, potem skrót, potem decyzja „po”; dopiero później wskaźniki operacyjne.

Pozycja względem sztuki nie sprowadza się do alternatywy „estetyka czy funkcja”, ponieważ psychoperformans może korzystać z przestrzeni galeryjnych, scenicznych i publicznych, jak również z pracy dokamerowej, pokazów i występów na żywo, działań kolektywnych i masowych, sesji, spotkań oraz praktyk intymnych i prywatnych skierowanych do jednej osoby lub wykonywanych w samotności, ale zachowuje własne kryterium wartości: skuteczność perfonemiczna i trwałość zmiany w czasie. Odróżnia go od praktyk artystycznych sposób obchodzenia się z aurą i dokumentacją. Jeżeli materiał estetyczny zwiększa gęstość semantyczną ponad margines sterowalności, zostaje zredukowany na rzecz ekonomii środków; jeżeli publiczność pełni rolę świadka, jej obecność stroi się tak, aby nie zamieniła bramki decyzyjnej w egzamin z reprezentacji. Dokumentacja pozostaje operacyjna: zapisuje to, co umożliwi replikację funkcjonalną i audyt bezpieczeństwa, a nie to, co maksymalizuje spektakl.

W ten sposób zachowany zostaje profil „bez ekwiwalencji i bez redukcjonizmu”: psychoperformans nie pretenduje do rangi terapii, nie jest podzbiorem coachingu i nie rozpuszcza się w sztuce; działa obok, z własną logiką celu, miary i odpowiedzialności, gotów do współpracy wszędzie tam, gdzie współpraca nie niszczy mechaniki i etyki procesu.

Operacyjne kryteria trafności wymagają ujęcia wielomodalnego, ponieważ psychoperformans działa w układzie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a jego skuteczność jest wrażliwa na warunki percepcyjne i somatyczne wykraczające poza wzrok i słuch. „Czas domknięcia” oznacza minimalny interwał od inicjacji perfonemu do chwili, w której pole obecności stabilizuje się na tyle, że bramka decyzyjna może zostać przeprowadzona bez wzrostu kosztu energetycznego; mierzy się go w sekundach lub taktach dominaty rytmicznej, w odniesieniu do progu bezpieczeństwa i marginesu sterowalności, z uwzględnieniem modulacji dotykowej (faktura podłoża i obiektu), proprioceptywnej (czytelność osi ciała i rozkład napięcia posturalnego), przedsionkowej (tolerancja na mikroprzemieszczenia i rotacje), interoceptywnej (rytmy oddechu, sygnały napięciowe trzewne) oraz węchowej i smakowej (obecność lub brak bodźców dyfuzyjnych, które mogą kolonizować uwagę). „Klarowność skrótu językowego” nie jest oceną stylistyczną, lecz wskaźnikiem funkcjonalnym logoperformansu: skrót ma charakter krótkiej formuły, której prozodia, akcent i rytm wydechowy dają się nałożyć na gest-klucz i rzecz-klucz tak, aby odseparować sygnał od szumu w różnych rejestrach sensorycznych; klarowność rośnie, gdy skrót pozostaje rozpoznawalny po kompresji akustycznej, w świetle o zmiennej temperaturze barwowej, przy zakłóceniach dotykowych i w obecności zapachów, które zwykle podnoszą koszt decyzyjny. „Utrzymywalność decyzji ‘po’” znaczy tyle, co transfer małej decyzji do innego środowiska bodźców i innej topologii przejść: jeśli domknięcie dokonane w cichym pokoju z matowym światłem i neutralną haptką obiektu przetrwa w korytarzu o pogłosie, na twardym podłożu, z ruchem innych ciał w peryferiach widzenia, przy subtelnej zmienności zapachowej i pod kamerą, wtedy decyzja jest utrzymywalna; jeśli domknięcie znika, mamy do czynienia z efektem aury. „Odporność mechaniki na gęstość bodźców i zmianę topologii przejść” oznacza zdolność partytury i planu sytuacyjnego do zachowania osi transformacji przy gradiencie trudności: zwiększa się liczebność i siła kanałów sensorycznych (światło migotliwe vs ciągłe, dźwięk modulowany vs stały, tekstury chropowate vs gładkie, zapachy obecne vs brak), zwiększa liczbę węzłów przejścia w przestrzeni (drzwi, łuki,

uskoki, wąskie gardła), zmienia się rozkład świadków (brak, świadek cichy, świadek responsywny, audytorium), a mimo to trajektoria mikroruchu nie degeneruje się do reaktywności, logoperformans nie rozpada się na frazy bez prozodii, a rzecz–klucz i słowo–klucz zachowują przywoływalność. W praktyce „odporność” nie jest równoważna „niewzruszoności”: mechanika może ulec spowolnieniu lub zażądać prostszego operatora językowego, byle nie utraciła progę domknięcia i nie przestawiła się na logikę atrakcji.

Aby kryteria były rozstrzygalne, stosuje się protokoły N-of-1 z planowaną eskalacją zakłóceń i zmianą topologii, przy minimalnej inwazyjności pomiaru. Ustala się odcinek bazowy w warunkach niskiej gęstości bodźców (stałe światło, niski pogłos, neutralna haptyka, brak intensywnych zapachów), rejestruje czas domknięcia, skrót językowy i parametry prozodii, a także minimalne wskaźniki somatyczne (np. rytm oddechu liczony uderzeniami prozodycznymi, amplituda mikrodrżenia dłoni odczytana z trajektorii mikroruchu, stabilizacja posturalna rozpoznana kinestetycznie przez wykonawcę). Następnie przeprowadza się trzy wiązki zakłóceń: wiązka sensoryczna (światło migotliwe lub boczne, dźwięk o modulowanej głośności, tekstury o wyższej chropowatości, obecność zapachu o kontrolowanej intensywności), wiązka topologiczna (dodatkowe węzły przejścia, zmiana szerokości ścieżek, przesunięte wyjścia), wiązka społeczna (świadek cichy, świadek responsywny, obecność audytorium). W każdej wiązce wykonuje się krótką spiralę obecności (inicjacja – praca właściwa – prozodia domknięcia – test inkorporacji), porównując czas domknięcia i utrzymywalność decyzji „po” z odcinkiem bazowym przy użyciu testów równoważności z regionem praktycznej obojętności (czyli dopuszczalnym „oknem różnicy”, w którym funkcja uważa się za zachowaną), oraz ocenia klarowność skrótu językowego pod kompresją akustyczną i w zróżnicowanych warunkach prozodycznych. Jeśli degradacja czasu domknięcia mieści się w oknie obojętności, a skrót zachowuje rozpoznawalność i wiąże się z gestem-kluczem oraz rzeczą-kluczem bez wzrostu liczby uników bodźca, mechanika ma odporność na dany zakres gęstości i topologii; jeśli nie, dokonuje się rekonstrukcji partytury: redukcja gęstości semantycznej, zmiana dominanty rytmicznej (np. z oddechowej na dźwiękową), wymiana operatora językowego na mniej wieloznaczny, uproszczenie trajektorii przejść, ponowna kalibracja progów bezpieczeństwa i okien integracji interocepcji z eksterocepcją. W protokołach dokamerowych dołącza się kompresję sygnału i zmianę kadru jako zmienne pierwszego rzędu, natomiast w próbach masowych testuje się dystrybucję perfonemów i redundancję kontrolowaną, aby jeden kanał (najczęściej słowo lub dźwięk) nie skolonizował pola; w praktykach intymnych i jeden-na-jeden większy nacisk kładzie się na haptkę i progi zapachowe, bo to one najczęściej okazują się ukrytym źródłem reaktywności. Równolegle prowadzi się audyt świadkowania: zgodność ocen wierności między świadkiem cichym a responsywnym oraz stabilność ich progę interwencji; słaby świadek podnosi wynik pozornie, ale obniża rzetelność, dobry świadek utrzymuje minimalizm i przewidywalność sygnałów. Dokumentacja pozostaje funkcjonalna: zapisuje operator semantyczny, kontur logoperformansu, decyzję „po” i warunki zakłóceń, a dane wrażliwe pozostają pseudonimizowane; celem nie jest kolekcjonerstwo, tylko możliwość replikacji mechaniki w innej konfiguracji bodźców i przejść.

Najczęściej spotykane błędy biorą się z mylenia adaptacji z odpornością i z mylenia aury z funkcją. Adaptacja to poprawa wynikająca z krótkotrwałego oswojenia warunków, która nie przenosi się na sąsiednie wiązki zakłóceń; odporność to utrzymanie domknięcia i decyzji „po” pod przynajmniej dwiema ortogonalnymi perturbacjami (np. sensoryczną i topologiczną). Aura to konfiguracja bodźców i relacji, która winduje wynik tu i teraz, lecz za cenę utraty

przenaszalności; funkcja to mechanika, która broni się po zmianie światła, dźwięku, haptyki, zapachów, kadru, ruchu innych ciał i obecności świadka. Dlatego porządek badań obejmuje przeciw-kolejności i plan łańciski (zmiennie pojawiają się w różnych sekwencjach), krótkie okna „pustej” ciszy znaczącej między wiązkami, kontrolę efektu kamery i efektu świadka oraz okresowe „odchwaszczanie” materiału z elementów o zbyt wysokiej elokwencji symbolicznej. Dopiero w tak ustawionym rygorze można z sensem powiedzieć, że w psychoperformansie o trafności rozstrzyga skrócenie czasu domknięcia, klarowność skrótu językowego, utrzymywalność decyzji „po” przy zmianie warunków wzrokowych, słuchowych, dotykowych, proprioceptywnych, przedsionkowych, interoceptywnych oraz węchowo-smakowych, a także odporność mechaniki na wzrost gęstości bodźców i zmianę topologii przejść w obecności zróżnicowanych świadków i w różnych formatach praktyki — od intymnego działania indywidualnego i pracy jeden-na-jeden, przez sesje i działania dokamerowe, aż po pokazy, występy na żywo, działania kolektywne i masowe.

Trafność psychoperformansu trzeba rozumieć jako własność mechaniki działania w czasie, a nie jako uśredniony efekt estetyczny czy deklarację przeżycia; dlatego pomiar nie może zatrzymać się na świetle i dźwięku jako dwóch najbardziej rzucających się w oczy kanałach, lecz musi obejmować pełne spektrum modalności i ich koartykulacje. Skrócenie czasu domknięcia zachowuje sens tylko wtedy, gdy jest replikowalne przy zmianach w polu wielozmysłowym: w odmiennym natężeniu i temperaturze światła, przy innym profilu akustycznym, pod inną fakturą i temperaturą dotyku, z innym rozkładem bodźców węchowych, przy zmienionej dynamice propriocepcji, napięciu posturalnym, obciążeniu przedsionkowym oraz przy odmiennym pejzażu interoceptywnym, który determinuje okno integracji sygnałów. Klarowność skrótu językowego nie polega na pięknie zdania, tylko na jego zdolności do przedstawiania progów wyboru, kiedy wzrok musi przejść z horyzontu dalekiego na bliski albo kiedy wzrok nie jest kanałem dominującym i to dłoń prowadzi decyzję; wówczas skrót musi zachować brzmieniową i rytmiczną integralność, a jego prozodia powinna wiązać się z oddechem i mikro-ruchem, tak aby pozostał operacyjny także wtedy, gdy mowa nie jest możliwa lub nie jest bezpieczna. Utrzymywalność decyzji „po” nie może ograniczać się do powtórzenia pod tym samym sufitem i przy tym samym świadku: decyzja musi wytrzymać zmianę topologii przejść, gęstości i jakości bodźców, a więc inny rodzaj podłoża pod stopami, inny profil szumu tła, inną bliskość ciał, inną obecność zapachów, inny rozkład temperatur oraz inny porządek widzialnych i domniemyanych wyjść. Odporność mechaniki na wzrost gęstości bodźców jest sprawdzalna tylko wtedy, gdy bodźce pochodzą z różnych kanałów i są kalibrowane do poziomu, przy którym margines sterowalności zwykle się kurczy; dobrze zaprojektowana partytura pozwala wówczas utrzymać dominującą trajektorię mikroruchu, precyzję gestu-klucza i stabilność horyzontu patrzenia bez ucieczki w reaktywność. Te same zasady obowiązują w praktykach, które rezygnują z wzrokocentryzmu: w pracy ze wzmożoną interoceptywną sygnaturą lęku to tętno i fala oddechu stają się materiałem dominującym, a skuteczność skrótu rozpoznaje się po tym, że prozodia domknięcia ustawia się względem tych krzywych, nie względem światła czy obrazu.

Efemeryczność stanowi cechę konstytutywną psychoperformansu, podobnie jak w sztukach performatywnych, i jednocześnie wymusza ostrzejsze kryteria rozstrzygalności, ponieważ plan sytuacyjny i konfiguracja perfonemów mogą zaistnieć tylko raz, kilka razy lub w ogóle nie powrócić w identycznej postaci. Trafność nie wynika więc z trwałości formatu, lecz z trwałości efektu funkcjonalnego: czy po jednorazowym lub kilkukrotnym przebiegu pojawia się decyzja „po”, która utrzymuje się w czasie i w innym krajobrazie bodźców; czy skrót językowy pozostaje

przywoływalny bez ornamentu i bez zależności od aury; czy rzecz-klucz przenosi ślad między zwojami spirali obecności nawet wtedy, gdy jej mikro-zachowanie ulega zmianie. Zmienność międzyosobnicza nie jest błędem, lecz parametrem: u jednej osoby ślad utrwała się błyskawicznie i toleruje wysoką gęstość bodźców, u innej wymaga dłuższego czasu inkorporacji i ostrej ekonomii środków; dlatego trafność definiuje się operacyjnie jako relację między parametrami partytury a profilem osoby lub grupy, a nie jako jednolity standard czasu i intensywności. W praktyce oznacza to projektowanie testów N-of-1 o oknach obserwacji dopasowanych do materiału i roli; miarami pierwotnymi pozostają tu czas do domknięcia, stabilność prozodii domknięcia, klarowność skrótu mierzona powracalnością jednego zdania pod zmienionym obciążeniem, wskaźnik mikroruchu dłoni lub głowy, który odróżnia ruch sprawczy od reaktywnego, oraz obecność małej decyzji w ekosystemie „po”, której nie da się wytłumaczyć samą aurą wydarzenia. Gdy format z definicji nie będzie powtarzany — jednorazowa akcja, zdarzenie w miejscu o wyjątkowej semantyce, intymny akt bez widza poza cichym świadkiem — replikację funkcjonalną realizuje się nie przez odtworzenie sytuacji, lecz przez translację mechaniki: eksportuje się skrót, gest-klucz i logikę bramek do materiału o niższym ryzyku i sprawdza, czy utrzymują wektor transformacji przy innej topologii przejść i innym rozkładzie bodźców; dopiero ta translacja pozwala odróżnić efekt auratyczny od efektu mechaniki.

W tym ujęciu trafność jest zatem zgodnością między zakładanym wektorem transformacji a przebiegiem zdarzeń w polu wielozmysłowym i społecznym, gdzie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą sieć redundancji kontrolowanej. Jeśli skrót językowy działa tylko przy tej samej temperaturze barwowej światła, a dźwięk o innym profilu widmowym rozbija bramkę decyzyjną, mechanika nie jest jeszcze odporna; jeśli gest-klucz traci precyzję wraz z pojawieniem się nowej faktury pod dłonią albo zapachu o silnej wartości afektywnej, kompozycja czasoprzestrzenna wymaga korekty; jeśli decyzja „po” znika, gdy zmienia się gęstość ciał w otoczeniu lub rytm kroków w tle, trzeba przeprojektować dominantę rytmiczną i koartykulację między modalnościami. Ostatecznym probierzem pozostaje inkorporacja: mała decyzja wykonana po czasie i w innym środowisku bodźców. To w niej efemeryczne przechodzi w trwałe, ale trwałość nie jest wymuszana powtórzeniem formatu, tylko umożliwiana przez inżynierię skrótów, progów i perfonemów, która czyni działanie podatnym na translację. Właśnie dlatego psychoperformans może mieć formę jednorazowej akcji, sesji, pokazu, działania dokamerowego, praktyki indywidualnej lub pracy z publicznością — i w każdej z tych form zachować rozstrzygalność, pod warunkiem że kryteria trafności pozostaną policzalne w swojej funkcji i czułe na całą ekonomię zmysłów.

## Podsumowanie sekcji

Sekcja „Architektura pojęć i genealogie” pokazała, że psychoperformans jest praktyką działania, w której człowiek porządkuje własne doświadczenie przez uważne komponowanie zdarzeń w czasie i przestrzeni. Zamiast dogmatów i wielkich obietnic pojawia się konkret: jak ustawić warunki, by ciało, wyobraźnia i uwaga współpracowały, a nie ścierały się ze sobą; jak dobrać i połączyć obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tak, aby dawały sens możliwy do utrzymania także po zakończeniu działania. To wiedza wyprowadzona z praktyk artystycznych, somatycznych i poznawczych, ale przełożona na język prostych reguł wykonawczych. W tym porządku ważniejsza od opowieści o sobie staje się zdolność do małego, realnego ruchu, który rozcina impas i otwiera nową ścieżkę decyzyjną.

Słowa „perfonem”, „partytura działania”, „plan sytuacyjny”, „pole obecności” brzmią technicznie, lecz opisują rzeczy bliskie życiu: najmniejszy krok, który naprawdę zmienia kierunek; prostą mapę przebiegu; przejrzyste ustawienie warunków; taką jakość uwagi, w której jest miejsce i na bodźce zewnętrzne, i na sygnały z wnętrza ciała.

Sercem jest akt symboliczny – nie gest na pokaz, lecz moment, w którym materiał i intencja splatają się w nową regułę zachowania. Pomagają w tym rzeczy–klucze i słowa–klucze: przedmiot o dobrze rozpoznanej „fizyce” i słowo o wyraźnej funkcji stają się uchwytami, do których można wracać nawet przy zmianie otoczenia. Świadek nie jest publicznością ani terapeutą, tylko stabilizatorem warunków: jego obecność przerywa pętlę wątpliwości i pozwala sprawdzić, czy mechanika działa bez dopingowania i bez efektu sceny. Całość dzieje się wielozmysłowo. Czasem to wzrok prowadzi, kiedy indziej dotyk, słuch albo czucie wewnętrzne, a światło, dźwięk i materia przedmiotów nie są dekoracją, tylko częścią układu sterowania. Dzięki temu psychoperformans nie przywiązuje się do jednego kanału, lecz wzmacnia ten, który w danej sytuacji najlepiej niesie decyzję.

Praktyka ma własną rytmikę. Spirala obecności uczy wchodzić i wychodzić z pracy tak, aby nie mnożyć napięcia: krótka inicjacja, kawałek rzeczywistej roboty, domknięcie i test przeniesienia efektu w codzienność. Logoperformans – dyscyplina głosu, mowy i ciszy – nadaje językowi funkcję narzędzia, a nie komentarza. Minimalna dokumentacja nie służy budowaniu archiwów, tylko umożliwia powtórzenie mechaniki: jedno zdanie–skrót, znak czasu, ślad materiału i wskaźnik, po którym wiadomo, że można bezpiecznie się zatrzymać.

Najważniejsze są dwa słowa: decyzja „po” i trafność. Decyzja „po” to mały, konkretny wybór wykonany już poza sytuacją działania – zadzwonienie tam, gdzie od miesięcy było odkładane; świadome niekliknięcie w nawykowy bodziec; krótsza droga „oddycham–mówię–robię” w rozmowie; powrót do gestu–klucza w innym miejscu i czasie. Trafność to zdolność mechaniki do przenoszenia się przez zmiany: inne światło i akustyka, inna temperatura i faktury, inny zapach w powietrzu, inna liczba ludzi wokół, inne obciążenie oddechu i tętna, inna topologia wyjść z pomieszczenia. Jeśli skraca się czas domknięcia, jeśli jedno–dwa proste zdania nadal „niosą” decyzję, jeśli dłoń potrafi wykonać ten sam ruch precyzyjnie na gładkiej i chropowatej powierzchni, jeśli uda się zrobić tę samą małą rzecz po tygodniu i po miesiącu – mechanika jest trafna. A jeśli nie, to nie porażka, tylko wskazówka: trzeba zmienić gęstość bodźców, przestawić dominantę rytmiczną, uprościć słowo, wymienić obiekt na bezpieczniejszy lub dodać świadka o mniejszej intruzywności. Psychoperformans jest efemeryczny – bywa jednorazowy, bywa kilkukrotny i nie musi wracać jako format – ale jego efekt może zostać na długo. Zostaje nie scenografia, tylko umiejętność.

Wpływ na życie jest bezpośredni. W decyzjach zawodowych psychoperformans zmniejsza koszt wyboru przez wycinanie szumu: słowo–klucz i rytm oddechu pozwalają odróżnić sprawę pilną od głośniejszą, a rzecz–klucz przypomina, że czasem najpierw wystarczy jeden telefon, jeden akapit, jedno porządne „nie”. W relacjach społecznych porządkuje wymianę: komunikacja performatywna uczy mówić krócej i czytelniej, utrzymać pauzę zamiast wpaść w spiralę tłumaczeń, zatrzymać eskalację, gdy rośnie gęstość bodźców. W pracy twórczej chroni przed fetyszem „natchnienia”: daje powtarzalny sposób wejścia, prowadzenia i domykania procesu, tak że obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują jak współgrające instrumenty, a nie jak konkurujące bodźce. W sferze prywatnej ułatwia zamykanie pętli drobnych spraw, które w

tle tworzą ciężar: papier do wystania, szuflada do uporządkowania, rozmowa do odbycia – nie dlatego, że „trzeba”, tylko dlatego, że mechanika zmniejsza tarcie.

W zdrowiu – także przy chorobach, które budzą lęk – psychoperformans nie zastępuje leczenia, ale pomaga je unieść. Redukuje reaktywność, uczy wracać do bezruchu funkcjonalnego i krótkiego ruchu o wysokiej precyzji, poprawia tolerancję na niepewność wizualną czy czuciową, pozwala przełączyć uwagę z katastroficznych scenariuszy na proste czynności, które realnie poprawiają dzień. Nawet jeśli objawy pozostają, spada ich „władza” nad decyzją, a margines sterowalności rośnie. W pracy z napięciem, traumą i blokadami mechanika jest łagodna, ale stanowcza: zamiast „przegadywać” objaw, daje ciało–język do przejścia przez niego; zamiast rozhuścić ekscytację, stabilizuje puls i skraca drogę do domknięcia; zamiast tworzyć zależność od „prowadzącego”, wzmacnia własną sprawczość w prostych krokach. To nie jest cudowny środek, tylko rzemiosło sensu, które z czasem robi różnicę.

Warto pamiętać, że skala i format są dowolne. Działanie może wydarzyć się samemu ze sobą, w duecie, w małej grupie, przed kamerą, na scenie, w przestrzeni publicznej i w tłumie. Może trwać trzy minuty albo trzy dni. Efemeryczność nie osłabia wartości – przeciwnie, chroni przed sztywnieniem. Liczy się to, co zostaje w decyzji „po”. A zostaje tyle, ile trzeba do następnego małego kroku, który poprowadzi dalej, kiedy znów zrobi się głośno, jasno, trudno lub po prostu zwyczajnie.

## Metodologia psychoperformansu

Metodologia psychoperformansu wyrasta z założenia, że poznanie i zmiana są funkcją dobrze zaprojektowanego działania, a nie jedynie opisu. To program operacyjny, w którym materiałem są obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a podstawowymi jednostkami pracy pozostają perfonem, plan sytuacyjny, pole obecności oraz akt symboliczny. Epistemologia jest tu pragmatyczna i ucieleśniona: prawdziwość rozstrzyga się w skuteczności mechaniki — czy wektor transformacji zostaje utrzymany, czy bramka decyzyjna otwiera się przy niskim koszcie energetycznym, czy dominanta rytmiczna pozwala rozdzielić sygnał od szumu w warunkach zmiennej gęstości bodźców. Perspektywa poznawcza łączy ujęcia enaktywistyczne i ekologiczne z analizą aktów mowy w trybie performatywnym: wypowiedzi performatywne nie „opisują” zmiany, lecz ją ustanawiają, o ile ich prozodia i kontekst wykonawczy sprzęgają się z parametrami ciała i środowiska. Na tym tle metodologia wyznacza trójstopniowe zadanie: po pierwsze, projektowanie — czyli wybór perfonemów oraz koartykulacji modalności adekwatnych do celu i profilu osoby lub grupy; po drugie, wykonanie — czyli prowadzenie pracy w spiralach obecności z jawnie zdefiniowanymi progami bezpieczeństwa oraz rolami świadka cichego i responsywnego; po trzecie, ocena — czyli rozpoznanie trafności mechaniki przez miary pierwotne i translację efektu do życia „po”. Efemeryczność formatów nie jest tu przeszkodą metodologiczną, tylko parametrem: zamiast wymagać identycznej powtarzalności scenografii, metodologia weryfikuje powtarzalność funkcjonalną skrótu, gestu-kłucza i decyzji „po” w zmienionych konfiguracjach bodźców wizualnych, akustycznych, dotykowych, węchowych, przedsionkowych i interoceptywnych. Dzięki temu wytwarzana wiedza nie jest

zależna od aury wydarzenia ani od instytucji sztuki; jest przenośna, bo oparta na inżynierii perfonemicznej, a nie na wyjątkowości miejsca.

Rdzeń pomiaru stanowi zestaw miar pierwotnych, które są krótkie, odporne i możliwe do zastosowania w schematach N-of-1 oraz w replikacjach wielokrotnych o charakterze translacyjnym. Czas domknięcia określa interwał między inicjacją a prozodią domknięcia i jest liczony w sekundach jako wskaźnik sprawności mechaniki. Klarowność skrótu językowego ocenia się przez powracalność jednego–dwóch zdań o funkcji operatora semantycznego w warunkach zmiany modalnej, np. gdy wzrok traci prymat i decyzję prowadzi dotyk lub słuch; wymogiem jest integralność brzmieniowa i rytmiczna skrótu oraz jego wiązanie z fazą oddechu, tak aby pozostawał operacyjny również bez głosu. Utrzymywalność decyzji „po” jest testem funkcjonalnym: wybór dokonany po czasie i w innym środowisku bodźców wyznacza realny transfer; zapisuje się go proceduralnie (co, gdzie, w jakich warunkach) i sprawdza w oknach obserwacyjnych dopasowanych do materiału i roli. Stabilność trajektorii mikroruchu dłoni, głowy lub osi tułowia rozróżnia ruch sprawczy od reaktywnego i bywa pozyskiwana nieinwazyjnie (wideo o stałych parametrach, prosta analiza wektorowa). Margines sterowalności wyznacza zakres, w którym można zwiększać gęstość bodźców bez utraty dominującej trajektorii; jego ocena łączy obserwacje jakościowe (przecięcia ścieżek, pauzy, mikro-zawahania) oraz wskaźniki fizjologiczne o niskiej inwazyjności (rytm oddechu, zmienność tętna, kontur głosu), zawsze w relacji do planu sytuacyjnego. Wierność wykonawcza, rozumiana jako zgodność z partyturą, integralność planu i jakość prozodii domknięcia, służy oddzieleniu efektu materiału od efektu sposobu użycia; oceniana jest równolegle przez świadka cichego i responsywnego z estymacją porozumienia między oceniającymi. Na poziomie analizy danych metodologia preferuje sekwencyjne ważenie bayesowskie dla czasu domknięcia, testy równoważności z regionem praktycznej obojętności dla decyzji „po” oraz nieparametryczne miary efektu dla wskaźników mikroruchu; w polu wielozmysłowym stosuje się protokoły zmiany topologii przejść (podłoże, dystanse, wyjścia), profilu światła (intensywność, temperatura barwowa), pejzażu akustycznego (widmo, rytm, przestrzenność), jakości dotyku (faktury, temperatury), bodźców węchowych o różnej wartości afektywnej i obciążenia przedśionkowego, tak aby trafność była sprawdzana jako odporność na koartykulację modalności, a nie jako wierność jednej scenie. Wymogi etyczne i porządek prawny zachowują nadrzędność: zgody są odwracalne, dokumentacja minimalna i celowa, dane pseudonimizowane, a progi zatrzymania — zdefiniowane przed rozpoczęciem działania.

Architektura protokołów łączy projektowanie, wykonanie i ocenę w jednym łańcuchu decyzyjnym, który jest zrozumiały dla uczestników i możliwy do superwizowania. Faza przedakcyjna porządkuje cel w języku funkcji, nie deklaracji („co ma być możliwe po domknięciu?”), dobiera perfonemy i koartykulacje oraz projektuje affordancje przestrzenne: światło redukujące wieloznaczność, układ obiektów, akustykę, temperatury, widoczne wyjścia i miejsca cisy. Faza kalibracji stroi dominującą modalność (wzrokową, słuchową, dotykową) i język — logoperformans przywiązuje operator semantyczny do oddechu i mikro-gestu, tak aby bramki pozostawały czułe także wtedy, gdy mowa nie jest dostępna. Faza wykonania przebiega w spiralach obecności z jawnie określonymi progami przerwania; świadek działa minimalistycznie, stabilizując puls uwagi i dostarczając zewnętrzną referencję domknięcia. Faza domknięcia i translacji zapisuje skrót, gest-klucz, ślad materiału oraz jedną decyzję „po” i przenosi mechanikę do zadania życia codziennego, twórczego lub zawodowego. Kompetencje — projektowanie planu sytuacyjnego, ekonomia środków, koartykulacja modalności, wierność

prozodii domknięcia, etyka pracy i ochrona danych — są szkolone w krótkich, powtarzalnych ćwiczeniach o rosnącej złożoności i mniejszej aurze, by uniknąć zależności od wyjątkowych warunków. Efemeryczność formatów chroni elastyczność: sesja, pokaz, działanie dokamerowe, występ na żywo, praca intymna czy działanie masowe — wszystkie podlegają temu samemu rygorowi funkcjonalnemu, a replikacja przybiera formę translacji mechaniki do innego układu bodźców i ról. W ten sposób metodologia stanowi spójny, interdyscyplinarny szkielet praktyki, w którym decyzja „po” staje się mierzalnym dowodem działania, a trafność — odpornością mechaniki na zmienność świata.

Metodologia psychoperformansu jest metodyką projektowania interwencji wielozmysłowych o kontrolowanej złożoności, w której poznanie i zmiana są wynikiem precyzyjnego zestrojenia trzech warstw: kompozycji materiałowej (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), architektury czasu (dominanta rytmiczna, prozodia, progi domknięcia) oraz zarządzania polem obecności (afekt, uwaga, gotowość ruchowa i językowa). Jako rama badawcza lokuje się na styku enaktywizmu, ekologii percepcji, ujęć predykcyjnych i teorii aktów mowy, ale jej weryfikowalność pochodzi z praktyki wykonawczej: perfonemiczny „układ napędowy” musi utrzymać wektor transformacji pod zmianą topologii bodźców i ról. Projekt zaczyna się od operacjonalizacji celu w postaci hipotez funkcjonalnych („co ma być możliwe po?”), a nie deklaracji stanów („jak mam się czuć?”). Każdą hipotezę wiąże się z zestawem perfonemów w co najmniej dwóch modalnościach, tak aby zbudować redundancję kontrolowaną: jeśli wzrok nie uniesie zadania, przejmie je dotyk albo słuch; jeśli język wypadnie z pola, logoperformans utrzyma skrót w oddechu i pauzie. Następnie konstruuje się plan sytuacyjny z czytelną topologią przejść, hierarchizacją affordancji, jawnie określonym progiem bezpieczeństwa i mechanizmem przerwania. Świadek jest wybierany i szkolony do minimalizmu interwencyjnego, ponieważ jego funkcją jest stabilizacja ramy, a nie „naprawa” czy coaching; to on koduje wierność wykonawczą równolegle do dokumentacji własnej wykonawcy. W toku działania uruchamia się wypowiedzi performatywne, które nie opisują, lecz ustanawiają reguły („kończę”, „zostawiam”, „wracam”) i które są zaprojektowane prozodycznie — związane z fazą oddechu oraz mikroskalą ruchu tak, by pozostały operacyjne przy podwyższonym pobudzeniu. Domknięcie nie jest retoryczne: wyraża się w uchwytnej prozodii, bezruchu funkcjonalnym i decyzji „po”, którą wpisuje się proceduralnie (co, gdzie, w jakim obciążeniu modalnym). Efemeryczność formatów nie osłabia rygoru, przeciwnie — wymusza translację mechaniki do innych konfiguracji: zamiast powtarzać scenografię, powtarza się logikę skrótu i próg, badając odporność pod zmianą światła, dźwięku, faktur, zapachów, dystansów, gęstości ciał oraz obciążenia przedsiolkowego i interoceptywnego.

Walidacja metodologiczna ma charakter idiograficzny z możliwością uogólnienia translacyjnego. W praktyce oznacza to testy N-of-1 z wielokrotnymi oknami obserwacji, w których miarami pierwotnymi pozostają czas domknięcia, klarowność skrótu językowego (powracalność jednego–dwóch zdań o funkcji operatora) oraz utrzymywalność decyzji „po” w odmiennym pejzażu bodźców. Trajektorie mikroruchu (dłoń, głowa, oś tułowia) i wskaźniki fizjologiczne o niskiej inwazyjności (rytm oddechu, kontur głosu, zmienność tętna) pełnią rolę wskaźników wspierających, a ich interpretacja jest podporządkowana funkcji — odróżniają ruch sprawczy od reaktywnego, pauzę znaczącą od pauzy pustej, stabilność od rozproszenia. Wierność wykonawcza jest oceniana niezależnie przez świadka cichego i responsywnego, a zgodność między nimi zabezpiecza przed błędem stylu. W protokołach obciążeniowych systematycznie zmienia się topologię przejść (podłoże, odległości, wyjścia), parametry światła

(intensywność, temperatura barwowa), profil akustyczny (widmo, rytm, przestrzenność), faktury i temperatury dotykowe, bodźce węchowe o różnej wartości afektywnej oraz zadania przedsionkowe — tak aby potwierdzić, że mechanika działa jako koartykulacja modalności, a nie przypadkowe zgranie sceny. Dane przechowuje się w trybie minimalnym i celowym (pseudonimizacja, kontrola rekontekstualizacji, odwracalność zgód), a dokumentacja służy wyłącznie replikacji funkcjonalnej i audytowi bezpieczeństwa. W wymiarze kompetencyjnym metodologia wymaga szkolenia w trzech domenach: projektowanie (ekonomia środków, dobór perfonemów, konstrukcja planu sytuacyjnego), wykonanie (spirale obecności, logoperformans, progi przerwania) oraz ocena (kodowanie wierności, analiza miar pierwotnych, translacja efektu). Dzięki temu psychoperformans zachowuje status metody rozstrzygalnej: nie obiecuje cudów, ale dostarcza inżynierii decyzji, która pod presją bodźców i czasu pozostaje czytelna, oszczędna energetycznie i przenośna między zadaniami życiowymi, twórczymi, edukacyjnymi i zdrowotnymi.

Metodologiczny rdzeń psychoperformansu polega na tym, że mechanika działania — a nie deklaracje — rozstrzyga o poznaniu i zmianie. Materiał jest wielomodalny, ale ekonomia środków pozostaje surowa: perfonem spina zamiar z parametrem, plan sytuacyjny porządkuje przejścia i progi, pole obecności integruje afekt, uwagę i gotowość, a akt symboliczny stanowi próg przemiany, który musi znaleźć odzwierciedlenie w decyzji „po”. Walidacja ma charakter idiograficzny i translacyjny jednocześnie: nie wymaga identycznych scenografii, lecz powtarzalności funkcjonalnej skrótu, prozodii domknięcia i trajektorii mikroruchu pod zmianą światła, dźwięku, faktur, zapachu, dystansów, obciążenia przedsionkowego i interoceptywnego. Wierność wykonawcza oddziela efekt materiału od efektu sposobu użycia, redundancja kontrolowana chroni kierunek pod zwiększonym szumem, a bramka decyzyjna utrzymuje niski koszt wyboru, kiedy modalność dominująca musi ustąpić innej. Wypowiedzi performatywne działają tu jak precyzyjne narzędzia: ich prozodia jest powiązana z oddechem i mikroruchem tak, aby mogły ustanawiać reguły działania, a nie tylko je opisywać.

Rygor pomiaru pozostaje minimalistyczny, ale wystarczający. Czas domknięcia liczony w sekundach, klarowność skrótu językowego sprawdzana w warunkach zmiany modalnej, utrzymywaność decyzji „po” testowana poza sytuacją działania, wskaźniki mikroruchu różniące ruch sprawczy od reaktywnego oraz margines sterowalności definiowany jako zakres bezpiecznego wzrostu złożoności — te miary pierwotne pozwalają odróżnić efekt auratyczny od mechanicznego. Dane są celowe i odwracalne (pseudonimizacja, kontrola rekontekstualizacji), a dokumentacja podporządkowana replikacji funkcjonalnej oraz audytowi bezpieczeństwa. Świadek — cichy lub responsywny — pełni funkcję stabilizującą, dostarczając zewnętrznej referencji dla domknięcia i kodowania wierności, bez kolonizowania pola bodźcami czy interpretacją.

Metodyka pracy rozwija kompetencje w trzech splecionych domenach. Projektowanie polega na operacjonalizacji celu („co ma być możliwe po?”), doborze perfonemów w co najmniej dwóch modalnościach i konstrukcji planu sytuacyjnego z czytelną topologią przejść oraz progami bezpieczeństwa. Wykonanie przebiega w spiralach obecności — inicjacja, praca właściwa, domknięcie, inkorporacja — i korzysta z logoperformansu, aby związać język z rytmem ciała. Ocena wykorzystuje testy N-of-1 i protokoły obciążeniowe, w których zmienia się topologię, profil sensoryczny i rolę społeczną, by sprawdzić odporność mechaniki na koartykulację modalności. Etyka nie stanowi dodatku, lecz ramę: zgody odwracalne, progi

zatrzymania zdefiniowane z wyprzedzeniem, minimalizacja ryzyka ekspozycji i dbałość o pluralizm kulturowych zasobów znaczeń.

W tym porządku decyzja „po” jest dowodem, a trafność — odpornością. Jeśli skrót pozostaje przywoływalny bez ornamentu, jeśli gest-klucz utrzymuje precyzję pod inną gęstością bodźców, jeśli mała decyzja powraca poza aurą wydarzenia i w odmiennym pejzażu społecznym, mechanika działa. Jeżeli nie — korekta dotyczy nie „osoby”, lecz konstrukcji: ekonomii środków, koartykulacji, progę, dominanty rytmicznej, roli świadka. Dzięki temu psychoperformans zachowuje status metody mieszanej o rygorze operacyjnym: przenośnej między zadaniami życia codziennego, praktykami twórczymi, edukacją i sytuacjami zdrowotnymi, a jednocześnie wystarczająco precyzyjnej, by podlegać falsyfikacji i doskonaleniu bez utraty swojej efemerycznej natury.

#### 4.1. Projektowanie działania: od hipotezy sensu do partytury czynności

Projektowanie działania w psychoperformansie zaczyna się od hipotezy sensu, rozumianej jako minimalna teza funkcjonalna, która łączy sytuację problemową z przewidywaną zmianą w zachowaniu, percepcji lub regule wymiany społecznej. Hipoteza nie jest deklaracją przeżyć, lecz mapą korelacji bodziec–znaczenie–zachowanie podaną w języku operacyjnym, tak aby dała się powiązać z materiałem i rolami w czasie rzeczywistym. Zasadniczym testem jakości hipotezy jest jej zdolność do wskazania wektora transformacji oraz warunków, w których ten wektor będzie mógł się utrzymać mimo zmiany gęstości bodźców, modalności dominującej i obciążenia społecznego. Dlatego formułowanie hipotezy odbywa się równolegle w trzech rejestrach: semantycznym, gdzie konstruuje się operator językowy o niskiej wieloznaczności i wysokiej przywoływalności; somatycznym, gdzie określa się przewidywany profil pobudzenia, dominującą trajektorię mikroruchu i horyzont patrzenia; oraz ekologicznym, gdzie projektuje się affordancje przestrzenne i czasowe, które obniżą koszt decyzyjny. Wypowiedzi performatywne pełnią tu rolę mostów między hipotezą a wykonaniem — nie mają opisywać „co powinno się wydarzyć”, lecz ustanowić regułę działania w bramce, którą można zsynchronizować z oddechem, nastawieniem dłoni czy ustawieniem horyzontu wzroku. Hipoteza sensu staje się wiążąca dopiero wtedy, gdy pozwala wyznaczyć punkt inicjacji, przewidywany zestaw przejść i progi domknięcia, a także wskazuje, jaki rodzaj decyzji „po” będzie adekwatnym śladem zmiany w życiu poza działaniem.

Przejście od hipotezy sensu do partytury czynności polega na translacji języka funkcji na język perfonemów i koartykulacji modalności. Projektant nie układa „scenariusza zdarzeń”, lecz reguluje przepuszczalność między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, tak aby każdy element wносił rozróżnialną funkcję przy minimalnym koszcie energetycznym. Partytura jest architekturą czasu i energii, nie literacką instrukcją; określa fazę inicjacji, w której zawiązuje się dominanta rytmiczna i kotwica semantyczna, warstwę pracy właściwej, w której koartykulacja modalności prowadzi system od reaktywności do sterowania, oraz warstwę domknięcia, gdzie prozodia i bezruch funkcjonalny kondensują efekt w śladzie, który można przenieść. Jej „nutami” są perfonemy o znanej morfologii (modalność), składni (miejsce w sekwencji) i semantyce operacyjnej (przewidywana zmiana w mapie priorytetów), a „metrum” wyznacza dominanta rytmiczna zszywająca ruch, głos i uwagę. Aby partytura zachowała odporność na zakłócenia, wplata się redundancję kontrolowaną: operator językowy ma swój

odpowiednik w geście-kluczu, obraz o ograniczonej rozdzielczości ma parę w obiekcie-kluczu, a światło niesie subtelny puls, który stabilizuje pole obecności bez kolonizowania reszty. Zmienne modalne projektuje się z myślą o translacji — wzrok może ustąpić dotykowi lub słuchowi, dźwięk może czasowo przejąć prowadzenie, gdy światło traci wartość informacyjną, a oś przedsiönkowa może stać się czujnikiem przeciążenia, który wyzwala bramkę przerwania. Partytura musi zawierać jawnie umówione progi bezpieczeństwa i mechanizm zatrzymania, które są integralną częścią kompozycji, oraz minimalną notację pamięci operacyjnej: zdanie-skrót, znacznik czasu, wykaz jednego przejścia i sygnał prozodii domknięcia. W tym ujęciu wypowiedzi performatywne nie są dodatkiem; stanowią punkty zwrotne, w których język ustanawia nową regułę zachowania i natychmiast wiąże ją z materiałem, tak aby zmiana nie pozostała w sferze deklaracji.

Plan sytuacyjny domyka proces projektowy, ustanawiając topologię przejść i hierarchię affordancji, w których partytura ma zadziałać bez wsparcia aury i wyjątkowości miejsca. Skala i format są dowolne, dlatego plan musi zachować skalowalność — od działania intymnego wykonywanego samemu ze sobą, przez sesję w duecie lub małej grupie, po pokaz publiczny, działanie dokamerowe czy interwencję masową; w każdym z tych wariantów obowiązuje ta sama ekonomia środków i ten sam rygor bramek. Projekt wyznacza jasne wejścia i wyjścia, obniża wieloznaczność światła, porządkuje pejzaż akustyczny pod kątem rytmu i przestrzenności, reguluje faktury i temperatury dotyku oraz świadomie używa bodźców węchowych i obciążeń przedsiönkowych, aby testować tolerancję na niepewność bez eskalowania ryzyka. Role są zdefiniowane minimalistycznie: wykonawca prowadzi wektor transformacji, świadek cichy stabilizuje puls i koduje wierność, świadek responsywny, jeśli jest obecny, używa krótkich, wcześniej uzgodnionych sygnałów; nie ma miejsca na coaching ani interpretację w locie. Etyka i porządek prawny zostają wpisane w kompozycję — zgody są odwracalne, dokumentacja celowa i oszczędna, a mechanizm przerwania widoczny od początku. W efekcie partytura czynności nie jest zbiorem efektownych zdarzeń, lecz inżynierią decyzji: łączy hipotezę sensu z praktyką tak, by to, co zostaje po domknięciu, dało się sprawdzić w życiu „po” bez ornamentu i bez protez scenografii.

Operacjonalizacja hipotezy sensu wymaga zbudowania „koperty działania”, czyli zakresu parametrów, w których mechanika ma pozostać sterowalna pomimo zmienności bodźców i obciążenia społecznego. Koperta ta powstaje z czterech sprzężonych decyzji projektowych o charakterze ograniczeń, nie opisów: po pierwsze, definiuje się dopuszczalny profil pobudzenia i jego granice — od progu wejścia, przez okno pracy właściwej, po strefę domknięcia, z równoległym opisem markerów fizjologicznych i kinetycznych, które sygnalizują konieczność przerwania; po drugie, ustanawia się hierarchię modalności i reguły przełączania między nimi — wzrok, słuch, dotyk, węch, przedsiönek i interocepcja nie są „tłem”, lecz równorzędnymi kanałami pracy, z których jeden pełni funkcję dominanty, a pozostałe tworzą redundancję kontrolowaną; po trzecie, komponuje się pejzaż semantyczny, w którym operator językowy o niskiej wieloznaczności zostaje powiązany z prozodią i oddechem, tak aby wypowiedzi performatywne miały charakter wykonawczy, a nie deskryptywny; po czwarte, określa się topologię affordancji przestrzennych i materialnych — światło o przewidywalnym kontraście, dźwięk o czytelnym rytmie i przestrzenności, temperatura i faktury dotyku, rozstaw obiektów, widoczność wyjść i miejsc ciszy — tak aby koszt decyzyjny był niski, a oś transformacji widoczna. Hipoteza sensu staje się w tym ustawieniu vademecum doboru perfonemów, nie ogólną deklaracją: jeśli celem jest zwiększenie tolerancji na niepewność wzrokową, dominanta

rytmiczna może zostać powierzona dotykowi i logoperformansowi, a światło otrzyma jedynie rolę sygnalizującą; jeśli celem jest rekonstrukcja reguły wymiany społecznej, wówczas operator językowy zostaje zestrojony z bramką decyzyjną w parze z gestem-kluczem i minimalnym ruchem osi tułowia, a akustyka porządkuje rytm pauz, by komunikacja performatywna nie zamieniała się w retorykę.

Translacja koperty działania w partyturę czynności polega na zbudowaniu składni perfonemicznej — krótkich, materialnie zdefiniowanych jednostek, które łączą zamiar z parametrem i których koartikulacja tworzy mechanikę. Partytura nie przewiduje „co się wydarzy”, lecz definiuje kiedy i jak elementy mogą się połączyć, by powstał efekt o niskim koszcie energetycznym i wysokiej rozróżnialności. Jej faza inicjacyjna uruchamia dominującą modalność i kotwicę semantyczną, wiążąc pierwszą wypowiedź performatywną z mikroskalą oddechu i trajektorią mikroruchu dłoni; faza pracy właściwej stosuje kontrolowaną zmienność — obraz o ograniczonej rozdzielczości współpracuje ze słowem w trybie operatora, gest utrzymuje prostą składnię, światło pulsuje jak metronom orientacji, dźwięk porządkuje rytm pauz, a obiekt-klucz dostarcza uchwytu do decyzji; faza domknięcia łączy prozodię, bezruch funkcjonalny i jednoznaczne skróty językowe, by kondensować efekt w śladzie przenośnym. W miejscach zwrotnych wprowadza się punkty performatywne — krótkie akty ustanawiające nową regułę wymiany („kończę”, „zostawiam”, „wracam”) — których skuteczność zależy od ich fonetyczno-rytmicznej konstrukcji i synchronizacji z ciałem. Równolegle projektuje się mechanikę bezpieczeństwa jako część estetyki działania: próg zatrzymania nie „psuje” formy, tylko ją dopełnia, a świadek — cichy lub responsywny — nie „komentuje”, lecz stabilizuje puls uwagi, dostarcza zewnętrznej referencji wierności i przerywa pętlę autowalidacji. Zamiast linearnego „scenariusza”, partytura tworzy sieć przejść o różnej przepuszczalności, dzięki czemu może skaliować się od pracy intymnej, przez sesję w duecie, aż po działanie dokamerowe lub sytuację masową bez utraty osi działania i bez zależności od auratyczności miejsca.

Odporność projektu sprawdza się jeszcze przed wykonaniem, w próbach translacyjnych, które celowo naruszają wygodne stałe. Zmiana temperatury barwowej i kierunku światła testuje, czy horyzont patrzenia i wektor spojrzenia zachowają funkcję; modyfikacja widma i przestrzenności dźwięku ujawnia, czy dominanta rytmiczna jest zakotwiczona w ciele, a nie w sprzęcie; rotacja faktur i temperatur dotykowych pozwala odróżnić efekt obiektu-klucza od efektu nowości; dozowane bodźce węchowe o znaku afektywnym sprawdzają próg reaktywności, zaś zadania przedsionkowe (zwroty, zmiany poziomu, gęstość ludzi) odsłaniają margines sterowalności i warunki przerwania. Minimalna pamięć operacyjna partytury — jedno zdanie-skrót, znacznik czasu, zapis jednego przejścia, opis prozodii domknięcia — służy replikacji funkcjonalnej i audytowi bezpieczeństwa, a nie budowie archiwum. Dokumentacja wizualna lub dźwiękowa, jeśli jest stosowana, podlega zasadom pseudonimizacji i odwracalnym zgodom, a jej rolą jest umożliwienie niezależnego kodowania wierności i szkolenia kompetencji — projektowych, wykonawczych, świadkowania. Ostatecznym kryterium pozostaje decyzja „po”, odnotowana proceduralnie poza sytuacją działania w odmiennym pejzażu bodźców: jeśli skraca się czas domknięcia, jeśli skrót językowy pozostaje przywoływalny bez ornamentu, jeśli gest-klucz utrzymuje precyzję pod zwiększoną gęstością bodźców, a komunikacja performatywna przynosi realną zmianę reguły wymiany, partytura zadziałała jak inżynieria decyzji. Jeśli nie — korekta dotyczy konstrukcji: ekonomii środków, koartikulacji modalności, progów oraz ról, nigdy „usposobienia” wykonawcy. Dzięki temu od hipotezy sensu do partytury czynności prowadzi droga, na której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt stają się równorzędnymi

narzędziami poznania i przemiany, a psychoperformans zachowuje rozstrzygalność metody przy pełnym poszanowaniu jego efemerycznej natury.

Odporność projektu sprawdza się jeszcze przed wykonaniem, w próbach translacyjnych, które celowo naruszają wygodne stałe. Zmiana temperatury barwowej i kierunku światła testuje, czy horyzont patrzenia i wektor spojrzenia zachowują funkcję; modyfikacja widma i przestrzenności dźwięku ujawnia, czy dominanta rytmiczna jest zakotwiczona w ciele, a nie w sprzęcie; rotacja faktur i temperatur dotykowych pozwala odróżnić efekt obiektu-klucza od efektu nowości; dozowane bodźce węchowe o zróżnicowanym znaku afektywnym sprawdzają próg reaktywności; zadania przedsionkowe i propriocepcyjne (zwroty, zmiany poziomu, zagęszczenie ludzi, warianty podłoża) odsłaniają margines sterowalności i warunki przerywania; modulacje interoceptywne przez pracę z oddechem odróżniają pauzę znaczącą od pauzy pustej. Minimalna pamięć operacyjna partytury — jedno zdanie-skrót, znacznik czasu, zapis jednego przejścia, opis prozodii domknięcia — służy replikacji funkcjonalnej i audytowi bezpieczeństwa, a nie budowie archiwum, zaś dokumentacja wizualna lub dźwiękowa, jeśli jest stosowana, podlega pseudonimizacji i odwracalnym zgodom. Ostatecznym kryterium pozostaje decyzja „po”, odnotowana proceduralnie poza sytuacją działania w odmiennym pejzażu bodźców: jeśli skraca się czas domknięcia, jeśli skrót językowy pozostaje przywoływalny bez ornamentu, jeśli gest-klucz utrzymuje precyzję pod zwiększoną gęstością bodźców, a komunikacja performatywna przynosi realną zmianę reguły wymiany, partytura zadziałała jak inżynieria decyzji. Korekta dotyczy w pierwszej kolejności konstrukcji — ekonomii środków, koartykulacji modalności, progów oraz ról — ale nie wyklucza pracy nad usposobieniem wykonawczym. Usposobienie nie jest „cechą charakteru” poza zakresem metody, tylko profilem wykonawczym, który można kształcić: regulacją tonusu i pobudzenia, treningiem tolerancji na niepewność sensoryczną, przestawianiem heurystyk językowych przez logoperformans, rozwijaniem metapoznawczych nawyków rozpoznawania chwili bramki decyzyjnej. Rozstrzygnięcie jest proste: gdy mechanika jest trafna, a profil wykonawczy pozostaje niedostrojony, wzmacnia się kompetencje; gdy usposobienie jest „dobre”, a konstrukcja wadliwa, przebieg znów się rozpadnie. Metoda rozdziela więc dwa porządki, ale pracuje na obu.

Dalszy ciąg projektowania obejmuje programowanie kompetencji wykonawczych równoległe z doprecyzowaniem partytury, tak aby nie mylić stylu z funkcją. W praktyce oznacza to cykle krótkich ćwiczeń perfonemicznych o rosnącej rozdzielczości: wiązanie operatorów językowych z prozodią na tle zmiennego hałasu tła, mikro-sekwencje gestu-klucza synchronizowane z fazą wydechu i mikroprzeniesieniem ciężaru, „ślepe” testy horyzontu patrzenia przy modulowanym kontraście światła, ekspozycje o kontrolowanym nasileniu zapachów, warianty dotyku i temperatury obiektów, które sprawdzają, czy uchwyt kinestetyczny niesie sens niezależnie od atrakcyjności materiału. Szkolenie dotyczy również świadka: wersja cicha uczy się utrzymywać stabilny puls uwagi i kodować wierność bez ingerencji, wersja responsywna — stosować precyzyjne sygnały o niskiej gęstości semantycznej, wyłącznie w umówionych punktach. W polu języka prowadzi się drille logoperformansu, które redukują wieloznaczność słów i skracają drogę od zamiaru do ruchu; w polu rytmu — ćwiczenia dominanty, w których dźwięk bywa tylko miernikiem, a nie „muzyką”; w polu przestrzeni — warianty topologii przejść rekonfigurujące punkty wejścia i wyjścia przy zachowaniu tego samego wektora transformacji. Usposobienie wykonawcze podlega tu modyfikacji w sposób jawny i sprawdzalny: mierzy się spadek reaktywności wobec bodźców o znanym profilu, wzrost stabilności skrótu w nowych konfiguracjach, zdolność do zachowania bezruchu funkcjonalnego bez utraty kierunku. Etyka

pracy z usposobieniem pozostaje bezwzględna: nie patologizuje się reakcji, tylko kalibruje się środowisko i materiał; nie wymusza się „odwagi”, lecz podnosi tolerancję na niepewność w tempie dyktowanym przez margines sterowalności i progi bezpieczeństwa. Dzięki temu programowanie kompetencji nie jest dekoracją pedagogiczną, lecz narzędziem wzmacniania trafności mechaniki.

Domknięcie procesu projektowego scala oba tory — konstrukcyjny i wykonawczy — w jedną partyturę czynności, która pozostaje przenośna między formatami i skalami. Skoro psychoperformans bywa sesją intymną, działaniem w duecie, spotkaniem, pokazem, interwencją dokamerową albo praktyką masową, partytura musi przewidywać różnice gęstości bodźców i reżimów uwagi bez utraty osi. Oznacza to jawne warianty koperty działania dla skali mikro i makro oraz gotowe translacje modalne: gdy wzrok zawodzi w świetle scenicznym, przejmuje dotyk i słuch; gdy pejzaż akustyczny gęstnieje, wzmocniona zostaje prozodia skrótu i bezruch funkcjonalny; gdy rośnie stawka społeczna, rola świadka rozszerza się o procedurę przerwania i powrotu. Walidacja pozostaje idiograficzna, lecz oparta na tych samych miarach pierwotnych; dokumentacja — celowa i odwracalna; korekta — iteracyjna i ekonomiczna. Tak zaprojektowana partytura nie jest tylko „planem działania”, ale narzędziem wdrażania decyzji „po”: jej sens ujawnia się w trwałej zmianie reguły zachowania, w skróceniu drogi od zamiaru do ruchu, w spadku kosztu energetycznego wyboru oraz w rosnącej odporności na zakłócenia sensoryczne i społeczne, przy pełnym poszanowaniu efemerycznej natury praktyki.

#### 4.2. Badania w działaniu i autoetnografia: dokumentacja, dzienniki, rejestry

Badania w działaniu w psychoperformansie nie są zewnętrznym dodatkiem do praktyki, lecz jej trybem poznawczym: działanie generuje dane, które od razu uczestniczą w korekcie mechaniki. W tym sensie klasyczna genealogia action research (Kurt Lewin), refleksyjnego praktykowania (Donald Schön) i uczenia się dwupętlowego (Chris Argyris i Donald Schön) znajduje tu precyzyjne, perfonemiczne uziemienie: cykle inicjacja–praca właściwa–domknięcie–inkorporacja odpowiadają iteracjom hipotezy sensu i testom wierności, a korekta dotyczy przede wszystkim kompozycji czasoprzestrzennej, koartykulacji modalności i progów bezpieczeństwa, nie zaś estetyki czy przekonań. Badanie „w trakcie” przebiegu jest możliwe, bo sama partytura przewiduje punkty performatywne, w których skrót językowy, prozodia i mikroruch łączą się w bramkę decyzyjną o niskim koszcie energetycznym; to właśnie te punkty najlepiej znoszą rejestrację (audio, wideo, biosygnaty) bez niszczenia ekologii działania. Autoetnografia domyka całość od strony świadectwa wykonawcy, jednak nie w wariacie literackiej introspekcji, lecz jako opis funkcjonalny: zamiast opowieści o „tym, co przeżyto”, odnotowuje się zdanie-skrót, wektor transformacji, dominującą modalność, sygnały prozodii domknięcia oraz decyzję „po” wykonaną poza sytuacją działania. Taki zapis ma charakter idiograficzny, ale jest rozstrzygalny: można go porównać pomiędzy zwojami spirali obecności, zważyć pod zwiększonym obciążeniem zmysłowym i społecznym, a także skonfrontować z kodowaniem świadka cichego lub responsywnego. Wypowiedzi performatywne (np. krótkie formuły ustanawiające regułę „zostawiam”, „zamykam”, „wracam”) pełnią tu rolę jednocześnie czynnościową i pomiarową: ich prozodia daje się analizować akustycznie, ich synchronizacja z oddechem i mikroruchem jest widoczna w trajektoriach, a ich skuteczność widać w stabilności decyzji „po”.

Ekologia dokumentacji musi odróżniać pamięć operacyjną od archiwum i komunikacji upowszechniającej. Pamięć operacyjna jest minimalna i podporządkowana replikacji funkcjonalnej: obejmuje jedno zdanie-skrót z fazy domknięcia, znacznik czasu oraz opis jednego przejścia, które rozstrzygnęło o kierunku transformacji; czasem dołącza się ślad materialny lub zapis prozodii, jeśli stanowi on kotwicę decyzji. Rejestr przebiegów — prowadzony przez wykonawcę, świadka i opiekuna procesu — agreguje te jednostkowe zapisy w serię N-of-1, w której zmienne pierwotne (czas domknięcia, utrzymywalność skrótu pod zmianą modalną, stabilność gestu-klucza, margines sterowalności) pozwalają rozróżnić efekt auratyczny od mechanicznego. Dziennik projektanta/wykonawcy jest zarazem laboratorium języka: testuje operatorów semantycznych pod kątem gęstości, przywoływalności i odporności na zakłócenia; „pisze” głosem i ciałem, co oznacza, że notacja zawiera wskaźniki prozodyczne i kinetyczne, a nie tylko słowa. Warstwa archiwalna — służąca edukacji, kuratorstwu lub badaniom wtórnym — wymaga odrębnych decyzji: pseudonimizacji, odwracalnych zgód, redukcji ryzyka rekontekstualizacji, a w niektórych przypadkach translacji materiałów w formę o mniejszej gęstości semantycznej, by nie kolonizować przyszłych wykonań. Dokumentacja do celów publicznych nie jest tożsama z dokumentacją do celów rozstrzygalności; gdy te porządki się mylą, rośnie zależność od scenografii i maleje uogólnialność mechaniki. Z tego powodu plan sytuacyjny zawczasu rozdziela strumienie: jeden na potrzeby miar pierwotnych i audytu bezpieczeństwa, drugi dla narracji o procesie, trzeci — ewentualny — dla zapisu performatywnego przeznaczonego do upowszechniania.

Autoetnograficzna warstwa refleksyjna podlega rygorom tak samo jak warstwa czysto operacyjna. Opis „od środka” ma status świadectwa sytuowanego; jest podatny na błąd pamięci, retrospektywną racjonalizację i efekt intencjonalności, dlatego jego wartość wzrasta w parze ze śladami o niskim koszcie pomiaru (prozodia, trajektorie mikroruchu, wskaźniki oddechowe) i z kodowaniem wierności przez świadka. Nie rezygnuje się z grubej, hermeneutycznej warstwy znaczeń — sensory kulturowe, archetypiczne, biograficzne bywają tworzywem — lecz odróżnia się interpretację od mechaniki; jeśli rekontekstualizacja obrazu lub słowa podnosi koszt decyzyjny i rozmywa bramkę, to nawet najbardziej przekonująca narracja nie zastąpi korekty partytury. Badania w działaniu chroni również dyscyplina „okien notacyjnych”: zapis powstaje w mikro-pauzach znaczących albo po domknięciu, nigdy kosztem wektora transformacji; jeśli zapis musi powstać „w ruchu”, robi to świadek responsywny, nie wykonawca. Dzięki tej logice dzienniki i rejestry przestają być „pamiętnikami zdarzeń”, a stają się instrumentami rozróżniania: pokazują, kiedy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt działają jak technologia decyzji, a kiedy jak ornament.

Operacjonalizacja badań w działaniu i autoetnografii wymaga dwóch równoległych konstrukcji: idiograficznego protokołu pozyskiwania danych, który nie niszczy ekologii przebiegu, oraz rygoru interpretacyjnego, który redukuje ryzyko konfabulacji i efektów retrospektywnej racjonalizacji. Po stronie pozyskiwania danymi stają się zarówno ślady o niskim koszcie pomiaru, jak i krótkie zapisy świadectwa, przy czym ich status jest różny. Wskaźniki prozodyczne głosu, dynamika oddechu, zmienność interwałów międzyuderzeniowych serca, przewodnictwo skórne, trajektorie mikroruchu rejestrowane przez inercyjne czujniki oraz minimalne metryki spojrzenia stanowią sygnały pierwotne, które rzadko wymagają ingerencji semantycznej w czasie rzeczywistym i dlatego dobrze znoszą rejestrację w warunkach efemerycznej pracy. Wypowiedzi performatywne, jeśli są używane jako „znaczniki czasu”, mogą być adnotowane dwutorowo: fonetycznie i prozodycznie w celu ścisłego przyporządkowania do

bramek decyzyjnych oraz semantycznie w celu rozpoznania, czy rzeczywiście ustanowiły regułę działania, a nie tylko zilustrowały intencję. Dziennik wykonawcy i dziennik świadka kodują wierność i konsekwencje, lecz w odmiennych rejestrach: zapis wykonawcy obejmuje zdanie-skrót, wektor transformacji, modalność dominującą, krótką notatkę o marginesie sterowalności oraz miniaturę decyzji „po”, zapis świadka natomiast rozбивa przebieg na punkty obserwowalne, w których inwarianty partytury wystąpiły bądź nie wystąpiły, oraz odnotowuje sygnały prozodii domknięcia. W wersjach rozbudowanych dołącza się autoetnograficzną „gęstą charakterystykę” kontekstu życia, lecz zawsze oddziela się warstwę hermeneutyczną od warstwy mechanicznej; to sprawia, że porównania między zwojami spirali obecności nie podlegają inflacji narracji. W sytuacjach, w których dokumentacja wizualna zmienia zachowanie, stosuje się wymienne kanały: kontrolowane ślady dźwiękowe oraz adnotację kinetyczną w stylu zapisu ruchu zamiast wideo; w kontekstach głosowych odwrotnie – rezygnuje się z mikrofonu czułego na barwę na rzecz detektora rytmu, aby nie kolonizować fonetyki stylem. Gdy badanie toczy się w polu społecznym, gdzie obecność rejestratora działa jak bodziec statusowy, przenosi się ciężar na pamięć operacyjną i schematy N-of-1 z replikacją funkcjonalną w warunkach zbliżonych, a publiczne archiwum buduje się ze śladów wtórnych przez translację materiału ku mniejszej gęstości semantycznej; cena tej decyzji jest jawna – spada plastyczność dydaktyczna, rośnie zaś trafność mechaniki.

Rygor interpretacyjny w badaniach w działaniu i autoetnografii wymaga stałego rozróżniania trzech porządków: korekty partytury, szkolenia profilu wykonawczego oraz wytwarzania sensu kulturowego. Triangulacja odbywa się nie przez mnożenie opinii, lecz przez zestawienie heterogenicznych śladów, które nie dzielą tych samych błędów. Zapis świadka cichego kodowany niezależnie, zapis świadka responsywnego podzielony na punkty interwencji i pauzy, autoetnograficzny skrót wykonawcy, wskaźniki prozodii i trajektorii mikroruchu oraz decyzja „po” odnotowana proceduralnie w odmiennym pejzażu bodźców – dopiero ich łączny profil pozwala odróżnić efekt auracyjny, w którym nowość i status społeczny miejsca skracają czas domknięcia, od efektu mechanicznego, w którym skrót językowy i gest-klucz wytrzymują wzrost gęstości bodźców, zmianę topologii przejść i korektę hierarchii modalności. Kryteria wiarygodności opisu „od środka” podlegają kalibracji: autor refleksji sygnalizuje punkty niskiej pewności, oddziela interpretacje kulturowe od zapisów funkcjonalnych, stosuje okna notacyjne w pauzach znaczących, a odniesienia do symboliki i archetypów testuje translacyjnie przez obraz, słowo i obiekt o niższej wieloznaczności. W wersji zaawansowanej prowadzi się próbkowanie doświadczeń w trybie diarystycznym z losowaniem chwil zapisu, które zmniejsza ryzyko wyboru tylko „udanych” momentów, oraz wstawki kontrolne w schemacie przełączania modalności, które ujawniają, czy dominanta rytmiczna tkwi w ciele, czy w sprzyjającym środowisku. W odniesieniu do etyki dokumentacji decyzje są wcześniejsze niż wykonanie i stają się elementem projektu: zgody są odwracalne, reguły pseudonimizacji są znane, progi zatrzymania obejmują także przerwanie rejestracji, a każdy element mogący wytworzyć nadwyżkę wstydu, winy bądź kapitału symbolicznego jest oznaczony i zabezpieczony przez koartykulację z ciszą znaczącą i bezruchem funkcjonalnym. Minimalizacja nie jest tu ideologią, ale narzędziem utrzymywalności – redukuje ciężar, jaki niesie zapis dla przyszłych wykonawców, ogranicza fetyszyzację archiwum i wzmacnia uogólnialność metody. Ostatecznie badania w działaniu i autoetnografia przestają być „komentarzem do praktyki”, a stają się jej wewnętrznym układem czuciowym: to one informują, kiedy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt przechodzą z funkcji dekoracyjnej w funkcję technologiczną, jak szybko domyka się bramka decyzji i jak dalece decyzja „po” utrzymuje się pod obciążeniem zmienności świata.

### 4.3. Weryfikacja efektów: miary jakościowe i ilościowe, protokoły ewaluacji

Weryfikacja efektów w psychoperformansie ma charakter mieszany i funkcjonalny, to łączy metryki ilościowe odporne na styl z ramami jakościowymi, które operują na rozróżnialnych kategoriach działania, a nie na deklaracjach przeżycia. Punkt ciężkości pozostaje idiograficzny, bo testowana jest mechanika konkretnej partytury i konkretnego profilu wykonawczego, ale wyniki muszą zachować uogólnialność przez odwołanie do wspólnego słownika miar pierwotnych. Za miarę pierwotną przyjmuje się czas domknięcia rozumiany jako interwał między ostatnim przejściem pracy właściwej a pojawieniem się prozodii domknięcia oraz skrótu językowego o stabilnej fonetyce, z równoczesnym wyciszeniem zbędnych mikroruchów; metryka ta, odporna na sugestię, może być estymowana akustycznie i kinetycznie. Drugim filarem jest utrzymywalność decyzji „po” w odmiennym pejzażu bodźców i ról społecznych, rozumiana jako wykonanie tej samej reguły zachowania przy zmianie hierarchii modalności, gęstości bodźców i topologii przejść; tu trafność rozpoznaje się po transferze, a nie po wierności sytuacji. Trzecim elementem jest stabilność gestu-kłucza pod obciążeniem, mierzona profilami trajektorii mikroruchu (płynność, jerk, zgodność fazowa z oddechem) i odpornością uchwytu kinestetycznego na modulacje materiałowe; kryterium pozostaje ekonomia ruchu przy zachowaniu rozdzielczości. Czwartą osią jest klarowność skrótu językowego jako operatora semantycznego, oceniana w trybie przywołania „na sucho” i „w ruchu”, z analizą prozodii i przełączania rejestrów, tak aby uniknąć efektu retorycznego, w którym atrakcyjność słów zastępuje ich funkcję wykonawczą. Te cztery osie tworzą rdzeń ilościowo-jakościowy i pozwalają oddzielić efekt auratyczny — znoszący się po zmianie kontekstu — od efektu mechanicznego, który przenosi się między skalami praktyki: od pracy intymnej, przez duet, po działanie dokamerowe czy sytuację masową. Kluczowe jest zachowanie rozstrzygalności między konstrukcją partytury a szkoleniem profilu wykonawczego: obie warstwy są mierzone i korygowane, a „usposobienie” rozumiane jest jako zestaw kompetencji regulacyjnych, które również podlegają ewaluacji, lecz nie mogą zasłaniać wad konstrukcyjnych. Trafność w tym układzie nie jest estetyczna ani intencjonalna; jest funkcjonalna i wykazuje się w krótkiej drodze od zamiaru do ruchu, w odporności decyzji na zakłócenia oraz w spadku kosztu energetycznego wyboru przy utrzymanej rozdzielczości sensu.

Model ilościowy przyjmuje formę sekwencyjnych, jednoosobniczych układów badawczych, w których obserwacje są gęste czasowo, a wnioski opierają się na zgodności profili, nie na średnich grupowych. Czas domknięcia szacuje się jako medianę z wielu powtórzeń w ramach tej samej koperty działania z wprowadzanymi perturbacjami modalnymi i społecznymi; zmiany interpretuje się przez ważenie sekwencyjne z regionem praktycznej równoważności, tak aby wychwycić nie tylko „czy różni się” od bazowego, ale „czy mieści się” w granicach funkcjonalnej równoważności potrzebnej do przenoszenia efektu. Stabilność gestu-kłucza ocenia się profilami mikroruchu i ich wariacją między warunkami, z naciskiem na redukcję szumu przez dominujące rytmy ciała; użyteczne okazują się nieparametryczne miary efektu odporne na rozkłady skośne charakterystyczne dla pracy efemerycznej. Przywoływalność skrótu językowego mierzy się w dwóch torach — akustycznym i behawioralnym — w których liczy się spójność prozodii i szybkość powrotu do wektora spojrzenia i horyzontu patrzenia po zakłóceniu; test „na sucho” nie zastępuje testu „w ruchu”, bo jedynie w obecności perfonemów innych modalności ujawnia się bramka decyzyjna. Utrzymywalność decyzji „po” ma postać zadań transferowych zaprojektowanych poza planem sytuacyjnym, lecz w powinowactwie funkcji, na przykład

krótkiej interakcji społecznej o ustalonej strukturze, wyboru behawioralnego o koszcie energetycznym mierzalnym w czasie i liczbie mikro-uników bodźca, albo powrotu do pracy o wysokiej precyzji manualnej pod kontrolowaną zmianą światła i hałasu. W każdym z tych torów minimalizuje się ingerencję sprzętu i procedury, żeby nie wszczepiać nowych dominant rytmicznych; metryki muszą być „ciche” i przenośne, zgodne z efemerycznością praktyki i z zasadą minimum energii przy maksimum rozróżnialności.

Warstwa jakościowa nie polega na opowieści, lecz na kodowaniu rozróżnialnych kategorii zdarzeń i weryfikacji wierności. Świadek cichy rejestruje zajście inwariantów partytury, świadek responsywny koduje punkty interwencji oraz przestrzenie ciszy znaczącej, a wykonawca prowadzi pamięć operacyjną w postaci jednego zdania-skrótowego i krótkiego opisu wektora transformacji. Zestawienie tych trzech strumieni z zapisami prozodii i mikroruchu umożliwia rozpoznanie dramaturgii uwagi i gęstości semantycznej bez popadania w interpretację życzeniową; istotne jest również kodowanie błędów i zdarzeń niepożądanych, bo to one kalibrują progi i odsłaniają miejsca, w których koartykulacja modalności przestaje działać. Jakościowa trafność polega tu na zgodności między zamierzoną funkcją operatorów a ich obserwowalnymi skutkami w polu decyzji: jeśli słowo o funkcji operatora nie skraca drogi do ruchu, tylko poszerza skojarzenia, jest ono niewiarygodne; jeśli obiekt-klucz podnosi gęstość bodźców i nie dostarcza uchwytu kinestetycznego, jest wadliwie dobrany; jeśli dominanta rytmiczna „wypada” przy zmianie widma dźwięku, jej źródłem była technologia, nie ciało. Taka jakościowa weryfikacja, prowadzona konsekwentnie w schemacie N-of-1 i uzupełniana zadaniami transferowymi, pozwala utrzymać mieszany status metody: pozostaje ona sztuką działania, ale jednocześnie spełnia rygory rozstrzygalności poprzez mierzalne, przenośne wskaźniki, które nie kolonizują przebiegu i nie zamieniają go w laboratorium kosztem sensu.

Protokoły ewaluacji w psychoperformansie organizują trzy warstwy sprawdzania: zgodność z konstrukcją, odporność na zakłócenia i uogólnialność decyzji „po”. Warstwa pierwsza to audyt wierności, który koduje wystąpienie inwariantów partytury i poprawność przejść. W praktyce stosuje się zogniskowane wzorce jednoosobnicze, w których każda sesja zawiera odwracalne odcinki A–B–A (A: koperta bazowa, B: koperta z jedną kontrolowaną perturbacją) i co najmniej jedną replikację, tak aby rozróżniać efekt nowości od efektu mechaniki. Wariant równoległy to wielokrotne linie bazowe w różnych kontekstach: intymnym, duetowym i społecznym, z opóźnionym włączeniem interwencji w każdym torze, co zwiększa siłę rozstrzygnięcia bez potrzeby dużych prób. Warstwa druga testuje odporność: użyteczne okazują się krzyżowe łąciny dla kolejności modalności (wzrok–słuch–dotyk–węch–przedsionek–interocepcja), rotacja topologii przejść i kontrbalansowanie ról (wykonawca–świadek cichy–świadek responsywny), a także zadania transferowe w odmiennym pejzażu bodźców, które wymuszają translację gestu-klucza i skrótu językowego. Warstwa trzecia bada uogólnialność przez zadania decyzji „po” zaprojektowane poza planem sytuacyjnym, ale z powinowactwem funkcji, mierzone równocześnie behawioralnie (czas, liczba uników bodźca, koszt energetyczny) i prozodycznie (spójność konturu i rytmu skrótu). Te trzy warstwy spina metodyka analityczna odporna na rozkłady skośne i na heterogeniczność śladów: sekwencyjne ważenie bayesowskie dla czasu domknięcia, testy równoważności z regionami praktycznej obojętności dla transferu, nieparametryczne miary efektu dla trajektorii mikroruchu, współczynniki zgodności oceniających (np. odmiany współczynnika zgodności między świadkami) dla kodowania wierności. Całość pozostaje przenośna między formatami praktyki i nie kolonizuje przebiegu — sprzęt i procedury pozostają „ciche”, a okna notacyjne nie naruszają wektora transformacji.

Struktura protokołu minimalnego zaczyna się od kalibracji bezpieczników: pojawia się lista progów zatrzymania dla afektu i dla gęstości bodźców, jawnie ustalony mechanizm przerwania i procedura powrotu (oddech, horyzont wzroku, bezruch funkcjonalny), a także zasady pseudonimizacji z odwracalnymi zgodami. Następnie formułuje się hipotezę sensu w języku operacyjnym, łącząc operator semantyczny, dominującą modalność i przewidywany wektor transformacji wraz z przewidywaną decyzją „po”. Projektuje się partyturę z inwariantami, przejściami i prozodią domknięcia, po czym rozpisuje się plan perturbacji: zmiany temperatury barwowej i kierunku światła, warianty hałasu i przestrzenności dźwięku, rotacje faktur i temperatur dotykowych, bodźce węchowe o kontrolowanym znaku afektywnym, mikro-zadania przedsiönkowe, a także modulacje interoceptywne poprzez pracę z oddechem. Wykonanie przebiega w kopertach ściśle czasowanych, z krótkimi pauzami znaczącymi przeznaczonymi na zapis pamięci operacyjnej. Zbieranie danych obejmuje ślady o niskim koszcie: prozodię skrótu, trajektorie mikroruchu, wskaźniki oddechowe, a gdy to możliwe — minimalne metryki spojrzenia; równoległe świadek cichy koduje inwarianty i progi, zaś świadek responsywny, jeśli został przewidziany, emituje z góry uzgodnione sygnały niskiej gęstości. Analiza nie kończy się na pojedynczej sesji: wymagane są replikacje i zadania transferowe, w których decyzja „po” zostaje przetestowana poza środowiskiem estetycznym pierwotnego przebiegu. Raport ewaluacyjny ma format zwięzłego profilu: miary pierwotne (czas domknięcia, stabilność skrótu, trwałość gestu-klucza, margines sterowalności), wyniki zadań transferowych, zdarzenia niepożądane, rekomendacje korekcyjne dla konstrukcji partytury i dla profilu wykonawczego. Tak rozumiany protokół nie sakralizuje pojedynczego „dobrego” wykonania, tylko opisuje mechanikę, którą da się przenieść, skorygować i nauczyć.

Rygor jakościowy wymaga włączenia narzędzi rozróżniania, które nie sprowadzają się do dyskursu. Kategoriom „zadziało/nie zadziało” nadaje się rozdzielczość poprzez kodowanie dramaturgii uwagi (rozkład pauz znaczących i mikrokontrastów), gęstości semantycznej (stosunek sygnałów zadaniowych do ornamentów), koartykulacji modalności (przewidywalne wzajemne wzmocnienia i osłabienia), a także progu bezpieczeństwa (czy intensywność była skutkiem mechaniki, czy eskalacji). Wypowiedzi performatywne traktuje się jako instrument, nie jako narrację: ich prozodia i synchronizacja z gestem-kluczem mają zapewniać bramkę decyzyjną; jeśli jej nie dostarczają, korekta dotyczy słownika lub rytmu, nie wytrzymałości wykonawcy. Wątek uogólnialności prowadzi do praktyk translacji: zespół miar musi zachować inwariancję między skalami — od działania jednoosobowego po sytuację masową — dlatego w ewaluacji przewiduje się translacje modalne (np. zastąpienie światła dotykiem i dźwiękiem), relacyjne (inne role świadka i odbiorców), topologiczne (zmiany wejść i wyjść w przestrzeni), a także kulturowe (różne rejestry semantyczne operatorów). Odporność protokołu sprawdza się dodatkowymi kontrolami: próbkowaniem diarystycznym z losowanymi oknami zapisu, neutralizacją wpływu rejestracji przez zamianę kanałów (kinetyka zamiast obrazu, detekcja rytmu zamiast barwy głosu), a wreszcie audytem wierności prowadzonym przez niezależnych koderów. Etyka nie jest dodatkiem, tylko częścią walidacji: zgody pozostają odwracalne, ekspozycje mają progi, a dokumentacja publiczna przechodzi translację ku mniejszej gęstości semantycznej, aby nie zamrażać przyszłych wykonań. Tak zamknięty protokół łączy ekonomię środków z wysoką czułością na efekt mechaniczny i pozwala odróżnić działanie, które wytwarza technologię decyzji, od działania, które jedynie ją reprezentuje.

Ostatnia warstwa weryfikacji dotyczy trwałości i przeniesienia mechaniki w czasie oraz w heterogenicznych ekologiach bodźców, a więc tego, czy psychoperformans tworzy technologię

decyzji odporną na zmienność świata. Tutaj ewaluacja przyjmuje charakter sekwencji obserwacji idiograficznych rozłożonych w interwałach, które odróżniają efekt krótkotrwałej regulacji od stabilizacji wzorca wykonawczego. Decyzja „po” nie jest pojedynczym zdarzeniem, lecz śladem, który da się uruchomić w odmiennym pejzażu modalnym i społecznym bez wzrostu kosztu energetycznego wyboru; testuje się ją w zadaniach, które mają powinowactwo funkcji, ale inny materiał i inne role, tak aby uniknąć powrotu do tej samej scenografii. W tej logice użyteczne są dwa komplementarne profile: profil utrzymania, który sprawdza, czy skrót językowy i gest-klucz pozostają przywoływalne pod wzrastającą gęstością bodźców oraz po zmianie hierarchii modalności, oraz profil transferu, który sprawdza, czy ta sama reguła decyzyjna ujawnia się w zadaniach społecznych, poznawczych bądź manualnych o innym wektorze ryzyka i innym rozkładzie ścieżek przejścia. Jakość dowodu wzrasta, gdy wykres czasu domknięcia z kolejnych powtórzeń przyjmuje kształt schodkowy ze stabilnymi „półkami” równoważności praktycznej i krótkimi odcinkami korekty zamiast sinusoidy przypadkowości; analogicznie prozodia skrótu powinna wykazywać spójność konturu i relację z oddechem przy perturbacjach dźwiękowych, a trajektorie mikroruchu – obniżenie szumu i przewidywalność mikro-pauz nawet w obecności świadka o wyższym kapitale symbolicznym. Wypowiedzi performatywne pozostają centralnym instrumentem także w tej warstwie: ich skuteczność ocenia się nie retorycznie, lecz przez to, czy w sytuacji „poza planem” rzeczywiście ustanawiają regułę działania i zamykają pętlę autowalidacji. Trwałość nie utożsamia się z ciągłą ekspozycją – przeciwnie, zbyt częste powtarzanie tej samej formy podnosi reaktywność – dlatego protokoły przewidują okna braku ekspozycji, po których następują krótkie, wysokorozdzielcze testy inkorporacji w nowych kontekstach, z ograniczoną dokumentacją tak, aby nie kolonizować przyszłych wykonań. Weryfikacja długoterminowa obejmuje również audyt „kosztów ubocznych”: czy nie doszło do utrwalenia kompensacji o wysokiej cenie energetycznej, do zawężenia repertuaru ruchowego bądź językowego, do wzrostu zależności od określonej scenografii bodźców; negatywne przebiegi nie są porażką metody, lecz danymi kalibrującymi progi i koartykulacje.

Aby zachować rzetelność w złożonych środowiskach sztuki, edukacji i zdrowia, weryfikacja musi rozpoznawać typowe zagrożenia dla trafności i wprowadzać zabezpieczenia konstrukcyjne. Efekt nowości i statusu miejsca neutralizuje się przez translacje modalne i topologiczne, tak aby decyzja „po” była testowana bez wsparcia tej samej dramaturgii estetycznej; efekt oczekiwań i cech sytuacyjnych ogranicza się przez odwracalne okna notacyjne i przez rozdział dokumentacji operacyjnej od publicznej narracji o procesie; efekt uczenia się przez ekspozycję minimalizuje się dzięki sekwencyjnej równoważności praktycznej, w której porównuje się nie „średnie”, lecz stabilność półek funkcjonalnych; efekt regresji do średniej wykrywa się przez linie bazowe w różnych kontekstach z opóźnioną interwencją, a artefakt rejestracji – przez „ciche” metryki i zamianę kanałów pomiaru. Rzetelność międzyoceniającą wzmacniają niezależne kodowania wierności przez świadka cichego i responsywnego oraz audyty zewnętrzne skupione na inwariantach partytury, nie na stylu wykonania. W warunkach klinicznych i edukacyjnych dodaje się warstwę kompetencyjną, która odróżnia skuteczność konstrukcji od dojrzałości profilu wykonawczego: obie są mierzone i obie podlegają szkoleniu, przy czym korekty „usposobienia” rozumie się jako trening regulatorów i rozszerzanie marginesu sterowalności, nie jako psychologizującą narrację o charakterze. Etyka pozostaje częścią walidacji, a nie jej dodatkiem: zgody są odwracalne, dokumentacja jest minimalna operacyjnie, a upublicznianie materiału przechodzi translację ku mniejszej gęstości semantycznej, aby nie zamrazać przyszłych wykonań i nie produkować wtórnych bodźców

statusowych; rejestr zdarzeń niepożądanych prowadzi się tak samo uważnie jak rejestr sukcesów, gdyż to on dostarcza materiału do redefinicji progów zatrzymania i mechanizmów przerwania. W efekcie całość ewaluacji pozostaje mieszana: metryki ilościowe i jakościowe wzajemnie się uwiarygodniają, a kluczowy test – decyzja „po” – wykazuje się poprzez trwałą redukcję kosztu wyboru i zwiększenie rozdzielczości sensu w działaniu, które zachowuje efemeryczny charakter sztuk żywych, a jednocześnie spełnia wymogi rozstrzygalności metody.

#### 4.4. Replikowalność i idiograficzność: jak godzić wzorzec z jednostkowością

Replikowalność w psychoperformansie nie oznacza powtarzania zdarzeń, lecz replikację mechaniki, a więc zdolność do uzyskania porównywalnego profilu domknięcia i decyzji „po” przy utrzymaniu inwariantów partytury i kontrolowanej zmienności kontekstów. Idiograficzność z kolei nie jest licencją na dowolność, tylko uznaniem, że materiał i konfiguracja kanałów – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – wchodzi w koartykulacje o lokalnej semantyce, które należy stroić wobec ciała, środowiska i relacji. Spór pozorny znika, gdy porządkuje się różne poziomy równoważności: równoważność funkcjonalna (czy działa ten sam mechanizm decyzji), równoważność operacyjna (czy wystąpiły te same inwarianty partytury: inicjacja, przejścia, prozodia domknięcia), równoważność metryczna (czy miary pierwotne – czas domknięcia, trajektorie mikroruchu, prozodia skrótu językowego – mieszczą się w regionach praktycznej obojętności), wreszcie równoważność ekologiczna (czy efekt utrzymuje się przy zmianie hierarchii modalności i topologii przejść). Wzorzec, który „godzi się” z jednostkowością, przyjmuje formę standardu otwartego: specyfikuje inwarianty i progi, ale zostawia okna tolerancji dla materiału, ról i kultury. Partytura projektowana jest jako macierz sterująca, a nie scenariusz: zawiera sloty na perfonemy, wskazuje ich zadanie w wektorze transformacji i definiuje minimalne warunki bezpieczeństwa oraz bramki decyzyjne. Idiograficzność wchodzi w grę, gdy sloty są wypełniane lokalnie – słowem o różnej temperaturze semantycznej, obiektem-kluczem o różnej fakturze i ciężarze, światłem o innej temperaturze barwowej – lecz dopóki prozodia domknięcia, skrót językowy i gest-klucz wytrzymują perturbacje, dopóty mówimy o replikacji mechaniki, nie o powtórzeniu stylistyki. W ujęciu metrologicznym takie pogodzenie polega na zamianie pytań „czy to samo?” na pytania „czy wystarczająco równoważne, by przenosić decyzję?”, a odpowiedzi uzyskuje się przez testy równoważności, ważenie sekwencyjne oraz wielokrotne linie bazowe w heterogenicznych ekologiach bodźców. Replikowalność nie kolonizuje tu idiograficzności, tylko ją ogranicza do tego, co rzeczywiście lokalne – materiału, idiomu, relacji – zamiast rozpraszać mechanikę w estetyce.

Z praktycznego punktu widzenia mechanizm kompromisu polega na tym, że „wzorzec” jest zaprojektowany jako zestaw inwariantów i procedur perturbacji, a „jednostkowość” – jako kontrolowana zmienność planu sytuacyjnego i profilu wykonawczego. Inwarianty dotyczą funkcji, nie wyglądu: obecność operatora semantycznego z zadaniem skrócenia drogi od zamiaru do ruchu; dominanta rytmiczna zakotwiczona w ciele, a nie w technologii; prozodia domknięcia, która kondensuje energię i zamyka pętlę autowalidacji; bramka decyzyjna zsynchronizowana z parametrem fizjologicznym (najczęściej końcową fazą wydechu i bezruchem funkcjonalnym dłoni); minimalny zapis pamięci operacyjnej (zdanie-skrót, znacznik czasu, jeden opis przejścia). Procedury perturbacji – światło o zmienionej temperaturze i kierunku, widmo dźwięku o innej przestrzenności, rotacja faktur i temperatur dotykowych,

bodźce węchowe o kontrolowanym znaku afektywnym, zadania przedsiönkowe zmieniające równowagę i orientację – stanowią wewnętrzny test odporności. Jednostkowość działa w oknach tolerancji: słowo może być bardziej metaforyczne w kulturze wysokiego kontekstu, obiekt-klucz może mieć charakter kruchy zamiast ciężkiego, światło może pracować subtelnym pulsem zamiast kontrastu – o ile bramka decyzyjna nie traci czułości, a czas domknięcia schodzi na tę samą półkę równoważności praktycznej. Taki układ czyni z replikowalności narzędzie szkolenia, a nie cenzurę stylu. W profilach wykonawczych kalibracja przebiega dwutorowo: z jednej strony stroi się perfonemy i koartikulacje modalności, z drugiej szkoli się regulatorów ciała i języka (oddech, horyzont patrzenia i wektor spojrzenia, trajektorie mikroruchu, logoperformans), aby idiograficzny idiom nie sabotował mechaniki. Dzięki temu „wzorzec” i „jednostkowość” nie są przeciwstawnymi logikami, lecz dwoma wymiarami tej samej technologii decyzji – pierwszy nadaje rzetelność, druga zapewnia przydatność i sens kulturowy.

Warstwa audytu naukowego potwierdza ten kompromis trzema rodzinami dowodów, które respektują efemeryczność praktyki. Po pierwsze, replikacje funkcjonalne w układach N-of-1 z opóźnionym włączeniem interwencji i translacjami modalnymi wykazują, że ta sama partytura domyka się na równoważnych półkach czasu i prozodii w przestrzeniach o innej gęstości bodźców i innej strukturze ról (praca intymna, duet, sytuacja dokamerowa, układ masowy). Po drugie, transfer zadań „po” – do krótkich interakcji społecznych, decyzji poznawczych o mierzalnym koszcie energetycznym, czynności manualnych o wysokiej precyzji – pokazuje, że operator semantyczny i gest-klucz utrzymują funkcję poza scenografią pierwotnego wykonania; to właśnie tu replikowalność zyskuje wymiar ekologiczny. Po trzecie, zgodność koderów w audycie wierności (świadek cichy / świadek responsywny) oraz stabilność trajektorii mikroruchu i prozodii skrótu pod perturbacjami wskazują, że sygnały nie są produktem statusu miejsca, obecności nagrania czy efektu oczekiwań. Jednocześnie idiograficzność zostaje ochroniona przez reguły dokumentacji: zapis operacyjny pozostaje minimalny i przenośny, a zapis publiczny przechodzi translację ku mniejszej gęstości semantycznej, tak aby nie zamrazać przyszłych wykonań i nie wytwarzać wtórnych bodźców statusowych. Wrażliwość kulturowa wchodzi do wzorca jako konieczny parametr: operator językowy, który w jednym rejestrze redukuje koszt wyboru, w innym może go podnosić; wzorzec przewiduje więc wymianę modalności (słowo na obiekt, obraz na dźwięk) bez utraty funkcji bramki. W efekcie kryterium replikowalności zostaje przepisane z „to samo” na „ta sama mechanika pod innymi znakami”.

Najważniejszym skutkiem pogodzenia wzorca z jednostkowością jest to, że szkoleniu podlega nie tylko konstrukcja partytury, ale i profil kompetencyjny wykonawcy, przy zachowaniu jasnej granicy między mechaniką a narracją. Regulacja oddechowa, ekonomia trajektorii mikroruchu, praca nad horyzontem patrzenia i wektorem spojrzenia, logoperformans z naciskiem na prozodię skrótu – wszystkie te komponenty zwiększają margines sterowalności i obniżają koszt decyzyjny, nie „uśredniając” idiomu, lecz czyniąc go mniej reaktywnym i bardziej kierowalnym. Dzięki temu idiograficzna różnorodność nie jest zagrożeniem dla replikowalności, a replikowalność nie jest zagrożeniem dla żywej praktyki: jeden model inwariantów i progów może zostać nauczony wielu ciałom i wielu językom bez utraty sensu, o ile decyzja „po” pozostaje dowodem – skraca czas wyboru, utrzymuje się pod wzrostem gęstości bodźców i przenosi się między rolami. To, co pozostaje zmienne, jest właśnie tym, co powinno być zmienne: materiał, idiom, relacja, kultura. To, co pozostaje stałe, jest tym, co czyni psychoperformans metodą: mechanika bramkowania sensu, kompozycja czasu i energii, prozodia domknięcia i ślad inkorporacji.

#### 4.5. Formy pracy i metody: obserwacja, inscenizacja, gra sytuacyjna, praca własna, praca zbiorowa (klasyfikacja metod, form i toków pracy)

Formy pracy i metody psychoperformansu zasadzają się na odróżnieniu czynności naturalnych od ich teatralizacji: wykonanie nie jest grą roli, lecz realnym działaniem w zaprojektowanym planie sytuacyjnym, który nadaje kierunek transformacji i zabezpiecza progi bezpieczeństwa. Ten plan, zamiast fabuły, posługuje się inwariantami mechaniki (inicjacja, przejścia, prozodia domknięcia) i slotami na perfonemy, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędnymi kanałami. Ponieważ materiałem jest czynność, a nie jej reprezentacja, psychoperformer porusza się jak w życiu codziennym — czasem myje powierzchnię, przesypuje mąkę, rozprowadza wodę, nasłuchuje rezonansu tkaniny, rozświetla fragment przestrzeni — tyle że czyni to w topologii o zredukowanej wieloznaczności, z dominującą rytmicznością i w asyście świadka, który stabilizuje pole obecności. Jednocześnie repertuar obejmuje działania, które potocznie bywałyby nazwane „magicznymi”, zabobonnymi bądź przesądnymi, a w kategoriach tej metody są po prostu precyzyjnie zaprojektowanymi aktami symbolicznymi i operatorami ramy poznawczej: od „odczarowywania” przez czynności zamykające cykl, po intencjonalne korzystanie z efektu placebo jako modulacji oczekiwań i świadomą autosugestię jako regulację predykcji odgórnych. Czesanie lustra, posypywanie progu solą, przeciąganie czerwonej nici przez otwór materiału, przelewanie wody między naczyniami o różnej średnicy, zamiatanie wstecz ścieżki przejścia, grzebanie obiektu—klucza w ziemi czy rozrzucanie konfetti — wszystkie te figury mogą wyglądać na absurdalne w wyrwanych z kontekstu rejestrach, ale w praktyce psychoperformansu są ściśle określonymi perfonemami koartikulowanymi z innymi modalnościami i wpisnymi w progi bezpieczeństwa. Nie służą wytwarzaniu wrażenia nadprzyrodzonego, lecz kierują uwagę, stroją wektory sensu i uruchamiają bramki decyzyjne; ich skuteczność ocenia się operacyjnie po skróceniu czasu domknięcia, klarowności skrótu językowego i utrzymaniu decyzji „po” w innych pejzażach bodźców. Wypowiedzi performatywne stanowią tu narzędzie pierwszego wyboru: zdania—skróców używa się zarówno do „odczarowania” (zamknięcia pętli reaktywności), jak i do „zakotwiczenia” (otwarcia ścieżki działania), a placebo i autosugestia są rozumiane jako ekonomiczne sposoby przedstawienia rozdzielczości predykcji bez hipostazowania przyczyn metafizycznych. Aby opisać cały wachlarz formatów, użyteczna jest klasyfikacja według pięciu osi: stopnia konstrukcji — obserwacja, inscenizacja, gra sytuacyjna — relacyjności — praca własna, duet, praca zbiorowa, układ masowy — czasu — mikro-psychoperformans trwający minuty, sesja, cykl — ekologii bodźców — intymna, dokamerowa, publiczna, hybrydowa — oraz funkcji — diagnostyczna, treningowa, transformacyjna, kuratorska/edukacyjna. W każdej kombinacji wzorec pozostaje ten sam: czynność rzeczywista, a nie udawana; perfonemy o niskim koszcie energetycznym; operator semantyczny o wysokiej przejrzystości; świadkowanie o niskiej intruzyjności; margines sterowalności, który wytrzymuje perturbacje światła, dźwięku, dotyku, węchu i zadań przedsiönkowych; minimalna pamięć operacyjna; test decyzji „po”.

Obserwacja w psychoperformansie nie redukuje się do patrzenia, stanowi formę pracy o własnej mechanice i miarach. Jej rdzeniem jest obserwacja sprawcza, w której obecność świadka i samoobserwacja wykonawcy działają jak podwójny regulator gęstości bodźców, tempa i jakości przejść; w wariacie diagnostycznym służy rozpoznaniu perfonemów o najwyższej sprawności — ocenia się skrót językowy, który realnie obniża koszt wyboru, oraz

gest–klucz, który przywraca kierowalność, kiedy pojawia się szum asocjacyjny, rejestrowane są mikro–pauzy, drżenie i zmiany horyzontu patrzenia, dzięki czemu można zlokalizować wąskie gardła koordynacji. Wariant kuratorski przyjmuje kompozycję czasoprzestrzenną jako narzędzie ekranowania szumu i kierowania uwagi: światło ogranicza wieloznaczność, dźwięk ustanawia dominantę rytmiczną, a ułożenie obiektów–kluczy zmniejsza koszt decyzyjny — w tak zestrojonym polu obecności obserwacja zamienia się w selekcję affordancji. Istnieje także obserwacja w ruchu, potrzebna w środowiskach nieustabilizowanych, gdzie świadek cichy przemieszcza się po trajektoriach o najniższej kolizyjności, a jego rola polega na utrzymywaniu przejrzystych ścieżek powrotu do gestu–klucza. Obserwacja nie tworzy opowieści o tym, co było, lecz projektuje następny krok: odczytuje gęstość semantyczną i trajektorię mikroruchu, kalibruje próg bezpieczeństwa, proponuje korektę koartykulacji modalności, z uwzględnieniem idiomów kulturowych, religijnych i politycznych obciążonych afektywnie — jeśli się po nie sięga, ich dobór jest świadomy, a konsekwencje semantyczne i społeczne zostają ujęte w planie sytuacyjnym. Inscenizacja z kolei nie tworzy fikcji, lecz stroi warunki rzeczywistej czynności tak, aby mechanika sensu miała niski próg zapłonu i wysoką odporność na zakłócenia; to topologia przejść, proporcje odległości i temperatur, reguły światła i akustyki, ułożenie obiektów–kluczy i bramek decyzyjnych. W tej ramie mogą pojawiać się praktyki, które przypominają rytuały oczyszczające, pieczętujące, ochronne bądź inicjacyjne — od kręgu soli po wiązanie nici, od dymienia po „nakarmienie” przedmiotu — lecz ich status jest ściśle funkcjonalny: słowo nie opowiada, tylko porządkuje regułę działania; obraz nie symbolizuje, tylko ogranicza przestrzeń skojarzeń; gest nie gra emocji, tylko ustawia profil przejścia; światło nie nastraja, tylko bramkuje intensywności; dźwięk nie ilustruje, tylko koordynuje rytm decyzji; obiekt nie rekwizytuje, tylko kondensuje ślad. Ponieważ psychoperformans dopuszcza obiekty o zachowaniu zmiennym — mąka, woda, dym, tkanina — inscenizacja wpisuje tę zmienność w strukturę: nie oczekuje od nich powtarzalności, lecz przewidywalnego zakresu wariacji, a jeżeli działanie wymaga efektu placebo, odczarowania czy autosugestywnego „przełączenia”, służą do tego wypowiedzi performatywne o kontrolowanej prozodii i krótkiej, operacyjnej semantyce. Tak skonstruowana forma pracy bywa najbliższa temu, co laik bierze za performans artystyczny, jednak różnica jest zasadnicza: zamiast efektu dla widza liczy się inżynieria przejść, a dowodem pozostaje decyzja „po”, która utrzymuje się w innym pejzażu bodźców. Dzięki temu inscenizacja działa jak narzędzie poznawcze i terapeutyczne w sensie funkcjonalnym, bez ekwiwalencji teatralnych, a jednocześnie pozostaje spójna w skalach od pracy indywidualnej, przez duet, po układy zbiorowe i masowe, również w wariacie dokamerowym, gdzie rejestracja podlega tym samym progom bezpieczeństwa i zasadom minimalnej pamięci operacyjnej.

Gra sytuacyjna jest formą pracy, w której realne działanie zostaje osadzone w regule zadaniowej zapośredniczającej decyzję przez ograniczony zestaw ruchów i kontr-ruchów, tak aby emergencja sensu i relacji była obserwowalna oraz rozstrzygalna bez ucieczki w reprezentację. Reguła nie tworzy fikcji; działa jak mechanizm projektowy podobny do dobrze zdefiniowanej gry kooperacyjnej lub niekooperacyjnej, w której parametrami steruje się koartykulacją modalności: obrazem o kontrolowanej rozdzielczości, słowem o semantyce skrótu, gestem–kluczem o niskim koszcie energetycznym, światłem bramkującym intensywności, dźwiękiem ustanawiającym dominantę rytmiczną oraz obiektami–kluczami dobranymi ze świadomością ich zmiennego zachowania. Zadanie może mieć charakter negocjacyjny, oporowy, opiekuńczy lub inicjacyjny — dla przykładu: dwuosobowa gra „przeprowadzania” tkaniny przez przeszkadzające strumienie powietrza; kolektywna gra „odczarowania” miejsca poprzez rotację zapachów, progów dotykowych i kierunków patrzenia;

mikro-gra autosugestywna z czesaniem lustra, w której wypowiedź performatywna pełni funkcję bramki decyzyjnej, a placebo jest intencjonalnym przesunięciem priorytetów predykcyjnych, nie twierdzeniem o przyczynie. Gry sytuacyjne dopuszczają repertuar gestów i figur zapożyczonych z tradycji rytualnych, surrealnych i dadaistycznych — posypywanie progu solą, przelewanie wody, związywanie i rozwiązywanie nici, rozsypywanie mąki i „zamiatanie wstecz”, grzebanie słoika z napisem — pod warunkiem, że ich status pozostaje operacyjny: to instrumenty modulacji oczekiwań, ram interpretacyjnych i wektorów uwagi, a nie deklaracje o mocy nadprzyrodzonej. W wymiarze pomiaru gra sytuacyjna posiada trzy wskaźniki pierwotne: czas domknięcia (czyli ile trwa przejście od inicjacji do stabilnego progu), klarowność skrótu językowego (czy zdanie-operator przywołuje się bez ornamentu i działa w nowym pejzażu bodźców) oraz utrzymywalność decyzji „po” pod zmianą światła, dźwięku, faktur dotykowych, bodźców węchowych i zadań przedsionkowych; dopełnieniem jest wierność wykonawcza kodowana przez świadka cichego i responsywnego. Właśnie tu szczególnie ujawnia się przewaga psychoperformansu nad inscenizacją teatralną: gra sytuacyjna nie tyle „pokazuje relację”, ile ją produkuje, pozwalając zarazem na kontrolowane testy równoważności — inny obiekt-klucz, ten sam mechanizm domknięcia; inny zapach, ta sama bramka decyzyjna; inna temperatura barwowa światła, ten sam wektor spojrzenia. Z punktu widzenia bezpieczeństwa reguła zawiera progowe warunki przerwania i powrotu do gestu-klucza; z punktu widzenia etyki przewiduje matrycę ról, która rozprasza asymetrie i wyznacza odpowiedzialność za decyzje „po”. Efemeryczność nie stanowi przeszkody — przeciwnie, gra sytuacyjna dzięki skończoności przebiegu i minimalnej pamięci operacyjnej generuje ślad wystarczający do powtórzenia mechaniki bez kolonizowania życia narracją.

Praca własna to idiom indywidualny, w którym psychoperformer wykonuje projekt o skali od mikro-psychoperformansu trwającego minuty do cyklu rozpisanego na tygodnie, zazwyczaj bez publiczności, czasem w wariacie dokamerowym. Jej rdzeniem jest triada: partytura minimalna, wypowiedzi performatywne jako bramki decyzyjne oraz selekcja obiektów-kluczy, także tych o zachowaniach zmiennych (woda, dym, mąka, tkanina), których wariacja staje się równoprawnym materiałem konstrukcji. Praca własna pozwala świadomie korzystać z autosugestii i efektu placebo jako ekonomicznych narzędzi zmiany rozdzielczości predykcji — „odczarowanie” nie jest tu figurą metafizyczną, tylko działaniem na granicy percepcji i języka, w którym krótkie zdanie-skrót przedstawia próg i porządkuje mapę wyborów. Wersja diagnostyczna ogniskuje się na rozpoznaniu perfonemów o największej mocy porządkującej i na kalibracji marginesu sterowalności; wersja treningowa pracuje nad redundancją kontrolowaną i koartykulacją modalności; wersja transformacyjna prowadzi do aktów symbolicznych, które mają konsekwencje w życiu „po” — od małych decyzji zawodowych po reorganizację relacji. Samotność nie znosi świadkowania: jego funkcję może pełnić zapis dźwiękowy prozodii domknięcia, krótkie notatki pamięci operacyjnej, fotografia śladu materialnego bądź cichy świadek obecny w przestrzeni, ale nieinterweniujący. Z punktu widzenia miar jakości praca własna wymaga dyscypliny w rejestrowaniu inicjacji, pracy właściwej i domknięcia, lecz dokumentacja pozostaje minimalna, odwracalna i pseudonimizowana. Warianty hybrydowe — intymna praca własna z elementami gry sytuacyjnej, praca własna w przestrzeni publicznej, praca własna dokamerowa — podlegają tym samym progom bezpieczeństwa i tej samej logice rozstrzygalności: o trafności nie decyduje widowiskowość, lecz skrócenie czasu domknięcia, klarowność skrótu i trwałość decyzji „po” w odmiennych konfiguracjach bodźców. Charakterystyczna jest wysoka rola logoperformansu: mowa, szept, milcząca prozodia, krótkie formuły performatywne spięte z oddechem i

mikroruchem dłoni, które zamykają pętlę reaktywności. Jeżeli repertuar czerpie z praktyk potocznie nazywanych „magiczno-rytualnymi”, praca własna ujmuje je inżyneryjnie — jako kształty działania o przewidywalnej funkcji regulacyjnej i semantycznej — oraz etycznie, z poszanowaniem lokalnych rejestrów znaczeń i możliwych konsekwencji społecznych.

Praca zbiorowa, obejmująca duet, trio, zespół oraz układy masowe, stanowi najbardziej wymagający sprawdzian koordynacji pól obecności, ponieważ mechanika sensu rozkłada się między osoby, ich idiomy cielesno-językowe oraz dynamiczne affordancje przestrzeni. Wersje kooperacyjne projektuje się jak sieci bramek decyzyjnych rozdzielonych rolami: wykonawców, współwykonawców, świadka cichego i responsywnego, opiekuna procesu; w strukturach rozproszonych świadkowanie bywa ruchome, a jego zadaniem jest utrzymanie przejrzystych ścieżek powrotu i stabilizacji dominanty rytmicznej. Warianty z elementami konfliktu lub napięcia — negocjacje, przeciwdziałanie, przechwytywanie sensu — wykorzystują gry sytuacyjne kalibrowane do poziomu ryzyka i do kulturowej gęstości znaków, włącznie z użyciem obiektów afektywnie nacechowanych (religijnych, politycznych, tabu), przy czym wybór ten pociąga przewidywalne konsekwencje etyczne i społeczne: wymóg jawnych zgód, matrycy odpowiedzialności za deeskalację, procedur przerywania i zasad rekontekstualizacji poza wydarzeniem. W skali masowej mechanika opiera się na falach uwagi i redundancji kontrolowanej: jeden gest-klucz rozchodzi się jak impuls, słowo-operator w odpowiedniej prozodii inicjuje synchronizację, światło bramkuje strefy, dźwięk — prowadząc puls — pozwala utrzymać kierunek w heterogenicznym tłumie; obiekty-klucze są dystrybuowane tak, aby ich zachowanie — również zmienne, jak konfetti czy tkaniny — tworzyło czytelną topologię przejść i domknięć. W zespołach profesjonalnych i edukacyjnych praca zbiorowa korzysta z metod znanych z praktyk somatycznych i performatywnych — słuchania ciężaru, przepuszczania impulsu, ćwiczeń z horyzontem patrzenia — lecz w psychoperformansie ich status jest funkcjonalny i mierzalny, nie stylistyczny. Trafność ocenia się przez parametry pierwotne (czas domknięcia, klarowność skrótu, utrzymywalność decyzji „po”), przez wskaźniki relacyjne (stabilność rezonansu, redukcja uników komunikacyjnych, obniżenie kosztu decyzyjnego) oraz przez bezpieczeństwo (brak zdarzeń niepożądanych przekraczających progi; odwracalne zgody). Dokumentacja — jeśli potrzebna — realizuje zasadę minimalnej pamięci operacyjnej i pseudonimizacji; w układach dokamerowych dotyczy również prawa do odwrócenia udostępnienia śladów. Najważniejsze pozostaje to, że praca zbiorowa, choć potrafi generować silny efekt społeczny i afektywny, podlega tej samej logice co praca własna i gra sytuacyjna: decyzja „po”, inkorporacja w innym pejzażu bodźców, trwałość zmiany wzorca interakcji. To dlatego psychoperformans może funkcjonować w wariantach intymnych, prywatnych, publicznych i masowych bez utraty rygoru i bez popadania w redukcjonizm — kanały działania są te same, zmienia się jedynie skala i topologia, a operacyjna definicja trafności pozostaje niezmienna.

Metody oparte na wypowiedziach performatywnych wymagają własnej inżynierii języka, ponieważ to zdanie — krótkie, nieornamentowe, wpisane w rytm oddechu i mikroruch dłoni — pełni rolę bramki decyzyjnej, która może inicjować, modulować lub domykać przebieg. Skuteczność nie zależy od dekoracyjności frazy, lecz od przejrzystości składni operacyjnej i od prozodii, która równo prowadzi akcenty energetyczne. Rozróżnienie między frazą „otwierającą” a „pieczętującą” bywa kluczowe, podobnie jak praca z kontrperformatywami, w których zanegowanie jest ruchem porządkującym, a nie ucieczką od decyzji. W praktyce zdanie bywa koartykulowane z obrazem o kontrolowanej rozdzielczości, gestem o niskim koszcie

energetycznym, pulsującym światłem o przewidywalnym konturze oraz dźwiękiem pracującym jako dominanta rytmiczna; słowo włącza się w strukturę tak, aby obniżyć koszt wyboru i wyostrzyć granicę między szumem a sygnałem. Z tego samego powodu dopuszcza się działania, które potocznie nazywa się „magiczno-rytualnymi” — formuły odczarowujące i zakotwiczące, autosugestywne inwokacje i placebo — pod warunkiem, że ich status pozostaje funkcjonalny i jawny: modyfikują oczekiwania i priorytety predykcyjne, ale nie roszczą sobie prawa do przyczyn transcendentalnych. Wysoka uogólnialność tych metod wynika z ich ekonomii. Krótkie zdanie, dobrze zestrojone z oddechem, potrafi skompresować złożony wektor transformacji w figurę gotową do przywołania w odmiennym pejzażu bodźców, a to w psychoperformansie jest probierzem trafności.

Wariant dokamerowy ustanawia kamerę jako świadka o podwójnej naturze: stabilizuje uwagę, a zarazem podnosi gęstość bodźców poprzez zmianę etyki spojrzenia i topologii ruchu. Jeżeli rejestracja jest używana, obowiązuje inżynieria przejść, w której soczewka, kąt widzenia, odległość i ruch aparatu stają się elementami kompozycji czasoprzestrzennej, a nie tylko rejestracją. To kamera „wycina” horyzont patrzenia, determinuje wektor spojrzenia i wprowadza własną prozodię domknięcia — długie ujęcie stabilizujące puls i krótkie cięcie kondensujące ślad. Reżim bezpieczeństwa wymaga pseudonimizacji i odwracalnych zgód; reżim metodologiczny nakłada obowiązek rozdzielania efektu aparatu od efektu mechaniki działania, co testuje się w próbach translacyjnych, w których te same perfonemy wykonuje się bez obecności urządzenia. Użycie kamery nie znosi efemeryczności. Ślad audiowizualny jest minimalną pamięcią operacyjną, która służy replikacji funkcjonalnej i szkoleniu kompetencji projektowych, wykonawczych oraz świadkowania, a nie budowie archiwum. W polu edukacji kamera może być narzędziem biofeedbacku semantycznego: odczyt prozodii, analiza trajektorii mikroruchu, rozpoznawanie nieużytecznych redundancji, kalibracja horyzontu patrzenia. W polu sztuki pełni funkcję medium, które zmienia relację z widzem bez redukcji działania do obrazu; w polu zdrowia — funkcję zwierciadła, które pozwala przyspieszyć inkorporację przez porównywalność ujęć w schematach N-of-1.

Translacja i substytucja stanowią klasę metod pozwalających przenieść mechanikę z materiału o wysokim koszcie afektywnym lub prawnym do materiału pośredniego, zachowującego strukturę warunków. Jeżeli obiekt-klucz jest nacechowany religijnie, politycznie lub tabuicznie, translacja przenosi regułę działania na obiekt neutralny albo na obraz o ograniczonej rozdzielczości, przy zachowaniu prozodii domknięcia i bramki decyzyjnej. Substytucja wprowadza przybliżenie: zamiast szkła — lód; zamiast ognia — ciepłe światło; zamiast krwi — farba wodna o porównywalnej gęstości semantycznej w danym rejestrze kulturowym. Nie chodzi o „udawanie”, tylko o inżynierię ryzyka, która utrzymuje rozstrzygalność i etykę, jednocześnie chroniąc margines sterowalności. W tym samym idiomie mieszczą się metody z przedziału placebo i autosugestii, rozumiane jako ekonomiczne narzędzia kalibracji oczekiwań. Placebo nie jest oszustwem, lecz interwencją predykcyjną, której warunkiem jest jawność wobec wykonawcy i świadka oraz mierzalność efektu w parametrach pierwotnych. Autosugestia nie oznacza „uwierzenia w cokolwiek”, lecz świadome sprzężenie zdania-operatora z oddechem i gestem, tak aby podnieść tolerancję na niepewność i obniżyć koszt decyzji. Dzięki translacji i substytucji psychoperformans może bezpiecznie korzystać z repertuaru gestów znanych z tradycji rytualnych czy surrealnych, nie tracąc rygoru metodologicznego i nie popadając w redukcjonizm ekspresyjny.

Tok pracy, niezależnie od skali i formatu, zachowuje trzy fazy o różnej granulacji: rozpoznanie i projektowanie, wykonanie w polu obecności, domknięcie z inkorporacją. Na etapie rozpoznania stosuje się obserwację sprawczą w celu zlokalizowania perfonemów o najwyższej mocy porządkującej oraz identyfikacji wąskich gardel — wzmożonej reaktywności na określone widma dźwięku, nadmiaru asocjacji wzrokowych, przeciążenia przedsionkowego, oporu wobec faktur dotykowych, nieadekwatnych konturów zapachowych. Projektowanie obejmuje budowę partytury z inwariantami, dobranie obiektów-kluczy, koartykulację modalności i kalibrację progów bezpieczeństwa; w tym miejscu plan sytuacyjny powinien już zawierać jawne procedury przerwania i powrotu do gestu-klucza. Wykonanie nie jest roll-playem, więc wymaga inżynierii ekonomii środków i dominaty rytmicznej, która utrzymuje kierunek, nawet gdy materiał zachowuje się zmiennie — woda rozlewa się inaczej, dym niesie się w przeciwną stronę, tkanina podejmuje własną dynamikę. Domknięcie nie oznacza efektownego finału, tylko funkcjonalne zatrzymanie rozchodzenia się pobudzenia, kondensację śladu i zapis minimalnej pamięci operacyjnej, z której wyniknie test „po”. Z perspektywy miar jakościowych i ilościowych tok pracy daje się obserwować przez czas domknięcia, klarowność skrótu językowego, utrzymywalność decyzji „po” przy zmianach w kanałach wzroku, słuchu, dotyku, węchu i przedsionka, a także przez wskaźniki relacyjne — stabilność rezonansu między wykonawcą a świadkiem, spadek uników komunikacyjnych, redukcję kosztu decyzyjnego. Ta sama struktura pozwala godzić idiograficzność z replikowalnością: jednostkowe idiomy pozostają, ale mechanika przejść i progi bezpieczeństwa dają się porównać i uczyć, co czyni psychoperformans metodą mieszczącą się równocześnie w polu sztuki, edukacji i zdrowia.

Obserwacja sprawczą, jako metoda, zakłada, że rozpoznanie nie jest pasywnym wglądem, lecz drobną interwencją w parametry sytuacji, która pozwala ujawnić ukryte sprzężenia między uwagą, afektem i ruchem. Zamiast „patrzeć, co się wydarzy”, projektuje się minimalne testy różnicowe na poziomie jednego wektora spojrzenia, jednej modulacji oddechu, jednego przesunięcia obiektu-klucza, aby odseparować efekt nowości od efektu mechaniki. W praktyce oznacza to krótkie sekwencje kalibracyjne, w których horyzont patrzenia zostaje na moment ustawiony w punkt neutralny energetycznie, prozodia głosu sprowadzona do rytmu roboczego, a trajektoria mikroruchu dłoni rejestrowana w pamięci operacyjnej jako kontur, nie ornament. Tego typu obserwacja, prowadzona w oknach o małej gęstości bodźców, pozwala wyodrębnić perfonemy o największej mocy porządkującej i zidentyfikować wąskie gardła — nadmiar asocjacji wzrokowych, przeciążenie przedsionkowe, opór wobec określonych faktur dotykowych, zbyt wysoki koszt semantyczny słowa. Ważne jest, że obserwacja sprawczą działa idiograficznie i jednocześnie daje się porównywać między przebiegami, ponieważ jej wyniki zapisuje się w postaci minimalnych, interoperacyjnych śladów: zdania-operatora inicjacji, znaczników czasu, opisu jednego przejścia i prozodii domknięcia. W odmianie uczestniczącej świadek utrzymuje niską intruzywność i pracuje jako stabilizator pól obecności, w odmianie dokamerowej kamerę traktuje się jak urządzenie bramkujące uwagę, którego wpływ na mechanikę jest testowany w próbach translacyjnych bez rejestracji. Kluczowa pozostaje rozstrzygalność: obserwacja ma wskazać, które kombinacje obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu obniżają koszt decyzyjny, skracają czas domknięcia i wzmacniają utrzymywalność decyzji „po” w odmiennym pejzażu bodźców — dopiero wtedy uzasadnia inscenizację i grę jako dalsze metody pracy.

Inscenizacja warunków różni się od teatralizacji tym, że nie buduje świata fikcyjnego, lecz stroi parametry rzeczywistości, aby uczynić widoczną oś transformacji. Projekt obejmuje topologie

przejść, gradienty światła, kontury dźwięku, temperatury i faktury dotykowe, a także rozmieszczenie obiektów-kluczy, w tym takich o zachowaniu zmiennym jak woda, dym, mąka czy tkanina, których nieprzewidywalność staje się świadomie wykorzystywaną materią. W tej metodzie dopuszcza się użycie repertuaru działań potocznie nazywanych „magiczno-rytualnymi” — przelewania, odczarowywania, czesania lustra, „zamiatania wstecz”, inwokacji i kontr-inwokacji — pod warunkiem, że ich status pozostaje funkcjonalny: działają jako bodźce kosztowne (costly signals), które wiążą intencję z materią i reorganizują mapę oczekiwań, zamiast odwoływać się do przyczyn transcendentalnych. W tym sensie placebo i autosugestia są ekonomią predykcji, a nie luką poznawczą: krótkie zdania performatywne, wpięte w prozodię i mikroruch dłoni, przedstawiają priorytety interpretacyjne, co daje się sprawdzić w miarach pierwotnych. Gry sytuacyjne stanowią wariant inscenizacji, w którym reguły są zredukowane do minimum potrzebnego do obserwowalności i testowalności: ruchy i kontr-ruchy odpowiadają za koartykulację modalności, Schellingowe punkty ogniskujące kierują wspólną uwagą, a „wspólna wiedza” o progach bezpieczeństwa ogranicza ryzyko eskalacji. Zastosowanie obiektów afektywnie nacechowanych (religijnych, politycznych, tabu) nie jest wykluczone, ale pociąga konsekwencje etyczne i społeczne: jawne zgody, matryce odpowiedzialności, procedury przerwania, zasady rekontekstualizacji po zdarzeniu. Gra właściwie zaprojektowana nie imituje relacji, lecz je wytwarza i czyni porównywalnymi: inny materiał, ta sama prozodia domknięcia; inna temperatura barwowa, ten sam horyzont patrzenia; inny zapach, ta sama bramka decyzyjna. Im mniej „udawania”, tym większa rozstrzygalność — i tym wyraźniej widać, że perfonemy pracują jak elementy inżynierii decyzji, a nie jak rekwizyty ekspresji.

Formy rozproszone i skalowane — od pracy własnej po układy masowe — wymagają zaawansowanej koordynacji pól obecności i kompetencji świadkowania, bo mechanika sensu rozkłada się tu między ciała, języki, obiekty i media. W pracy własnej akcent spoczywa na spiralach o rosnącej rozdzielczości, w których mikro-psychoperformanse (minuty) splatają się z przebiegami dłuższymi (dni), a inkorporacja opiera się na stabilności małych decyzji w zmienionych warunkach sensorycznych; logoperformans pełni funkcję głównego regulatora, a dokumentacja — minimalnego lustra dla korekt. W pracy grupowej i masowej liczy się redundancja kontrolowana oraz dominanta rytmiczna, która utrzymuje kierunek w heterogenicznym tłumie; światło bramkuje strefy, dźwięk prowadzi puls, obiekty-klucze o zmiennej dynamice tworzą czytelne trajektorie, a rola świadka rozprasza się w matrycy, by uniknąć asymetrii. Wariant dokamerowy i teleobecnościowy nie redukuje działania do obrazu: kamera działa jako świadek o własnej prozodii i własnych przesunięciach etycznych, a jej wpływ na mechanikę testuje się translacyjnie; materiały są pseudonimizowane, a zgody — odwracalne. Niezależnie od skali obowiązuje ta sama definicja trafności: skrócony czas domknięcia, klarowny skrót językowy, utrzymywalność decyzji „po” pod zmianą bodźców wzrokowych, słuchowych, dotykowych, węchowych i przedsiolkowych oraz odporność mechaniki na wzrost gęstości bodźców i fluktuacje topologii przejść. Efemeryczność formatu jest zgodna z rygiem metody, bo ślad pozostaje operacyjny, a nie narracyjny: wystarcza do replikacji funkcjonalnej, szkolenia kompetencji i audytu bezpieczeństwa, nie kolonizuje życia opowieścią, tylko otwiera możliwość kolejnych przebiegów, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt ponownie złożą się w działanie nienastawione na reprezentację, lecz na przemianę.

Formy i metody wymagają dopełnienia o tryby adaptacyjne dla profili sensorycznych, które odbiegają od uśrednionych modeli percepcji, ponieważ to właśnie na peryferiach rozkładu

wariancji mechanika psychoperformansu odślania swoją odporność. W praktyce oznacza to projektowanie planów sytuacyjnych z wyprzedzającą kalibracją gęstości bodźców w poszczególnych kanałach, z równoczesnym użyciem substytucji sensorycznej i koartykulacji modalności. Jeśli pole słuchowe jest nadwrażliwe, dominanta rytmiczna przejmuje rolę przewodnika poprzez wzór mikroruchu i światło o zwężonej rozpiętości kontrastowej, a logoperformans skraca frazę do krótkich, nienaładowanych operatorów; jeśli to wzrok jest kanałem podwyższonego kosztu, wprowadza się obiekty-klucze tanim dotykiem i wyraźną prozodią domknięcia, a obraz operuje niską rozdzielczością i czytelnym horyzontem. Gdy węch działa jako silny wyzwalacz afektywny, plan sytuacyjny traktuje zapach jako materiał, nie szum, używając dozowania w funkcji bramki decyzyjnej oraz jako testu utrzymywalności decyzji „po” w innym pejzażu bodźców; przedsionek i propriocepcja tworzą wówczas szynę sterowniczą, która stabilizuje trajektorię mikroruchu pod obciążeniem. Ten idiom pracy pozwala różnicować formy: mikropsychoperformanse oparte na jednej parze modalności z jawnie zaprojektowanym przejściem, dłuższe przebiegi spiralne o zmiennej rozdzielczości, a także sekwencje, w których obiekty-klucze o zachowaniu zmiennym — woda, mąka, dym, tkanina — nie są „nieprzewidywalnością”, lecz równorzędną materią mechaniki. Zabezpieczeniem pozostaje próg bezpieczeństwa rozpięty na prozodii i wektorze spojrzenia, dzięki czemu swobodna aktywność nie zamienia się w dryf, a komunikacja performatywna nie rozprasza się w nadmiarze. Warianty grupowe korzystają z redundancji kontrolowanej zamiast rozkazów: jeden obraz niskiej rozdzielczości i wspólna fraza logoperformansu działają jako punkty Schellinga, które naturalizują współdziałanie bez teatralizacji, a matryca ról rozprasza świadkowanie tak, by nie tworzyło hierarchii interpretacyjnej.

Metody środowiskowe i in situ otwierają drugi wachlarz form, w którym tło staje się narzędziem. W praktyce terenowej kompozycja czasoprzestrzenna uwzględnia rytmy miejsca, przepływy ludzi, akustykę ulicy, kierunki wiatrów, gradienty światła i mikro-topografie; obiekty-klucze są wybierane spośród materiałów lokalnych i użyte tak, by praca wykreślała oś transformacji bez hegemonii rekwizytu. Tego typu działanie nie „inscenizuje” życia, lecz przenosi mechanikę decyzji w realne środowisko, co pozwala na test odporności w warunkach niepewności i zakłóceń. Tam, gdzie reguły kulturowe są silnie nasycone, wypowiedzi performatywne przyjmują formę krótkich, operacyjnych formuł, które rekonfigurują ramę interpretacyjną bez ryzyka prozelityzmu; tabu i symbole o wysokiej wartości afektywnej mogą zostać włączone jako sygnały kosztowne, pod warunkiem jawnych zgód, czytelnego proggu przerwania i możliwości rekontekstualizacji po zdarzeniu. W tym idiomie mieszczą się działania rozproszone, kołowe i procesualne: krótki gest-klucz powtarzany przez dni w różnych porach i miejscach, praca w świetle i zmierzchu jako testy horyzontu patrzenia, użycie pory deszczu lub ciszy śniegu jako naturalnych bramek gęstości bodźców. Minimalna dokumentacja — zdanie-skrót, znacznik czasu, opis jednego przejścia, prozodia domknięcia — pozostaje operacyjna, a rejestry wideo i audio, jeśli powstają, są projektowane jako narzędzia szkoleniowe i ewaluacyjne, nie jako archiwa reprezentacji. Tę samą logikę przenosi się do środowisk cyfrowych i pośrednich: kamera nie jest furką na skróty, lecz świadkiem o własnej prozodii; mikrofony, latencje i kompresje stają się parametrami planu, a teleobecność to nie „zastępnik”, lecz inny wektor sensu, o ile zostaje przetestowana translacyjnie.

Nowe aspekty form dotyczą także ekonomii języka, bo logoperformans nie jest jedynie sposobem mówienia, lecz metodą kształtowania proggu decyzji. W wielu przebiegach głos staje się równorzędnym obiektem-kluczem, a zdanie-operator pełni funkcję bramki łączącej

semantykę i fizjologię: modulacja tempa, konturu częstotliwości podstawowej i czasu trwania pauzy sprzęga się z końcową fazą wydechu i mikroruchem dłoni, by skrócić drogę od intencji do czynu. Wypowiedzi performatywne, konstruowane w idiomie referencyjnym, a nie metaforycznym, działają jak mosty semantyczne: przesuwają granicę między szumem a sygnałem w słowniku działania, umożliwiają substytucję i rekonfigurację priorytetów w systemie predykcyjnym. Ich kalibracja wymaga testów idiograficznych, bo ta sama fraza może kolonizować uwagę w jednym rejestrze kulturowym i uwalniać ją w innym; rozwiązaniem pozostaje krótkie porównanie dwóch wersji operatora o różnej gęstości semantycznej i ocena czasu domknięcia oraz utrzymywalności decyzji „po” w odmiennych pejzażach bodźców. Z tego względu metoda obejmuje również „negację performatywną” jako narzędzie: rezygnacja z jednego słowa lub gestu o nadmiernym koszcie afektywnym bywa interwencją skuteczniejszą niż jego subtelna korekta, a cisza znacząca pełni rolę kondensatora sensu, który zabezpiecza kierunek transformacji. W pracy zbiorowej logoperformans konstruuje wspólną prozodię o niskiej intruzywności; w układach masowych dźwięk przyjmuje kształt pulsów o przewidywalnym profilu, które integrują czas bez kolonizacji treści. W obu wypadkach trafność rozstrzyga utrzymywalność decyzji „po” pod zmianą światła, dźwięku, dotyku, węchu i obciążenia przedsiomkowego, a nie intensywność deklaracji.

Ostatni blok nowych metod dotyczy ryzyka, błędu i uczenia się. Psychoperformans nie usuwa zakłóceń, lecz włącza je jako materiał konstrukcyjny, dlatego formy pracy obejmują jawne treningi tolerancji na błąd i serię kontrfaktycznych mini-prób, w których intencjonalnie narusza się wygodne stałe. Zmiana kierunku wejścia, obrót mapy przejść, niecodzienna trajektoria mikroruchu, zamiana ról wykonawca—świadek, obiekt—klucz o zachowaniu zmiennym zamiast stałego — te mikrorozstrojenia ujawniają, czy mechanika jest przenośna. W układach klinicznie wrażliwych progi są definiowane prewencyjnie, a formy minimalne zastępują eskalację: krótszy wektor spojrzenia, mniejsza amplituda gestu—klucza, zawężony horyzont i krótsze zdanie—operator utrzymują pole obecności bez zrywania osi transformacji. W edukacji i kulturze pracy zróżnicowanej neurorozwojowo metoda korzysta z uniwersalnego projektowania uczenia, struktur TEACCH i narzędzi AAC jako zestawu affordancji, nie jako dekoracji dostępności; akcent pada na prozodię domknięcia, matrycę ról o niskiej intruzywności i redundancję kontrolowaną. W środowiskach kolektywnych i instytucjonalnych superwizja jest wpisana w konstrukcję: świadek nie ocenia stylu, tylko wierność mechaniki, a rejestr zdarzeń niepożądanych służy kalibracji progów zamiast potwierdzaniu retoryki sukcesu. W tym reżimie działania miejsca na „udawanie” nie ma, ponieważ formy pracy — obserwacja sprawcza, inscenizacja parametryczna, gra sytuacyjna, praca własna, praca zbiorowa, tryby in situ i dokamerowe — są projektowane po to, by uczynić rozróżnialną oś przemiany i uogólnialną decyzję „po”, a obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędnymi narzędziami inżynierii sensu, które dają się sprawdzić w działaniu, przenieść między kontekstami i utrzymać pod wzrastającą złożonością świata.

Rejestry somatyczno-poznawcze stanowią dla psychoperformansu źródło protokołów o wysokiej przenośności, o ile zostaną przełożone na język perfonemów i planów sytuacyjnych bez utraty ich wewnętrznej logiki. Body-Mind Centering® dostarcza tu map pracy na poziomie systemów i faz rozwojowych (układy: kostny, powięziowy, płynowy, nerwowy; wzorce neurokomórkowe; odruchy pierwotne; wczesne zmysły i ontogeneza ruchu), które można parametryzować jako inwarianty inicjacyjne i bramki decyzyjne: jeden gest ciężaru przeniesiony z kości na powieź, jedno przejście z oddechu płucnego do „oddechu płynowego”, jedna zmiana

horyzontu patrzenia zsynchronizowana z wektorem mikroruchu — to minimalne, ale mierzalne jednostki działania, pozwalające obniżyć reaktywność i zwiększyć rozdzielczość decyzji „po”. Metoda Feldenkraisa (Awareness Through Movement / Functional Integration) wnosi precyzyjną pracę z różnicowaniem i integracją, która w partyturze psychoperformansu funkcjonuje jak inżynieria ekonomii ruchu: mikroróżnienia kierunku, amplitudy i kolejności rekrutacji segmentów ciała stają się wskaźnikami wierności mechanicznej pod obciążeniem sensorycznym; sprzężenia proprioceptywno-przedsionkowe i kontrola jerku informują o tym, czy dominanta rytmiczna jest zakotwiczona w ciele, czy tylko „naniesiona” przez konwencję. Qigong, w wariantach medytacyjno-kinetycznych, daje matryce rytmu i trajektorii, które łatwo przełożyć na partytury o niskiej gęstości reguł: pulsacja ugięcia-wyprostu jako dominanta, wektor spojrzenia prowadzony „po łuku”, praca z ciężarem w relacji do podłoża — te mikroreguły podnoszą tolerancję na niepewność bez mnożenia bodźców. Akupresura i mudry, traktowane funkcjonalnie, a nie ezoterycznie, działają jak obiekty-klucze ciała: krótka, powtarzalna sekwencja ucisku lub ułożenia dłoni sprzężona z frazą logoperformansu i prozodią domknięcia kondensuje znaczenie w ruchu i pozwala testować utrzymywalność decyzji w odmiennych pejzażach dotykowych i dźwiękowych. Rejestry te wymagają jednocześnie rygoru translacyjnego i kulturowej ostrożności: każda zaczerpnięta technika bywa w psychoperformansie „zdekorowana” do roli mechaniki — nie symbolu — a jej skuteczność rozstrzyga się w schematach N-of-1 poprzez czas domknięcia, klarowność skrótu językowego i odporność gestu-klucza na wzrost gęstości bodźców oraz zmianę topologii przejść.

Dopełnieniem są idiomy praktyk kontemplacyjnych i rytualnych, o ile zostaną zoperacjonalizowane bez fetysyzacji formy. Zazen rozumiane jako utrzymywanie „silnego centrum” (stabilnego atraktora posturalno-oddechowego w okolicy hary) stanowi wzorcową dominantę rytmiczną o dużej sile porządkującej: w partyturze działa jako bezruch funkcjonalny, który konserwuje energię, zawęża wachlarz alternatyw i chroni oś transformacji niezależnie od wykonywanej czynności. Stan przepływu (flow) — warunkowany równowagą wyzwania i kompetencji, klarownością celu oraz natychmiastową informacją zwrotną — daje mierzalne kryteria strojenia: jeśli „okno integracji” między interocepcją i eksterocepcją przestaje się domykać, należy obniżyć złożoność zadania lub wzmocnić sygnały zadaniowe prostymi operatorami językowymi; jeśli przepływ staje się zbyt wąski, dodaje się kontrolowaną redundancję modalną (na przykład lekki puls świetlny lub kilka sylab logoperformansu) w funkcji amortyzacji. Rytuály i obrzędy — ujmowane jako technologie przejścia, a nie światopogląd — są źródłem sprawdzonych form inicjacji i domknięcia; ich adaptacja wymaga jednak jawnie opisanych progów bezpieczeństwa, świadkowania o niskiej intruzywności i protokołów rekontekstualizacji, tak aby nie „przenosić” ciężaru semantycznego bez zgody i bez odpowiedzialności. Rejestry autorskie, takie jak autonia czy pasionika, mogą pełnić rolę idiomów specjalistycznych: pierwszy jako praktyka regulacji napięcia i „uwalniania napędu” z nadmiarowych pętli reaktywności, drugi jako inżynieria energii afektywnej w pracy z wektorem zaangażowania; w partyturze będą mapowane na perfonemy o jasno określonych wskaźnikach wierności (stabilność prozodii, trajektoria mikroruchu, ekonomia przejść, skrót językowy), a ich status empiryczny zostanie ugruntowany idiograficznie. Te katalogi pozostają otwarte: w orbicie psychoperformansu mieszczą się zarówno techniki uważności, jak i pracy z obrazem wewnętrznym, praktyki oddechowe krótkiej frazy, sekwencje propriocepcji dłoni i stóp, a także formy pracy głosem, które traktują mowę jako nośnik operatorów semantycznych i jako akustyczną dominantę rytmiczną. Wszystkie te rejestry są sygnalizowane informacyjnie i

zostaną rozwinięte analitycznie oraz aplikacyjnie w odniesieniu do procedur i przykładów w części III, gdzie zyskują rozdzielczość zastosowań i kryteriów trafności.

Zasada pozostaje niezmienna: każdy importowany idiom traci status „wiary” i zyskuje status mechaniki wtedy, gdy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt dają się wpisać w plan sytuacyjny z jasno opisanymi bramkami, progami i wskaźnikami decyzji „po”, a jego wartość potwierdza się w minimalnej, etycznie zaprojektowanej dokumentacji i w powracalnej, małej zmianie utrzymanej poza sytuacją działania.

Spektrum form pracy i metod rozpościera się od mikropsychoperformansów, które rozgrywają się w kilkusekundowych oknach integracji jako precyzyjne przesunięcia wektora uwagi, po rozbudowane przebiegi terenowe i dokamerowe, działania jednostkowe i kolektywne, praktyki intymne i sytuacje o skali masowej, a także konfiguracje hybrydowe, w których środowisko — architektura światła, akustyka miejsca, pogoda, rytm miasta — współtworzy mechanikę decyzji. Materiał może być stały i przewidywalny albo zmienny i „żywy”: obiekty o zachowaniu inercyjnym, ale też woda, mąka, dym, tkanina czy roślinność, które wprowadzają modulowalność i uczą sterowania pod niepewnością. Języki modalne — obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt — nie tworzą hierarchii, tylko konfiguracje koartykulacyjne o różnym koszcie energetycznym i różnej funkcji, dzięki czemu ten sam cel może być osiąganym przez inne trajektorie: raz przez logoperformans o wysokiej rozdzielczości prozodii, kiedy indziej przez kompozycję czasoprzestrzenną, która obniża gęstość bodźców i stabilizuje pole obecności, jeszcze kiedy indziej przez pracę dotykową, która podmienia kanał semantyczny i skraca czas domknięcia. Formy wzmacnia inżynieria temporalna: spiralne progresje rozdzielczości, sekwencje o stałej dominancie rytmicznej lub celowe asymetrie czasu, a także próby translacyjne, które naruszają wygodne stałe po to, by sprawdzić przenośność mechaniki. Z tej perspektywy repertuar jest potencjalnie nieograniczony, bo każda nowa koartykulacja perfonemów i warunków środowiskowych tworzy odmienny układ rozstrzygalny, o ile zachowane są progi bezpieczeństwa, minimalna dokumentacja operacyjna i kryteria trafności decyzji „po”.

Równoległa otwartość dotyczy też zaplecza metodologicznego. Psychoperformans może asymilować idiomy somatyczno-poznawcze (Body–Mind Centering®, Feldenkrais, BODYNAMIC®), praktyki kinetyczno-oddechowe (qigong), techniki pracy z dłońią (mudry) i naciskiem (akupresura), dyscypliny kontemplacyjne (zazen) oraz procedury zdobywania przepływu, ale zawsze poprzez translację na poziom perfonemów, planów sytuacyjnych i wskaźników wierności; może korzystać z wypowiedzi performatywnych, autosugestii, placebo konstrukcyjnego i rekontekstualizowanych rytuałów przejścia, pod warunkiem jawnych zgód i etyki rekontekstualizacji; może wreszcie używać technologii — biofeedbacku o niskiej intruzywności, scenografii światła i dźwięku, interfejsów haptycznych, środowisk immersyjnych — pod warunkiem, że technologia pozostaje narzędziem parametryzacji i wzmacnia widzialność osi transformacji. Ta elastyczność nie znosi rygoru, lecz go wymaga: rozbudowa repertuaru jest sensowna tylko tam, gdzie towarzyszy jej przejrzysty próg przerwania, matryca ról o niskiej intruzywności, redundancja kontrolowana zamiast nadmiaru i jasny sposób mierzenia utrzymywalności decyzji w zmienionym pejzażu bodźców. Dlatego wiele wariantów — od pracy w polu edukacji i zdrowia, przez praktyki kuratorskie i projekty in situ, po autorskie idiomy badawcze — zostanie rozwiniętych rzeczowo w dalszych partiach tomu oraz w części III, tam, gdzie ich mechanika i uwarunkowania kulturowe dają się pokazać z należytą rozdzielczością.

Repertuar pozostaje otwarty i właściwie nieskończony, a granicę wyznacza jedynie rozstrzygalność w działaniu i etyka jego warunków.

#### 4.6. Rola planu sytuacyjnego: cele, ograniczenia, logistyka i zasady zmiany w trakcie

Plan sytuacyjny jest urządzeniem sterującym przebiegiem, a nie opowieścią o tym, co ma się wydarzyć. Jego funkcją jest przełożenie hipotezy sensu na inżynierię decyzji poprzez redukcję zbędnych stopni swobody i wzmocnienie rozróżnialności sygnału w czasie. W praktyce plan sytuacyjny określa, jakie inwarianty muszą zostać zachowane, aby wektor transformacji pozostał widoczny, w których odcinkach dopuszczalna jest kontrolowana zmienność, gdzie leżą progi bezpieczeństwa i jak mają zostać rozpoznane. Projektuje się nie tyle „sekwencję zdarzeń”, ile dynamikę przepuszczalności między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, tak aby każdy kanał niósł funkcję i aby ich koartykulacja obniżała koszt decyzyjny zamiast go podnosić. Plan sytuacyjny ustanawia horyzont patrzenia oraz wektor spojrzenia jako narzędzia bramkowania bodźców, definiuje dominantę rytmiczną, która porządkuje czas pracy, oraz wyznacza prozodię domknięcia, która zapobiega rozlewaniu się pobudzenia po zakończeniu. Celem nadrzędnym nie jest estetyczna koherencja, lecz rozstrzygalność: plan ma doprowadzić do utrzymywalnej decyzji „po” w zmiennym pejzażu bodźców, skrócić czas domknięcia, wzmocnić klarowność skrótu językowego i zapewnić, że gest-klucz pozostanie precyzyjny pod rosnącą złożonością środowiska. W odróżnieniu od scenariusza teatralnego plan sytuacyjny nie rozdziela ról fabularnych, tylko funkcje mechaniczne; jego materiałem są perfony z zdefiniowaną morfologią, składnią i semantycę operacyjną, a kryterium jakości pozostaje funkcjonalna równowaga: inne środki — ten sam mechanizm.

Cele planu sytuacyjnego rozpinają się na trzech współzależnych wymiarach, które muszą być jawnie nazwane i zestrojone. W wymiarze semantycznym plan porządkuje operatorów znaczenia: krótkie frazy logoperformansu, obrazy o kontrolowanej rozdzielczości, obiekty-klucze o przewidywalnej lub świadomie modulowanej reaktywności; wszystkie one mają działać jak przetworniki map priorytetów, przesuwając system z reaktywności ku sterowaniu. W wymiarze fizjologicznym plan stroi okno integracji między interocepcją i eksterocepcją, dobierając rytmy oddechowe, tempo zmian posturalnych, trajektorie mikroruchu, a także parametry światła i dźwięku tak, by margines sterowalności nie zapadał się przy pierwszej zmianie warunków. W wymiarze społecznym plan ustanawia matrycę ról i protokół świadkowania o niskiej intruzywności, określa trajektorie wejść i wyjść z pola obecności, a także minimalną dokumentację operacyjną, która umożliwia niezależne kodowanie wierności bez kolonizowania sensu. Te trzy wymiary zbiegają się w jednym zadaniu strategicznym: ochronić oś transformacji przed entropią bodźców i nadmiarem skojarzeń, zapewniając warunki do powtarzalnego rozpoznania progu domknięcia i do inkorporacji w odmiennych sytuacjach. Jeżeli plan sytuacyjny jest dobrze skonstruowany, decyzje „po” stają się tańsze energetycznie i bardziej uogólnialne, a sama forma działania zyskuje odporność na przesunięcia w świetle, akustyce, topologii przejść i konfiguracji społecznej.

Ograniczenia, które plan musi wziąć na siebie, dotyczą zarówno ryzyka przeciążenia, jak i ryzyka niedostatecznej rozdzielczości. Nadmierna gęstość bodźców uczy reaktywności, zbyt niska rozmywa wektor; dlatego logistyka planu obejmuje inżynierię affordancji: rozmieszczenie źródeł światła, temperaturę barwową i kierunkowość, kontrolę pogłosów i hałasu tła, selekcję

materiałów o przewidywalnych lub świadomie wykorzystywanych zmiennych właściwościach dotykowych i akustycznych, a także wyraźne ścieżki przepływu ruchu, w tym dostępne „wyjście awaryjne” z pola działania. Ograniczenia etyczne i prawne nie są dodatkiem, lecz częścią konstrukcji: odwracalne zgody, pseudonimizacja rejestrów, jawne progi przerwania, rejestr zdarzeń niepożądanych oraz mechanizmy deeskalacji muszą być wbudowane tak, aby ich przywołanie nie demolowało dramaturgii uwagi. Ograniczenia wykonawcze wynikają z kompetencji — plan dobiera taką liczbę i złożoność perfonemów, by utrzymywać stabilny margines sterowalności; włącza redundancję kontrolowaną między modalnościami, aby uodpornić mechanikę na chwilowe „zatkanie” kanału; przewiduje substytucje modalne na wypadek utraty jednego komponentu. Ograniczenia środowiskowe i społeczne — obecność osób postronnych, zasady danej instytucji, wrażliwość kulturowa symboli — są rozpisane jako parametry wejściowe, które zmieniają progi bezpieczeństwa i zakres dopuszczalnej zmienności, ale nie naruszają osi działania. Plan sytuacyjny nie jest autorytarną strukturą, lecz precyzyjnym kompromisem: tyle reguł, ile potrzeba, by utrzymać sprawczość i rozstrzygalność; tyle wolności, ile potrzeba, by umożliwić IndywiduAkcję i logistykę sensu w realnym świecie.

Logistyka planu sytuacyjnego ma charakter roboczej architektury i obejmuje dwa zbiory decyzji: przygotowawcze i operacyjne. W przygotowawczych definiuje się minimalny zestaw materiałów i ich warianty zastępcze, tak by każdy obiekt-klucz miał partnera funkcjonalnego o zbliżonej roli w mechanice; ustanawia się ścieżki ruchu i strefy ciszy, punkty kotwiczenia wzroku oraz miejsca bezruchu funkcjonalnego, które pozwalają kondensować znaczenie; wiąże się parametry „sceny” z mechaniką — światło z horyzontem patrzenia, akustykę z prozodią, ustawienie obiektów z kierunkiem wektora. W operacyjnych rozpisuje się czasy segmentów z granicami tolerancji, ale zamiast twardych minut stosuje się reguły oparte na znakach funkcjonalnych: przejście do fazy pracy właściwej po stabilizacji oddechu i pojawieniu się klarownego skrótu językowego; domknięcie po spełnieniu progu — powrót rytmu, stabilizacja trajektorii mikroruchu, decyzja minimalna w życiu „po” — z możliwością skrócenia lub wydłużenia odcinka, jeśli pole obecności wymaga korekty. Logistyka przewiduje także punkty translacyjne, w których pozwala się naruszyć wygodne stałe po to, by przetestować przenośność mechaniki: zmiana temperatury barwowej, rotacja faktur dotykowych, delikatna modyfikacja przestrzenności dźwięku. Wreszcie, logistyka czasu społecznego i prawnego: dostępność świadka cichego i responsywnego, matryca ról w razie eskalacji, procedury pracy z dokumentacją i jej udostępniania; to wszystko musi być na tyle proste, by nie wymagało interpretacji w chwili przesilenia. Dzięki temu plan sytuacyjny staje się nośnikiem celów, amortyzatorem ograniczeń, realną logistyką i zestawem jasnych zasad zmiany w trakcie — nie po to, by zamrozić działanie, ale by umożliwić mu precyzyjny ruch w świecie.

Zasady zmiany w trakcie mają charakter kontraktu funkcjonalnego, który chroni oś transformacji przed entropią improwizacji. Rdzeń kontraktu stanowią inwarianty niepodlegające negocjacji (cel funkcjonalny, progi bezpieczeństwa, dominanta rytmiczna, zasada bramkowania bodźców i rola świadka) oraz warianty kontrolowane, które można przełączać bez utraty rozstrzygalności (materiał obiektu-klucza, temperatura barwowa i kierunek światła, parametry akustyczne, gęstość bodźców dotykowych i zapachowych, trajektorie przejść oraz rozmieszczenie punktów horyzontu wzroku). Zmiana nie polega na „poprawianiu sceny”, lecz na translacji mechaniki: jeżeli operator semantyczny traci klarowność pod wzmożonym hałasem, nie zwiększa się wolumenu mowy, tylko dokłada redundancję modalną w obrazie lub obiekcie; jeżeli dominanta rytmiczna przestaje stabilizować pole

obecności, przywraca się ją mikropauzą oddechową i krótką prozodią domknięcia zamiast eskalować energię. Warunkiem dopuszczenia zmiany jest test ekwiwalencji funkcjonalnej w czasie rzeczywistym: skrót językowy musi pozostać przywoływalny bez ornamentów, trajektoria mikroruchu nie może tracić rozdzielczości przy mniejszej amplitudzie, a decyzja „po” powinna zachowywać się tak samo w nowym pejzażu bodźców. Dzięki temu plan sytuacyjny ma własną „sprężystość”, a przemodelowania w locie służą mechanice, nie dramaturgii.

Operacjonalizacja zmian wymaga jawnych okien decyzyjnych i sygnałów niskiej intruzywności. Okna decyzyjne są krótkimi szczelinami czasowymi wplecionymi w partyturę, w których wolno inicjować przełączenia wariantów: zogniskowany kontakt wzrokowy wykonawcy ze świadkiem responsywnym, jednozdaniowy operator meta-proceduralny i niewielki znak somatyczny (na przykład otwarcie dłoni zsynchronizowane z wydechem) zamykają mikro-pętlę zgody i uruchamiają zmianę. Sygnały niskiej intruzywności to predefiniowane wskaźniki o minimalnym koszcie energetycznym, które nie rozszczelniają pola obecności: mikrokiwnięcie głową, drobne przesunięcie obiektu-klucza o stałym znaczeniu, krótkie „tak/stop” w rejestrze logoperformansu o płaskim konturze prozodycznym. W środowiskach o wysokiej podatności na zakłócenia (instytucje, przestrzeń publiczną, plany zdjęciowe) stosuje się redundantne pary sygnałów, tak aby zatkanie jednego kanału nie wstrzymywało zmiany; w działaniach intymnych dopuszcza się redukcję do jednego, wcześniej uzgodnionego gestu-klucza. Zmiany materiałowe i topologiczne wymagają „mostów” koartykulacyjnych: zanim zgaśnie źródło światła czołowego, wprowadza się boczny akcent świetlny o tej samej temperaturze barwowej, zanim tkanina zastąpi papier, pojawia się mikro-przejście dotykowe, które przywraca rozdzielczość dłoni; zanim dźwięk ambienny ustąpi miejsca impulsowi perkusyjnemu, pojawia się krótki bufor mowy o neutralnej prozodii. Ta inżynieria przejść utrzymuje spójność mechaniki bez „dziur” w bramkowaniu bodźców.

Zmiana w trakcie jest także zarządzaniem ryzykiem i odpowiedzialnością. Progi przerwania muszą mieć pierwszeństwo nad ambicją formy: przekroczenie granicy gęstości bodźców węchowych sygnalizowane wzrostem uniku bodźca, przeciążenie układu przedsionkowego wykrywane przez niestabilność horyzontu patrzenia, nadmierna rekrutacja mięśniowa widoczna w trajektorii mikroruchu dłoni, czy zanik klarowności skrótu językowego pod wzmożoną presją społeczną — każde z tych zdarzeń inicjuje powrót do perfonemów o niższym koszcie energetycznym i do bezruchu funkcjonalnego, aż do odzyskania marginesu sterowalności. Świadek responsywny posiada prawo natychmiastowego zainicjowania przerwania bez uzasadnienia estetycznego, a dokumentacja incydentu powinna być minimalna, operacyjna i pseudonimizowana: opis parametru, który uległ przeciążeniu, decyzja zastosowana w odpowiedzi, czas powrotu do rytmu roboczego. W układach wieloosobowych matryca ról przewiduje stratyfikację odpowiedzialności: wykonawca odpowiada za inicjowanie i domknięcie, świadek za stabilność pola i sygnalizację progów, opiekun procesu za logistykę zmiany warunków środowiskowych i zgodność prawną. W działaniach masowych i dokamerowych dodatkowo rozdziela się rolę operatora dokumentacji od roli świadka, aby uniknąć kolonizacji pola obecności przez urządzenia i aby każda zmiana była uruchamiana przez mechanikę, nie przez kamerę.

Wreszcie, zmiana w trakcie wymaga praktyk przygotowawczych, które budują odporność planu bez mnożenia reguł. Próbkę translacyjną są krótkimi, kontrolowanymi symulacjami w warunkach naruszających wygodne stałe: wariant światła o chłodniejszej temperaturze

barwowej, chwilowe zagęszczenie dźwięków niskoczęstotliwościowych, dodanie faktury szorstkiej do sekwencji dotykowej, lekki bodziec przedsionkowy w postaci obrotu lub zmiany poziomu, zapach o jednoznacznym znaku afektywnym w niskim stężeniu; każda próbka jest domykana prozodią i skrótem językowym, a jej skuteczność mierzy się czasem powrotu do wektora spojrzenia, stabilnością trajektorii mikroruchu oraz utrzymywalnością decyzji „po” w oknie czasowym poza sytuacją działania. Ten trening sprężystości czyni z planu sytuacyjnego narzędzie zdolne do precyzyjnych korekt, a nie dokument, który trzeba bronić przed rzeczywistością. Z tak rozumianą logiką zmiany obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędnymi narzędziami adaptacji, a psychoperformans utrzymuje rozstrzygalność metody przy pełnym poszanowaniu efemeryczności wykonania i różnorodności środowisk, w których zachodzi.

Plan sytuacyjny osiąga największą skuteczność wtedy, gdy oprócz konstrukcji pozytywnej, która definiuje inwarianty i warianty kontrolowane, posiada również konstrukcję negatywną, czyli jawnie określa, czego nie wolno włączać do przebiegu, nawet gdy pokusa dramaturgiczna lub presja środowiskowa temu sprzyja. Tę warstwę planu tworzy się na podstawie pre-mortemu funkcjonalnego: wyobrażonej porażki domknięcia i inkorporacji, rozpisanej na możliwe błędy mechaniki. W rezultacie powstaje mapa wykluczeń, która nie jest listą zakazów estetycznych, lecz granicą operacyjną sensu. Wyklucza się bodźce o znanym profilu destabilizacji okna integracji intero–ekstero (na przykład nagłe flary świetlne o dużej amplitudzie kontrastu i nieregularnym rytmie, które rozrywają horyzont patrzenia), dźwięki o parametrach, które zaburzają dominantę rytmiczną bez możliwości natychmiastowej kompensacji w logoperformansie, zapachy i faktury dotykowe, które eskalują reaktywność ponad ustalony margines sterowalności, a także topologie przejść, które dublują trajektorie ruchu w sposób generujący kolizje ról. Konstrukcja negatywna obejmuje również ograniczenia semiotyczne i kulturowe: symbole o wysokiej lepkości afektywnej, jeśli nie są warstwowo przygotowane, powodują skokową zmianę gęstości semantycznej, co przy niedostatecznej redundancji kontrolowanej prowadzi do utraty rozróżnialności sygnału. Równolegle parametryzuje się ekspozycję fizjologiczną: czas przebywania w warunkach zwiększonego obciążenia przedsionkowego, wielkość odchyłeń luminancji, dopuszczalne pasma i natężenia dźwięku, częstotliwość mikropauz oddechowych. Ostatecznym celem nie jest „asekuracja”, lecz ochrona osi transformacji dzięki świadomej eliminacji tych wektorów, które z wysokim prawdopodobieństwem zamieniają działanie w reaktivny rozpad. Taka dwuplanowa architektura — pozytywna i negatywna — sprawia, że plan sytuacyjny staje się macierzą decyzji, a nie zbiorem instrukcji; łączy ekonomię środków z jawnie określonym ryzykiem, przygotowuje miejsce dla swobodnej aktywności i jednocześnie trzyma otwarte wyjście awaryjne z pola obecności, zanim pojawią się objawy przeciążenia.

Mechanika zmiany w trakcie nabiera szczególnej specyfiki w środowiskach zdalnych i dokamerowych oraz w działaniach terenowych, w których środowisko dynamicznie negocjuje sens z planem. W trybie dokamerowym obiektyw, ogniskowa, rozkład światła i charakter rejestracji dźwięku stają się współwykonawcami: należy zakładać translację prozodii i trajektorii mikroruchu przez aparat optyczny tak, aby skrót językowy i gest-klucz nie traciły rozdzielczości po kompresji perspektywy, a dominanta rytmiczna nie była kolonizowana przez automatyczne algorytmy wyrównywania dźwięku. Plan sytuacyjny przewiduje wtedy „okna bez technologii” — krótkie fragmenty, w których kamera milknie lub pozostaje na parametrach neutralnych, aby nie zmieniać bramkowania bodźców; a jeśli dokumentacja jest konieczna, rozdziela się rolę

operatora rejestracji od roli świadka, by uniknąć sprzężenia zwrotnego dramaturgii z okiem obiektywu. W działaniach zdalnych problemem jest brzmienie słowa i jego transmisja: logoperformans musi pozostać zrozumiały przy zubożeniu widma i opóźnieniach, dlatego plan określa zestaw operatorów semantycznych o niskiej wieloznaczności oraz rytm pauz, które kompensują fluktuacje łącza; obraz redukuje się do konturów o wysokiej informacyjności, a światło trzyma temperaturę barwową, która nie „pływa” na kamerze. W terenie natomiast to topologia miejsca narzuca granice: różnice wysokości, tekstury podłoża, przepływy ludzi, warunki akustyczne i wietrzne stają się materiałem planu, a zasady zmiany polegają na lokalnych translacjach łańcuchów perfonemów: jeżeli tkanina staje się nieprzewidywalnym obiektem-kluczem przy porywach wiatru, jej funkcję semantyczną przejmuje obiekt o podobnym profilu dotykowym, ale większej bezwładności; jeśli miejski hałas kolonizuje przód, komunikację performatywną wzmacnia się redundancją obraz-gest i zawężeniem pola widzenia do osi, którą środowisko nie penetruje. Plan, który od początku zakłada te tryby, nie musi reorganizować całej dramaturgii, wystarczy że przełączy warianty w punktach przewidzianych jako przepusty.

Równie ważna jak zmiana w locie jest zmiana między wykonaniami — nie po to, by „udoskonaląc show”, lecz by precyzyjniej sprzęgać cel, materiał i ograniczenia. W tym celu plan sytuacyjny posiada wersjonowanie funkcjonalne: zamiast numerów edycji wprowadza się znacznik warunków inicjacji, profil pracy właściwej i wzorzec domknięcia, dzięki czemu porównywalność dotyczy mechaniki, a nie dekoracji. Po każdym wykonaniu przeprowadza się audyt rzetelności ograniczony do pytań operacyjnych: czy inwarianty zadziałały pod zmianą gęstości bodźców, czy redundancja kontrolowana była rzeczywiście ekonomią sensu, a nie ornamentem, czy progi bezpieczeństwa zareagowały przed, a nie po przeciążeniu, czy decyzja „po” utrzymała się w oknie czasowym uzgodnionym z matrycą ról. Wynikiem audytu jest korekta planu w jednej z trzech domen: semantycznej (modyfikacja operatora językowego lub zestawu obrazów w kierunku wyższej rozróżnialności), fizjologicznej (zmiana parametrów oddechowych, mikro-pauz, faktur dotykowych, aby obniżyć koszt integracji) i społecznej (przestrojenie świadkowania, skrócenie komunikatów, uproszczenie sygnałów niskiej intruzyjności). To cykliczne strojenie nie jest cyzelowaniem formy, lecz poprawą rozstrzygalności: skraca czas domknięcia, zwiększa utrzymywalność skrótu językowego, stabilizuje trajektorię mikroruchu przy mniejszej amplitudzie oraz poprawia przenośność decyzji „po” między środowiskami. Tam, gdzie audyt wykrywa, że powtarzalność mechaniki jest pozorna, plan powraca do pracy na perfonemach o niższym koszcie energetycznym, aby odbudować fundamenty, zamiast dodawać kolejne warstwy atrakcji. Dzięki temu logika planu sytuacyjnego pozostaje podporządkowana funkcji: ochrania oś transformacji, steruje gęstością bodźców i zapewnia możliwość korekty bez utraty sprawczości, niezależnie od tego, czy działanie rozgrywa się w ciszy intymnego pokoju, w ruchliwym holu instytucji, w nieprzewidywalnym pejzażu miasta, czy w polu widzenia kamery.

Domknięcie architektury planu sytuacyjnego wymaga jeszcze trzech uzupełnień o charakterze operacyjno-strategicznym, które decydują o jego skalowalności i odporności. Po pierwsze, skalowanie do różnych gęstości i rozmiarów działania odbywa się przez utrzymanie minimalnego rdzenia funkcjonalnego, niezależnie od tego, czy chodzi o mikro-psychoperformans wykonywany w ciszy przez jedną osobę, czy o działanie masowe w przestrzeni publicznej, czy o sesję dokamerową. Rdzeń obejmuje operator semantyczny o niskiej wieloznaczności, jedną dominującą relację między obrazem, słowem, gestem, światłem,

dźwiękiem i obiektem, bramkę decyzyjną sprzężoną z oddechem oraz prozodię domknięcia. Cała reszta jest skalą i logistyka: w układach jednoosobowych większość koartykulacji między modalnościami odbywa się w krótkich pętłach, a margines sterowalności buduje się przez bezruch funkcjonalny i ograniczenie gęstości bodźców; w układach wieloosobowych mechanikę stabilizuje się matrycą ról, redundancją kontrolowaną i „mostami” przejścia, które pozwalają zachować rozróżnialność sygnału mimo narastającego szumu; w działaniach masowych oś transformacji chroni się przez segmentację czasu, klarowną topologię przepływu i operowanie obiektami-kłuczami o dużej czytelności w ruchu. W każdym wymiarze skalowalności cel pozostaje identyczny: skrócić czas domknięcia, utrzymać przywoływalny skrót językowy, zachować precyzję gestu-kłucza pod wzrostem gęstości bodźców oraz potwierdzić decyzję „po” w odmiennym pejzażu sensów i wrażeń.

Po drugie, zestrojenie planu z fizjologią i środowiskiem wymaga uwzględnienia parametrów, które rzadko są jawnie projektowane, a silnie wpływają na bramkowanie bodźców. Chronobiologia i obciążenie dobowe decydują o progu tolerancji na złożoność; plan wyznacza więc zakresy pracy właściwej w oknach wysokiej czujności i rezerwuje bardziej symboliczną pracę na odcinki o niższej aktywacji. Ekologia bodźców obejmuje luminancję, temperaturę barwową i kierunkowość światła, stosunek sygnału do szumu w pasmach dźwiękowych istotnych dla prozodii, wentylację i stężenie dwutlenku węgla, temperaturę i wilgotność, konfigurację faktur i mikro-pochłaniaczy drgań; te parametry są kalibrowane nie po to, by „sterylizować” środowisko, lecz by obniżyć koszt integracji intero–ekstero i utrzymywać margines sterowalności. Dostępność i projektowanie uniwersalne pozostają częścią mechaniki, nie dodatkiem: plany dla osób neuroróżnorodnych oraz dla użytkowników z nadwrażliwościami sensorycznymi wprowadzają wcześniejsze uprzedmiotowienie zmian światła i dźwięku, skróconą komunikację werbalną w logoperformansie, przewidywalne ścieżki przejść oraz dedykowane perfonemy o niskiej gęstości semantycznej; wsparcia AAC i ETR, strukturyzacje w duchu TEACCH i zasadę „jeden gest — jedna funkcja” traktuje się jak narzędzia obniżające koszt decyzji, a nie jako kompromis estetyczny. Równolegle projektuje się etykę i prawo: odwracalne zgody, pseudonimizację rejestrów, kontrolę wtórnych użyc śladu, jawne progi przerwania i procedury deeskalacji, a także materialną odpowiedzialność środowiskową — obiekty-kłucze o niskim śladzie, energooszczędne światło, redukcję hałasu i możliwie krótkie czasy ekspozycji. Wszystko to składa się na plan, który jest równie precyzyjny w laboratorium sztuki, jak i odporny w świecie, w którym pogoda, tłum i mikro-awarie są normą, nie wyjątkiem.

Po trzecie, zarządzanie wiedzą i kompetencjami musi być wbudowane w plan jeszcze przed wykonaniem, aby weryfikowalność i podtrzymywalność efektów nie zależały od pamięci deklaratywnej osób uczestniczących. Minimalna pamięć operacyjna przyjmuje tu formę krótkiej notacji inicjacji, jednego przejścia i prozodii domknięcia oraz znaczników decyzji „po”, a w działaniach złożonych rozszerza się o słownik zmian w trakcie i sygnały niskiej intruzywności. Wersjonowanie funkcjonalne pozwala porównywać mechanikę między wykonaniami, eliminując pozory postępu wynikające z ornamentu. Szkolenie kompetencji projektowych i wykonawczych jest skorelowane z planem przez zestaw mikrozadań, które trenują koartykulację modalności, ekonomię środków i logoperformans w warunkach naruszania wygodnych stałych; supervizja nie ocenia stylu ani dramaturgii, tylko wierność mechanice i jakość decyzji „po”. W ten sposób plan sytuacyjny staje się narzędziem nie tylko jednego wydarzenia, ale całego cyklu IndywiduAkcji: jest macierzą, która uczy rozpoznawania progu

bezpieczeństwa w realnym czasie, utrzymuje oś transformacji pod presją bodźców, a następnie przenosi efekt do życia „po” w postaci małych, utrzymywalnych decyzji.

Tak domknięty plan sytuacyjny łączy logikę celu, ograniczenia, logistykę i jawne zasady zmiany w trakcie w jedną, rozstrzygalną mechanikę działania, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędnymi kanałami prowadzącymi do decyzji „po”, a efemeryczność wykonania nie stoi w sprzeczności z trwałością skutku.

#### 4.7. Matryca decyzji: bezpieczeństwo, kompetencje, zgody i pola ryzyka

Matryca decyzji łączy cztery osie — bezpieczeństwo, kompetencje, zgody i pola ryzyka — w jedną mechanikę rozstrzygania, która działa w czasie rzeczywistym i pozostaje sprawdzalna po domknięciu. Oś bezpieczeństwa określa progi ekspozycji i warunki przerwania: intensywność afektywna, gęstość bodźców, stabilność horyzontu patrzenia, płynność trajektorii mikroruchu, jakość oddechowego bramkowania oraz dostępność bezruchu funkcjonalnego. Oś kompetencji rozróżnia biegłość projektową, wykonawczą i świadkowania, każdą mierzoną wiernością mechaniczną, a nie stylem: czy operator semantyczny jest przywoływalny pod obciążeniem, czy perfonemy łączą się w kompozycję czasoprzestrzenną o niskim koszcie decyzyjnym, czy prozodia domknięcia stabilizuje pole obecności bez nadmiaru bodźców. Oś zgód wprowadza odwracalność i stopniowalność: zgoda uprzednia dla ramy działania, zgoda sytuacyjna na zmianę parametrów w trakcie, zgoda na dokumentację i wtórne użycia śladu — każda opisana językiem proceduralnym i możliwa do cofnięcia bez sankcji. Oś pól ryzyka porządkuje konsekwencje w pięciu rejestrach, które w psychoperformansie nakładają się zazwyczaj współbieżnie: somatyczno-fizjologiczny (obciążenia przedsiónekowe, oddechowe, dotykowe), psychiczno-afektywny (reaktywność, dysocjacje, napięcia), społeczno-prawny (prywatność, wizerunek, odpowiedzialność), kulturowo-symboliczny (lepkość znaków, potencjał uruchamiania tabu i traum kulturowych) oraz środowiskowy (materiały, hałas, światło). Każda z osi posiada wewnętrzną metrykę, ale dopiero ich koartykulacja daje decyzję operacyjną: „wchodzimy”, „wchodzimy z modyfikacją i redundancją kontrolowaną”, „pauzujemy do odzyskania marginesu sterowalności”, „zatrzymujemy i domykamy”. Fundamentem tej koartykulacji jest zasada minimum energii i maksimum rozróżnialności: plan sytuacyjny dąży do najniższego możliwego kosztu integracji intero–ekstero przy najwyższej możliwej czytelności osi transformacji, a mechanizm zmiany — wcześniej zdefiniowane okna decyzyjne i sygnały niskiej intruzywności — utrzymuje sprężystość bez mnożenia reguł. W praktyce decyzja zapada w krótkiej pętli: świadek monitoruje wskaźniki progowe, wykonawca porównuje gęstość semantyczną z aktualnym marginesem sterowalności, zgody dynamiczne są odświeżane jednym zdaniem logoperformansu, a pola ryzyka przeliczane są przez prostą regułę dominującą, w której najwyższy rejestr zagrożenia ma pierwszeństwo przed pozostałymi, o ile nie zachodzi możliwość obniżenia ekspozycji przez translację modalną. Dzięki temu matryca decyzji nie jest „instrukcją ruchów”, lecz macierzą bramkowania, która chroni oś transformacji, pozwalając na swobodną aktywność, o ile zachowana jest rozstrzygalność i progi bezpieczeństwa.

Rozróżnienie ról wzmacnia rozstrzygalność macierzy: wykonawca odpowiada za przywoływanie operatorów semantycznych i gospodarkę energią, świadek — za przewidywalność i minimalizm sygnałów oraz kodowanie wierności, opiekun procesu — za

logistykę zmian środowiskowych, zgodność prawną i ochronę danych, a kurator-edukator — za kompatybilność planu z kompetencjami uczestników i kontekstem instytucjonalnym. Ten podział nie tworzy hierarchii estetycznej, tylko obwód bezpieczeństwa, w którym każda decyzja ma przełącznik o niskim koszcie.

Wartością dodaną macierzy jest możliwość prognozowania ryzyka przez rekonstrukcję łańcuchów przyczynowo-funkcjonalnych, bez przypisywania głębokiej przyczynowości. Jeśli w przeszłych wykonaniach wzrost gęstości bodźców zapachowych korelował ze wzrostem uniku bodźca i rozpadem prozodii domknięcia, nowa partytura powinna przewidzieć translację do kanałów bardziej sterowalnych, zanim eskalacja nastąpi. Jeżeli kamera systematycznie kolonizuje pole obecności w działaniach dokamerowych, matryca przenosi funkcję walidacyjną ze wzroku na dotyk i dźwięk, a świadkowanie rozdziela z rejestracją obrazu. Jeżeli w działaniach wrażliwych kulturowo obiekty-klucze o wysokiej lepkości afektywnej podnoszą koszt decyzyjny do poziomu niespójnego z celem, macierz proponuje warstwowanie symboliczne i substytucję materiału o podobnym profilu funkcjonalnym, zanim dojdzie do utraty rozróżnialności. W każdym z tych przypadków decyzja nie wynika z gustu, tylko z odczytu osi i z rygoru zasady odwracalności: zmieniamy parametry tak, by odzyskać margines sterowalności i utrzymać decyzję „po” jako miarę skuteczności.

Operacjonalizacja matrycy decyzji zaczyna się od jawnych reguł wejścia i wyjścia, które są krótkie, przywoływalne i odporne na zmianę modalności. Reguła wejścia łączy operator semantyczny z kontrolą oddechową i wektorem spojrzenia tak, aby horyzont patrzenia, prozodia i trajektoria mikroruchu zestroiły się przed rozpoczęciem sekwencji; reguła wyjścia sprzęga skrót językowy z bramką somatyczną i decyzją logistyczną, wymuszając „zimny” koniec, który nie zostawia rozwibrowanej energii w polu obecności. Między tymi dwoma ramami działa sam korpus macierzy: bezpieczeństwo stale odczytuje tolerancję na złożoność w kanałach wzrokowym, słuchowym, dotykowym, węchowym i przedsionkowym; kompetencje aktualizują się nie w deklaracjach, ale w wierności mechanice planu i w jakości świadkowania; zgody pozostają odwracalne i sytuacyjne, z możliwością ich odświeżenia w trakcie przez krótką wypowiedź performatywną o mocy prawno-etycznej; pola ryzyka są przeliczane w czasie rzeczywistym pod kątem najgłębszego rejestru zagrożenia, który dominuje nad rejestrami płytszymi do chwili odzyskania marginesu sterowalności. W praktyce, gdy rośnie gęstość bodźców, a horyzont patrzenia traci stabilność, świadek inicjuje translację modalną: z obrazu na dotyk, z dźwięku na słowo lub światło, z obiektu-klucza o wysokiej lepkości afektywnej na materiał o podobnej funkcji, lecz niższym koszcie semantycznym. Gdy zaś przeciążenie ma charakter przedsionkowy lub zapachowy, mechanizm przerwania opiera się na bezruchu funkcjonalnym i pauzie oddechowej, po której plan uruchamia skrótową ścieżkę domknięcia bez próby „dokończenia za wszelką cenę”. Ta ekonomia ruchu i znaczenia, prowadzona przez matrycę, chroni oś transformacji w działaniach intymnych, zbiorowych i dokamerowych, nie rezygnując z równorzędności kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają narzędziami, nie przeszkodami.

Matryca decyzji zawiera jeszcze dwie warstwy, które zwykle pozostają ukryte, choć przesądzają o rzetelności. Pierwsza to profil kompetencyjny rolek procesu, zbudowany jako progresje mikro-bieguności: projektowej (komponowanie partytury przy minimalnym koszcie decyzyjnym), wykonawczej (utrzymywalność gestu-klucza i skrótu językowego pod narastającą złożonością), świadkowania (przewidywalność i niska intruzywność sygnałów) oraz kuratorsko-

logistycznej (koartykulacja środowiska i prawa). Każdy profil ma testy krótkie: przywoływalność operatora semantycznego po przerwaniu i powrocie, zachowanie prozodii domknięcia w innym spektrum akustycznym, stabilność trajektorii mikroruchu przy zmianie faktur, jasność skrótu w słowie przy redukcji oświetlenia, zgodność decyzji „po” w odmiennym układzie społecznym. Druga warstwa to porządek zgód i danych, traktowany funkcjonalnie, nie biurokratycznie. Zgody są definiowane dla ramy, dla zmian w trakcie, dla dokumentacji i dla wtórnych użycí śladu; każda z nich może zostać cofnięta bez sankcji i bez utraty dostępu do minimalnej formy działania. Dane są minimalne, ale wystarczające do replikacji funkcjonalnej i audytu bezpieczeństwa; zapis obejmuje zdanie inicjacyjne, znacznik czasu, jeden odcinek pracy właściwej, prozodię domknięcia i decyzję „po”, a w działaniach wysokiego ryzyka — pseudonimizowane sygnały fizjologiczne wystarczające do wykrycia przekroczenia progów. Gdy w grę wchodzi osoba małoletnie, osoby zależne lub konteksty wysokiej wrażliwości kulturowej, matryca podnosi poziom wymogu zgody uprzedniej i stosuje substytucję materiału, ograniczając obiekty-klucze o silnej lepkości afektywnej do sytuacji, w których redundancja kontrolowana oraz mechanizmy deeskalacji mogą być uruchomione w jednym kroku. W trybach zdalnych i masowych dodatkowo obowiązuje zasada stałej przejrzystości roli kamery i mikrofonu, a świadek rejestrowy i świadek funkcjonalny są rozdzieleni, by uniknąć kolonizacji pola obecności przez samą rejestrację.

Przy polach ryzyka o dużej dynamice, zwłaszcza w interwencjach dokamerowych i w przestrzeni publicznej, macierz stosuje bramkowanie dwustopniowe. W pierwszym progu decyzyjnym przewagę ma bezpieczeństwo somatyczne i afektywne nad dramaturgią: każde nagłe zawężenie horyzontu patrzenia, skokowa zmiana trajektorii mikroruchu, rozplątanie prozodii lub wzrost uniku bodźca skutkuje translacją do perfonemów o niskim koszcie energetycznym i domknięciem skróconym. W drugim progu priorytet przejmuje rejestr społeczno-prawny i środowiskowy: gdy pojawia się ryzyko naruszenia prywatności osób postronnych, rekontekstualizacji śladu lub szkody materialnej/akustycznej/światłowej, decyzje o kontynuacji muszą zostać przeliczone pod kątem odwracalności skutku i kosztu reputacyjnego. W obu progach wypowiedzi performatywne pełnią funkcję precyzyjnych przełączników: krótkie formuły zawieszające, zawężające lub przenoszące działanie zastępują długie negocjacje i pozwalają utrzymać czytelność osi transformacji. Jeżeli mimo korekt nie udaje się odzyskać marginesu sterowalności, plan domyka się w wariancie awaryjnym, a decyzja „po” przyjmuje postać najmniejszej działania-następstwa możliwej do utrzymania w warunkach post-przeciążeniowych. Dzięki temu nawet niepowodzenie pozostaje źródłem informacji: audyt wskazuje, która oś — bezpieczeństwo, kompetencje, zgody czy ryzyko — przesądziła o zatrzymaniu, a korekta dotyczy mechaniki, materiału i koartykulacji modalności, nie „charakteru” osób. W tej perspektywie matryca decyzji nie jest konstrukcją teoretyczną, lecz aparatem praktyki, który umożliwia swobodną aktywność bez utraty rozstrzygalności, wspiera IndywiduAkcję bez redukcji do psychologizmu i pozwala łączyć sferę sztuki, edukacji i zdrowia bez mieszania porządków: decyzję „wejść”, „zmienić”, „pauzować” lub „domknąć” da się zawsze uzasadnić w języku funkcji, a jej jakość mierzy się trwałością małych decyzji „po” w odmiennych pejzażach bodźców.

omknięcie matrycy decyzji wymaga warstwy zarządzania sprzecznościami, bo w praktyce to one decydują o jakości rozstrzygnięć w czasie rzeczywistym. Konflikty między osiami ujawniają się najczęściej w czterech konfiguracjach: bezpieczeństwo kontra cel transformacyjny, kompetencje kontra ambicja materiałowa, zgody etycznie-prawne kontra dynamika działania,

poła ryzyka kulturowego kontra wymóg czytelności aktu symbolicznego. Mechanika rozwiązania polega na tym, że każda oś ma swoją regułę priorytetu i dopuszczalnej translacji. Jeżeli bezpieczeństwo somatyczne i afektywne ulega naruszeniu, pierwszeństwo ma translacja modalna do fonemów o niższym koszcie energetycznym oraz skrócone domknięcie z użyciem skrótu językowego i bezruchu funkcjonalnego; dopiero po odzyskaniu marginesu sterowalności projekt rozważa powrót do pierwotnej gęstości bodźców. Jeżeli kompetencje wykonawcze nie nadążają za materiałem, plan nie „redukuje” sensu, lecz upraszcza koartyculację między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, zachowując oś transformacji i eliminując ornament. Jeżeli zgody i prawo pozostają w napięciu z dynamiką, udziela się pierwszeństwa odwracalności zgód i minimalnej pamięci operacyjnej, a funkcję walidacyjną świadka oddziela od funkcji rejestrowej, by uniknąć kolonizacji pola obecności przez aparat. Jeżeli zaś ryzyko kulturowe podnosi koszt decyzyjny, mechanika stosuje warstwowanie znaczeń: akt symboliczny zostaje oparty na materiale o niższej lepkości afektywnej, a obiekt o wysokim ładunku zostaje przeniesiony do sekwencji inkorporacyjnej, gdzie może pełnić funkcję testu przy już ustabilizowanej prozodii domknięcia. Ten porządek konfliktowy jest częścią matrycy, nie dodatkiem; dzięki niemu decyzje „wejść”, „zmienić”, „pauzować” i „domknąć” pozostają rozstrzygalne i uargumentowane w języku funkcji, a nie nastroju.

Dalsza warstwa matrycy to cykl uczenia, który wiąże projektowanie, wykonanie i post-audyt w pętłę o krótkim okresie. W projektowaniu wyznacza się okna decyzyjne i progi przerwania, definiuje operatory semantyczne o niskiej wieloznaczności, kalibruje dominujące relacje między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem oraz planuje redundancję kontrolowaną dla środowisk o wysokim szumie. W wykonaniu świadek koduje wierność mechanice i poziom intruzywności własnych sygnałów, a wykonawca prowadzi gospodarkę energią przez dominującą prozodię, bezruch funkcjonalny i skróty językowe. W post-audytach łączy się trzy ślady: minimalną notację przebiegu, obserwację świadków i decyzję „po” odnotowaną w innym pejzażu bodźców, tak by odróżnić efekt samego wydarzenia od zmiany nawyku. Uczenie nie polega na zwiększaniu repertuaru atrakcji, lecz na stabilizacji osi transformacji pod coraz większą złożonością i przy coraz niższym koszcie energetycznym. W praktyce zwiększa się rozdzielczość progu bezpieczeństwa, wyostrza bramki decyzyjne, skraca czas domknięcia, a skrót językowy traci retoryczne „wypełniacze” i pozostaje przywoływalny w ruchu. Tak budowana pętla sprawia, że matryca decyzji nie zużywa się w kontakcie z realnym światem — przeciwnie, z każdym cyklem IndywiduAkcji zyskuje na precyzji, a jednocześnie zachowuje idiograficzność, bo miary odnoszą się do funkcji i progu, nie do stylu i dekoracji.

Na końcu pozostaje perspektywa odpowiedzialności: matryca decyzji w psychoperformansie nie jest narzędziem kontroli dla kontroli, lecz gwarancją wolności działania bez utraty rozstrzygalności. Wolność rozumiana jest tu jako swobodna aktywność w pasie bezpieczeństwa, gdzie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą być wybierane i łączone w zmiennym porządku, a o trafności rozstrzygają trzy jawne kryteria — utrzymywalność bramkowania i dominującej prozodii, obecność progu domknięcia oraz decyzja „po” utrzymana pod zmianą pejzażu bodźców i ról społecznych. Dzięki temu psychoperformans pozostaje metodą o rygorze i etyce: pozwala działać intensywnie, a zarazem bezpiecznie; eksperymentować, a zarazem uczyć się; domykać epizody efemeryczne, a zarazem przenosić efekt w praktykę życia. Matryca nie zamyka możliwości — przeciwnie, zabezpiecza je, aby przemiana mogła dokonywać się bez rezygnacji z odpowiedzialności wobec osób, wspólnot i środowiska.

## Podsumowanie sekcji

Metodologia psychoperformansu to uporządkowany sposób przechodzenia od przecucia do sprawdzalnej zmiany. Zaczyna się od krótkiej hipotezy sensu, czyli zdania, które mówi, co ma się przesunąć w życiu po zakończeniu działania: lęk ma spaść do poziomu pozwalającego rozmawiać bez uniku; przeciążenie bodźcami ma ustąpić na tyle, by wytrzymać dwadzieścia minut w świetle sklepu; odkładana decyzja ma zostać podjęta w ciągu doby. Hipoteza nie jest deklaracją nastroju, tylko kierunkiem ruchu, który da się później rozpoznać i opisać. Z hipotezy przechodzi się do planu sytuacyjnego, czyli świadomie skomponowanej czasoprzestrzeni i relacji: wyznacza się miejsce, w którym można wejść i wyjść bez kolizji; ustawia się światło tak, by było czytelne i nieagresywne; dobiera się materiały o przewidywalnym zachowaniu; określa się role osób obecnych. Na tym etapie wszystkie kanały — obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt — są równorzędne. Nie chodzi o ich liczbę, tylko o to, by każdy wnosił funkcję, a nie szum. Ekonomia środków jest tu wyborem metodycznym: mniej elementów o wyraźnej roli oznacza niższy koszt decyzyjny i większą sterowalność.

Partytura czynności to praktyczna mapa przebiegu. Zawiera inwarianty, czyli stałe punkty orientacyjne, bez których całość traci oś; odcinki przepuszczalne, w których można regulować intensywność i gęstość bodźców; próg domknięcia, który zamienia doświadczenie w decyzję. Partytura pracuje w rytmie ciała i języka: wspiera ją dominanta rytmiczna (najczęściej oddech, krok albo prozodia zdania) oraz skrót językowy — jedno krótkie zdanie, które porządkuje uwagę w chwili, gdy pojawia się rozproszenie. W prostej praktyce może to wyglądać tak: na początku otwarcie dłoni i wydech, w pracy właściwej trzy krótkie sekwencje ruch–pauza–skrót, w domknięciu mikro-zatrzymanie i zapis jednego zdania, które streściło sens działania. Nie jest to choreografia dla widza, tylko porządek własnej regulacji i sensu.

Kluczowym momentem jest akt symboliczny — nie dekoracyjny gest, lecz próg przemiany. Zachodzi wtedy, gdy intencja zostaje związana z materiałem w sposób, który można powtórzyć w innych warunkach, a po zakończeniu pojawia się realna, choćby mała decyzja w życiu. Materiałem bywa wszystko, co daje się zamienić w nośnik znaczenia: sznurek rozplątany i związany na nowo, woda przelewana między naczyniami o różnej fakturze, zgaszenie lampy o określonej temperaturze barwowej, jedno słowo wypowiedziane z uważnością na jego kształt i głos. Rzecz-klucz nie musi zachowywać się zawsze tak samo — bywa, że jej zmienność (jak mąki, dymu, tkaniny) staje się częścią materiału i funkcji — ważne, by w partyturze ta zmienność była przewidziana, a nie przypadkowa. Akt symboliczny nie ma udawać rytuału, ale może wykorzystywać techniki rytualne, autosugestię, wypowiedzi performatywne czy elementy „magiczne”, jeżeli służą one zestrojeniu bodźca, znaczenia i zachowania. O tym, czy zadziałał, rozstrzyga świat po działaniu, a nie piękno samego aktu.

Nad całością czuwa matryca decyzji — cztery wzajemnie powiązane osie: bezpieczeństwo, kompetencje, zgody i pola ryzyka. Bezpieczeństwo określa progi ekspozycji i mechanizm natychmiastowego przerwania: gdy rośnie gęstość bodźców, skraca się odcinek pracy właściwej, wraca do oddechu jako dominanty, obniża światło, porządkuje dźwięk, wprowadza bezruch funkcjonalny. Kompetencje to biegłość projektowa, wykonawcza i świadkowania; można je szkolić krótkimi, powtarzalnymi ćwiczeniami i weryfikować w działaniu. Zgody — etyczne i prawne — są odwracalne, przejrzyste i proporcjonalne do ryzyka; dokumentacja jest możliwa, ale nigdy kosztem pola obecności. Pola ryzyka obejmują wymiar somatyczny,

psychiczny, relacyjny, kulturowy i środowiskowy; ich rozpoznanie nie ma straszyć, tylko pomagać w mądrym doborze materiałów i intensywności. Jeżeli którakolwiek oś zaczyna obniżać margines sterowalności, uruchamia się translacje modalne (na przykład z obrazu do słowa lub z dźwięku do gestu), redukuje się złożoność, przyspiesza domknięcie, a dopiero potem rozważa powrót do pierwotnej konfiguracji.

Rzetelność metody zasila dokumentowanie, ale w formie, która nie dominuje nad działaniem. Minimalna pamięć operacyjna wystarcza do replikacji funkcjonalnej i audytu bezpieczeństwa: jedno zdanie inicjacyjne, znacznik czasu, krótki opis jednego przejścia, zapis prozodii domknięcia oraz odnotowana najmniejsza decyzja „po” — to już jest materiał do nauki. Jeżeli potrzebna jest bogatsza rejestracja, korzysta się z nagrań obrazu i dźwięku w trybie, który nie kolonizuje pola obecności, z pseudonimizacją i odwracalnymi zgodami. Warto oddzielać rolę świadka od roli osoby rejestrującej, aby nie zamienić działania w widowisko; świadek — cichy lub responsywny — dostarcza zewnętrznej referencji dla wierności mechaniki, nie stylu.

Sprawdzanie efektów nie wymaga skomplikowanego aparatu, tylko konsekwencji. Po pierwsze, skraca się czas domknięcia — jeżeli rośnie, konstrukcja wymaga korekty. Po drugie, skrót językowy pozostaje przywoływalny bez ornamentu — jeżeli trzeba go „upiększać”, nie pełni funkcji. Po trzecie, gest-klucz utrzymuje precyzję przy zmianie światła, dźwięku, dotyku, zapachu i bodźców przedsiónekowych — jeżeli rozsypuje się pod zmianą modalności, trzeba wzmocnić dominującą oś regulacyjną. Po czwarte, komunikacja performatywna zmienia reguły wymiany z innymi ludźmi — jeżeli rozmowa po działaniu przebiega tak samo jak przed, trudno mówić o przeniesieniu efektu. W indywidualnych badaniach N-of-1 porównuje się kolejne odcinki procesu w odmiennych warunkach, by odróżnić wpływ materiału od wpływu sposobu użycia; w pracy grupowej zachowuje się idiograficzność, a jednocześnie uczy na skrótach, które okazały się skuteczne w różnych osobach i kontekstach.

Z formami pracy można poruszać się szeroko: psychoperformans działa w trybie intymnej sesji, w pracy własnej, w relacji jeden-na-jeden, w małej grupie, w działaniu publicznym, w praktyce dokamerowej i na żywo. Nie polega na odgrywaniu roli; polega na wykonywaniu rzeczywistych czynności na rzeczach-kluczach i w relacjach, z pełną świadomością każdego gestu i jego funkcji. Działania mogą wyglądać prosto (mycie, wiązanie, przelewanie, przenoszenie, mówienie, milczenie) albo zaskakująco (czesanie lustra, zasypywanie drogi mąką, zwijanie dźwięku w dłoni). Mogą korzystać z autosugestii, placebo, rytualnych figur, wypowiedzi performatywnych lub elementów „magicznych”, ale zawsze pozostają w granicach bezpieczeństwa i rozliczalności. O ich jakości decyduje nie wrażenie, lecz to, czy po domknięciu pojawia się decyzja „po”.

Decyzja „po” to mały ruch w życiu poza działaniem: telefon wykonany w ciągu godziny, spacer odbyty mimo wcześniejszych uników, e-mail wysłany bez odkładania, nowa mikro-reguła w rozmowie, skrócony czas powrotu do pracy po przerwaniu. Jeżeli decyzja się utrzymuje pod zmianą bodźców i ról — w innym świetle, w innym dźwięku, z inną osobą, w innym miejscu — mamy dowód trafności. Jeżeli nie, korekta dotyczy konstrukcji partytury, kompozycji warunków, koartykulacji modalności, ustawienia ról, a także treningu postawy wykonawczej: oddechu, prozodii, uważności, umiejętności korzystania ze skrótu językowego. Nie chodzi o „winę” osoby, tylko o rozwój kompetencji, które — tak jak w muzyce czy sporcie — można ćwiczyć, kalibrując intensywność i złożoność.

Ta metoda łączy sztukę, edukację i zdrowie bez redukowania jednego do drugiego. Daje narzędzia do precyzyjnego komponowania warunków, wykonywania aktu symbolicznego w sposób bezpieczny i odpowiedzialny oraz do sprawdzania, czy efekt przeniósł się poza sytuację. Jeżeli tak — utrwalamy mechanikę krótkimi powtórzeniami, aby stała się nawykiem. Jeżeli nie — wracamy do projektu, upraszczamy, wzmacniamy oś regulacyjną, a potem podnosimy złożoność małymi krokami. Z czasem to, co zaczynało się od przecucia, zamienia się w powtarzalny, dostępny na co dzień sposób pracy nad znaczeniem, regulacją i sprawczością.

W praktyce wygląda to prosto. Ktoś, kto przeciąga się bodźcami w jasnych przestrzeniach, formułuje hipotezę sensu i dobiera materiały o różnej fakturze i świetle. Plan sytuacyjny przewiduje wejście, krótkie odcinki pracy, próg domknięcia i wyjście. Partytura opiera się na oddechu i zdaniu-skrócie, obiekt-klucz jest w dłoni. Pojawia się akt symboliczny, po którym natychmiast następuje mała decyzja: wyjście do sklepu i pięć minut w środku. Następnego dnia decyzja się powtarza w innym sklepie i przy innym dźwięku. Po tygodniu rośnie czas tolerancji, spada liczba uników. Dokumentacja składa się z jednego zdania i znacznika czasu; świadek koduje wierność. Gdy gęstość bodźców jest zbyt wysoka, plan przewiduje skrócone domknięcie i powrót do perfonemu o niższym koszcie. To nie cud; to rzemiosło sensu.

W skrócie — i jednocześnie z pełną dokładnością — psychoperformans uczy, jak z intuicyjnego impulsu zbudować mechanikę przemiany: powiedzieć, co ma się przesunąć; ustawić warunki; wykonać bezpiecznie; domknąć i sprawdzić; zamienić efekt w życie. Jeśli to się wydarza, rośnie sprawczość, maleje koszt decyzji, a wolność od reaktywności przestaje być hasłem i staje się praktyką.

Metodologia psychoperformansu domyka się w praktyce jako cykl, który można zastosować w niemal każdym kontekście — od sali prób i pracowni, przez klasę szkolną, gabinet interwencji kryzysowej i oddział rehabilitacyjny, aż po scenę, ulicę czy przestrzeń dokamerową — bez utraty rozstrzygalności. Najpierw pojawia się hipoteza sensu i z niej wynika plan sytuacyjny: porządek czasu, miejsca i relacji, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają równorzędne, a materiały są dobrane tak, by obniżyć koszt decyzyjny. Potem powstaje partytura czynności z inwariantami, odcinkami przepuszczalnymi i progiem domknięcia, wsparta dominantą rytmiczną oraz skrótem językowym pozwalającym „spiąć” uwagę w momentach wahania. Wykonanie przynosi akt symboliczny — gest-zdarzenie, który nie reprezentuje, lecz ustanawia nową korelację bodziec–znaczenie–zachowanie — i natychmiast testuje jej trwałość decyzją „po” w odmiennym pejzażu bodźców. Matryca decyzji trzyma ramy: bezpieczeństwo z mechanizmem przerywania i odwracalnymi zgodami; kompetencje projektowe, wykonawcze i świadkowania, które się szkoli; pola ryzyka rozpoznane od somatycznych po kulturowe; oraz minimalna, wystarczająca dokumentacja, która umożliwi replikację funkcjonalną, audyt bezpieczeństwa i uczenie się na skrótach. Jeżeli czas domknięcia skraca się, skrót językowy pozostaje przywoływalny bez ornamentu, gest-klucz utrzymuje precyzję pod zmianą światła, dźwięku, dotyku, zapachu i obciążeń przedsiódkowych, a komunikacja performatywna realnie modyfikuje reguły wymiany — mamy trafność. Jeżeli któryś z tych warunków nie zachodzi, korektę przeprowadza się w konstrukcji: redukuje gęstość bodźców, upraszcza plan, porządkuje koartykulację modalności, wraca do perfonemów o niższym koszcie energetycznym, a także szkoli postawę wykonawczą (oddech, prozodię, pracę wzroku, bezruch funkcjonalny), bo kompetencja jest elementem metody i podlega ćwiczeniu tak samo jak dobór materiału.

Najczęstsze błędy mają wspólny rdzeń i dają się naprawić bez spektakularnych środków. Nadmiar materiału i znaczeń zwiększa reaktywność i rozmywa oś transformacji — tu pomaga ekonomia środków i krótsze odcinki pracy właściwej. Zbyt „sceniczne” użycie kamery lub świadka kolonizuje pole obecności — rolę rejestracji oddziela się od roli świadkowania, a zgody utrzymuje odwracalne. Niedostateczna widoczność mechanizmu przerwania podnosi ryzyko — progi zapisuje się jawnie, a ich uruchomienie ćwiczy tak, jak ćwiczy się gest-klucz. Gdy decyzja „po” nie pojawia się lub nie utrzymuje, zamiast obarczać „charakter” osoby, przeprowadza się kalibrację: zmienia dominującą oś regulacyjną (np. z dźwięku na oddech), skraca drogę od skrótu językowego do ruchu, upraszcza topologie przejść. Efemeryczność formatu — to, że działanie zachodzi raz lub kilka razy, a następnie znika — nie osłabia skuteczności; przeciwnie, chroni przed rutyną. Trwałe jest to, co zostaje w decyzji „po”.

W tym ujęciu psychoperformans staje się rzemiosłem sensu codziennego użytku: pozwala podejmować lepsze decyzje, bo obniża koszt wyboru i uczy widzieć różnicę między szumem a sygnałem; wspiera regulację afektywną, bo porządkuje relację między ciałem a znaczeniem; poprawia funkcjonowanie w życiu społecznym i zawodowym, bo komunikacja performatywna przekłada się na nowe reguły wymiany; może towarzyszyć leczeniu i rekonwalescencji, bo nie konkuruje z medycyną, tylko dostarcza bezpiecznych sposobów pracy z lękiem, napięciem i unikami; rozwija praktykę twórczą, bo uczy ekonomii środków i wysokiej rozdzielczości decyzji. Jednego dnia jest to działanie intymne w ciszy, innego — występ na żywo lub praca zbiorowa; raz używa „magicznych” figur, autosugestii i wypowiedzi performatywnych, innym razem minimalnych operacji somatycznych i językowych. Zasada pozostaje ta sama: skomponuj warunki, wykonaj akt symboliczny bezpiecznie i odpowiedzialnie, sprawdź, czy efekt przeniósł się poza sytuację — jeżeli tak, utwórz mechanikę; jeżeli nie, uprość i skalibruj. Tym właśnie domyka się metodologia: pozwala zaczynać od przecucia, a kończyć na sprawdzalnej zmianie, którą można podtrzymać i rozwijać bez obietnic cudowności i bez redukcjonizmu.

## Bibliografia

Bibliografia do rozdziału 1:

1. Dewey, John, *Art as Experience*, Perigee Books, New York 1980 [oryg. 1934].
2. Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2002.
3. Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.
4. Lakoff, George, Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
5. Varela, Francisco J., Thompson, Evan, Rosch, Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991.
6. Gallagher, Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2005.
7. Noë, Alva, *Action in Perception*, Bradford Books, Cambridge, Mass. 2006.
8. Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty*, Rethinking Art, Rowman & Littlefield, Lanham 2000.
9. Baddeley, Alan D., *Working Memory, Thought, and Action*, Oxford University Press, Oxford 2007.

10. Diamond, Adele, Executive Functions, „Annual Review of Psychology” 2013, t. 64, s. 135–168, DOI: 10.1146/annurev-psych-113011-143750.
11. Miyake, Akira, Friedman, Naomi P., Emerson, Michael J., Witzki, Alexander H., Howerter, Amy, Wager, Tor D., The Unity and Diversity of Executive Functions and Their Contributions to Complex “Frontal Lobe” Tasks: A Latent Variable Analysis, „Cognitive Psychology” 2000, t. 41, nr 1, s. 49–100, DOI: 10.1006/cogp.1999.0734.
12. Creswell, John W., Creswell, J. David, Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches, wyd. 5, SAGE Publications, Thousand Oaks 2021.
13. Greene, Jennifer C., Mixed Methods in Social Inquiry, Jossey-Bass, San Francisco 2007.
14. Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S. (red.), The SAGE Handbook of Qualitative Research, wyd. 5, SAGE, Los Angeles 2018.
15. Lincoln, Yvonna S., Guba, Egon G., Naturalistic Inquiry, Sage Publications, Beverly Hills 1985.
16. Tracy, Sarah J., Qualitative Quality: Eight “Big-Tent” Criteria for Excellent Qualitative Research, „Qualitative Inquiry” 2010, t. 16, nr 10, s. 837–851, DOI: 10.1177/1077800410383121.
17. Ellis, Carolyn, Adams, Tony E., Bochner, Arthur P., Autoethnography: An Overview, „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research” 2010, t. 12, nr 1, DOI: 10.17169/fqs-12.1.1589.
18. Schön, Donald A., The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action, Basic Books, New York 1983.
19. Leavy, Patricia, Method Meets Art: Arts-Based Research Practice, wyd. 3, Guilford Press, New York 2021.
20. Sullivan, Graeme, Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts, wyd. 2, SAGE Publications, Los Angeles 2009.
21. Sullivan, Graeme, Research Acts in Art Practice, „Studies in Art Education” 2006, t. 48, nr 1, s. 19–35, DOI: 10.1080/00393541.2006.11650497.
22. Borgdorff, Henk, The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
23. Knowles, J. Gary, Cole, Ardra L. (red.), Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues, Sage Publications, Los Angeles 2008.
24. Haseman, Brad, A Manifesto for Performative Research, „Media International Australia” 2006, t. 118, nr 1, DOI: 10.1177/1329878X0611800113.
25. Nelson, Robin, Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances, Palgrave Macmillan, New York 2013.
26. Barone, Tom, Eisner, Elliot W., Arts Based Research, SAGE, Los Angeles 2012.
27. Popper, Karl R., The Logic of Scientific Discovery, Basic Books, New York 1959.
28. Beauchamp, Tom L., Childress, James F., Principles of Biomedical Ethics, wyd. 8, Oxford University Press, New York 2019.
29. World Medical Association, World Medical Association Declaration of Helsinki: Ethical Principles for Medical Research Involving Human Subjects, „JAMA” 2013, t. 310, nr 20, s. 2191–2194, DOI: 10.1001/jama.2013.281053.
30. Shamo, Adil E., Resnik, David B., Responsible Conduct of Research, wyd. 2, Oxford University Press, Oxford 2014.

Bibliografia do rozdziału 2:

31. Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, 4th ed., Routledge, Abingdon 2020.
32. Schechner, Richard, *Between Theater & Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
33. Turner, Victor W., *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982.
34. Turner, Victor W., *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications; Distributed by Johns Hopkins University Press, New York–Baltimore 1988.
35. Turner, Victor W., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Routledge & K. Paul, London 1969.
36. Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, 2nd ed., Clarendon Press, Oxford 1975.
37. Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York 1997.
38. Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, New York 2008.
39. Carlson, Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, 2nd ed., Routledge, New York 2004.
40. Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, 3rd ed., Thames & Hudson, London 2011.
41. Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.
42. Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed., Routledge, London 2008.
43. Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2007.
44. Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin, London 1990 [oryg. 1959].
45. Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York 1973.
46. Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.
47. Jung, C. G., *Two Essays on Analytical Psychology*, 2nd ed., revised and augmented, Princeton University Press, Princeton 1972.
48. Jung, C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd ed., Routledge & Kegan Paul, London 1968 [©1959].
49. Jung, C. G., *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*, Princeton University Press, Princeton 1973.
50. Creswell, John W., Plano Clark, Vicki L., *Designing and Conducting Mixed Methods Research*, 3rd ed., SAGE, Los Angeles 2018.
51. Sullivan, Graeme, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, 2nd ed., Sage Publications, Thousand Oaks 2010.
52. Leavy, Patricia, *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*, Guilford Press, New York 2009.
53. Barone, Tom, Eisner, Elliot W., *Arts Based Research*, SAGE, Los Angeles 2012.
54. Nelson, Robin, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
55. McNiff, Shaun (red.), *Art as Research: Opportunities and Challenges*, Intellect, Bristol 2013.

56. Leavy, Patricia (red.), *Handbook of Arts-Based Research*, The Guilford Press, New York 2018.
57. Malchiodi, Cathy A., *Handbook of Art Therapy*, 2nd ed., Guilford Press, New York 2012.
58. van Manen, Max, *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*, 2nd ed., Routledge, London 2016.
59. Patton, Michael Quinn, *Qualitative Research & Evaluation Methods*, 3rd ed., Sage, Thousand Oaks 2002.
60. Haseman, Brad, *A Manifesto for Performative Research*, „Media International Australia incorporating Culture and Policy”, nr 118, 2006, s. 98–106, DOI: 10.1177/1329878X0611800113.

Bibliografia do rozdziału 3:

61. Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, Harry N. Abrams, New York 1966.
62. Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003.
63. Schechner, Richard, *Environmental Theater*, Applause, New York 1994.
64. Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, London 2003.
65. Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, New York 2008.
66. Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2011.
67. Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.
68. Heathfield, Adrian, Hsieh, Tehching, *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, Live Art Development Agency / The MIT Press, 2009.
69. Naumburg, Margaret, *Dynamically Oriented Art Therapy: Its Principles and Practices, Illustrated with Three Case Studies*, Grune & Stratton, New York 1966.
70. Kramer, Edith, *Art as Therapy with Children*, Schocken Books, New York 1971.
71. Malchiodi, Cathy A., *Handbook of Art Therapy*, Guilford Press, New York 2012.
72. Malchiodi, Cathy A., *The Art Therapy Sourcebook*, McGraw-Hill, New York 2007.
73. Jones, Phil, *Drama as Therapy, Volume 1: Theory, Practice and Research*, Routledge, 2007.
74. Knill, Paolo J., Levine, Ellen G., Levine, Stephen K., *Principles and Practice of Expressive Arts Therapy: Toward a Therapeutic Aesthetics*, Jessica Kingsley Publishers, London 2005.
75. Bruscia, Kenneth E., *Improvisational Models of Music Therapy*, Charles C Thomas, Springfield, IL 1987.
76. Bunt, Leslie, Stige, Brynjulf, *Music Therapy: An Art Beyond Words*, Routledge, London 2014.
77. Varela, Francisco J., Thompson, Evan, Rosch, Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, 1991.
78. Noë, Alva, *Action in Perception*, The MIT Press, 2004.
79. Johnson, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

80. Lakoff, George, Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
81. Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.
82. Gallagher, Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2005.
83. Todd, Mabel Elsworth, *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, Dance Horizons, Brooklyn, New York 1968.
84. Sweigard, Lulu E., *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*, Dodd, Mead, 1974.
85. Cohen, Bonnie Bainbridge, *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, Contact Editions, Northampton, MA 1993.
86. Marcher, Lisbeth, Fich, Sonja, *Body Encyclopedia: A Guide to the Psychological Functions of the Muscular System*, North Atlantic Books, Berkeley, Calif. 2010.
87. Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, Calif. 2004.
88. Derrida, Jacques, Dufourmantelle, Anne, *Of Hospitality*, Stanford University Press, Stanford, Calif. 2000.
89. Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.
90. Oliver, Kelly, *Witnessing: Beyond Recognition*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2001.
91. van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage*, University of Chicago Press, Chicago 2019 [wyd. ang. 1960; oryg. fr. 1909].
92. Bell, Catherine M., *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York 1992.
93. Grimes, Ronald L., *Deeply into the Bone: Re-Inventing Rites of Passage*, University of California Press, 2002.
94. Grimes, Ronald L., *Rite out of Place: Ritual, Media, and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 2006.
95. Eliade, Mircea, *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, Harper & Row, New York 1965.
96. Otto, Rudolf, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, Oxford University Press, London 1958.
97. Asad, Talal, *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Johns Hopkins University Press, 1993.
98. Douglas, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge & Paul, London 1966.
99. Rappaport, Roy A., *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
100. Newberg, Andrew B., d'Aquili, Eugene G., Rause, Vince, *Why God Won't Go Away: Brain Science and the Biology of Belief*, Ballantine Books, New York 2001.
101. Goleman, Daniel, Davidson, Richard J., *Altered Traits: Science Reveals How Meditation Changes Your Mind, Brain, and Body*, Avery, New York 2017.
102. Brown, Bill, *Thing Theory*, „Critical Inquiry” 2001, t. 28, nr 1, s. 1–22, DOI: 10.1086/449030.

103. Brown, Bill, How to Do Things with Things, „Critical Inquiry” 1998, t. 24, nr 4, s. 935–964, DOI: 10.1086/448902.
104. Gell, Alfred, Art and Agency: An Anthropological Theory, Clarendon Press, Oxford 1998.
105. Latour, Bruno, Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford University Press, Oxford 2005.
106. Hodder, Ian, Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2012.
107. Ingold, Tim, Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture, Routledge, London 2013.
108. Mitchell, W. J. T., What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, University of Chicago Press, Chicago 2005.

Bibliografia do rozdziału 4:

109. Creswell, John W., Creswell, J. David, Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches, 5th ed., SAGE, Los Angeles 2018.
110. Creswell, John W., Plano Clark, Vicki L., Designing and Conducting Mixed Methods Research, 3rd ed., SAGE Publications, Thousand Oaks 2018.
111. Patton, Michael Quinn, Qualitative Research & Evaluation Methods, 4th ed., SAGE, Los Angeles 2015.
112. Lincoln, Yvonna S., Guba, Egon G., Naturalistic Inquiry, Sage Publications, Beverly Hills 1985.
113. Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S. (red.), The SAGE Handbook of Qualitative Research, 5th ed., Sage, Thousand Oaks 2018.
114. Tracy, Sarah J., Qualitative Quality: Eight “Big-Tent” Criteria for Excellent Qualitative Research, „Qualitative Inquiry” 2010, t. 16, nr 10, s. 837–851, DOI: 10.1177/1077800410383121.
115. Yin, Robert K., Case Study Research and Applications: Design and Methods, 6th ed., SAGE Publications, Thousand Oaks, California 2018.
116. Nelson, Robin, Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances, Palgrave Macmillan, New York 2013.
117. Reason, Peter, Bradbury, Hilary (red.), The SAGE Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice, 2nd ed., SAGE Publications, London 2008.
118. Kemmis, Stephen, McTaggart, Robin, Nixon, Rhonda, The Action Research Planner: Doing Critical Participatory Action Research, Springer, Singapore 2014.
119. Adams, Tony E., Holman Jones, Stacy Linn, Ellis, Carolyn, Autoethnography, Oxford University Press, New York 2015.
120. Adams, Tony E., Holman Jones, Stacy Linn, Ellis, Carolyn (red.), Handbook of Autoethnography, 2nd ed., Routledge, New York 2021.
121. Guest, Greg, MacQueen, Kathleen M., Namey, Emily E., Applied Thematic Analysis, Sage Publications, Los Angeles 2012.
122. Shadish, William R., Cook, Thomas D., Campbell, Donald T., Experimental and Quasi-Experimental Designs for Generalized Causal Inference, Houghton Mifflin, Boston 2002.

123. McDavid, James C., Huse, Irene, Hawthorn, Laura R. L., Program Evaluation and Performance Measurement: An Introduction to Practice, 3rd ed., SAGE Publications, Inc., 2018.
124. Schön, Donald A., The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action, Basic Books, New York 1983.
125. Kazdin, Alan E., Single-Case Research Designs: Methods for Clinical and Applied Settings, 3rd ed., Oxford University Press, New York 2021.
126. What Works Clearinghouse, Single-Case Design Technical Documentation, Institute of Education Sciences, U.S. Department of Education, 2010.
127. Kratochwill, Thomas R., Hitchcock, John H., Horner, Robert H., Levin, Joel R., Odom, Samuel L., Rindskopf, David M., Shadish, William R., Single-Case Intervention Research Design Standards, „Remedial and Special Education” 2013, t. 34, nr 1, s. 26–38, DOI: 10.1177/0741932512452794.
128. Kratochwill, Thomas R., Horner, Robert H., Levin, Joel R., Machalicek, Wendy, Ferron, John, Johnson, Austin, Single-case design standards: An update and proposed upgrades, „Journal of School Psychology” 2021, t. 89, s. 91–105, DOI: 10.1016/j.jsp.2021.10.006.
129. Tate, Robyn L., Perdices, Michael, Rosenkoetter, Ulrike et al., The Single-Case Reporting Guideline In BEhavioural Interventions (SCRIBE) 2016 Statement, „Journal of Clinical Epidemiology” 2016, t. 73, s. 142–152, DOI: 10.1016/j.jclinepi.2016.04.006.
130. Hoffmann, Tammy C., Glasziou, Paul P., Boutron, Isabelle et al., Better Reporting of Interventions: Template for Intervention Description and Replication (TIDieR) Checklist and Guide, „BMJ” 2014, t. 348, art. g1687, DOI: 10.1136/bmj.g1687.
131. O’Brien, Bridget C., Harris, Ilene B., Beckman, Thomas J., Reed, Darcy A., Cook, David A., Standards for Reporting Qualitative Research: A Synthesis of Recommendations, „Academic Medicine” 2014, t. 89, nr 9, s. 1245–1251, DOI: 10.1097/ACM.0000000000000388.
132. Tong, Allison, Sainsbury, Peter, Craig, Jonathan, Consolidated Criteria for Reporting Qualitative Research (COREQ): A 32-item Checklist for Interviews and Focus Groups, „International Journal for Quality in Health Care” 2007, t. 19, nr 6, s. 349–357, DOI: 10.1093/intqhc/mzm042.
133. Pinnock, Hilary, Barwick, Melanie, Carpenter, Christopher R. et al., Standards for Reporting Implementation Studies (StaRI) Statement, „BMJ” 2017, t. 356, art. i6795, DOI: 10.1136/bmj.i6795.
134. Pinnock, Hilary, Barwick, Melanie, Carpenter, Christopher R. et al., Standards for Reporting Implementation Studies (StaRI): Explanation and Elaboration Document, „BMJ Open” 2017, t. 7, nr 4, art. e013318, DOI: 10.1136/bmjopen-2016-013318.
135. Vohra, Sunita, Shamseer, Larissa, Sampson, Margaret et al., CONSORT Extension for Reporting N-of-1 Trials (CENT) 2015 Statement, „BMJ” 2015, t. 350, art. h1738, DOI: 10.1136/bmj.h1738.
136. Shamseer, Larissa, Sampson, Margaret, Bukutu, Cecilia et al., CONSORT Extension for Reporting N-of-1 Trials (CENT) 2015: Explanation and Elaboration, „Journal of Clinical Epidemiology” 2016, t. 76, s. 18–46, DOI: 10.1016/j.jclinepi.2015.05.018.
137. Porcino, Antony J., Shamseer, Larissa, Chan, An-Wen, Kravitz, Richard L., Orkin, Aaron, Punja, Salima, Ravaud, Philippe, Schmid, Christopher H., Vohra, Sunita, SPIRIT

- Extension and Elaboration for N-of-1 Trials: SPENT 2019 Checklist, „BMJ” 2020, t. 368, art. m122, DOI: 10.1136/bmj.m122.
138. Peters, David H., Tran, Nhan T., Adam, Taghreed, Implementation Research in Health: A Practical Guide, World Health Organization, Geneva 2013.
139. Peters, David H., Adam, Taghreed, Alonge, Olakunle, Agyepong, Irene Akua, Tran, Nhan, Implementation Research: What It Is and How to Do It, „BMJ” 2013, t. 347, art. f6753, DOI: 10.1136/bmj.f6753.
140. National Academies of Sciences, Engineering, and Medicine, Open Science by Design: Realizing a Vision for 21st Century Research, Washington, DC 2018, DOI: 10.17226/25116.
141. van de Schoot, Rens, Miočević, Milica (red.), Small Sample Size Solutions: A Guide for Applied Researchers and Practitioners, Routledge, Abingdon 2020.
142. Sullivan, Graeme, Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts, 2nd ed., Sage Publications, Thousand Oaks 2010.
143. Leavy, Patricia, Method Meets Art: Arts-Based Research Practice, 3rd ed., Guilford Press, 2021.

## Spis treści

Przedmowa.....	1
CZĘŚĆ I — WPROWADZENIE DO PSYCHOPERFORMANSU .....	7
1.1. Przedmiot i cel: psychoperformans jako praktyka, metodologia i paradygmat .....	9
1.2. Zakres i struktura tomu (3/4 o psychoperformansie, 1/4 — studium przypadku) .....	13
1.3. Definicja robocza, obszary zastosowań i pola badawcze .....	15
1.4. Języki opisu: sztuka, nauki społeczne, nauki o poznaniu, medycyna, filozofia .....	19
1.5. Słownik kluczowych pojęć wstępnych (partytura działania, pole obecności, akt symboliczny, świadek, kompozycja czasoprzestrzenna itd.) .....	26
1.6. Ograniczenia, falsyfikowalność i kryteria rzetelności.....	31
1.7. Etyka i bezpieczeństwo: granice interwencji oraz opieka powarsztatowa .....	37
Psychoperformans: geneza i podstawy teoretyczne.....	40
2.1. Performatyka jako rama interdyscyplinarna; performans a zachowanie .....	42
2.2. Działanie symboliczne i świadectwo: obecność, test, świadek (od testimonium do testis) .....	54
2.3. Akt performatywny i performans artystyczny — od Austina do sztuk żywych.....	61
2.4. Procesualność i transmutacja: przemiana jako rdzeń praktyki (procesualizm, aktywna imaginacja, synchroniczność) .....	69
2.5. Psychoperformans w polu sztuki, edukacji i zdrowia: status metody mieszanej.....	77

2.6. Rola „planów pracy” i dydaktycznych ram działania (paradygmat i słownik operacyjny) .....	81
2.7. Indywiduacja i indywiduacja: od procesu psychicznego do zestawu działań ureczywistniających przemianę w akcie .....	84
Architektura pojęć i genealogie.....	88
3.1. Linia sztuk performatywnych: od happeningów i sztuki akcji do performansu procesualnego	91
3.2. Linia terapii i pedagogiki twórczości: arteterapia, dramaterapia, muzykoterapia .....	98
3.3. Linia poznawcza i somatyczna: psychologia ucieleśnienia, ideokineza, Body–Mind Centering® .....	103
3.4. Linia filozoficzna i hermeneutyczna: świadectwo, obecność, gościnność, rytuał.....	107
3.5. Linia rytuału i duchowości: praktyki transformacyjne a praktyki kultowe (różnice i ostrożności metodologiczne).....	116
3.6. Rzeczy–klucze i słowa–klucze: perfonemy, słownik operacyjny, walizka narzędziowa .....	121
3.7. Pozycjonowanie psychoperformansu wobec terapii, coachingu i sztuki (bez ekwiwalencji i bez redukcjonizmu).....	128
Podsumowanie sekcji .....	133
Metodologia psychoperformansu .....	135
4.1. Projektowanie działania: od hipotezy sensu do partytury czynności.....	139
4.2. Badania w działaniu i autoetnografia: dokumentacja, dzienniki, rejestry .....	143
4.3. Weryfikacja efektów: miary jakościowe i ilościowe, protokoły ewaluacji .....	146
4.4. Replikowalność i idiograficzność: jak godzić wzorzec z jednostkowością.....	150
4.5. Formy pracy i metody: obserwacja, inscenizacja, gra sytuacyjna, praca własna, praca zbiorowa (klasyfikacja metod, form i toków pracy) .....	152
4.6. Rola planu sytuacyjnego: cele, ograniczenia, logistyka i zasady zmiany w trakcie .....	163
4.7. Matryca decyzji: bezpieczeństwo, kompetencje, zgody i pola ryzyka .....	169
Podsumowanie sekcji .....	173
Bibliografia.....	176
Spis treści.....	183