

# Kompendium Psychoperformansu

Studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oczu

## TOM VIII

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.

## CZĘŚĆ VIII — KATALOG PLANÓW SYTUACYJNYCH PSYCHOPERFORMANSOWYCH

Część VIII stanowi przejście od poziomu definicji, genealogii, analiz specjalistycznych i protokołów bezpieczeństwa do poziomu najbardziej operacyjnego, czyli do architektury planu sytuacyjnego jako podstawowej jednostki praktyki psychoperformansu. Nie jest to więc część o inspiracjach, przykładach „ćwiczeń” ani o swobodnych propozycjach działań, lecz o konstruowalnych, porównywalnych i krytycznie modyfikowalnych układach zdarzeń. Katalog planów sytuacyjnych ma pełnić funkcję repozytorium proceduralnego, w którym psychoperformans ujawnia swoją dojrzałość metodologiczną: przestaje być wyłącznie idiomem ekspresji, a staje się technologią organizowania relacji między ciałem, obiektem–kluczem, przestrzenią, czasem, uwagą, świadkowaniem, progiem intensywności i sensem roboczym

działania. Każdy plan jest tutaj rozumiany jako partytura zdarzenia, ale partytura szczególna: nie służy reprodukowaniu jednolitego efektu, lecz konfigurowaniu warunków, w których określone przemieszczenia w polu percepcji, afektu, znaczenia i sprawczości stają się bardziej prawdopodobne, a zarazem pozostają poddane rygorowi bezpieczeństwa, jawności założeń i etycznej rozliczalności.

Katalog wyrasta z kilku przecinających się tradycji. Z performance studies bierze rozumienie działania jako ramowanego zdarzenia, które organizuje role, progi, rytmy wejścia i wyjścia oraz relacje między widzialnością i niewidzialnością; od Ervinga Goffmana dziedziczy analitykę definicji sytuacji i porządku interakcyjnego; od Victora Turnera — wrażliwość na liminalność, przejście i reorganizację pozycji; od Richarda Schechnera — myślenie o performansie jako o polu zachowań odtwarzanych, przetwarzanych i sytuacyjnie restytuowanych; od J. L. Austina i Judith Butler — świadomość, że wypowiedź, gest, ustawienie ciała, dystrybucja ról i sam sposób wejścia w sytuację nie są tylko opisem rzeczywistości, ale aktami współwytwarzającymi porządek zdarzenia. Równocześnie katalog pozostaje głęboko zakorzeniony w antropologii praktyk, w teorii material engagement Lambrosa Malafourisa, w refleksji nad obiektem i sprawczością Alfreda Gella oraz w tradycjach pracy somatycznej, gdzie działanie nie jest czystą reprezentacją, lecz reorganizacją relacji między odczuwaniem, orientacją, ciężarem, rytmem, uwagą i środowiskiem. Dlatego plan sytuacyjny w psychoperformansie nie jest scenariuszem w banalnym sensie sekwencji poleceń. Jest matrycą decyzji, w której każdy parametr — czas, przestrzeń, rodzaj obiektu, typ progu, gęstość bodźców, obecność świadka, stopień jawności, wariant awaryjny, tryb domknięcia — ma własną wagę epistemiczną, etyczną i operacyjną.

Najważniejszym założeniem tej części jest odrzucenie iluzji uniwersalności. Psychoperformans działa zawsze w konkretnym świecie: w danej przestrzeni, przy określonych zasobach, z określonymi ciałami, historiami, ograniczeniami i reżimami społecznymi. Z tego powodu katalog nie oferuje planów „na wszystko” ani nie obiecuje automatycznych rezultatów. Każdy plan jest propozycją operacji na relacjach i znaczeniach, a nie gwarancją skutku. To odróżnia katalog od poradnika, od atlasu ekspresji i od estetycznej antologii. Plan sytuacyjny musi być zdolny do adaptacji, ale adaptowalność nie oznacza dowolności. Adaptować wolno tylko to, co zostało uprzednio rozpoznane jako zmienna: wielkość przestrzeni, liczba uczestników, poziom widzialności publicznej, rodzaj obiektu–klucza, poziom ciszy, obecność tekstu, wariant ruchowy, czas trwania, rytm przejść, warunki przerywania. Nie wolno natomiast dowolnie rozmywać tego, co stanowi rdzeń planu: celu głównego, struktury progu, logiki bezpieczeństwa i sensu roboczego obiektu. W tym sensie katalog pełni funkcję analogiczną do dobrze zaprojektowanego protokołu badawczego albo partytury choreograficznej: pozostawia miejsce na idiom wykonania, lecz broni struktury przed rozpadem w arbitralność.

W tej części szczególnego znaczenia nabierają metadane planu. Plan psychoperformansowy nie może zaczynać się od „pomysłu”, lecz od precyzyjnego rozpoznania przedmiotu, celu i warunków brzegowych. Dlatego katalog zakłada, że każdy plan powinien zawierać przynajmniej: nazwę i typ planu, jego rodzinę funkcjonalną, poziom intensywności, wymagane zasoby, środowisko realizacji, liczbę osób, rolę świadka, charakter ekspozycji publicznej, parametry czasu, listę obiektów–kluczy, sygnały progowe, warianty bezpieczne, kryteria przerywania, sposób domknięcia oraz reguły dokumentacji. Dopiero z takiej matrycy wyłania się właściwa partytura działania. To przesunięcie jest kluczowe, ponieważ chroni psychoperformans przed dwoma najczęstszymi degeneracjami: przed estetycznym

improwizowaniem bez odpowiedzialności oraz przed mistyfikacją, w której działanie zostaje opisane jako „intuicyjne”, choć w rzeczywistości reprodukuje niewidzialne hierarchie, przemoc interpretacyjną lub niejawnie przymusy. Katalog ma właśnie uczynić te warunki widzialnymi. Nie po to, by uwięzić praktykę w formularzu, lecz po to, by umożliwić jej krytyczny rozwój, porównywanie realizacji, wersjonowanie protokołów oraz uczenie się na błędach bez mitologizowania „autentyczności”.

Część VIII jest także miejscem, w którym psychoperformans najpełniej ujawnia swoją relację z codziennością, monumentalnością, mikropraktyką, infrastrukturą i społecznym otoczeniem działania. Katalog obejmuje bowiem zarówno plany skrajnie minimalistyczne, działające na poziomie mikronarracji codziennych, oddechu, spojrzenia, manipulacji drobnym obiektem, przejścia przez próg czy krótkiej reorientacji uwagi, jak i plany bardziej rozbudowane, miejskie, zbiorowe, bardziej widzialne i infrastrukturalnie złożone. Ta rozpiętość nie jest przypadkowa. Pokazuje, że psychoperformans nie jest przypisany do jednej skali, jednego medium ani jednego typu intensywności. Może działać jako ledwo widoczne przesunięcie w ekonomii dnia, ale może też organizować monumentalny układ zdarzenia w przestrzeni wspólnej. W obu przypadkach obowiązują jednak te same zasady: obiekt–klucz nie jest dekoracją, lecz operatorem znaczenia; plan nie jest dekoracyjnym scenariuszem, lecz układem progów i przejść; świadek nie jest publicznością oceniającą, lecz elementem stabilizacji ramy; a domknięcie nie jest dodatkiem po fakcie, lecz integralną częścią projektowania. Dzięki temu katalog planów sytuacyjnych staje się nie tylko narzędziem praktycznym, ale także zwierciadłem całej metody. To tutaj można zobaczyć, czy psychoperformans rzeczywiście potrafi przejść od teorii i deklaracji do projektowania działań, które są zarazem twórcze, precyzyjne, bezpieczne, skalowalne i kulturowo świadome.

## 62. Zasady korzystania z katalogu

Rozdział 62 otwiera katalog jako instrukcja czytania i użycia, ponieważ w psychoperformansie plan sytuacyjny nie jest literackim opisem, lecz narzędziem operacyjnym o określonej semantyce i odpowiedzialności. W tradycjach performance art i live art łatwo ulec złudzeniu, że „wystarczy intencja”, a reszta „wydarzy się sama”; rozdział wprowadzający odwraca tę logikę i ustanawia prymat jawnych parametrów. Plan sytuacyjny działa tu jak partytura działania: nie zamyka zdarzenia w instrukcji krok po kroku, lecz definiuje warunki brzegowe, relacje między kanałami (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz kryteria, po których rozpoznaje się, że zdarzenie jest „tym” planem, a nie już inną rodziną praktyk. Taka konstrukcja pozwala jednocześnie zachować autonomię twórczą i wprowadzić dyscyplinę metodologiczną, bez której katalog staje się zbiorem inspiracji zamiast narzędziem porównywalnych realizacji.

W tym sensie rozdział 62 pełni funkcję metaprotokołu: ustala język metadanych, hierarchię celów i parametrów, oraz operacyjny status przeciwwskazań. Przeciwwskazania nie są tu rozumiane medycznie, lecz sytuacyjnie i etycznie: wynikają z topologii miejsca, reżimu widzialności, asymetrii ról, ryzyka naruszenia prywatności, konfliktu z normami instytucji albo z prawem przestrzeni publicznej. Rozdział precyzuje, że plan sytuacyjny musi zawierać nie tylko to, co ma zostać zrobione, lecz także to, czego robić nie wolno, oraz jakie warunki muszą zaistnieć, aby działanie było odpowiedzialne. W tym punkcie psychoperformans spotyka się z praktykami pracy produkcyjnej i kuratorskiej: myśleniem o zgodach, ryzykach, bezpieczeństwie

uczestników, odpowiedzialności za widza i za otoczenie, a także o kosztach infrastrukturalnych, które w performance studies często pozostają w tle, choć realnie determinują formę.

Rozdział 62 porządkuje również relację między planem a interpretacją, odwołując się do tego, co w teorii performansu nazywa się ramowaniem zdarzenia i negocjacją znaczeń. Perspektywa Ervinga Goffmana pomaga zrozumieć, że każdy plan sytuacyjny musi zakładać, w jakim „porządku interakcyjnym” będzie czytany gest, słowo i milczenie, a tym samym jakie nieporozumienia są strukturalnie prawdopodobne. Victor Turner i jego analiza progów oraz dramatów społecznych podpowiadają, że plan bywa maszyną liminalności, ale tylko wtedy, gdy kontroluje wejście, trwanie i wyjście z sytuacji, zamiast fetyszyzować sam moment „przejścia”. Richard Schechner uczy tu praktycznego rozumienia zachowań odtworzonych i pracy na materiałach już istniejących kulturowo, zaś Erika Fischer-Lichte przypomina o autopojetycznej pętli sprzężenia zwrotnego pomiędzy wykonawcą a publicznością, która w katalogu musi być traktowana jako parametr, a nie „magia obecności”. Jednocześnie rozdział jasno rozdziela poziom analityczny od normatywnego: katalog nie obiecuje jednego efektu, tylko opisuje warunki, w których określony typ efektów jest możliwy, oraz warunki, w których ryzyko szkód relacyjnych rośnie.

Kluczowym zadaniem wstępu do katalogu jest też zdefiniowanie bezpiecznego wariantowania planów bez rozmywania ich tożsamości. W historii sztuki akcji istnieje długa tradycja partytur otwartych i instrukcji performatywnych, od działań Fluxusu i praktyk opartych na score, przez instrukcyjne strategie sztuki konceptualnej, po napięcia między dokumentem a obecnością, opisywane w sporze Peggy Phelan i Philipa Auslandera. Rozdział 62 przekłada te intuicje na język praktyczny: wskazuje, które parametry są krytyczne (ich zmiana przedstawia plan w inny typ działania), a które są adaptacyjne (ich zmiana służy dopasowaniu do realiów miejsca, zespołu, czasu i ograniczeń). Ta logika jest szczególnie ważna w psychoperformansie, ponieważ plan sytuacyjny ma być narzędziem pracy, a nie fetyszem „wiernego odtwarzania”; jednocześnie ma pozostać rozpoznawalny jako plan, a nie przypadkowa improwizacja.

Wreszcie rozdział 62 ustanawia mapowanie zasobów lokalnych jako warunek epistemiczny i logistyczny, a nie etap poboczny. Zasobem jest zarówno infrastruktura materialna, jak i infrastruktura społeczna: dostęp do miejsca, światła i dźwięku, możliwości transportu i magazynowania obiektów, ale też sieć relacji, formalne i nieformalne reguły przestrzeni, oraz lokalne kody symboliczne, które mogą wzmocnić lub zniszczyć sens działania. W polskich tradycjach sztuki akcji, od Tadeusza Kantora i jego ekonomii obiektu, przez Jerzego Grotowskiego i jego reżimy uwagi oraz pracy cielesnej, po praktyki Jerzego Beresia, Ewy Partum i Akademii Ruchu, stale powraca pytanie o warunki realności zdarzenia i o odpowiedzialność wobec kontekstu; rozdział 62 przenosi tę lekcję na poziom narzędziowy, wymagając jawności decyzji. Oznacza to również przyjęcie zasady, że plan sytuacyjny nie jest „ponad miejscem”: jest z miejsca, z relacji, z obiektu i z czasu, a katalog ma uczyć, jak tę sytuacyjność opisywać tak, aby była zarówno praktykwalna, jak i badalna.

### 62.1. Jak czytać plan: metadane, cele, parametry, przeciwwskazania

Podrozdział 62.1 ustanawia praktykę lektury planu sytuacyjnego jako lektury artefaktu projektowego, a nie opowiadania o zdarzeniu. Plan sytuacyjny jest tu jednocześnie matrycą

wykonawczą, dokumentem odpowiedzialności i narzędziem porównawczym, które umożliwia rekonstrukcję decyzji kompozycyjnych oraz ocenę ich konsekwencji w konkretnych warunkach. W tradycji performance studies często analizuje się „wydarzenie” jako emergentny splot ciała, uwagi i relacji, co u Ervinga Goffmana przybiera postać porządku interakcyjnego, a u Richarda Schechnera — repertuaru zachowań odtworzonych. Katalog planów zakłada jednak dodatkową warstwę rygoru: zanim zdarzenie zostanie opisane jako performans, musi zostać skonfigurowane jako zestaw parametrów, które da się odczytać, skontrolować i w razie potrzeby skorygować bez rozbijania tożsamości działania. Lektura planu zaczyna się więc od metadanych, bo to one rozstrzygają, czy w ogóle czytamy ten sam obiekt wiedzy, czy jedynie pozornie podobne działanie.

Metadane mają w katalogu status „nagłówka epistemicznego”. Nie są formalnością ani ozdobą, lecz węzłem, który wiąże plan z jego genealogią, trybem realizacji i statusem odpowiedzialności. Minimalny zestaw metadanych powinien obejmować identyfikator planu, wersję, datę opracowania, autora lub zespół autorski oraz tryb własności i udostępniania. W praktykach performansu instrukcyjnego, od Fluxusu po sztukę konceptualną, wielokrotnie okazywało się, że brak jawnej wersjonizacji prowadzi do sytuacji, w której różne realizacje są mylone ze sobą i podlegają błędnym porównaniom, a tym samym generują fałszywe wnioski analityczne. Dlatego katalog traktuje wersję planu jak element metodologii: wersja nie oznacza „ulepszenia”, lecz rozstrzygnięcie, które parametry uznano za krytyczne, jakie ryzyka doprecyzowano i jakie warianty dopuszczono jako bezpieczne.

Kolejna warstwa metadanych dotyczy typu planu oraz jego miejsca w strukturze katalogu. Plan musi być przypisany do kategorii bazowej, dramaturgiczno-czasowej lub narracyjnej, ale również do modułu wykonawczego: indywidualnego, duetowego, kameralnego albo zbiorowego. Ten pozornie prosty zapis rozstrzyga o topologii relacji, a więc o tym, czy pętla sprzężenia zwrotnego między wykonawcą a uczestnikiem ma charakter bezpośredni, rozproszony, czy instytucjonalny, co w ujęciu Eriki Fischer-Lichte jest elementem konstytutywnym dla dynamiki zdarzenia. Metadane powinny też identyfikować dominujący reżim obecności: czy plan zakłada publiczność jako współuczestnika, świadka, operatora sygnałów, czy raczej zakłada sytuację bez widowni, w której praca odbywa się w trybie intymnym lub hermetycznym. W tym punkcie warto zachować trzeźwość sporów o dokument i obecność, które w różny sposób artykułowali Peggy Phelan i Philip Auslander, ponieważ decyzja o rejestracji, transmisji, archiwizacji lub ich braku jest parametrem planu, a nie wtórnym dodatkiem.

Metadane muszą także obejmować mapę kanałów działania w ustalonej kolejności: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Nie chodzi o to, aby każdy plan „zawierał wszystko”, lecz aby czytelnik natychmiast widział, które kanały są aktywne, które są wygaszone, a które działają jedynie jako tło infrastrukturalne. Dla przykładu: w planie o silnym rygorze ciszy słowo może być obecne jako tekst pisany lub jako wewnętrzna autoinstrukcja, ale wyłączony jako mowa; w planie miejskim obraz może być rozumiany jako widzialność w przestrzeni publicznej, a światło jako narzędzie ramowania i nawigacji, nawet jeśli nie występuje w formie technicznego oświetlenia scenicznego. Taki zapis chroni przed błędem lektury, w którym plan jest oceniany według kryteriów kanału, który w danej konfiguracji w ogóle nie jest aktywnym operatorem. W polskich tradycjach sztuki akcji, od Tadeusza Kantora po Jerzego Beresia, a także w reżimach pracy Jerzego Grotowskiego, widoczna jest właśnie ta dyscyplina: forma nie jest sumą

elementów, lecz relacją między operatorami, a odpowiedzialność zaczyna się od rozpoznania, co w działaniu naprawdę działa.

Ostatni, krytyczny blok metadanych dotyczy kontekstu realizacji: typu przestrzeni, reżimu praw i regulaminów, oraz statusu uczestników. Plan sytuacyjny nie może pozostać „ahistoryczny” i „bezaadresowy”, bo wtedy w praktyce staje się generatorem konfliktów, nadużyć albo szkód symbolicznych. Metadane powinny od razu komunikować, czy plan zakłada przestrzeń prywatną, półpubliczną czy publiczną, czy wymaga zgód instytucjonalnych, czy przewiduje obecność osób postronnych i jakie są procedury ochrony ich wizerunku i prywatności. W tym miejscu katalog przestaje udawać, że performans jest czystą wolnością; podąża raczej za krytycznym realizmem praktyk kuratorskich i produkcyjnych, gdzie jasność ról i odpowiedzialności jest warunkiem etycznej i logistycznej wykonalności. Jeśli plan ma być narzędziem, a nie mitem, metadane muszą na wstępie ustalić, w jakim świecie społecznym plan ma prawo się wydarzyć i jakie granice są nieprzekraczalne.

Po metadanych następuje część planu, którą w katalogu traktuje się jako segment teleologiczny: cele. Cele nie są tu hasłami motywacyjnymi ani „intencją artystyczną” rozumianą jako deklaracja twórcy; są specyfikacją funkcji działania w układzie relacyjnym oraz opisem tego, co w planie ma zostać wzmocnione, wygaszone, przedstawione lub ujawnione. W języku analitycznym performance studies cel można rozumieć jako projekt ramy zdarzenia: to, co u Goffmana organizuje definicję sytuacji, a u Schechnera ukierunkowuje przebieg zachowań odtworzonych, niezależnie od tego, czy materiał jest „oryginalny”, czy zapożyczony z repertuaru kulturowego. W katalogu cele są również niezbędne dlatego, że pozwalają odróżnić plan od estetycznej powierzchni: dwa działania mogą wyglądać podobnie, lecz jeśli mają odmienne cele operacyjne, należą do różnych rodzin planów i nie powinny być porównywane tym samym językiem.

Cele powinny być rozpisane w trzech warstwach: cel główny, cele pomocnicze i cele uboczne, przy czym cele uboczne mają status „przewidywanych emergencji”, a nie obietnicy. Cel główny jest zawsze jeden i musi być sformułowany tak, aby dało się go skonfrontować z przebiegiem zdarzenia bez popadania w psychologizację lub w czystą narrację o wrażeniach. W praktyce oznacza to, że cel główny opisuje przemieszczenie w reżimie uwagi, relacji lub znaczenia: na przykład przejście od rozproszenia do koncentracji, od reaktywności do sprawczości, od niewidzialności do kontrolowanej widzialności, od chaotycznej ekspresji do kompozycji o jawnych parametrach. Cele pomocnicze opisują warunki podtrzymujące cel główny: rytm, ciągłość, minimalny czas trwania, reżim ciszy lub mowy, sposób użycia obiektu–klucza, typ kontaktu z publicznością. Cele uboczne wskazują potencjalne skutki, które mogą się pojawić, ale nie są kryterium oceny planu; ich jawność zabezpiecza przed tym, co w praktykach performansu bywa problemem, czyli przed przypisywaniem działaniu „ukrytych intencji” albo przed moralnym osądem na podstawie niezamierzonych rezonansów.

W katalogu ważne jest również rozdzielenie celu od sensu. Sens jest negocjowany w odbiorze i zależy od kodów kulturowych oraz od sytuacyjności, co w perspektywie Judith Butler i teorii performatywności ujawnia, że powtórzenie gestu nie reprodukuje mechanicznie znaczenia, tylko rekonfiguruje normy i ich pęknięcia. Cel natomiast jest decyzją projektową, która organizuje parametry. Dlatego w planie należy unikać celów zbyt szerokich i metafizycznych, a preferować cele operacyjne: „zbudować ramę ciszy jako wspólne dobro”, „przestawić relację

wykonawca–widz z hierarchicznej na kooperatywną”, „uruchomić obiekt jako operator pamięci miejsca”, „wytworzyć sekwencję przejść między strefami światła, aby sterować rytmem uwagi”. Ten rodzaj języka jest bliski zarówno praktykom choreograficznym, gdzie cel bywa zapisany jako zadanie dla ciała, jak i praktykom kuratorskim, gdzie cel bywa zapisany jako warunek doświadczenia publiczności.

Po celach katalog przechodzi do parametrów, czyli do części, która stanowi rdzeń planu jako partytury. Parametry dzielą się na stałe, krytyczne i adaptacyjne. Stałe to takie, które definiują tożsamość planu w sensie strukturalnym: jeśli je zmienimy, plan przestaje być sobą. Krytyczne to takie, których modyfikacja może być dopuszczalna, ale wymaga świadomego przeliczenia ryzyk i konsekwencji; często są to parametry związane z widzialnością, udziałem publiczności, dynamiką grupy, intensywnością bodźców, a także z funkcją obiektu–klucza. Adaptacyjne to takie, które można zmieniać w zależności od lokalnej infrastruktury, bez utraty tożsamości planu: rozmiar przestrzeni, dokładna pora dnia, wariant oświetlenia, liczba iteracji w ramach ustalonego zakresu. Ten trójpodział jest praktycznym narzędziem dyscypliny i jednocześnie metodą ochrony przed chaosem dowolności, który w sztuce akcji często bywa mylony z wolnością.

Parametry powinny być zapisane w kilku klasach: czas, przestrzeń, relacja, kanały działania oraz infrastruktura. Czas obejmuje nie tylko długość trwania, lecz także rytm, segmentację, moment wejścia i wyjścia oraz warunek zakończenia. Przestrzeń obejmuje topologię, strefy, progi, kierunki ruchu i reżim widzialności. Relacja obejmuje role, poziom zgody, zasady komunikacji, mechanizmy sygnalizacji i przerwania. Kanały działania obejmują to, w jaki sposób obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są aktywowane lub wyciszane. Infrastruktura obejmuje narzędzia, materiały, transport, dokumentację, a także minimalne warunki bezpieczeństwa. Tak rozumiane parametry przypominają rygor pracy produkcyjnej w teatrze i w działaniach site-specific, ale przeniesione są na grunt psychoperformansu, gdzie obiekt–klucz i reżim uwagi bywają równie istotne jak techniczne środki.

W tym miejscu podrozdział 62.1 musi też jednoznacznie wyjaśnić, że przeciwwskazania są integralną częścią parametrów, a nie dopiskiem na końcu. Przeciwwskazanie jest parametrem negatywnym: wskazuje warunek, którego spełnienie unieważnia plan albo wymusza jego wariantowanie. Przeciwwskazania mogą być prawne, logistyczne, etyczne, relacyjne i symboliczne; mogą dotyczyć m.in. braku zgody na rejestrację, obecności osób postronnych w przestrzeni publicznej, niejawnej asymetrii władzy w grupie, ryzyka retraumatyzacji w kontekście przemocy symbolicznej, konfliktu z regulaminem instytucji, albo nieadekwatności obiektu–klucza w danym kontekście kulturowym. W tradycjach sztuki akcji często ufano, że artysta „wyczuje” granice; katalog nie odbiera roli intuicji, ale ją obudowuje: wymaga jawnego zapisu ryzyk, aby plan był narzędziem odpowiedzialnym, a nie polem nadużyć.

W praktyce katalogowej samo nazwanie celu i wypisanie parametrów nie wystarcza, jeżeli plan sytuacyjny ma być narzędziem o wysokiej rozdzielczości semantycznej, a nie szkicem. Dlatego w strukturze czytania planu należy uznać dochodzenie i research za etap konstytutywny, wpisany w metadane i cele, a nie „pracę przygotowawczą”, którą wykonawca może pominąć bez konsekwencji. Research w psychoperformansie nie jest tu rozumiany jako kolekcjonowanie inspiracji, lecz jako procedura rozpoznania istoty przedmiotu działania: co dokładnie jest „sprawą” planu, gdzie leży jego ciężar sensu, jakie są granice tego sensu, i jakie

konfiguracje znaków oraz relacji w danym kontekście mogą ten sens wytworzyć lub zniekształcić. W tym sensie plan sytuacyjny jest rezultatem selekcji epistemicznej: najpierw buduje się szerokie pole możliwych środków, a dopiero potem zawęża do zestawu minimalnego, który ma największą sprawczość znaczeniową przy najniższym koszcie ryzyka.

W planie sytuacyjnym research powinien mieć swój jawny zapis jako „źródła sensu” oraz „źródła środków”. Źródła sensu to to, co uzasadnia, że dany przedmiot psychoperformansu w ogóle jest rozpoznany właściwie: obejmuje to analizę języka i dyskursu (tu przydatne są narzędzia semiotyki i analizy dyskursu, od Ferdinanda de Saussure’a i Charlesa Sandersa Peirce’a po Umberta Eco), analizę ram sytuacyjnych i ról (Goffman), analizę progę i struktury przejścia (Turner), a także rozpoznanie lokalnych kodów symbolicznych i normatywnych, które wchodzi w grę w danym miejscu. Źródła środków to z kolei szerokie pole potencjalnych operatorów: nie tylko materiał z historii sztuki akcji i performance art, lecz także zasoby ikonografii, folkloru, mitologii, religioznawstwa, antropologii rzeczy, praktyk rzemieślniczych, technologii światła i dźwięku, taktyk miejskich, a nawet przesądów i „magicznych” technologii znaczenia rozumianych jako rytualno-performatywne procedury rekontekstualizacji. Tu kluczowa jest zasada, że „przesąd” nie jest twierdzeniem o świecie, tylko faktem kulturowym: nośnikiem kodu, który może działać jako skrót, zakaz, wyzwalacz afektu lub matryca narracyjna, a więc jako materiał do odpowiedzialnej operacji performatywnej.

Metodycznie oznacza to, że plan sytuacyjny musi posiadać wewnętrzny protokół eksploracji pola środków, zanim dojdzie do właściwej parametryzacji. W języku badań projektowych jest to faza dywergencyjna, a następnie konwergencyjna; w języku etnografii — faza rozpoznania (rekonesansu) i triangulacji; w języku historii sztuki i studiów wizualnych — faza analizy ikonologicznej i kontekstowej, w której Erwin Panofsky byłby tu punktem odniesienia dla pracy na warstwach znaczeń, a Roland Barthes dla rozpoznania mitologii codzienności i naturalizowanych kodów. W praktyce planowej daje się to opisać jako „mapa semantyczna środków”: zbiór kategorii i potencjalnych operatorów uporządkowanych tak, aby było jasne, co jest zasobem pierwszorzędym (najmocniej sprzężonym z celem), a co jest zasobem drugorzędym (dodatkowym, wzmacniającym lub ryzykownym). Dopiero wtedy sensowna jest selekcja od ogółu do szczegółu, bo selekcja bez fazy totalnego rozpoznania zwykle reprodukuje ślepe plamy, uprzedzenia repertuarowe i mimowolne klisze kulturowe.

W katalogu należy więc czytać cele i parametry w powiązaniu z tym, co można nazwać „uzasadnieniem doboru środków”. Jest to krótki, ale precyzyjny fragment planu, który dokumentuje logikę doboru kanałów (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz konkretnych operatorów w ramach tych kanałów. Przykładowo: jeżeli przedmiotem psychoperformansu jest rekonstrukcja relacji z widzialnością w przestrzeni miejskiej, to obraz nie jest „estetyką”, tylko reżimem ekspozycji, a światło staje się narzędziem kontroli progę i kierunku uwagi; jeżeli przedmiotem jest praca na milczeniu jako technologii relacyjnej, słowo może zejść do poziomu notacji lub autoinstrukcji, a dźwięk może ograniczyć się do progę słyszalności i do zdarzeń nieintencjonalnych. W takim ujęciu dobór środków jest weryfikowalny: czy rzeczywiście wynika z rozpoznania celu i sensu, czy tylko z gustu i nawyku wykonawcy. To rozróżnienie jest fundamentalne również dla bezpieczeństwa, ponieważ środki dobrane nawykowo często są „zbyt mocne” symbolicznie albo nieprzystające do lokalnego kodu, co w performansie sytuacyjnym prowadzi do konfliktów, eskalacji lub niezamierzonych naruszeń.

W tym miejscu konieczne jest doprecyzowanie roli obiektu–klucza w procedurze researchu. Obiekt–klucz nie powinien być wybierany wyłącznie dlatego, że jest „ładny” albo „osobisty”, lecz dlatego, że po przejściu przez sito rozpoznania ma najwyższą gęstość operacyjną: łączy warstwę materialną (ciężar, faktura, trwałość, podatność na manipulację), warstwę kulturową (kody, przesady, tabu, asocjacje), warstwę instytucjonalną (czy wolno go użyć w danej przestrzeni, czy jest bezpieczny, czy jest neutralny prawnie), oraz warstwę dramaturgiczną (czy umożliwia sekwencje gestów i przejść). W duchu antropologii rzeczy i material culture studies, gdzie Arjun Appadurai i Daniel Miller zwracali uwagę na społeczne życie przedmiotów, obiekt–klucz jest tu aktorem relacyjnym: nie „symbolizuje”, tylko organizuje przepływy uwagi, pamięci i norm. Jeżeli do tego dołożymy wrażliwość Bruno Latoura i teorii aktora-sieci, plan sytuacyjny można czytać jako tymczasową sieć relacji, w której obiekt nie jest dodatkiem, lecz węzłem, a research jest procedurą mapowania tej sieci zanim zostanie ona uruchomiona.

Z tego wynika dodatkowy wymóg dla metadanych i celów: plan powinien wskazać zakres eksploracji, czyli co zostało rozpoznane jako „wszystkie możliwe domeny adekwatne do przedmiotu” oraz według jakiego kryterium uznano je za adekwatne. Nie chodzi o enumerację encyklopedyczną, tylko o transparentność: czy uwzględniono domenę lokalnych mitów i kodów, domenę historii miejsca, domenę ikonografii i znaków, domenę technologii światła i dźwięku, domenę praktyk rytualnych i przesądów, domenę prawa i regulaminów, domenę logistik i bezpieczeństwa, domenę relacji władzy i widzialności. W katalogu ta transparentność działa jak zabezpieczenie przed przypadkowością: czytelnik rozumie, że minimalizm środków nie oznacza ubóstwa rozpoznania, tylko rezultat selekcji po pełnym rozpoznaniu pola. To jest szczególnie istotne w psychoperformansie, ponieważ metoda ma skalować się między modułami indywidualnymi, duetowymi i zbiorowymi, a skalowanie bez researchu prowadzi do automatycznego przenoszenia kodów z jednego porządku relacji do innego, co jest jednym z najczęstszych źródeł błędów projektowych.

Ostatnia warstwa lektury planu sytuacyjnego dotyczy tego, co można nazwać „procedurą weryfikacji” przed realizacją i „procedurą spójności” po realizacji. Weryfikacja przed realizacją polega na sprawdzeniu, czy plan jest w danym kontekście wykonalny bez naruszenia jego przeciwwskazań oraz bez wytworzenia ryzyk, których plan nie obejmuje. Spójność po realizacji polega na takim opisaniu przebiegu, aby było jasne, które parametry zostały utrzymane, które adaptowano, a które w praktyce zostały przekroczone i tym samym przestawiły działanie w inną rodzinę planów. Bez tej podwójnej procedury katalog przestaje działać jako narzędzie porównawcze, a staje się archiwum wrażeń; tymczasem celem katalogu jest umożliwienie myślenia o psychoperformansie jako o projektowaniu zdarzeń, które mają jawny status odpowiedzialności i jawne parametry.

Weryfikacja zaczyna się od pytania, czy metadane planu są zgodne z realiami: czy moduł (indywidualny, duetowy, kameralny, zbiorowy) odpowiada relacjom w grupie, czy typ przestrzeni (prywatna, instytucjonalna, publiczna) jest zgodny z reżimem widzialności, oraz czy plan zakłada publiczność jako świadka, współuczestnika, operatora sygnałów czy element tła. W tym miejscu plan czyta się w duchu Goffmana: jako projekt „definicji sytuacji”, która ma szansę utrzymać się w interakcji bez rozpadu w nieporozumienia, przemoc symboliczna lub niejawnie wymuszenia. Jeżeli kontekst jest niestabilny, a asymetrie władzy silne, przeciwwskazaniem nie jest „słaba motywacja”, tylko ryzyko, że plan stanie się instrumentem dominacji, ekspozycji lub zawstyżenia, a nie narzędziem świadomej organizacji zdarzenia. W

planie sytuacyjnym przeciwwskazania trzeba zatem czytać jak barierę ochronną, a nie jak sugestię: jeśli warunek przeciwwskazania zachodzi, wykonawca nie „próbuję mimo wszystko”, tylko uruchamia wariant bezpieczny albo rezygnuje, bo katalog ma preferować odpowiedzialność nad heroizm.

Drugi krok weryfikacji dotyczy celu i sensu, ale od strony praktycznej: czy plan jest rzeczywiście wynikiem dochodzenia i researchu, czy tylko deklaracją. W tej części czytelnik powinien umieć odtworzyć logikę selekcji od ogółu do szczegółu: najpierw rozpoznanie przedmiotu psychoperformansu (cel i sens), potem szerokie mapowanie możliwych środków w adekwatnych domenach, a dopiero na końcu wybór minimalnego zestawu operatorów. Jeżeli plan nie dokumentuje tej logiki, rośnie prawdopodobieństwo, że środki są przypadkowe albo wynikają z repertuarowych klisz, co w praktyce prowadzi do „przegrzania symbolicznego” i do niekontrolowanych rezonansów. W tym miejscu przydatna jest wrażliwość Barthesa i Bourdieu: nie dlatego, że plan ma „demaskować ideologię”, lecz dlatego, że każdy gest, obiekt i obraz wchodzi w pole habitusu oraz mitologii codzienności, a więc niesie cudze znaczenia, które mogą zdominować sens planu. Katalog wymaga, aby plan umiał odpowiedzieć na pytanie: dlaczego ten obiekt–klucz, dlaczego ten reżim ciszy lub mowy, dlaczego ta topologia przestrzeni, i dlaczego te sygnały, a nie inne.

Trzeci krok weryfikacji dotyczy parametrów krytycznych, czyli tych, które najmocniej modulują ryzyko i jednocześnie najmocniej determinują tożsamość planu. W praktykach instrukcyjnych, od event scores Fluxusu po partytury działań konceptualnych i choreograficznych, granica między „adaptacją” a „innym dziełem” bywa płynna; katalog rozstrzyga ją poprzez parametry krytyczne. Jeżeli plan opiera się na ciszy jako operatorze relacji, to nie jest obojętne, czy wprowadzi się muzykę „dla nastroju”; jeżeli plan opiera się na obiekcie–kluczu jako materialnym operatorze znaczeń, to nie jest obojętne, czy zastąpi się go innym przedmiotem podobnym „wizualnie”, ale odmiennym kulturowo i afektywnie; jeżeli plan opiera się na progu światła jako narzędziu ramowania, to nie jest obojętne, czy światło stanie się dekoracją zamiast funkcją. Ten sposób czytania planu ma chronić przed sytuacją, w której wykonawca nieświadomie niszczy rdzeń działania, a następnie ocenia plan jako „nieskuteczny”, podczas gdy zrealizował inną konfigurację.

Czwarty krok weryfikacji to praca z przeciwwskazaniami jako z mapą ryzyk, a nie listą ostrzeżeń. Przeciwwskazania prawne i instytucjonalne obejmują kwestie zgód, ochrony prywatności, ochrony wizerunku, ochrony danych oraz zgodności z regulaminami miejsc, ale katalog nie redukuje ich do formalności, ponieważ formalność jest tu funkcją etyki. Przeciwwskazania relacyjne obejmują asymetrie ról, konflikty w grupie, niejawne oczekiwania, presję uczestnictwa i brak możliwości bezpiecznego wyjścia z sytuacji; przeciwwskazania symboliczne obejmują ryzyko uruchomienia kodów przemocy, wykluczenia lub wstydu poprzez nieadekwatny dobór obiektu–klucza, obrazu, słowa lub gestu. W tym fragmencie plan sytuacyjny powinien być czytany również przez pryzmat performatywności Butler: powtórzenie gestu w innym kontekście nie jest neutralnym cytatem, tylko może reprodukować normę albo ją rozszczelniać, czasem wbrew intencji wykonawcy. Stąd przeciwwskazanie bywa nie tylko „zakazem”, lecz także sygnałem, że plan wymaga dodatkowego researchu lokalnych kodów, zanim zostanie dopuszczony do realizacji.

Procedura spójności po realizacji polega na dokumentowaniu realizacji w taki sposób, aby katalog zachował funkcję porównawczą bez fetyszyzacji „wiernej kopii”. Tu wraca kwestia wersjonizacji: jeśli w realizacji zmieniono parametr krytyczny, plan powinien być oznaczony jako realizacja wariantowa albo jako realizacja poza zakresem planu, a nie jako „to samo”. W praktyce artystycznej analogiczne napięcia widać choćby w różnicach między instrukcją a wykonaniem w sztuce Yoko Ono, gdzie ta sama instrukcja może generować odmienne zdarzenia, ale tylko wtedy, gdy utrzymany jest rdzeń relacji, a nie tylko tytuł. Podobnie w tradycjach polskiej sztuki akcji, gdzie materialność „przedmiotu biednego” u Kantora czy rygor obecności i pracy z zadaniem w tradycjach wywiedzionych z Grotowskiego nie sprowadzają się do stylu, tylko do parametrów praktyki. Katalog przenosi te intuicje na poziom narzędzi: nie wymaga „identyczności”, lecz wymaga jawności różnic, bo jawność różnic jest warunkiem wiedzy.

W zakończeniu podrozdziału 62.1 trzeba więc sformułować zasadę podstawową: plan sytuacyjny czyta się jak instrument do pracy, który posiada swoją epistemologię, swoją etykę i swoją infrastrukturę. Metadane identyfikują plan jako obiekt porównywalny; cele wiążą plan z przedmiotem i sensem; parametry określają rdzeń i strefy adaptacji; przeciwwskazania ustanawiają granice odpowiedzialności; a jawny zapis dochodzenia i researchu pokazuje, że minimalizm środków jest wynikiem totalnego rozpoznania pola, a nie brakiem pracy. Dopiero na tej podstawie katalog może spełniać funkcję, dla której powstał: umożliwiać praktykę psychoperformansu jako świadomej technologii zdarzenia, a nie jako improwizowanego mitu o spontaniczności.

## 62.2. Modyfikacje i warianty bezpieczne

Podrozdział 62.2 dotyczy modyfikacji planu sytuacyjnego rozumianych jako operacje na parametrach, które mają zachować tożsamość działania, a zarazem obniżyć ryzyko błędów wykonawczych, konfliktów kontekstowych i szkód relacyjnych. W psychoperformansie modyfikacja nie jest „ulepszaniem” w sensie estetycznym ani spontanicznym „dostosowaniem do nastroju”, lecz kontrolowaną zmianą w obrębie jawnie zdefiniowanych stref adaptacyjnych. Ten rygor ma źródła w praktykach partyturowych i instrukcyjnych, od event scores Fluxusu po strategię instrukcji w sztuce konceptualnej, gdzie tożsamość pracy utrzymuje się nie przez identyczność gestów, lecz przez trwałość relacji między operatorami. W języku Richard’a Schechnera oznacza to, że wariantowanie dotyczy konfiguracji zachowań odtworzonych, natomiast nie może naruszać ramy, która czyni je rozpoznawalnymi jako ten sam plan, a nie już inny typ działania. Katalog wprowadza więc pojęcie wariantu bezpiecznego jako narzędzia odpowiedzialności, które pozwala minimalizować szkody bez utraty gęstości semantycznej i bez popadania w neutralizację.

Pierwszą zasadą wariantowania jest rozróżnienie pomiędzy rdzeniem planu a jego obwiednią, czyli pomiędzy inwariantami a parametrami adaptacyjnymi. Inwariantami są te elementy, które konstytuują cel, sens i logikę operatorów w kanałach działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jeżeli plan opiera się na ciszy jako technologii relacyjnej, to inwariantem jest nie tylko „brak mówienia”, ale cały reżim uwagi i komunikacji, który cisza organizuje, włącznie z procedurą wejścia i wyjścia z sytuacji oraz z zasadami sygnalizacji granic; wprowadzenie „drobnego komentarza” bywa w takim układzie zmianą krytyczną, bo przedstawia definicję

sytuacji w sensie Ervinga Goffmana i niszczy warunki, w których cisza ma działać jako wspólne dobro. Jeżeli plan opiera się na obiekcie—kluczu jako materialnym operatorze znaczeń, inwariantem jest relacja między obiektem a ciałem, czasem i przestrzenią, a nie sama „obecność przedmiotu” w kadrze; zamiana obiektu na inny, nawet podobny wizualnie, może w praktyce uruchomić inne kody, tabu, przesady i afekty, a więc przestawić sens działania, co w perspektywie Barthes’a i Bourdieu oznacza zmianę całego pola mitologii i habitusu, w którym plan funkcjonuje. Parametry adaptacyjne natomiast dotyczą skalowania i logistyki: liczby iteracji w ustalonym zakresie, długości segmentów czasowych w obrębie danego formatu, rozmiaru przestrzeni przy zachowaniu topologii progów, wariantu oświetlenia przy zachowaniu funkcji światła jako ramy, czy poziomu głośności przy zachowaniu roli dźwięku jako sygnału, a nie dominującej narracji.

Drugą zasadą jest uznanie, że „bezpieczne” nie oznacza „słabe” ani „łagodne”, lecz „kontrolowalne i odwracalne”. Wariantu bezpiecznego nie projektuje się poprzez rozmycie intensywności, tylko poprzez wprowadzenie mechanizmów kontroli: jawnych sygnałów stop, procedury przerywania bez kosztu wstydu, ograniczenia ekspozycji, wzmocnienia zgody i sprawdzenia asymetrii ról. To właśnie w tym miejscu katalog spotyka się z teorią performatywności Judith Butler i filozofią aktu mowy J. L. Austina, bo „zgoda”, „zaproszenie” i „wycofanie się” nie są neutralnymi wypowiedziami, lecz aktami, które wytwarzają lub unieważniają sytuację. Wariantu bezpiecznego nie da się więc zapisać wyłącznie jako zmian w obiekcie czy w świetle; trzeba go zapisać również jako zmian w protokole relacyjnym, czyli w tym, jak ustanawia się ramę uczestnictwa, jak komunikuje się granice i jak rozpoznaje się sygnały przeciążenia lub niezgody. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny ma mieć przygotowaną „ścieżkę zejścia”, czyli wersję o mniejszej ekspozycji i mniejszym ryzyku naruszeń, którą można uruchomić natychmiast, bez tłumaczeń i bez wprowadzania wątku winy, bo winą w performansie operuje się łatwo, a szkody relacyjne powstają często właśnie wtedy, gdy uczestnik nie ma bezpiecznego wyjścia.

Trzecią zasadą jest traktowanie modyfikacji jako operacji na ryzyku kontekstowym, a nie jako prywatnej decyzji wykonawcy. Kontekst jest tu rozumiany szeroko: jako reżim widzialności, normy instytucji, prawo przestrzeni publicznej, lokalne kody kulturowe, a także dynamika grupy i asymetrie władzy. W tym ujęciu przeciwwskazanie nie jest „hamulcem twórczości”, tylko informacją, że dany kontekst nie uniesie określonej konfiguracji operatorów, a więc że wariant musi przestawić parametry ekspozycji i kontroli. Konflikt między obecnością a dokumentacją, opisywany w sporach Peggy Phelan i Philipa Auslandera, staje się tu praktyczną matrycą wariantowania: jeśli rejestracja zwiększa ryzyko naruszeń prywatności, wariant bezpieczny nie polega na „nagrywaniu dyskretnej”, lecz na zmianie statusu dokumentu, ograniczeniu widzialności, przesunięciu pracy w stronę notacji lub opisu, albo na całkowitym wyłączeniu rejestracji i wzmocnieniu innych kanałów działania. Analogicznie, jeśli plan ma działać w przestrzeni miejskiej, wariant bezpieczny często oznacza zmianę topologii na bardziej kontrolowalną, przesunięcie z osi ekspozycji na oś nawigacji, ograniczenie elementów mogących zostać odczytanych jako prowokacja lub jako naruszenie norm, a jednocześnie zachowanie rdzenia sensu poprzez inwarianty gestu, obiektu i ramy czasu. To jest praca z sytuacyjnością, nie przeciwko niej, i dlatego w katalogu modyfikacja zaczyna się od ponownego dochodzenia i researchu, a nie od „pomysłu na skrót”.

W tym miejscu podrozdział 62.2 wprowadza także pojęcie wariantów nominalnie równoważnych, lecz funkcjonalnie rozbieżnych, które są jednym z najczęstszych źródeł błędów. Dwa rozwiązania mogą wydawać się „tym samym”, bo utrzymują podobną formę zewnętrzną, ale w praktyce uruchamiają odmienne mechanizmy: inny obiekt–klucz może mieć inne życie społeczne w sensie Appaduraja i inne zakorzenienie w praktykach codzienności w sensie Daniela Millera; inny typ światła może przestawić reżim widzenia z ramowania na spektakl; inny typ dźwięku może przerzucić plan z pracy na progu słyszalności w stronę dominacji afektu; inna forma słowa może przestawić sytuację z autoinstrukcji w stronę publicznej deklaracji, która zaczyna działać jako akt normatywny. Dlatego wariantowanie bezpieczne wymaga nie tylko tabeli parametrów, ale i analizy funkcji operatorów w sieci relacji, co w perspektywie Bruno Latoura oznacza rozpoznanie, jakie aktory ludzkie i nieludzkie współkonstruują zdarzenie. W praktyce katalogowej oznacza to, że przed uznaniem modyfikacji za bezpieczną trzeba odpowiedzieć na pytanie, czy zmiana nie przestawia definicji sytuacji, nie zmienia statusu zgody, nie zwiększa nieodwracalności ekspozycji, oraz czy nie uruchamia kodów kulturowych, których plan nie obejmuje.

Aby wariantowanie było realnie użyteczne, katalog rozpisuje modyfikacje na kilka typów: modyfikacje skali, modyfikacje medium, modyfikacje topologii, modyfikacje reżimu uwagi oraz modyfikacje operatora obiektowego. Każdy typ ma własną logikę ryzyk i własne kryteria „bezpieczności”, dlatego w planie sytuacyjnym nie wolno mieszać ich bez jawnego przeliczenia konsekwencji. W praktykach polskiej sztuki akcji i teatru eksperymentalnego widać, że zmiana skali i zmiana medium nie są neutralne: Kantorowskie przesunięcie obiektu między sceną a rzeczywistością pomieszczenia, czy grotowskie przesunięcie widza w przestrzeń działania, natychmiast przestawia relację i ramę. Katalog przenosi tę świadomość na poziom procedury: wariant bezpieczny nie jest intuicyjnym „zmniejszeniem”, tylko przestawieniem parametrów tak, aby zachować funkcję operatorów.

Modyfikacje skali obejmują liczbę uczestników, rozmiar przestrzeni, intensywność bodźców i tempo przebiegu. Bezpieczne skalowanie wymaga ustalenia, które parametry są proporcjonalne, a które nieliniowe. Liczba osób działa nieliniowo: przejście z dwóch do pięciu uczestników nie jest addytywne, lecz wytwarza nową dynamikę koalicji, świadectwa, rywalizacji i wstydu, co Goffman opisywał jako zmiany w porządku interakcyjnym wynikające z układu ról i publiczności. Stąd wariant bezpieczny przy zwiększaniu liczby osób zwykle wymaga wprowadzenia mechanizmów rozproszenia odpowiedzialności i kontroli ekspozycji: podziału na strefy, rotacji ról, ograniczenia czasu ekspozycji jednostki, a czasem także wprowadzenia elementów anonimowości lub pracy „obok siebie” zamiast „przed sobą”. Bezpieczne zmniejszanie skali działa odwrotnie: nie polega na „skróceniu wszystkiego”, lecz na zachowaniu rdzenia relacji, co przy redukcji liczby osób może wymagać wzmocnienia obiektu–klucza jako operatora i wzmocnienia protokołu wejścia i wyjścia, ponieważ w małej skali intensywność relacji rośnie, a więc rośnie ryzyko przekroczeń.

Modyfikacje medium dotyczą tego, czy plan jest realizowany jako zdarzenie w pełni na żywo, jako hybryda z elementami dokumentu, czy jako działanie, którego głównym śladem jest notacja, zapis tekstowy lub zapis obiektowy. Wariant bezpieczny w tej kategorii wymaga rozstrzygnięcia sporu o dokument nie na poziomie teorii, lecz praktyki: jeżeli rejestracja może wytworzyć długotrwałą ekspozycję, wariant bezpieczny powinien przesunąć ślad w stronę form mniej ryzykownych, na przykład notacji proceduralnej lub dokumentacji obiektu, a nie

wizerunku osoby. Phelan podkreślała niepowtarzalność i ulotność performansu, podczas gdy Auslander analizował, jak mediatyzacja współtworzy status „na żywo”; katalog nie wybiera jednej ontologii, ale wymusza odpowiedzialność: medium jest parametrem ryzyka, bo zmienia trwałość, zasięg i kontrolę nad śladem. Wariant bezpieczny musi więc uwzględnić nie tylko „czy nagrywamy”, ale też: kto ma dostęp, jak długo, w jakim celu, w jakim kontekście, oraz czy uczestnicy rozumieją konsekwencje. W praktyce planowej oznacza to, że dokument może być projektowany jak obiekt–klucz: jako materialny operator pamięci i sensu, ale bez nieodwracalnej ekspozycji osób.

Modyfikacje topologii obejmują przejścia między strefami, progi widzialności i słyszalności, kierunki ruchu, a także relację centrum–peryferie w przestrzeni. Bezpieczny wariant topologiczny często polega na zmianie konfiguracji progów, a nie na zmianie gestów. Jeśli plan zakłada wejście w sytuację o wysokiej ekspozycji, wariant bezpieczny może wprowadzić strefę buforową, w której uczestnik wykonuje gest „na prog”, zanim wejdzie w centrum; może też przenieść centrum działania z osi publicznej na oś boczną, gdzie widzialność jest kontrolowana. W tradycjach site-specific i performansu miejskiego takie operacje są podstawowym narzędziem, bo przestrzeń publiczna jest nasycona normami i ryzykiem nieprzewidywalnych reakcji. Wariant bezpieczny nie polega tu na „byciu mniej odważnym”, lecz na inżynierii sytuacyjnej: na takim ustawieniu progów, aby definicja sytuacji była czytelna, a możliwość wyjścia była realna.

Modyfikacje reżimu uwagi dotyczą tego, jak plan steruje skupieniem, dystrakcją i pamięcią uczestników. Wariant bezpieczny może wprowadzać krótsze odcinki koncentracji, częstsze przerwy, czytelniejsze sygnały przejścia, albo zredukować wielokanałowość bodźców, jeśli grozi przeciążeniem. Jednak redukcja bodźców nie może naruszać rdzenia sensu: jeżeli plan opiera się na napięciu między ciszą a mikrodarzeniami dźwiękowymi, wariant bezpieczny nie może zamienić tego w tło muzyczne, bo wówczas zmienia się funkcja dźwięku i cała logika uwagi. W tym miejscu katalog wymaga, aby każda modyfikacja uwagi była uzasadniona przez dochodzenie i research: jakie są lokalne kody koncentracji, jakie są progi wstydu i ekspozycji, jakie są typowe formy zakłóceń w danej przestrzeni. Bez tej wiedzy wariantowanie uwagi bywa przypadkowe i prowadzi do niezamierzonej dominacji jednego kanału nad innymi.

Ostatni typ stanowią modyfikacje operatora obiektowego, które w psychoperformansie są najdelikatniejsze, ponieważ obiekt–klucz jest materialnym węzłem sensu. Bezpieczny wariant obiektowy wymaga rozpoznania nie tylko cech fizycznych obiektu, lecz także jego kulturowej biografii: skojarzeń, tabu, przesądów, a także lokalnych historii i konfliktów, które mogą zostać uruchomione. W sensie Appaduraira obiekt ma swoje „życie społeczne”, a w sensie Millera jest osadzony w praktykach codzienności, które decydują o jego „oczywistości” lub „drażliwości”. Wariant bezpieczny nie polega więc na zamianie „przedmiotu na podobny”, tylko na znalezieniu obiektu, który pełni tę samą funkcję operatora przy mniejszym ryzyku negatywnej performatywności, czyli przy mniejszym ryzyku, że gest na obiekcie zostanie odczytany jako przemoc, profanacja lub szyderstwo. To rozróżnienie jest fundamentalne zwłaszcza w planach realizowanych w przestrzeni publicznej lub instytucjonalnej, gdzie obiekt staje się natychmiast elementem sporu o normy.

W praktyce katalogowej powyższe typy modyfikacji przekładają się na procedurę, którą można nazwać „drabiną wariantów”: zestawem przygotowanych wcześniej przełączeń planu,

uruchamianych w odpowiedzi na określone sygnały ryzyka. Drabina wariantów nie jest linią „łatwiej–trudniej”, lecz macierzą kontrolowanych przesunięć: zmniejszania ekspozycji, zwiększania kontroli, redukcji nieodwracalności śladu oraz wzmacniania mechanizmów zgody. Każdy plan sytuacyjny w katalogu powinien mieć co najmniej dwa warianty bezpieczne, ponieważ plan bez wariantów jest w praktyce albo nieodpowiedzialny, albo bezużyteczny w realnych kontekstach. Warianty nie są przy tym „planem awaryjnym” w sensie technicznym; są integralną częścią metodologii psychoperformansu jako technologii zdarzenia w świecie społecznym, w którym nieprzewidywalność jest regułą, a nie wyjątkiem.

Pierwszy poziom drabiny wariantów dotyczy ekspozycji i widzialności. W psychoperformansie ekspozycja jest parametrem krytycznym, bo zmienia status gestu i słowa: ten sam gest wykonywany „w środku” wobec publiczności jest innym aktem niż gest wykonywany „na boku” lub w trybie półprywatnym, nawet jeżeli formalnie jest identyczny. Goffmanowska analiza front stage i back stage dostarcza tu języka, w którym wariant bezpieczny oznacza przesunięcie działania w stronę back stage albo ustanowienie hybrydowej strefy półpublicznej, gdzie uczestnik ma większą kontrolę nad tym, kto widzi i jak interpretuje. W planach miejskich wariant bezpieczny często polega na takim ustawieniu topologii, aby przechodzień nie stał się nieświadomym uczestnikiem, a sytuacja nie została odczytana jako naruszenie porządku; to może oznaczać wybór miejsca o innym reżimie norm, zmianę pory, ograniczenie rekwizytów, które mogą zostać uznane za prowokacyjne, oraz wprowadzenie znaków ramowania, które czynią sytuację czytelną jako działanie artystyczne, a nie niepokojące zachowanie. Jednocześnie katalog zaznacza, że znaki ramowania są również narzędziem władzy: mogą uspokajać, ale mogą też wykluczać, jeśli są zbyt instytucjonalne; dlatego wariantowanie ekspozycji musi być powiązane z dochodzeniem i research’em lokalnych kodów widzialności.

Drugi poziom dotyczy nieodwracalności i trwałości śladu. Wariant bezpieczny w tej kategorii to nie tylko decyzja o braku rejestracji, lecz przedstawienie całej ekonomii dokumentu: co jest śladem, kto go kontroluje, jak długo istnieje, w jakim kontekście jest oglądany, i czy może zostać wyrwany z kontekstu. Spór o performans i dokument nie jest tu abstrakcyjny, bo realnie wpływa na ryzyko szkód; dlatego wariant bezpieczny może oznaczać przejście z wideo na notację proceduralną, z wizerunku na zapis obiektu, z rejestracji na opis, z transmisji na pamięć zespołu, albo na dokumentację „bez twarzy” w sensie dosłownym i symbolicznym. W planach, w których obraz jest kluczowym kanałem działania, takie przesunięcia muszą być wykonane ostrożnie, aby nie zabić rdzenia sensu; wówczas ślad może stać się obiektem–kluczem, a nie kopiowalnym plikiem. W tym miejscu przydaje się perspektywa teorii archiwum i władzy pamięci, kojarzona z pracami Michela Foucaulta czy Jacques’a Derridy, nie jako ornament teoretyczny, lecz jako przypomnienie, że archiwum jest narzędziem selekcji i kontroli, a więc parametrem etycznym.

Trzeci poziom drabiny wariantów dotyczy reżimu zgody i wycofania się. Wariantu bezpiecznego nie da się wprowadzić wyłącznie poprzez zmianę przestrzeni lub obiektu, jeśli protokół relacyjny pozostaje niejasny. W katalogu obowiązuje zasada, że uczestnik musi mieć możliwość wyjścia bez konieczności tłumaczenia się oraz bez utraty twarzy; w przeciwnym razie sytuacja staje się przymusem. To jest fundamentalne zarówno w perspektywie etyki performansu, jak i w perspektywie analityki władzy: przymus bywa maskowany przez estetykę. Dlatego wariantowanie bezpieczne obejmuje wprowadzenie sygnałów przerywania, ról wspierających, a czasem także mechanizmów „podwójnego klucza”, gdzie decyzja o kontynuacji nie zależy od jednej osoby, lecz jest współdzielona. W praktykach wspólnotowych i

partycypacyjnych takie mechanizmy są standardem, natomiast w sztuce akcji bywały historycznie pomijane w imię „ryzyka”; katalog odwraca tę narrację i uznaje, że ryzyko bez mechanizmów wycofania jest błędem projektowym.

Czwarty poziom dotyczy intensywności symbolicznej i podatności na niezamierzoną performatywność. Plan sytuacyjny może uruchamiać kody przemocy, wstydu lub wykluczenia nawet wtedy, gdy intencja jest inna; dlatego wariant bezpieczny często polega na przesunięciu symbolu na inny poziom dosłowności. Jeśli obiekt–klucz ma silne konotacje religijne, polityczne lub obyczajowe, wariant bezpieczny może zastąpić go obiektem o tej samej funkcji operatora, ale mniejszej drażliwości kulturowej; jeśli słowo ma status deklaracji, wariant bezpieczny może przenieść słowo do notacji lub do pracy wewnętrznej; jeśli gest może zostać odczytany jako agresja, wariant bezpieczny może zmienić jego wektor, tempo i widzialność, zachowując jednak relację gest–obiekt–czas. W tym fragmencie kluczowa jest zasada: nie wolno redukować intensywności symbolicznej przez banalizację; trzeba ją przestawić przez inżynierię kodów, co wymaga researchu obejmującego mity, przesady, tabu, lokalne historie i konflikty. To jest ten moment, w którym „totalne rozpoznanie pola” staje się praktycznie niezbędne: bez niego wariantowanie jest ślepe i bywa bardziej niebezpieczne niż brak wariantu.

Piąty poziom drabiny wariantów dotyczy logistyki i infrastruktury, bo wiele ryzyk bierze się z niedoszacowania materialnych warunków realizacji. Bezpieczny wariant logistyczny to taki, który zachowuje rdzeń sensu przy mniejszej złożoności technicznej: prostsze źródło światła przy zachowaniu funkcji proggu, mniejsza liczba obiektów przy zachowaniu obiektu–klucza, skrócenie czasu bez zmiany struktury wejścia–trwania–wyjścia, ograniczenie sprzętu dźwiękowego przy zachowaniu roli sygnału. W praktyce oznacza to, że plan powinien zawierać minimalny zestaw środków koniecznych oraz zestaw środków opcjonalnych, a wariant bezpieczny polega często na przejściu do minimum. Jednak minimum nie może być „biedą” w sensie przypadkowości; musi być minimum zaprojektowanym, w którym każdy element ma funkcję, a brak elementu jest również funkcją. W polskich tradycjach pracy na obiekcie i na realności przestrzeni ten rygor minimalizmu był często źródłem mocy; katalog czyni z niego narzędzie odpowiedzialności, a nie styl.

W rezultacie podrozdział 62.2 ustanawia praktyczną zasadę: każdy plan sytuacyjny powinien być tak zaprojektowany, aby jego warianty bezpieczne nie były kompromisem, lecz pełnoprawnymi realizacjami, które nadal „niosą” sens, tylko w innym reżimie ryzyka i kontroli. Wariantu bezpiecznego nie tworzy się przez wycofanie, lecz przez przestawienie parametrów w sposób, który jest jawny, weryfikowalny i zgodny z dochodzeniem oraz research’em. Dzięki temu katalog może działać zarówno jako narzędzie praktyki, jak i jako narzędzie analizy: pozwala zrozumieć, co w psychoperformansie jest rdzeniem, a co jest powierzchnią, oraz jak odpowiedzialnie poruszać się między nimi.

Aby zamknąć zagadnienie wariantowania, konieczne jest jeszcze doprecyzowanie statusu „modyfikacji spontanicznej” i „modyfikacji niejawnej”, ponieważ to one najczęściej rozbijają plan sytuacyjny w praktyce. Modyfikacja spontaniczna bywa usprawiedliwiana językiem improwizacji, ale w katalogu improwizacja nie jest brakiem struktury, tylko pracą w ramach struktury; dlatego każda spontaniczna zmiana musi podlegać kryterium odwracalności i kryterium zachowania inwariantów. Jeżeli zmiana jest nieodwracalna albo narusza parametr krytyczny, nie może zostać nazwana „improwizacją w ramach planu”, tylko jest zmianą planu w

locie. W takim przypadku katalog wymaga dwóch rzeczy: po pierwsze natychmiastowego przejścia na wariant bezpieczny, po drugie jawnego odnotowania po realizacji, że plan został przekroczony. Ta zasada nie ma na celu dyscyplinowania twórczości, lecz ochronę odpowiedzialności: w psychoperformansie szkody powstają najczęściej wtedy, gdy przekroczenia są maskowane jako „naturalny rozwój”, a uczestnik zostaje pozbawiony języka do zakwestionowania sytuacji.

Modyfikacja niejawną jest jeszcze groźniejsza, bo bywa skutkiem niewiedzy albo skrótów logistycznych. Typowym przykładem jest zmiana statusu publiczności: plan zakłada sytuację bez widowni, a nagle pojawiają się obserwatorzy; albo plan zakłada brak dokumentacji, a ktoś „dla pamięci” robi zdjęcie; albo plan zakłada obiekt o określonej funkcji, a obiekt zostaje zastąpiony innym bez sprawdzenia jego kodów kulturowych. W katalogu takie przesunięcia są traktowane jak złamanie przeciwwskazania, nawet jeśli intencja była „niewinna”, ponieważ w performansie intencja nie unieważnia skutków. Dlatego warianty bezpieczne muszą obejmować także prewencję: jasną komunikację zasad, ustalenie, kto jest odpowiedzialny za kontrolę dokumentacji, kto kontroluje dostęp do przestrzeni, kto odpowiada za obiekt–klucz i jego integralność. W tym sensie wariantowanie jest również elementem organizacji i instytucjonalności psychoperformansu: nie można udawać, że praktyka jest „czystą relacją”, bo w realnym świecie relacja jest zawsze zmediatyzowana przez zasady miejsca, przez technikę i przez role.

Katalog wprowadza w tym miejscu prostą, ale surową regułę: modyfikacja jest bezpieczna tylko wtedy, gdy została uprzednio przewidziana, albo gdy jest natychmiast wpisywana w drabinę wariantów i uruchamia mechanizmy ochronne. Oznacza to konieczność przygotowania „pakietu minimalnego” dla każdego planu: zestawu krótkich instrukcji wejścia i wyjścia, sygnałów przerwania, zasad dokumentacji, zasad pracy z obiektem–kluczem oraz zasad pracy z przestrzenią. Pakiet minimalny może być bardzo zwięzły, ale musi istnieć, ponieważ jest narzędziem stabilizacji definicji sytuacji. W perspektywie Goffmana pakiet minimalny jest narzędziem utrzymania ramy; w perspektywie Turnera jest narzędziem kontrolowania progów, aby liminalność nie stała się chaosem; w perspektywie Fischer-Lichte jest narzędziem stabilizacji autopojetycznej pętli, aby sprzężenie zwrotne nie przerodziło się w przemoc.

Jednocześnie katalog akcentuje, że wariant bezpieczny nie może być projektowany jako „rozcieńczenie sensu”, bo wówczas plan traci swoją sprawczość i staje się pedagogiką komfortu. Wariantu bezpiecznego nie da się skonstruować w oderwaniu od dochodzenia i researchu, ponieważ tylko totalne rozpoznanie pola środków pozwala znaleźć operatory równoważne funkcjonalnie, a mniej ryzykowne kulturowo, logistycznie lub relacyjnie. To jest szczególnie ważne w pracy z symbolami, mitami i przesądami: jeśli wykonawca zna tylko wąski repertuar, będzie skazany na zamiany przypadkowe, które często są bardziej drażliwe niż oryginał. Natomiast jeśli wykonawca wykonał mapowanie szerokie, może znaleźć substytuty o tej samej funkcji semantycznej: inny materiał, inna figura przejścia, inny kod geometryczny, inny sposób użycia światła, inny typ zapisu słowa, inna taktyka gestu. Wariant bezpieczny jest więc wprost miarą jakości researchu: im lepiej rozpoznane pole, tym bardziej precyzyjne i odpowiedzialne wariantowanie.

W zakończeniu podrozdziału 62.2 należy również zdefiniować, w jaki sposób warianty są wpisywane w metadane planu, aby katalog mógł pracować jako narzędzie porównawcze.

Wariant powinien mieć oznaczenie, które pozwala stwierdzić, czy jest to wariant A (redukcja ekspozycji), wariant B (zmiana medium śladu), wariant C (zmiana topologii), wariant D (redukcja intensywności bodźców), wariant E (zmiana obiektu–klucza), albo wariant mieszany. Jednak katalog wymaga, aby wariant mieszany był stosowany ostrożnie: jeśli łączy się kilka typów modyfikacji naraz, ryzyko niezamierzonej zmiany rdzenia rośnie, a wówczas plan może wymagać nowej wersji, a nie tylko wariantu. Wersjonizacja jest tu elementem uczciwości metodologicznej: jeśli wariant staje się dominującą praktyką i zmienia tożsamość planu, powinien zostać zapisany jako nowa wersja planu, a nie jako „wciąż to samo”.

Podrozdział 62.2 zamyka więc zasada, która spina katalog: psychoperformans jest praktyką wolności tylko wtedy, gdy wolność ma narzędzia odpowiedzialności. Modyfikacje i warianty bezpieczne są właśnie takimi narzędziami: pozwalają utrzymać sens i rdzeń działania, a jednocześnie minimalizować ryzyka wynikające z sytuacji, infrastruktury, władzy i kodów kulturowych. Bez wariantów plan jest kruchy i łatwo staje się mitem; z wariantami staje się technologią zdarzenia, która potrafi działać w świecie, nie udając, że świat jest neutralny.

### 62.3. Mapowanie zasobów lokalnych

Podrozdział 62.3 wprowadza mapowanie zasobów lokalnych jako etap o statusie metodologicznym, a nie logistycznym dodatku. W psychoperformansie zasób nie jest wyłącznie tym, co „mamy pod ręką”; jest tym, co w danym miejscu i czasie może stać się operatorem zdarzenia bez generowania niekontrolowanych szkód oraz bez rozbijania sensu planu. Mapowanie zasobów lokalnych działa więc jak procedura urealnienia planu sytuacyjnego: zderza abstrakcyjną partyturę z konkretną topologią przestrzeni, siecią relacji, reżimem norm i z warstwą materialną. W języku antropologii i etnografii jest to praca terenowa w miniaturze, obejmująca rozpoznanie praktyk codzienności, infrastruktury oraz lokalnych kodów; w języku socjologii Pierre’a Bourdieu jest to rozpoznanie pola i kapitałów, które determinują możliwe ruchy; w języku teorii aktora-sieci Bruno Latoura jest to identyfikacja aktorów ludzkich i nieludzkich, które współkonstruują sytuację. Katalog nie wymaga akademickiej etnografii w pełnym sensie, ale wymaga etnograficznej wrażliwości: plan sytuacyjny nie ma prawa udawać, że przestrzeń jest pusta, a relacje są neutralne.

Mapowanie zasobów lokalnych nie zaczyna się od listy sprzętów, tylko od rozpoznania „krajobrazu sensu”. Jest to etap, w którym wykonawca identyfikuje dominujące narracje miejsca, typy widzialności, normy zachowania i typowe konflikty interpretacyjne. W przestrzeni instytucjonalnej krajobraz sensu jest regulowany przez misję, regulaminy, personel i publiczność, ale też przez architekturę i jej implicitne dyspozycje, które w tradycji fenomenologii miejsca i w analizach praktyk przestrzennych można wiązać z pojęciami progę, osi, centrów i peryferii. W przestrzeni miejskiej krajobraz sensu jest bardziej rozproszony i wielogłosowy, a zarazem silniej uwarunkowany przez prawo, porządek publiczny, obecność kamer, ruch i nieprzewidywalność interakcji; w przestrzeni prywatnej krajobraz sensu jest zwykle bardziej intymny, ale też bardziej obciążony relacyjnie, bo role są mniej anonimowe. Mapowanie ma tu funkcję krytyczną: pozwala zrozumieć, jakie gesty i obiekty będą w danym miejscu odczytywane jako „normalne”, a jakie jako niepokojące, prowokacyjne lub naruszające normy, zanim plan w ogóle wejdzie w fazę realizacji.

Dopiero po rozpoznaniu krajobrazu sensu następuje mapowanie zasobów materialnych i infrastrukturalnych, w tym tych, które bezpośrednio dotyczą sześciu kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W obszarze obrazu zasobem jest nie tylko możliwość projekcji czy rejestracji, ale także reżim widzenia miejsca: linie wzroku, dominanty wizualne, elementy architektury, które same działają jak obrazy, oraz warunki, w których widzialność jest kontrolowana lub niekontrolowana. W obszarze słowa zasobem jest nie tylko możliwość mówienia lub pisania, ale także akustyka, zasady ciszy, normy komunikacyjne, język dominujący i języki mniejszościowe, a także dostęp do nośników: kart, tablic, notacji, tekstów. W obszarze gestu zasobem jest przestrzeń ruchu, przeszkody, powierzchnie, temperatury, a także społeczna tolerancja dla określonych zachowań ciała w danej przestrzeni. W obszarze światła zasobem są źródła naturalne i sztuczne, pory dnia, cienie, możliwość zaciemnienia, a także normy bezpieczeństwa i regulaminy. W obszarze dźwięku zasobem jest nie tylko sprzęt, ale reżim hałasu, źródła zakłóceń, tolerancja społeczna dla dźwięku, a także możliwość pracy na progu słyszalności. W obszarze obiektu zasobem jest dostępność materiałów, możliwość magazynowania, transportu, ale też lokalna semantyka rzeczy: co jest codzienne, co jest tabu, co jest obciążone symbolicznie, co jest kojarzone z przemocą, a co z opieką, świętem, pracą, władzą.

Kluczową częścią mapowania jest identyfikacja zasobów relacyjnych, które w psychoperformansie bywają ważniejsze niż zasoby techniczne. Zasób relacyjny obejmuje osoby, role i kompetencje: gospodarza miejsca, osoby odpowiedzialne za bezpieczeństwo, tłumaczy, mediatorów, kuratorów, opiekunów grup, a także nieformalnych liderów, których obecność zmienia dynamikę sytuacji. Goffmanowska analiza ról i fasad pokazuje, że to, kto „reprezentuje” sytuację, decyduje o tym, jak inni ją czytają; dlatego mapowanie zasobów lokalnych powinno uwzględniać, kto jest gwarantem ramy i kto ma prawo ją przestawić. W instytucji rolę tę pełni często personel i regulamin, w przestrzeni miejskiej — normy i służby, w przestrzeni prywatnej — relacje i historie między osobami. W katalogu zasoby relacyjne są opisywane również jako potencjalne źródła ryzyka: osoba o silnej pozycji może stabilizować sytuację, ale może też narzucać interpretację; obecność lidera grupy może ułatwiać koordynację, ale może też wzmacniać asymetrię i presję uczestnictwa. Dlatego mapowanie zasobów lokalnych obejmuje nie tylko „kto może pomóc”, ale też „kto może nieświadomie zaszkodzić”, jeśli jego rola nie zostanie uwzględniona w planie.

Mapowanie obejmuje również zasoby symboliczne i kulturowe, czyli ten wymiar, który bezpośrednio łączy się z Twoją zasadą dochodzenia i researchu. Zasobem symboliczno-kulturowym są lokalne mity, opowieści, święta, przesady, figury przejścia, obiekty o statusie szczególnym, a także miejsca i znaki, które w danej społeczności działają jak węzły pamięci i afektu. W tradycji antropologii performansu Turnera takie elementy stanowią materiał liminalności i transformacji, ale tylko wtedy, gdy są rozpoznane, a nie „zapożyczone” przypadkowo. Wariantu bezpiecznego nie da się tu wytworzyć bez mapowania: obiekt–klucz może zostać wzmocniony przez lokalny kod, ale może też uruchomić konflikt, jeśli dotyka symboliki religijnej, narodowej, klasowej lub obyczajowej. Dlatego mapowanie zasobów lokalnych jest w katalogu równocześnie mapowaniem potencjalnych punktów zapalnych, czyli elementów, które wymagają szczególnej ostrożności albo całkowitego wyłączenia z planu.

Po rozpoznaniu zasobów materialnych, relacyjnych i symbolicznych katalog wprowadza kluczową operację: przekład mapy zasobów na parametry planu sytuacyjnego. Mapowanie nie

ma sensu, jeśli kończy się w notatniku; jego funkcją jest wytworzenie „profilu miejsca” i „profilu relacji”, które następnie determinują wybór inwariantów, wariantów bezpiecznych oraz stref adaptacji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny musi zawierać krótką, ale precyzyjną sekcję: jakie zasoby są krytyczne (bez nich plan nie ma sensu), jakie są opcjonalne (wzmacniają, ale nie konstytuują), a jakie są zakazane (zwiększają ryzyko przekroczeń albo rozbijają sens). Ten podział jest analogiczny do pracy projektowej w warunkach ograniczeń, ale w psychoperformansie ograniczenie nie jest przeszkodą, tylko narzędziem: im lepiej rozpoznane zasoby, tym bardziej precyzyjny minimalizm.

Profil miejsca obejmuje kilka osi, które powinny być mapowane zawsze, niezależnie od typu planu. Pierwsza oś to oś widzialności: kto widzi, kto może widzieć, kto nie powinien widzieć, oraz jakie są kierunki spojrzenia i punkty ekspozycji. W przestrzeni publicznej oś widzialności obejmuje także monitoring i reżim kamer, a więc element, który w praktyce zmienia status działania, bo czyni je potencjalnie dowodem, materiałem sporu lub narzędziem kontroli. Druga oś to oś słyszalności: poziom tła, źródła zakłóceń, akustyka, oraz normy społeczne dotyczące dźwięku. Trzecia oś to oś dostępu: kto ma prawo wejścia, kto kontroluje wejście, jakie są godziny, jakie są procedury ewakuacyjne, oraz jakie są strefy prywatne i publiczne wewnątrz miejsca. Czwarta oś to oś norm i regulaminów: formalne zasady instytucji lub przestrzeni, ale także nieformalne „reguły gry”, które w języku Goffmana są podtrzymywane przez interakcyjne rytuały i mechanizmy zachowania twarzy. Piąta oś to oś pamięci i konfliktu: jakie historie są obecne, jakie traumy społeczne, jakie napięcia klasowe, etniczne, religijne, polityczne, które mogą zostać uruchomione przez gest lub obiekt. Te osie nie są „opcjonalne”, bo brak ich rozpoznania sprawia, że plan działa w ciemno, a psychoperformans w ciemno łatwo staje się narzędziem przemocy symbolicznej.

Profil relacji dotyczy układu ról i asymetrii, które determinują to, czy działanie będzie doświadczeniem współtworzonym, czy stanie się sytuacją dominacji. W planach duetowych i kameralnych profil relacji obejmuje przede wszystkim historię między osobami, poziom zaufania, języki komunikacji, a także to, czy istnieją mechanizmy negocjacji granic. W planach zbiorowych profil relacji obejmuje strukturę grupy: formalnych i nieformalnych liderów, osoby wycofane, ryzyko koalicji, ryzyko wykluczenia, a także to, czy grupa posiada doświadczenie pracy z ciszą, z publicznością, z obiektem. W kontekście instytucjonalnym profil relacji obejmuje również relację do instytucji: czy jest to współpraca, czy wynajem, czy działanie interwencyjne, oraz jakie są oczekiwania publiczności i personelu. Ta analiza jest krytycznie ważna, bo psychoperformans posługuje się często materiałem wrażliwym: ciszą, ekspozycją, symbolami, obiektami o wysokiej gęstości znaczeń; bez mapowania relacji łatwo pomylić transformację z naciskiem, a intensywność z przemocą.

Katalog proponuje w tym miejscu narzędzie, które można nazwać „macierzą zasobów”: zestawem pól, w których dla każdego kanału działania zapisuje się zasoby, ograniczenia i ryzyka. Dla obrazu: warunki widzenia, możliwość projekcji, poziom ekspozycji, ryzyko dokumentacji. Dla słowa: języki, normy ciszy, możliwości notacji, ryzyko deklaracji publicznej jako aktu normatywnego w sensie Austina. Dla gestu: przestrzeń ruchu, normy cielesności, ryzyko gestu odczytanego jako agresja lub obsceniczność. Dla światła: dostęp do źródeł, możliwość ramowania, normy bezpieczeństwa. Dla dźwięku: poziom tła, zakłócenia, możliwości pracy na progu, ryzyko konfliktu z normami. Dla obiektu: dostęp, transport, magazynowanie, biografia kulturowa, tabu, przesady, oraz ryzyko uszkodzeń. Taka macierz jest praktycznym rozwinięciem

Twojej zasady totalnego rozpoznania pola środków: pozwala zmapować nie tylko „co mogę użyć”, ale też „co jest tu znaczące”, „co jest tu ryzykowne” i „co jest tu niemożliwe”.

Niezwykle ważnym elementem mapowania jest rozpoznanie zasobów mikroinstytucjonalnych, czyli tych, które nie są oficjalnie zapisane, ale realnie determinują przebieg działania. Są to na przykład: lokalne zwyczaje, nieformalne autorytety, sąsiedzkie układy, praktyki bezpieczeństwa, a także „pamięć miejsca”, która działa w gestach ludzi częściej niż w dokumentach. W perspektywie antropologicznej są to elementy struktury, które Turner nazwałby tłem dramatów społecznych, a Bourdieu — praktyką pola, gdzie normy są ucieleśnione, a nie wyłącznie zapisane. W planie sytuacyjnym takie zasoby mogą być kluczowe: czasem to nie regulamin instytucji determinuje, czy działanie jest możliwe, tylko stosunek portiera, ochrony, sąsiadów, albo nieformalna wrażliwość lokalnej społeczności. Mapowanie zasobów lokalnych musi więc obejmować nie tylko „co jest”, ale „kto na to pozwala” i „jak to jest interpretowane”, bo bez tego plan może być formalnie poprawny, a praktycznie niewykonalny.

W tym fragmencie podrozdział 62.3 zaczyna też budować pomost do kolejnych rozdziałów katalogu: plany bazowe, dramaturgiczne i narracyjne. Bez mapowania zasobów lokalnych plany bazowe pozostają abstrakcją, plany czasowe stają się mechaniczne, a plany narracyjne ryzykują kolonizację lokalnych kodów przez cudze struktury. Katalog traktuje mapowanie jako procedurę antykolonialną w sensie epistemicznym: zamiast narzucać uniwersalne rozwiązania, uczy rozpoznawać lokalność jako źródło sensu i jako granicę odpowiedzialności. Ta postawa jest konsekwentna z założeniem, że psychoperformans ma być technologią zdarzenia, która działa w świecie, nie przeciwko światu.

Kolejnym krokiem jest pokazanie, że mapowanie zasobów lokalnych nie jest neutralnym „skanem” otoczenia, lecz działaniem sterowanym przez istotę przedmiotu psychoperformansu. Innymi słowy: to nie miejsce „podpowiada” plan, tylko plan — poprzez dochodzenie i research — wybiera miejsce, czas trwania, zasoby i reżimy działania, ponieważ wynikają one z celu i sensu. Ten porządek jest kluczowy, bo odwraca typową praktykę przypadkowego dopasowania: „mamy salę, więc zróbmy coś w sali”. Katalog zakłada przeciwieństwo: „mamy przedmiot, więc musimy znaleźć takie warunki, w których przedmiot da się uruchomić z najwyższą precyzją i najmniejszym ryzykiem”. W tym sensie mapowanie zasobów jest etapem selekcyjnym, a nie inwentaryzacyjnym: służy wyłonieniu tych elementów lokalności, które są adekwatne do rdzenia planu, oraz odrzuceniu tych, które są atrakcyjne, ale semantycznie obce lub ryzykowne.

Praktycznie oznacza to, że mapowanie zasobów lokalnych powinno być prowadzone w dwóch ruchach, dyktowanych przez dochodzenie. Pierwszy ruch to ruch szeroki: totalne rozpoznanie potencjalnych domen, w których mogłyby się znaleźć adekwatne operatory dla danego przedmiotu. Drugi ruch to ruch zawężający: selekcja od ogółu do szczegółu, gdzie wybiera się jedno miejsce, jeden reżim czasu, jeden zestaw obiektów—kluczy i jeden protokół relacyjny, bo tylko wówczas plan zachowuje ostrość. W katalogu ten ruch zawężający jest ujawniany jako część metadanych: plan nie tylko „dzieje się gdzieś”, lecz wskazuje, dlaczego to miejsce i ten czas są logiczną konsekwencją celu i sensu. Jeżeli przedmiotem jest praca na widzialności i wstydzie publicznym, miejsce musi umożliwiać kontrolowaną ekspozycję i kontrolowane wyjście; jeżeli przedmiotem jest rekonstrukcja relacji do obiektu jako operatora pamięci, miejsce musi mieć własną warstwę pamięci i stabilną ramę, która nie rozbije relacji obiekt—

czas–gest; jeżeli przedmiotem jest cisza jako technologia relacyjna, czas trwania musi uwzględniać progi akustyczne i społeczne, a miejsce musi umożliwiać ciszę nie jako luksus, lecz jako warunek performatywny.

Z tego wynika zasada pierwsza mapowania: dobór miejsca jest parametrem semantycznym. Miejsce nie jest tłem, tylko współautorem definicji sytuacji. W perspektywie fenomenologii i teorii praktyk przestrzennych można powiedzieć, że miejsce ma swoje afordancje, czyli oferuje pewne działania i utrudnia inne; w perspektywie Goffmana miejsce jest ramą interakcji; w perspektywie Turnera jest sceną progu, gdzie liminalność może zostać uruchomiona albo zablokowana. Mapowanie zasobów lokalnych musi więc opisywać miejsce w kategoriach funkcji: jakie ma progi, jakie ma strefy, jakie ma „martwe pola”, gdzie rodzi się ekspozycja, gdzie powstaje intymność, gdzie jest możliwe świadectwo, a gdzie jest możliwa anonimowość. Dla psychoperformansu kluczowe jest to, że miejsce może stabilizować sens albo go zjadać: przestrzeń przesadnie spektakularna może zdominować subtelny plan; przestrzeń obciążona konfliktem może przestawić plan w stronę sporu; przestrzeń zbyt „czysta” może odebrać planowi warstwę oporu i rzeczywistości. Dlatego mapowanie nie tylko identyfikuje miejsce, ale je ocenia wprost względem przedmiotu psychoperformansu.

Zasada druga: dobór czasu trwania jest parametrem epistemicznym, a nie logistycznym. W katalogu czas trwania jest rozumiany jako narzędzie modulacji uwagi, afektu i relacji, a więc jako operator, który może wytworzyć albo zniszczyć sens. Format chwilowy, krótki, średni, długi czy trwanie rozszerzone nie są wymienialnymi „opakowaniami”; są różnymi ontologiami zdarzenia. Mapowanie zasobów lokalnych obejmuje więc rozpoznanie, jakie czasy są w danym miejscu możliwe: kiedy przestrzeń jest cicha, kiedy jest publiczna, kiedy jest kontrolowana, kiedy pojawiają się zakłócenia, jakie są cykle instytucji, jakie są cykle miasta. Dochodzenie i research determinują wybór: jeżeli plan opiera się na progu i przejściu, potrzebuje czasu na wejście, trwanie i wyjście; jeżeli plan opiera się na interwencji, potrzebuje czasu chwilowego, ale z mocnym ramowaniem; jeżeli plan opiera się na rekonstrukcji relacji, potrzebuje czasu, który pozwala na iterację i powrót. Wariantowanie czasu bez zrozumienia funkcji czasu jest jednym z głównych błędów wykonawczych, bo skrócenie często niszczy etap wejścia, a wydłużenie często rozmywa sens w zmęczeniu i przypadkowości.

Zasada trzecia: dobór zasobów materialnych jest funkcją operatorów, nie odwrotnie. Mapowanie zasobów lokalnych ma identyfikować, jakie materiały i narzędzia są dostępne, ale ich wybór musi wynikać z tego, jaki operator ma zostać uruchomiony. W psychoperformansie łatwo ulec pokusie „bogacenia” działania przez dodawanie obiektów, światła czy dźwięku; katalog przeciwdziała temu poprzez logikę minimalnego zestawu koniecznego, wybranego po totalnym rozpoznaniu pola środków. Obiekt–klucz ma być jeden lub kilka, ale każdy musi mieć funkcję; światło ma mieć funkcję progu, a nie dekoracji; dźwięk ma mieć funkcję sygnału, a nie tła; słowo ma mieć funkcję notacji lub aktu, a nie komentarza. Mapowanie zasobów lokalnych służy tu temu, aby znaleźć w danej lokalności takie zasoby, które spełniają funkcję operatora przy niskim ryzyku: czasem będzie to rzecz banalna, codzienna, która działa dlatego, że jest osadzona w praktykach miejsca, a nie dlatego, że jest „efektowna”.

Zasada czwarta: dobór zasobów symbolicznych wymaga osobnego protokołu ostrożności, ponieważ symbol nie jest narzędziem neutralnym. Mapowanie zasobów symbolicznych obejmuje mity, przesady, figury przejścia, lokalne narracje i tabu, ale katalog wymaga, aby ich

użycie było konsekwencją dochodzenia, a nie estetycznej fascynacji. Wariantu bezpiecznego w sferze symbolicznej nie da się oprzeć na intuicji, bo intuicja bywa uprzedzeniem; trzeba wykonać minimalną pracę triangulacji: rozpoznać, jak symbol działa w lokalnym kodzie, kto może poczuć się naruszony, jakie są potencjalne odczytania. Ta triangulacja nie musi być rozbudowaną etnografią, ale musi być realna: rozmowy, obserwacje, analiza lokalnych praktyk, konsultacja z osobami znającymi miejsce. Dopiero wtedy symbol może stać się operatorem sensu, a nie zapalnikiem konfliktu.

Wreszcie zasada piąta: mapowanie zasobów lokalnych musi prowadzić do decyzji o selekcji, a decyzja musi być wpisana w plan jako element jego tożsamości. Selekcja oznacza również odrzucenie: odrzucenie miejsc zbyt ryzykownych, odrzucenie czasu zbyt niekontrolowalnego, odrzucenie obiektów zbyt drażliwych, odrzucenie form dokumentacji zbyt nieodwracalnych. Ta zdolność do odrzucenia jest oznaką dojrzałości metodologicznej, ponieważ pokazuje, że plan sytuacyjny nie jest „pomysłem do zrealizowania za wszelką cenę”, lecz narzędziem odpowiedzialnego działania. W psychoperformansie odrzucenie jest często najważniejszą decyzją: to ono chroni sens przed rozmyciem i chroni ludzi przed sytuacją, w której sztuka staje się przemocą.

W rezultacie podrozdział 62.3 ustanawia mapowanie zasobów lokalnych jako etap, w którym plan sytuacyjny staje się konkretny: wybiera swoje miejsce, wybiera swój czas, wybiera swoje środki i wybiera swoje granice, a wszystko to wprost względem istoty przedmiotu psychoperformansu. Ta zależność jest fundamentem katalogu: bez niej katalog byłby zbiorem „formatów”, natomiast dzięki niej staje się repozytorium praktyk, które można przenosić między kontekstami nie poprzez kopiowanie powierzchni, lecz poprzez świadome przeliczanie sensu, ryzyka i zasobów.

Aby domknąć mapowanie zasobów lokalnych jako narzędzie, katalog musi jeszcze wskazać sposób dokumentowania mapowania w samym planie sytuacyjnym, tak aby było ono weryfikowalne i porównywalne, a jednocześnie nie zamieniło planu w raport. W praktyce oznacza to, że plan powinien zawierać syntetyczny „profil zasobów” w postaci kilku krótkich bloków decyzyjnych: wybór miejsca (uzasadnienie względem przedmiotu), wybór czasu trwania (uzasadnienie względem funkcji czasu), wybór obiektu–klucza (uzasadnienie względem funkcji operatora), wybór reżimu dokumentacji (uzasadnienie względem ryzyka śladu), wybór reżimu publiczności (uzasadnienie względem definicji sytuacji), oraz wykaz ograniczeń i przeciwwskazań wynikających z lokalności. Każdy blok ma strukturę logiczną: co rozpoznano w dochodzeniu i researchu, co zmapowano w lokalności, co wybrano w selekcji od ogółu do szczegółu, oraz jakie warianty bezpieczne przypisano do rozpoznanych ryzyk. Taki zapis sprawia, że mapowanie nie jest prywatną intuicją wykonawcy, lecz elementem metodologii.

W katalogu mapowanie zasobów lokalnych jest też miejscem, gdzie rozstrzyga się napięcie między uniwersalnością a lokalnością planu. Plan sytuacyjny ma być przenoszalny, ale przenoszalność nie oznacza, że plan jest „taki sam wszędzie”; oznacza, że plan ma stabilny rdzeń, a jego adaptacja jest opisana jako procedura. Mapowanie jest właśnie tą procedurą: pokazuje, jak rdzeń planu ma zostać zachowany przy zmianie miejsca, czasu i zasobów. W praktyce oznacza to, że plan powinien rozróżniać elementy specyficzne dla danej lokalności od elementów transferowalnych. Elementy specyficzne to np. lokalne kody symboliczne, lokalne strefy i progi, konkretne reguły instytucji, lokalne reżimy widzialności. Elementy transferowalne

to funkcje operatorów: praca na progu ciszy, praca na obiekcie jako węzle relacji, praca na świetle jako ramie przejścia, praca na geometrii przestrzeni jako topologii ruchu. Jeżeli plan nie rozróżnia tych dwóch poziomów, przenoszenie staje się kolonizacją: narzucaniem tej samej powierzchni w miejscach o odmiennych kodach. Katalog świadomie stawia opór takiemu przenoszeniu, bo jego celem jest odpowiedzialna praktyka, nie produkcja powtarzalnych efektów.

Z mapowania zasobów lokalnych wynika również decyzja o tym, jakiego rodzaju publiczność jest w danym miejscu możliwa i jaka publiczność jest adekwatna do przedmiotu psychoperformansu. W wielu planach psychoperformansowych publiczność nie jest dodatkiem, lecz parametrem krytycznym, który zmienia status gestu i słowa. Mapowanie musi więc rozpoznać, czy publiczność jest tu potencjalnie wspierająca, obojętna, wroga, ciekawska, kontrolująca, oraz jakie ma kompetencje interpretacyjne. W instytucjach sztuki publiczność bywa przygotowana do „ramy artystycznej”, ale bywa też obciążona oczekiwaniem spektaklu; w przestrzeni miejskiej publiczność jest nieprzewidywalna i bywa nieświadoma ramy; w przestrzeni prywatnej publiczność jest relacyjnie gęsta i przez to ryzykowna. Wariant bezpieczny w mapowaniu publiczności polega na tym, że plan ma przygotowane konfiguracje z różnym poziomem widzialności i udziału: od pracy bez widowni, przez pracę w trybie świadectwa ograniczonego, po pracę z publicznością jako operatorem sygnałów. Każda konfiguracja musi być uzasadniona względem sensu: jeśli przedmiotem jest praca na wstydie i widzialności, publiczność może być integralna, ale tylko wtedy, gdy protokół zgody i wycofania jest rygorystyczny; jeśli przedmiotem jest praca na ciszy i koncentracji, publiczność może być przeciwwskazaniem, bo wytwarza presję performowania.

Mapowanie zasobów lokalnych jest także etapem, w którym plan sytuacyjny określa swoje granice prawne i instytucjonalne bez redukcji do formalizmu. Katalog nie wchodzi w szczegółowe wykładnie, ale wymaga, aby plan rozpoznawał, czy w danym miejscu obowiązują zakazy dotyczące dźwięku, światła, rejestracji, zachowań cielesnych, użycia obiektów, a także jakie są procedury bezpieczeństwa. Te elementy są zasobem w sensie negatywnym: ich znajomość umożliwia projektowanie wariantów bezpiecznych. W praktyce często to właśnie brak rozpoznania takich ograniczeń jest źródłem eskalacji: konflikt z ochroną, interwencja służb, niezamierzona ekspozycja osób postronnych, naruszenie prywatności. Katalog traktuje te sytuacje nie jako „ryzyko artysty”, lecz jako błąd metodologiczny, bo psychoperformans nie ma produkować konfliktu przez ignorancję, tylko ma pracować na sensie poprzez świadome ramowanie.

Domykając podrozdział 62.3, warto wprost podkreślić jeszcze jedną konsekwencję: mapowanie zasobów lokalnych jest narzędziem jakości, ponieważ wymusza adekwatność środków do przedmiotu. To właśnie na tym etapie widać, czy plan jest rzeczywiście wynikiem dochodzenia i totalnego rozpoznania pola środków, czy jest tylko projekcją repertuaru wykonawcy. Jeżeli plan potrafi wybrać miejsce, czas, obiekt–klucz i protokół relacyjny wprost względem sensu, a następnie potrafi odrzucić elementy atrakcyjne, lecz nieadekwatne, wówczas plan jest dojrzały. Jeżeli plan tego nie potrafi, będzie dryfował w stronę stylu, a styl w psychoperformansie jest ryzykiem, bo styl łatwo staje się maską dla niejawnych mechanizmów władzy i ekspozycji. Katalog ma temu przeciwdziałać: chce, aby plan sytuacyjny był instrumentem świadomego działania, a nie ornamentem.

## Plany bazowe (bez odniesień medycznych)

Rozdział 63 otwiera część katalogu określaną jako plany bazowe, a więc takie, które budują minimalne, ale pełnoprawne matryce psychoperformansu możliwe do uruchomienia bez odniesień medycznych, przy zachowaniu wysokiej gęstości semantycznej i pełnej kontroli parametrów. „Bazowość” nie oznacza tu prostoty ani dydaktycznej redukcji, lecz status modularny: są to plany o stabilnym rdzeniu, które można łączyć, segmentować, wariantować i osadzać w szerszych architekturach IndywiduAkcji. Każdy plan bazowy jest równocześnie prototypem epistemicznym — w tym sensie, że pozwala badać, jak w określonych warunkach pracują operatory psychoperformansu: reżim uwagi, progi wejścia i wyjścia, relacja między kanałami (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), oraz rola obiektu–klucza jako materialnego węzła sensu. Rozdział 63 nie proponuje „tematów” ani „ćwiczeń”, lecz narzędzia, które mają status partytur: ich realizacja jest zdarzeniem, ale ich opis jest mechanizmem przenoszenia wiedzy o zdarzeniach.

Z punktu widzenia metodologii performance studies oraz praktyk sztuki akcji i live art, plany bazowe są odpowiednikiem score: instrukcji i warunków brzegowych, które umożliwiają emergencję, nie udając jednocześnie, że emergencja jest tożsama z przypadkiem. Richard Schechner zwracał uwagę, że performans operuje zachowaniami odtworzonymi, a więc materiałem kulturowym, który można rekonfigurować; Erika Fischer-Lichte opisywała autopojetyczną pętlę sprzężenia zwrotnego jako mechanizm konstytuujący wydarzenie; Victor Turner analizował logiki progów i liminalności jako podstawę przemian w rytuałach i dramatycznych sytuacjach społecznych. Rozdział 63 przejmując te intuicje, ale kierując je w stronę pragmatyki: plan bazowy ma być narzędziem, które potrafi wytworzyć czytelną ramę interakcji (Erving Goffman), utrzymać kontrolę nad ekspozycją i nieodwracalnością śladu, a jednocześnie uruchomić gęstą pracę semantyczną bez konieczności rozbudowanej scenografii czy infrastruktury.

W planach bazowych szczególne miejsce zajmuje logoperformans rozumiany szeroko, jako obszar pracy na słowie i jego granicach: mowa, narracja, prozodia, cisza, wokalizacja, śpiew, wypowiedzi performatywne w sensie J. L. Austina, a także zaklęcia, porzekadła, powtórzenia, mantry, gry słowne, instrukcje, onomatopeje, recytacje, modlitwy i błogosławieństwa. Jednak rozdział 63 od razu ustanawia krytyczne doprecyzowanie: w psychoperformansie logoperformans prawie nigdy nie jest wyłącznie „językowy”. Słowo działa tutaj w sprzężeniu z materialnością obiektu–klucza i z działaniami symbolicznymi, które pełnią funkcję elementów progowych planu sytuacyjnego. To znaczy: plan może uruchamiać słowo przed działaniem, w trakcie i po, ale równolegle — zależnie od potrzeb — nazywa, ustanawia i stabilizuje obiekty–klucze oraz działania symboliczne, aby nakierować świadka, uczestników i wykonawcę na zogniskowane rozumienie i odczuwanie znaczenia poszczególnych aktów oraz ogólnej wymowy i użyteczności psychoperformansu, a w razie prowadzenia IndywiduAkcji — także sensu całej serii działań rozłożonych w czasie. To napięcie między językiem a obiektem jest w rozdziale 63 traktowane jako fundament: słowo może ramować, ale obiekt materializuje, a działanie symboliczne dokonuje przejścia.

W konsekwencji rozdział 63 jest zorganizowany wokół pięciu planów bazowych, które różnią się modułem relacyjnym i dominującymi operatorami: od planu indywidualnego opartego na logoperformansie i ciszy, przez plan duetowy oparty na mapie ciała i spirali obecności, po plan kameralny o obiekcie–kluczu i rekonstrukcji obrazu, dalej plan zbiorowy w przestrzeni miejskiej i monumentalnej, oraz plan mikronarracyjny osadzony w codzienności. Rozdział ma ambicję pokazać, że rdzeń psychoperformansu nie zależy od skali i spektaklu, lecz od poprawnego rozpoznania przedmiotu (cel i sens) oraz od dochodzenia i researchu, które determinują dobór zasobów, miejsca, czasu trwania i wszystkich parametrów działania. W każdym planie bazowym nacisk pada na to, aby selekcja środków odbywała się po totalnym rozpoznaniu pola możliwych operatorów — od ogółu do szczegółu — i aby minimalizm realizacji był wynikiem wiedzy, a nie braku materiału.

Rozdział 63 należy czytać także jako wprowadzenie do dramaturgii katalogu: plany bazowe będą później przecinane przez rozdziały dotyczące czasu oraz struktur narracyjnych i nienarracyjnych. Już tutaj jednak widać, że „bazowość” jest kompatybilna z zaawansowaniem: plan indywidualny może być tak samo złożony semantycznie jak plan zbiorowy, jeśli jego parametry są precyzyjne, a obiekt–klucz i działania symboliczne są dobrane po rzetelnym mapowaniu zasobów. W ten sposób rozdział 63 ustanawia katalog jako system: plany bazowe są elementami, które można składać w większe układy, ale tylko wtedy, gdy pozostają czytelne jako partytury, a nie jako opowieści o „tym, co się wydarzyło”.

### 63.1. Logoperformans i cisza (moduł indywidualny)

Podrozdział 63.1 ustanawia logoperformans i ciszę jako bazowy moduł indywidualny, w którym rdzeń psychoperformansu ujawnia się w minimalnej, ale wysoce zestrojonej konfiguracji operatorów. „Indywidualny” nie oznacza tu prywatnego ćwiczenia ani autorefleksji w sensie potocznym, lecz sytuację, w której wykonawca pełni równocześnie funkcję projektanta, realizatora, świadka i archiwisty, a pętla sprzężenia zwrotnego jest zogniskowana do relacji między uwagą, językiem, materialnością obiektu–klucza i progami czasu. To, co w performansie zbiorowym jest rozproszone na role, w module indywidualnym musi zostać sparametryzowane z większą precyzją, bo brak zewnętrznego świadka zwiększa ryzyko dryfu: plan może rozmyć się w improwizacji pozbawionej ramy albo w narracji, która wyjaśnia zamiast działać. Dlatego katalog traktuje ciszę nie jako brak, lecz jako technologię ramowania, a logoperformans nie jako „mówienie”, lecz jako inżynierię aktu mowy, progę i sensu.

W module logoperformansu i ciszy centralne jest rozróżnienie między słowem jako opisem a słowem jako operacją. John L. Austin, a później John Searle, pokazali, że część wypowiedzi nie referuje świata, lecz go wytwarza w ramach konwencji: obietnica, przysięga, zakaz, błogosławieństwo, wezwanie, nominacja są aktami, które zmieniają status sytuacji. Judith Butler przesunęła tę intuicję w stronę performatywności norm i ich powtórzeń, wskazując, że wypowiedź może reprodukować porządek albo go rozszczelnić, zależnie od kontekstu i ramy. Katalog psychoperformansu wykorzystuje te tradycje, ale kieruje je na grunt pragmatyczny: logoperformans ma działać jako mechanizm projektowania progę i przejścia, a nie jako „treść do powiedzenia”. To oznacza, że słowo w planie sytuacyjnym jest parametrem krytycznym: zmiana prozodii, tempa, reżimu pauzy, a nawet miejsca artykulacji w przestrzeni (szepc, półgłos, milczenie, wokalizacja bez semantyki) może przestawić plan z porządku działania w porządek

komentarza. Z tego powodu plan musi dokładnie określać, kiedy słowo jest dopuszczone, w jakiej formie, z jaką intencją operacyjną, a kiedy obowiązuje cisza jako warunek możliwości.

Cisza w tym module jest definiowana jako operator, który przedstawia porządek interakcyjny, nawet jeśli interakcja zachodzi „wewnątrz” wykonawcy. W perspektywie Ervinga Goffmana cisza zmienia definicję sytuacji, bo unieważnia wiele rytuałów podtrzymywania twarzy i wymusza inne sposoby orientowania się w relacji; w module indywidualnym cisza przedstawia relację wykonawcy do samego siebie: z trybu autokomentarza w tryb procedury. W perspektywie Victor’a Turnera cisza jest narzędziem liminalności, bo usuwa część znaków stabilizujących status i tożsamość, otwierając próg przejścia; w psychoperformansie próg nie jest celem samym w sobie, lecz narzędziem selektywnej transformacji sensu. Cisza jest więc warunkiem, w którym logoperformans może być precyzyjny: im mniej szumu semantycznego, tym bardziej wyraźne stają się akty językowe, które plan dopuszcza, oraz działania symboliczne, które je materializują.

Specyfika psychoperformansu polega na tym, że logoperformans jest tu spleciony z obiektem–kluczem oraz z działaniami symbolicznymi i innymi elementami progowymi planu sytuacyjnego. W module 63.1 plan może obejmować szerokie spektrum praktyk językowych — narrację, prozodję, śpiew, wokalizację, mantry, porzekadła, zaklęcia, modlitwy i błogosławieństwa, gry słowne, powtórzenia, instrukcje, onomatopeje, a także wizualizacje i hipnotyzację rozumiane jako procedury uwagowe — lecz ich funkcja jest zawsze podporządkowana zogniskowaniu znaczenia. W psychoperformansie nazywanie obiektu–klucza jest aktem ustanowienia: słowo nie „opisuje” obiektu, tylko ustala jego status jako operatora sensu. Podobnie nazywanie działań symbolicznych nie jest etykietą, lecz częścią mechanizmu przejścia: wypowiedzenie nazwy może działać jak sygnał wejścia, rozpoczęcia sekwencji, zamknięcia, odczarowania, rekontekstualizacji, albo wyzwolenia z nawykowego kodu. W module indywidualnym funkcja ta jest szczególnie wyraźna, bo wykonawca nie ma wsparcia publiczności w stabilizacji ramy; nazwy, formuły i progi muszą zatem działać jak samowystarczalna infrastruktura sensu.

Dlatego podrozdział 63.1 wprowadza podstawową zasadę projektowania tego planu: dochodzenie i research określają, jaki typ logoperformansu jest adekwatny do przedmiotu, oraz jakie zasoby lokalne i materialne są potrzebne, a następnie plan dokonuje selekcji od ogółu do szczegółu, aż do minimalnego zestawu operatorów. Przedmiot planu nie może być zdefiniowany jako „praca z ciszą” albo „praca ze słowem”; musi być zdefiniowany jako konkretny węzeł relacji i sensu, który ma zostać przedstawiony. Dopiero wtedy cisza staje się narzędziem, a słowo staje się operacją. W przeciwnym razie plan zamienia się w formę estetyczną, a nie w technologię zdarzenia.

Metadane planu „Logoperformans i cisza” muszą być zapisane szczególnie rygorystycznie, ponieważ w module indywidualnym ryzyko nie polega na konflikcie z zewnętrznym uczestnikiem, lecz na utracie ramy i na samoczynnej inflacji narracji. Katalog proponuje, aby metadane obejmowały co najmniej: typ przedmiotu (czy jest to praca na progu wypowiedzi, praca na rozszczelnieniu normy językowej, praca na relacji do własnej narracji, praca na wytworzeniu ciszy jako dobra wspólnego wewnętrznego, praca na węźle obiekt–słowo, praca na rytmie i prozodii), docelowy format czasowy (zwykle krótki lub średni w ujęciu późniejszych rozdziałów 64, choć plan może być też iterowany jako mikrointerwencja), warunki przestrzenne (strefa o kontrolowanej słyszalności, minimalizacja przypadkowych zakłóceń), reżim

dokumentacji (notacja proceduralna preferowana nad rejestracją audiowizualną) oraz status obiektu–klucza (jeden obiekt główny i ewentualnie obiekty pomocnicze o jasno przypisanych funkcjach). Tak zapisane metadane od razu uniemożliwiają typowy błąd: realizację planu jako „długiego monologu” bez progów, bez operatorów, bez decyzji o tym, czym jest cisza i czemu służy.

Cel i sens planu muszą być sformułowane w języku operacyjnym. Cel nie brzmi „uspokoić się” ani „zrozumieć siebie”, lecz opisuje przestawienie mechanizmu: na przykład ograniczenie autokomentarza, wytworzenie warunków dla precyzyjnego aktu mowy, przeniesienie słowa z trybu opowieści w tryb formuły, zbudowanie dyscypliny pauzy jako kontroli uwagi, albo ustanowienie obiektu–klucza jako materialnego operatora, który „trzyma” sens w ciszy. Sens natomiast opisuje, dlaczego ten cel jest istotny w kontekście IndywiduAkcji: w jakiej serii działań plan może działać jako węzeł, przygotowanie, etap przejścia, albo mechanizm domknięcia. W module indywidualnym sens bywa często błędnie utożsamiany z „treścią”, podczas gdy katalog wymaga, aby sens był powiązany z funkcją planu w większej architekturze praktyki. To rozróżnienie jest konieczne, bo logoperformans łatwo staje się autoreferencyjny; plan sytuacyjny ma temu przeciwdziałać poprzez rygor celu.

Parametry planu w kanale słowa obejmują nie tylko „co się mówi”, ale jak, kiedy i w jakim statusie. Katalog wyróżnia tu kilka klas logoperformansu, które mogą być użyte w zależności od dochodzenia i researchu. Pierwsza klasa to formuły performatywne w sensie Austina: wypowiedzi ustanawiające, zamykające, odwołujące, zakazujące, pozwalające, przyjmujące, błogosławiące, odczarowujące. Druga klasa to logoperformans rytmiczno-prozodyczny: praca na tempie, akcencie, długości sylab, pauzie, melodii mowy, a więc na tym, co w lingwistyce i fonetyce jest analizowane jako prozodia; tu cisza nie jest przerwą „między” zdaniami, lecz równorzędnym elementem partytury. Trzecia klasa to logoperformans iteracyjny: powtórzenia, mantry, porzekadła, ciągi onomatopei, które działają nie przez semantykę, lecz przez rytm i przez efekt nasycenia, prowadzący do odklejenia znaczeń potocznych. Czwarta klasa to logoperformans instrukcyjny: autoinstrukcje, partytury, cue’y, w których słowo steruje gestem i relacją z obiektem, a cisza jest przestrzenią wykonania. Piąta klasa to logoperformans narracyjny i antynarracyjny: dopuszczony tylko wtedy, gdy przedmiotem jest praca na samej narracji jako mechanizmie, a nie jako opowieści; wówczas narracja jest traktowana jak materiał, który można ciąć, rozrzedzać, zapętląć, rozbijać na epitety i mikrofakty, zgodnie z późniejszymi rozdziałami o strukturach narracyjnych.

Parametry ciszy obejmują jej typ, próg i funkcję. Katalog proponuje, aby ciszę w tym planie rozróżnić co najmniej na: ciszę wejścia (ustawiającą definicję sytuacji), ciszę wykonania (w której zachodzą gesty i manipulacje obiektem), ciszę poakcyjną (w której znaczenie „osadza się” bez natychmiastowego komentarza) oraz ciszę graniczną (która działa jako sygnał stop i jako mechanizm wycofania). Każdy typ ciszy ma parametry czasowe i parametry zachowania: czy dopuszcza mikroodgłosy, czy dopuszcza szept, czy dopuszcza wokalizację bez słów, czy wymaga pełnej rezygnacji z artykulacji. Takie rozróżnienie jest potrzebne, bo w przeciwnym razie cisza zostaje pojęciem magicznym, a plan traci kontrolę. W module indywidualnym cisza graniczna jest szczególnie ważna jako mechanizm bezpieczeństwa: pozwala przerwać plan, gdy pojawia się przeciążenie lub dryf w stronę narracji, która zaczyna dominować i rozbija sens.

Kluczowym parametrem jest relacja logoperformansu do obiektu–klucza. W psychoperformansie obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń, dlatego plan 63.1 wymaga, aby obiekt był nie tylko obecny, lecz nazwany i uruchomiony w działaniach symbolicznych. Nazywanie obiektu może być formułą ustanowienia, ale równie dobrze może być zabiegiem negatywnym: odebraniem obiektowi potocznej nazwy i zastąpieniem jej nazwą funkcjonalną, która kieruje uwagę na inną warstwę sensu. Działania symboliczne na obiekcie — dotyk, obrót, otwarcie, zamknięcie, obciążenie, oczyszczenie, związanie, rozdzielanie — nie są tu „rytuałem” w sensie dekoracyjnym, lecz technologią przejścia: uruchamiają próg, który pozwala słowu działać jako operacja, a nie komentarz. W module indywidualnym obiekt–klucz pełni dodatkową funkcję: jest kotwicą przeciwko rozproszeniu, ponieważ jego materialność stabilizuje uwagę i ogranicza inflację mowy. W praktyce planowej oznacza to, że w każdej sekwencji logoperformansu musi istnieć punkt styku z obiektem, choćby minimalny, aby słowo nie odpłynęło w czystą narrację.

Dochodzi tu jeszcze parametr przestrzeni: plan indywidualny wymaga wyznaczenia strefy, która działa jak laboratorium progów. Nie musi to być miejsce odizolowane, ale musi być miejsce rozpoznane i wybrane wprost względem przedmiotu: z kontrolą słyszalności, z jasnym wejściem i wyjściem, z możliwością przerwania bez kosztu. Mapowanie zasobów lokalnych z rozdziału 62.3 wchodzi tu wprost: plan determinuje dobór miejsca i czasu trwania, a nie odwrotnie. Jeżeli przedmiotem jest praca na szeptach i progów słyszalności, miejsce musi umożliwiać tę subtelność; jeżeli przedmiotem jest praca na formułach w głosie pełnym, miejsce musi umożliwiać artykulację bez ryzyka eskalacji społecznej. W module indywidualnym wybór miejsca jest częścią logoperformansu, bo miejsce zmienia status słowa: inaczej brzmi formuła w przestrzeni przejściowej, inaczej w przestrzeni pracy, inaczej w przestrzeni o symbolicznej gęstości.

Po metadanych i parametryzacji konieczne jest rozpisanie przebiegu planu jako sekwencji progów, gdzie logoperformans i cisza przeplatają się w sposób, który utrzymuje ostrość sensu i jednocześnie pozwala na emergencję bez dryfu. Katalog proponuje tutaj ujęcie „trzech wejść” oraz „dwóch domknięć”, ponieważ w module indywidualnym wykonawca łatwo myli wejście w działanie z rozpoczęciem mówienia. Trzy wejścia porządkują sytuację tak, aby najpierw ustanowić ramę, potem uruchomić obiekt–klucz, a dopiero na końcu dopuścić słowo jako operację. Dwa domknięcia natomiast chronią przed natychmiastowym autokomentarzem: pierwsze domknięcie zamyka działanie symboliczne, drugie domknięcie zamyka narrację o działaniu, jeśli w ogóle jest dopuszczona.

Wejście pierwsze jest wejściem w ciszę jako definicję sytuacji. Jego funkcją nie jest „uspokojenie”, lecz wyzerowanie potocznego reżimu mowy i przeniesienie uwagi w tryb proceduralny. W praktyce oznacza to ustalenie minimalnej partytury zachowania: pozycja ciała, oddech jako rytm bazowy, ustawienie wzroku, oraz czas trwania ciszy wejściowej. Czas trwania jest parametrem krytycznym, bo jeśli jest zbyt krótki, nie następuje przestawienie reżimu, a jeśli jest zbyt długi, rośnie ryzyko inflacji wewnętrznego monologu. Katalog sugeruje, aby ciszę wejściową traktować jak próg akustyczny i semantyczny: nie chodzi o „nic”, lecz o ustanowienie, że słowo będzie dopuszczane tylko w określonych formach. W ujęciu Goffmana jest to ustanowienie ramy; w ujęciu Turnera jest to wejście w liminalność kontrolowaną; w ujęciu praktyk instrukcyjnych jest to przejście z potoczności do score.

Wejście drugie jest wejściem w obiekt–klucz jako materialny operator sensu. Tutaj plan wymaga, aby obiekt został nie tylko wybrany, ale i nazwany w sposób funkcjonalny, zgodnie z dochodzeniem i researchu. Nazwanie jest aktem ustanowienia: obiekt przestaje być „przedmiotem”, a staje się węzłem relacji. Równoległe uruchamia się działanie symboliczne o charakterze progowym: może to być oczyszczenie, związanie, otwarcie, zamknięcie, odwrócenie, podział, obciążenie, ustawienie w osi, umieszczenie na progu światła, albo inne działanie, które wprost materializuje sens planu. Z perspektywy teorii aktora-sieci Latoura jest to moment, w którym obiekt zostaje włączony jako aktor i zaczyna współkonstruować sytuację; z perspektywy semiotyki kulturowej Barthes’a jest to moment, w którym obiekt zostaje wyrwany z mitologii codzienności i wpisany w nową ramę znaczeń. W module indywidualnym ten próg jest kluczowy, bo stabilizuje uwagę i odcina wykonawcę od automatycznej narracji: ręce na obiekcie i obiekt w polu widzenia stają się kotwicą.

Wejście trzecie jest wejściem w logoperformans jako operację. Dopiero po ustanowieniu ciszy i obiektu dopuszcza się słowo, i to słowo w formie wybranej na podstawie przedmiotu. Jeśli plan zakłada formuły performatywne, w tym miejscu pojawia się formuła ustanowienia i formuła kierunkowa: nie jako „afirmacja”, lecz jako akt, który zmienia status sytuacji. Jeśli plan zakłada logoperformans prozodyczny, w tym miejscu pojawia się partytura tempa, akcentu i pauzy, a słowo może być minimalne, czasem nawet pozbawione semantyki, aby ciężar przesunąć na rytm. Jeśli plan zakłada iteracje, w tym miejscu pojawia się ciąg powtórzeń, który ma funkcję wyczerpania potocznych znaczeń i przejścia w warstwę operacyjną. Jeżeli plan zakłada instrukcję, w tym miejscu słowo steruje gestem: wypowiedź jest cue’em, po którym następuje cisza wykonania. Zasadą jest tu prymat funkcji nad treścią: słowo ma robić, a nie mówić o robieniu.

Pomiędzy wejściem trzecim a domknięciami plan przewiduje rdzeń działania, czyli sekwencję naprzemienną: logoperformans — cisza wykonania — działanie symboliczne na obiekcie — cisza poakcyjna. Ta sekwencja może być iterowana, ale liczba iteracji musi być ograniczona, bo w module indywidualnym iteracja bez granicy prowadzi do rozmycia. Katalog traktuje iterację jako narzędzie modulacji, a nie jako „im dłużej, tym lepiej”. W tym miejscu kluczowe jest utrzymanie relacji między słowem a obiektem: każda wypowiedź musi mieć swój odpowiednik w działaniu na obiekcie albo w zmianie ustawienia obiektu w przestrzeni. Dzięki temu słowo nie odpływa w czystą narrację, a obiekt nie staje się rekwizytem bez funkcji. W praktyce oznacza to, że plan powinien zawierać tabelę par: formuła — czynność; powtórzenie — obrót; instrukcja — ustawienie; pauza — utrzymanie; cisza — kontakt. Taka tabela jest elementem score, a nie scenariuszem: wskazuje funkcje i relacje, pozostawiając przestrzeń dla mikroodchyleń.

Pierwsze domknięcie jest domknięciem działania symbolicznego. Ma charakter materialny: obiekt zostaje zamknięty, odłożony, związany, odwrócony, wyniesiony z pola widzenia, albo przestawiony w pozycję, która sygnalizuje koniec. Równoległe obowiązuje cisza graniczna, która działa jak sygnał stop. W module indywidualnym cisza graniczna jest mechanizmem bezpieczeństwa: blokuje natychmiastowe „dopowiadanie sobie”, które zwykle przedstawia plan w tryb interpretacji. Drugie domknięcie jest domknięciem języka: jeśli plan przewiduje zapis, to zapis jest notacją proceduralną, a nie esejem; jeśli plan przewiduje krótką formułę końcową, to jest to formuła zamknięcia, a nie komentarz. Katalog preferuje, aby po module 63.1 zostawić czas bez słowa — krótką ciszę poakcyjną — zanim w ogóle pojawi się jakikolwiek zapis. Ta zwłoka jest elementem planu: chroni sens przed natychmiastową kolonizacją przez narrację.

W tym miejscu podrozdział musi także wskazać przeciwwskazania specyficzne: przede wszystkim ryzyko przerodzenia się logoperformansu w natrętny monolog oraz ryzyko zatarcia granicy między formułą a autohipnozą pozbawioną ramy. Plan nie zakazuje wizualizacji, hipnotyzacji czy pracy mantrycznej, ale wymaga, aby były one podporządkowane parametrom i aby miały mechanizm wyjścia. Mechanizm wyjścia to cisza graniczna plus materialne domknięcie obiektu–klucza. Wariant bezpieczny w razie przeciążenia polega na skróceniu iteracji, przejściu na prostszy typ logoperformansu (na przykład z narracji na instrukcję), oraz na wzmocnieniu kontaktu z obiektem kosztem słowa. To znowu pokazuje, że obiekt–klucz i działania symboliczne są w psychoperformansie instrumentem stabilizacji: pomagają utrzymać sens w ryzach, kiedy język grozi rozproszeniem.

Po opisanu progów i sekwencji plan 63.1 wymaga jeszcze doprecyzowania „arsenału językowego” oraz kryteriów doboru form logoperformansu, aby wykonawca nie uciekał w repertuar przypadkowy ani w formy, które z zewnątrz wyglądają podobnie, lecz funkcjonalnie są rozbieżne. Katalog traktuje arsenał językowy analogicznie do mapowania zasobów lokalnych: najpierw wykonuje się totalne rozpoznanie możliwych środków, a dopiero potem selekcję od ogółu do szczegółu, determinowaną przez istotę przedmiotu. W module indywidualnym to rozpoznanie musi być szczególnie świadome, bo język jest najłatwiej dostępnym narzędziem, a więc narzędziem, które najszybciej zaczyna dominować i zacierać strukturę planu.

Pierwszym kryterium doboru jest status wypowiedzi: czy ma ona działać jako akt (ustanowienie, zakaz, obietnica, wezwanie, błogosławieństwo, odwołanie), czy jako instrukcja (sterowanie gestem i obiektem), czy jako modulacja uwagi (powtórzenie, mantra, rytm), czy jako reorganizacja narracji (rozbieżność opowieści na mikroelementy), czy jako praca na brzmieniu (prozodia, wokalizacja, śpiew). Każdy z tych statusów uruchamia inny mechanizm. Formuły performatywne działają konwencją, ale w module indywidualnym konwencja musi być wypracowana przez plan: to plan tworzy warunki, w których formuła staje się zobowiązaniem wobec obiektu–klucza i wobec samego działania. Instrukcja działa przez natychmiastowe przejście w ciszę wykonania; jeśli instrukcja jest za długa, staje się narracją. Powtórzenie działa przez efekt nasycenia i przez przesunięcie uwagi z semantyki na rytm; jeśli powtórzenie nie ma granicy, staje się transowym dryfem pozbawionym ramy. Prozodia działa przez ciało: zmienia napięcie, tempo, akcent, a więc przebudowuje sposób bycia w sytuacji; jeśli prozodia jest niekontrolowana, staje się ekspresją zamiast operacji. Narracja działa przez znaczenie i przez tożsamość; jeśli nie jest poddana cięciu i modulacji, zamienia plan w opowieść o planie.

Drugim kryterium jest relacja wypowiedzi do ciszy. W planie 63.1 cisza nie jest pauzą techniczną, lecz równorzędnym składnikiem partytury, dlatego każdy typ logoperformansu musi mieć określony reżim pauzy. Katalog rozróżnia tu co najmniej trzy mechanizmy: pauzę jako próg (zawsze przed i po formule), pauzę jako wykonanie (po instrukcji), oraz pauzę jako domknięcie (cisza graniczna). W języku muzyki i kompozycji można powiedzieć, że cisza jest tu artykulacją, a nie brakiem dźwięku; w języku analizy mowy jest to kontrola tempa i interwałów, które determinują, czy wypowiedź działa jak akt, czy jak gadulstwo. W module indywidualnym jest to szczególnie istotne, bo brak zewnętrznego słuchacza usuwa naturalne sprzężenia zwrotne, które w rozmowie hamują inflację. Dlatego katalog zaleca, by pauza była mierzona i wpisana w plan, a nie pozostawiona intuicji.

Trzecim kryterium jest relacja wypowiedzi do obiektu–klucza i do działań symbolicznych. Psychoperformans nie traktuje języka jako autonomicznej substancji, tylko jako operację sprzężoną z materialnością. Z tego powodu katalog wymaga, aby logoperformans w module 63.1 miał charakter referencyjno-operacyjny: wypowiedź musi wskazywać obiekt, ustanawiać jego status, albo uruchamiać działanie na nim. Nawet jeśli wypowiedź jest mantrą lub onomatopieją, jej funkcja ma być powiązana z rytmem manipulacji obiektem, z jego pozycją, z jego kontaktem z ciałem. To powiązanie działa jak mechanizm kontroli: redukuje ryzyko, że logoperformans stanie się czystą autohipnozą, a obiekt stanie się martwym rekwizytem. W praktyce plan może na przykład przewidywać, że każda formuła ustanowienia jest wypowiedzana w kontakcie dłoni z obiektem, każda instrukcja jest wypowiedzana przed konkretnym ruchem, każda mantra jest sprzężona z rytmem obracania lub przesuwania, a cisza poakcyjna następuje po każdej zmianie statusu obiektu. To są proste, ale bardzo skuteczne zasady stabilizacji.

Czwartym kryterium jest gęstość kulturowa języka. W module indywidualnym wykonawca może używać form o wysokiej gęstości symbolicznej: modlitw, błogosławieństw, zaklęć, sentencji, porzekadeł, cytatów, a także formuł zaczerpniętych z tradycji religijnych lub ezoterycznych. Katalog dopuszcza tę warstwę, ale pod warunkiem, że nie jest ona używana ornamentalnie ani w trybie eskapistycznym. Formuła o wysokiej gęstości kulturowej uruchamia całą sieć kodów; jeśli przedmiot planu tego nie obejmuje, formuła staje się obcym ciałem, które przedstawia sens na inny tor. Dlatego dochodzenie i research muszą rozpoznać, czy dany kod jest adekwatny, czy jest zapożyczony, oraz jakie są jego konsekwencje. W module indywidualnym ryzyko jest inne niż w zbiorowym, bo nie ma tu osób postronnych, ale ryzyko nadal istnieje: niekontrolowana gęstość kodu może przesłonić obiekt–klucz i wywołać efekt teatralizacji, w którym wykonawca gra przed samym sobą. Katalog przeciwdziała temu poprzez wymóg funkcji: jeśli formuła ma wejść, musi pełnić rolę operatora prognozy, a jej użycie musi być ograniczone i wpisane w strukturę.

Piątym kryterium jest ekonomia powtórzenia. W psychoperformansie powtórzenie jest jednym z najpotężniejszych narzędzi, bo może działać jak technologia przejścia: z potocznej semantyki w stronę brzmienia, z tożsamości w stronę procedury, z chaosu w stronę rytmu. Jednak powtórzenie ma też zdolność generowania zjawisk ubocznych: automatyzacji, znużenia, transowego dryfu. Dlatego katalog wymaga, aby powtórzenie było parametryzowane: liczba iteracji, tempo, intensywność, a także mechanizm przerywania. Mechanizmem przerywania jest cisza graniczna plus materialne domknięcie obiektu–klucza. Wariant bezpieczny, jeśli powtórzenie zaczyna dominować i wypycha sens, polega na przejściu do logoperformansu instrukcyjnego, który natychmiast przerzuca uwagę z języka na gest.

Szóstym kryterium jest relacja do zapisu i archiwum. W module 63.1 zapis jest elementem planu, ale katalog preferuje zapis proceduralny: krótką notację, która rejestruje parametry (czas, typ wypowiedzi, typ ciszy, działania na obiekcie, momenty przerywania), a nie zapis interpretacyjny. Interpretacja może być dopuszczona tylko wtedy, gdy jest sama przedmiotem planu, czyli gdy plan bada mechanizm narracji; w przeciwnym razie interpretacja kolonizuje znaczenie i unieważnia ciszę poakcyjną. Zapis proceduralny pełni rolę archiwum wewnętrznego, które pozwala wersjonować plan i porównywać realizacje bez tworzenia mitu o „doświadczeniu”. Jest to zgodne z logiką katalogu: ma on być repozytorium praktyk, a nie pamiętnikiem.

W tym miejscu podrozdział 63.1 przygotowuje też przejście do kolejnych planów bazowych, pokazując, że logoperformans i cisza są nie tylko planem samodzielnym, ale też modułem, który można włączać jako etap wejścia lub domknięcia w innych planach: w duecie może działać jako mechanizm ustanowienia wspólnej ramy, w planie obiektowym jako narzędzie nazwania i stabilizacji obiektu–klucza, w planach miejskich jako narzędzie ramowania sytuacji wobec publiczności, w mikronarracjach codziennych jako narzędzie cięcia automatycznej narracji. Ta transferowalność wynika z tego, że moduł 63.1 jest partyturą progów, a nie tematem. Właśnie dlatego katalog rozpoczyna plany bazowe od języka i ciszy: to one są najczęstszą przyczyną rozmycia planu, ale też najpewniejszym narzędziem jego stabilizacji.

Zamknięcie podrozdziału 63.1 wymaga jeszcze dwóch elementów, które w katalogu są traktowane jako warunek rzetelności: protokołu bezpieczeństwa oraz protokołu ewaluacji, rozumianej nie jako „ocena samopoczucia”, lecz jako kontrola zgodności realizacji z parametrami i z sensem przedmiotu. W module indywidualnym protokoły te są szczególnie ważne, bo wykonawca jest jednocześnie stroną i arbitrem; katalog musi więc wprowadzić mechanizmy, które ograniczają autosugestię i mitologizację doświadczenia.

Protokół bezpieczeństwa w planie logoperformansu i ciszy jest zbudowany wokół trzech ryzyk: ryzyka przeciążenia uwagi, ryzyka dryfu narracyjnego oraz ryzyka niekontrolowanej intensyfikacji symbolicznej. Przeciążenie uwagi pojawia się wtedy, gdy cisza jest traktowana jako „pustka do wypełnienia” i uruchamia kompulsywny monolog wewnętrzny, albo gdy logoperformans jest zbyt gęsty i zbyt długi, przez co nie pozostawia miejsca na ciszę wykonania. Dryf narracyjny pojawia się wtedy, gdy język przejmuje funkcję działania i zaczyna wyjaśniać, komentować, usprawiedliwiać, budować historię, zamiast operować progami. Intensyfikacja symboliczna pojawia się wtedy, gdy formuły, zaklęcia, modlitwy, błogosławieństwa lub inne kody o wysokiej gęstości kulturowej zaczynają działać jako spektakl dla samego wykonawcy i wypierają obiekt–klucz, który miał być materialnym operatorem sensu. Dla każdego z tych ryzyk plan musi mieć przygotowany wariant bezpieczny, uruchamiany nie na podstawie nastroju, lecz na podstawie sygnałów parametrycznych: utraty pauzy, nadmiaru słów, wzrostu tempa, zaniku kontaktu z obiektem, zatarcia granicy wejścia i wyjścia.

Wariant bezpieczny w razie przeciążenia uwagi polega na skróceniu sekwencji do minimalnego rdzenia: cisza wejściowa — jedno ustanowienie obiektu — jedna instrukcja — jedno działanie symboliczne — cisza graniczna. Wariant bezpieczny w razie dryfu narracyjnego polega na przejściu z form narracyjnych na formy instrukcyjne lub prozodyczne, które ograniczają semantykę: zamiast opowieści pojawia się cue, po którym następuje cisza wykonania. Wariant bezpieczny w razie intensyfikacji symbolicznej polega na redukcji kodu kulturowego i wzmocnieniu materialności: obiekt–klucz przejmuje rolę centralną, a język zostaje ograniczony do nazw funkcjonalnych i krótkich formuł progowych. Wszystkie warianty bezpieczne mają wspólny mechanizm: cisza graniczna plus materialne domknięcie obiektu–klucza. Ten mechanizm działa jak wyłącznik: kończy plan w sposób jednoznaczny, bez pozostawienia przestrzeni na dalszą eskalację.

Protokół bezpieczeństwa obejmuje także przeciwwskazania sytuacyjne związane z mapowaniem zasobów lokalnych. Jeśli miejsce nie umożliwia kontroli słyszalności lub jeśli ryzyko zakłóceń jest wysokie, plan musi zostać przeniesiony albo przedstawiony na wariant, w którym cisza nie jest krytyczna, a logoperformans jest krótszy i bardziej instrukcyjny. Jeśli

obiekt–klucz jest kulturowo drażliwy lub budzi niekontrolowane skojarzenia, plan wymaga wymiany obiektu na operator funkcjonalnie równoważny, dobrany po researchu. Jeśli czas trwania jest narzucany z zewnątrz i nie pozwala na wejście i wyjście, plan musi być skrócony do interwencji chwilowej, ale z zachowaniem progów. Te przeciwwskazania pokazują, że nawet moduł indywidualny jest w sensie ścisłym sytuacyjny: nie istnieje „w próżni”, tylko w świecie warunków, które muszą być rozpoznane i wybrane wprost względem przedmiotu.

Protokół ewaluacji jest w katalogu rozpisany jako cztery pytania kontrolne i dwa wskaźniki parametryczne. Pytania kontrolne nie dotyczą „wrażeń”, tylko zgodności: (1) Czy logoperformans utrzymał status operacji, czy przeszedł w komentarz. (2) Czy cisza była artykulacją w partyturze, czy została zredukowana do przerwy albo do pustki. (3) Czy obiekt–klucz był realnym operatorem sensu, czy tylko rekwizytem. (4) Czy działania symboliczne i elementy progowe były czytelne jako progi wejścia, trwania i wyjścia. Wskaźniki parametryczne są bardziej techniczne: (A) stosunek czasu ciszy do czasu słowa w całym planie oraz w rdzeniu sekwencji, (B) liczba iteracji i ich regularność względem założonej partytury. Te wskaźniki nie mają wartości moralnej, ale mają wartość diagnostyczną: jeśli czas słowa rośnie, a cisza zanika, plan dryfuje; jeśli iteracje rozlewają się poza granice, plan traci ostrość. Zapis proceduralny po realizacji powinien ograniczyć się do tych elementów: czasu, typu wypowiedzi, typu ciszy, działań na obiekcie, uruchomionych wariantów bezpiecznych, oraz krótkiego stwierdzenia, czy rdzeń sensu został utrzymany. Dopiero w osobnej warstwie, jeśli plan tego wymaga, można dopuścić refleksję, ale refleksja nie może zastąpić notacji.

Podrozdział 63.1 domyka się wnioskiem konstrukcyjnym: logoperformans i cisza są w psychoperformansie instrumentem dyscypliny sensu, a nie ornamentem językowym. Ich skuteczność zależy od tego, czy plan sytuacyjny został zbudowany po dochodzeniu i researchu, czy wybrał zasoby, miejsce i czas trwania wprost względem przedmiotu, czy zastosował selekcję od ogółu do szczegółu, oraz czy obiekt–klucz i działania symboliczne zostały włączone jako materialne progi, które nakierowują wykonawcę na zogniskowane rozumienie i odczuwanie znaczenia aktów. W module indywidualnym ta dyscyplina jest fundamentem całego katalogu: uczy, że minimalizm może być najbardziej wymagającą formą, ponieważ nie pozwala ukryć braku struktury za efektami.

## 63.2. Mapa ciała i spirala obecności (moduł duetowy)

Moduł duetowy „Mapa ciała i spirala obecności” jest w katalogu planów bazowych miejscem, w którym psychoperformans najpełniej ujawnia swój charakter intersubiektywny: plan sytuacyjny nie operuje już wyłącznie relacją wykonawca–obiekt–język–cisza, lecz ustanawia konfigurację dwóch ciał jako sprzężonego układu percepcji, uwagi, afektu i sensu. W praktyce oznacza to przejście od samotnej regulacji progów do pracy na polu relacyjnym, gdzie podstawowym medium jest współobecność. Ten plan nie jest „pracą nad ciałem” w sensie fitnessowym ani terapeutycznym w sensie klinicznym, lecz precyzyjnie zaprojektowaną topologią działań, w której ciało zostaje potraktowane jako wielowarstwowy interfejs: fizyczny, proprioceptywny, interoceptywny, emocjonalny, symboliczny, narracyjny oraz społeczno-kulturowy. W module duetowym mapa ciała jest więc narzędziem epistemicznym, a spirala obecności – narzędziem dramaturgicznym, które stopniuje intensywność kontaktu i

widzialności, nie dopuszczając do przeciążenia ani do dryfu w stronę niekontrolowanej improwizacji.

Katalog przyjmuje tu definicję mapy ciała jako topografii totalnej, ale jej naukowy rdzeń buduje przez rozróżnienie poziomów opisu. Poziom pierwszy ma charakter psychofizjologiczny i fenomenologiczny: obejmuje interocepcję (sygnały z wnętrza ciała), propriocepcję (czucie położenia i ruchu), kinestezję oraz mechanizmy uwagi somatycznej, które w badaniach nad ucieleśnionym poznaniem (George Lakoff, Mark Johnson) i w fenomenologii (Maurice Merleau-Ponty) opisują, w jaki sposób ciało jest warunkiem sensu, a nie tylko nośnikiem. Poziom drugi ma charakter afektywny: dotyczy tego, jak emocje lokalizują się w ciele jako wzorce napięcia, temperatury, rytmu oddechu i mikrogestów; tu ważne są koncepcje somatycznych markerów Antonia Damasia oraz prace nad afektem i regulacją pobudzenia, w tym sporne, lecz wpływowe ujęcia poliwalne Stephena Porges'a jako model interpretacyjny, nie jako jedyna wykładnia. Poziom trzeci ma charakter społeczno-semiotyczny: ciało jest mapowane jako nośnik habitusu (Pierre Bourdieu), rytuałów interakcyjnych i „pracy twarzy” (Erving Goffman), a także jako obszar, na którym kultura zapisuje normy i tabu poprzez praktyki codzienności. Poziom czwarty ma charakter emiczny, czyli wewnątrz kulturowy: obejmuje mapy „subtelności ciała” obecne w wielu tradycjach (na przykład systemy czakr w hinduizmie i tantrze, meridiany w medycynie chińskiej, koncepcje aury, pola, „astralu” i „energii”), które nie są weryfikowalne empirycznie w tym samym sensie co anatomia czy psychofizjologia, lecz mogą działać jako skuteczne schematy orientacji i jako operatory symboliczne w planie sytuacyjnym. Katalog dopuszcza ten poziom nie jako twierdzenie o ontologii świata, lecz jako narzędzie projektowania sensu i uwagi: psychoperformans pracuje na tym, co ludzie realnie uznają, odczuwają i praktykują, a nie wyłącznie na tym, co da się opisać w jednej metodologii.

W module duetowym kluczowe jest to, że mapa ciała obejmuje nie tylko ciało „w granicach skóry”, lecz także przestrzeń okołocieleśną jako strefę działania, w której rozgrywa się dystans, granica i prawo do zbliżenia. Proksemika Edwarda T. Halla oraz kinezyka Raya Birdwhistella dostarczają języka do opisu tego, jak relacja dystansów i mikroruchów koduje status sytuacji, władzy i intymności. W praktyce psychoperformansu to oznacza, że „mapa ciała” jest równocześnie mapą peripersonalną: strefą, w której obiekt–klucz może zostać wprowadzony jako mediator, w której gest może być odebrany jako opiekuńczy albo intruzywny, i w której cisza może zostać odczytana jako zaproszenie albo przymus. Z tego powodu duetowy plan bazowy ma zawsze jawny protokół zgody, wycofania i przerwania, ponieważ ciało jest tu nie tylko materiałem działania, ale i granicą etyczną. To rozróżnienie jest fundamentalne: psychoperformans nie może traktować „pracy na ciele” jako pola dowolności, bo w obszarze dotyku, dystansu i wzroku najłatwiej o nieuświadomione mechanizmy dominacji.

„Spirala obecności” jest w tym podrozdziale wprowadzona jako struktura dramaturgiczna, która pozwala przechodzić od minimalnej współobecności do bardziej intensywnych form kontaktu bez gwałtownego skoku. Spirality nie jest metaforą ozdobną, lecz modelem stopniowania parametrów: od neutralnej koegzystencji w tej samej przestrzeni, przez zsynchronizowane ustawienia ciała i oddechu, po precyzyjne operacje na wybranych strefach mapy ciała oraz na ich odpowiednikach symbolicznych. Spirala działa tu jak mechanizm iteracji z pamięcią: każda kolejna pętla wraca do punktów bazowych (cisza, obiekt–klucz, próg), ale na nieco innym poziomie widzialności i odpowiedzialności. W tradycjach badań nad intersubiektywnością i dostrojeniem Daniel Stern opisywał „attunement” jako mikrodynamikę

współregulacji; w psychoperformansie spirala obecności jest sposobem, by z attunement uczynić narzędzie planowe, a nie tylko spontaniczne. To z kolei pozwala utrzymać nadrzędną zasadę katalogu: dochodzenie i research najpierw rozpoznają istotę przedmiotu (cel i sens), a dopiero potem plan sytuacyjny determinuje dobór zasobów, miejsca, czasu trwania i konkretnej topologii pracy na ciele i wokół ciała.

Metadane planu 63.2 muszą ujmować dwa porządki jednocześnie: porządek relacyjny (dyady) oraz porządek topograficzny (mapy). W przeciwieństwie do modułu indywidualnego, w którym najważniejsze jest utrzymanie ramy wobec samego siebie, w module duetowym kluczowe jest utrzymanie ramy między osobami, a więc jawne sparametryzowanie asymetrii, roli prowadzenia, zakresu zgody i zasad przerywania. Katalog wymaga, aby metadane obejmowały: typ dyady (równa, asymetryczna, zmienna), status roli psychoperformera i osoby współuczestniczącej (czy role są stałe, czy rotacyjne), poziom znajomości i historii relacji (bez wchodzenia w prywatne narracje, ale z rozpoznaniem ryzyka napięć i presji), docelowy format czasowy (zwykle średni, bo wymaga wejścia i wyjścia, ale z możliwością skracania do form krótkich), reżim przestrzenny (strefa o kontrolowanej widzialności i słyszalności), oraz status obiektu–klucza (mediator dyady, a nie ozdoba). Plan musi także wskazać, czy praca obejmuje dotyk, czy opiera się wyłącznie na dystansie, wzroku i gestach, ponieważ jest to parametr etyczny, a nie preferencja estetyczna.

Cel i sens planu 63.2 muszą być zapisane jako cel relacyjno-topograficzny, nie jako cel emocjonalny. W praktyce katalog proponuje, by cel formułować jako: ustanowienie wspólnej mapy uwagi na ciele i wokół ciała, wyłonienie stref krytycznych względem przedmiotu psychoperformansu, oraz przeprowadzenie spiralnej iteracji, która przedstawia relację do tych stref poprzez działania symboliczne i materialne operatory. Sens natomiast opisuje funkcję planu w architekturze IndywiduAkcji: czy jest to plan inicjujący, plan diagnostyczno-mapujący (w sensie performatywnej diagnozy relacyjnej, nie klinicznej), plan przejścia między etapami, czy plan domknięcia. To jest istotne, bo moduł duetowy łatwo bywa traktowany jako „spotkanie”, podczas gdy katalog wymaga, aby był traktowany jako zdarzenie o określonej funkcji w serii.

Procedura tworzenia mapy ciała w tym planie jest opisana jako matryca wielowarstwowa, która integruje rejestry, ale nie miesza ich bez kontroli. Katalog proponuje cztery warstwy zapisu, które mogą się na siebie nakładać, lecz muszą być rozróżnione w notacji, aby uniknąć fałszywych twierdzeń. Warstwa pierwsza: topografia fizyczno-funkcjonalna, oparta na obserwowalnych i komunikowalnych parametrach: postawa, napięcie mięśniowe, zakres ruchu, rytm oddechu, temperatura skóry, mikroruchy, tempo, drżenia, a także granice dotyku i komfortu. Warstwa druga: topografia fenomenologiczna, oparta na subiektywnym raporcie czucia: ciężar, lekkość, pulsowanie, zatykanie, rozlanie, zimno-ciepło, i inne jakości interoceptywne, które nie są „diagnozą”, lecz materiałem działania. Warstwa trzecia: topografia afektywno-semiotyczna, w której strefy ciała są kodowane przez emocjonalne i symboliczne asocjacje, rozpoznawane nie jako prawdy uniwersalne, lecz jako aktywne znaki w danej dyadzie i kulturze. Warstwa czwarta: topografia emiczna „subtelna”, obejmująca to, co określasz jako energetyczne, astralne, duchowe, mentalne, symboliczne mapy, rozumiane w katalogu jako systemy orientacji i operatory progu. Katalog wprost wymaga, aby ta warstwa była opisywana w języku funkcji, a nie ontologii: nie „co istnieje”, tylko „jak to działa w planie”, „jak kieruje uwagę”, „jak uruchamia symbolikę” i „jak wpływa na zachowanie”.

Aby utrzymać naukowy charakter wyводу, katalog wprowadza zasadę podwójnego zapisu: każda strefa mapy może być oznaczona jednocześnie w warstwie empirycznej (co można obserwować i komunikować) i w warstwie emicznej (jak jest rozumiana w danej tradycji lub przez daną osobę), ale tych dwóch zapisów nie wolno utożsamiać. Ta zasada chroni plan przed zmyśleniem i przed fałszywą pewnością: można pracować na „czakrze serca” jako operatorze symbolicznego przejścia, jednocześnie opisując empirycznie pracę oddechu, postawy i napięcia w obrębie klatki piersiowej. Można pracować na „polu wokół ciała” jako na strefie dystansu i granicy, jednocześnie opisując proksemikę, mikroruchy cofania się i zbliżania, i zmiany w tonie głosu. Katalog w tym sensie nie wypiera warstwy duchowej czy energetycznej, lecz umieszcza ją w reżimie epistemicznej ostrożności: jest to język praktyki i orientacji, nie język dowodu empirycznego.

W module duetowym mapa ciała jest konstruowana w procesie spiralnym, a nie jednorazowym. To oznacza, że pierwsza iteracja mapowania jest z definicji szkicem: identyfikuje strefy wyraźne, strefy niejasne, strefy tabu oraz strefy neutralne. Druga iteracja doprecyzowuje strefy wyraźne, bo zaczyna wiązać je z działaniami symbolicznymi i z obiektem–kluczem. Trzecia iteracja weryfikuje, czy strefy wyraźne są rzeczywiście adekwatne do przedmiotu, czy są jedynie efektem sugestii, kulturowego stereotypu albo chwilowego napięcia. Ta iteracyjność jest metodologicznie kluczowa: chroni przed błędem „pierwszej interpretacji”, który w praktykach cielesnych bywa powszechny. W module duetowym błąd ten jest szczególnie groźny, bo interpretacja jednej osoby może narzucić drugiej osobie mapę, której ta nie uznaje. Dlatego katalog wymaga, aby mapa była negocjowana w minimalnym zakresie, ale negocjowana: role mogą być asymetryczne, lecz mapa nie może być narzucona.

Zasoby i miejsce są w tym planie dobierane wprost względem przedmiotu, zgodnie z Twoją zasadą dochodzenia i researchu. Jeśli przedmiot wymaga pracy na dystansie i granicy, miejsce musi umożliwiać zmianę dystansu bez ingerencji osób postronnych, a obiekt–klucz musi działać jako mediator dystansu. Jeśli przedmiot wymaga pracy na wzroku i widzialności, miejsce musi umożliwiać kontrolę linii spojrzenia i ekspozycji, a spirala obecności musi uwzględniać progi wstydu i władzy spojrzenia. Jeśli przedmiot wymaga pracy na dotyku jako operatorze przejścia, miejsce musi zapewniać warunki etyczne i bezpieczeństwa, a plan musi mieć rygorystyczny protokół zgody. W module duetowym miejsce jest częścią mapy: jego progi, światło, dźwięk i obiekty współtworzą to, co da się poczuć i nazwać. Dlatego metadane planu zawierają nie tylko parametry osób, ale i parametry przestrzeni jako trzeciego aktora.

Rdzeń planu 63.2 jest rozpisany jako partytura spiralna, która łączy mapowanie topograficzne z dramaturgią obecności. Spirala nie jest tu metaforą rozwoju „duchowego” ani psychologiczną narracją o pogłębianiu relacji, tylko mechanizmem iteracyjnego stopniowania parametrów interakcji: dystansu, widzialności, słyszalności, tempa, dotyku, roli obiektu–klucza oraz stopnia eksplicytności języka. Każda pętla spirali ma trzy stałe komponenty: próg wejścia (ramowanie i zgoda), sekwencję mapowania (wyłanianie stref i ich funkcji względem przedmiotu) oraz domknięcie (cisza graniczna i zapis proceduralny). Różnica między pętlami polega na tym, że każda kolejna pętla zmienia jeden parametr w kontrolowany sposób, bez eskalacji wielowymiarowej. To rozróżnienie jest kluczowe, bo w pracy duetowej eskalacja wielowymiarowa — jednoczesne skracanie dystansu, wzrost dotyku, wzrost intensywności słowa i symboliki — jest prostą drogą do utraty ramy i do naruszeń.

Próg wejścia w module duetowym ma status kontraktu sytuacyjnego i jest częścią planu, a nie wstępem organizacyjnym. Kontrakt obejmuje: deklarację celu w języku operacyjnym (bez psychologizowania), określenie tego, które kanały działania będą aktywne (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), ustalenie sygnału stop (najczęściej gest i słowo jednosylabowe) oraz ustalenie procedury wycofania bez wyjaśnień. W ujęciu Goffmana jest to ustanowienie ramy i ochrony twarzy; w ujęciu etyki relacyjnej jest to ustanowienie granic, które umożliwiają intensywność bez przymusu. Protokół zgody jest tu operatorem: nie jest dodatkiem, tylko technologią umożliwiającą precyzyjną pracę na mapie ciała. Plan zakłada, że zgoda jest dynamiczna, a więc może się zmieniać między pętlami spirali.

Pierwsza pętla spirali jest pętlą orientacyjną i zakłada maksymalną ostrożność: duży dystans, minimalne słowo, brak dotyku, obiekt–klucz jako mediator, cisza jako główny nośnik. W tej pętli mapa ciała jest rysowana poprzez obserwację i raport fenomenologiczny, a więc poprzez to, co można nazwać bez ryzyka sugestii. W praktyce oznacza to: praca na oddechu jako wspólnym rytmem, synchronizacja postawy bez wymuszania, obserwacja mikroruchów i napięć, wskazanie stref neutralnych i stref aktywnych. Jeśli pojawia się warstwa emiczna (energetyczna, astralna, duchowa), jest traktowana jako hipoteza orientacyjna, nie jako rozstrzygnięcie: można zaznaczyć, że dana strefa „ciągnie uwagę” albo „wydaje się progowa”, ale bez przypisywania jej stałych właściwości. W tej pętli nie dokonuje się jeszcze działań symbolicznych o wysokiej intensywności; obiekt–klucz pełni funkcję kotwicy wspólnej ramy i narzędzia do regulacji dystansu (na przykład jako przedmiot trzymany między osobami lub ustawiony na osi).

Druga pętla spirali jest pętlą selekcyjną: wprowadza minimalną zmianę parametru, najczęściej redukując dystans albo zwiększając eksplicytność języka, ale nie oba naraz. Jej celem jest wyłonienie 2–4 stref mapy, które są adekwatne do przedmiotu psychoperformansu, oraz odróżnienie ich od stref atrakcyjnych, lecz przypadkowych. W tej pętli pojawia się pierwszy zestaw działań symbolicznych, ale ograniczony: działania mają charakter progowy i są odwracalne. Mogą to być na przykład działania związane z progiem: zaznaczenie strefy w przestrzeni okołocieleśnej poprzez ustawienie obiektu–klucza, krótkie dotknięcie obiektu do określonej odległości od ciała (bez kontaktu ze skórą), albo gest „ramowania” przestrzeni wokół danej strefy. Katalog podkreśla, że w pętli selekcyjnej działania symboliczne nie służą „wzmocnieniu efektu”, tylko testowaniu funkcji: czy dana strefa rzeczywiście działa jako operator sensu, czy jest jedynie projekcją oczekiwań. W module duetowym testowanie funkcji musi być prowadzone ostrożnie, bo sugestia jednej osoby może zmienić raport drugiej.

Trzecia pętla spirali jest pętlą operacyjną: wprowadza właściwą pracę na strefach wybranych, ale nadal w rygorze jednego zmienianego parametru. Jeśli w tej pętli pojawia się dotyk, musi być minimalny, sformalizowany i poprzedzony wyraźnym potwierdzeniem zgody; jeśli pojawia się intensywniejsza warstwa słowa, musi być ograniczona do formuł i instrukcji, a nie do narracji. W tej pętli obiekt–klucz staje się narzędziem precyzyjnego przeniesienia sensu: może być przykładany do przestrzeni okołocieleśnej, może być trzymany w określonej konfiguracji między dwiema osobami, może wyznaczać oś lub próg. Działania symboliczne w pętli operacyjnej mają charakter transformacyjny w sensie planu: nie są odwracalne w tej samej łatwości co w pętli selekcyjnej, ale nadal muszą być bezpieczne i domykalne. Katalog zaleca, by działania miały jasną semantykę progową: otwarcie–zamknięcie, związanie–rozwiązanie, zbliżenie–oddalenie, obciążenie–odciążenie, ujawnienie–zasłonięcie. Ta semantyka działa w wielu kulturach i tradycjach jako uniwersalny zestaw figur przejścia, ale katalog ostrzega przed

deklarowaniem uniwersalności ontologicznej: jest to uniwersalność pragmatyczna, oparta na powtarzalności kodów rytualnych i interakcyjnych.

Każda pętla spirali wymaga domknięcia, które obejmuje trzy elementy. Pierwszy: cisza graniczna, która jest wspólnym sygnałem stop i powrotem do neutralności bez natychmiastowego komentowania. Drugi: materialne domknięcie obiektu–klucza, czyli jego odłożenie, zakrycie, zamknięcie, ustawienie poza osią, w sposób, który sygnalizuje koniec pracy. Trzeci: zapis proceduralny mapy, który obejmuje wyłącznie parametry: które strefy zostały wyłonione, jaki był dystans, czy był dotyk, jakie formy słowa użyto (formuła, instrukcja, prozodia), jakie działania symboliczne zastosowano, oraz czy uruchomiono wariant bezpieczny. Katalog wymaga, aby zapis nie był interpretacją relacji; nie opisuje się „co to znaczyło”, tylko „co zrobiono i w jakich warunkach”. Dzięki temu plan jest wersjonowalny, a mapa ciała nie staje się narracją dominacji.

W tym miejscu podrozdział 63.2 podkreśla również funkcję spirali obecności jako mechanizmu antyprzemocowego: stopniowanie i iteracja pozwalają utrzymać kontrolę, bo każda pętla ma możliwość przerwania i powrotu do ciszy granicznej bez utraty twarzy. To jest zasadnicza różnica między psychoperformanssem a improwizacją bez planu: plan sytuacyjny ma chronić sens i ludzi. Jednocześnie spirala nie jest mechanizmem „łagodzenia” w sensie psychologicznym; jest mechanizmem precyzji. Pozwala pracować na bardzo subtelnym strefach mapy ciała — zarówno w rejestrach psychofizjologicznych, jak i symboliczno-emicznych — bez ulegania pokusie natychmiastowej interpretacji. W kolejnych fragmentach podrozdział przechodzi do wariantów bezpiecznych i do protokołu ewaluacji, a także do tego, jak plan 63.2 może być włączany w większe architektury IndywiduAkcji jako plan mapujący i synchronizujący.

W module duetowym katalog musi szczególnie rozbudować część dotyczącą wariantów bezpiecznych, ponieważ największe ryzyka nie wynikają tu z „błędów techniki”, tylko z dynamiki relacyjnej i z nieuświadomionych asymetrii. Wariant bezpieczny w planie 63.2 nie jest „opcją dla początkujących”, lecz integralnym mechanizmem utrzymania planu w reżimie odpowiedzialności. Katalog wyróżnia warianty bezpieczne względem pięciu klas ryzyka: ryzyka narzucenia mapy, ryzyka eskalacji kontaktu, ryzyka niejednoznaczności symbolicznej, ryzyka przeciążenia afektywnego oraz ryzyka dryfu w stronę narracji o relacji.

Ryzyko narzucenia mapy pojawia się wtedy, gdy jedna osoba — zwykle w roli psychoperformera — zaczyna traktować mapę ciała jako „wiedzę o drugiej osobie”, zamiast traktować ją jako wspólnie wypracowany instrument pracy nad przedmiotem. Ten błąd jest szczególnie groźny w warstwie emicznej, ponieważ język energetyczny lub duchowy może mieć wysoką sugestywność: łatwo przejść od „operatora orientacji” do „diagnozy osoby”. Katalog wprowadza tu twardą zasadę: mapa nie jest opisem osoby, mapa jest narzędziem planu. Wariant bezpieczny polega na powrocie do warstwy pierwszej i drugiej, czyli do obserwowalnych parametrów i raportu czucia, oraz na chwilowym wyłączeniu warstwy emicznej. Jeżeli warstwa emiczna ma wrócić, wraca w formie hipotezy funkcjonalnej: „w tej strefie pracujemy, bo pozwala to utrzymać uwagę i uruchamia figurę progę”, a nie „bo tak jest w tobie”. Dodatkowo katalog zaleca rotację mikroról w obrębie pętli spirali: choć plan jest duetowy i może być asymetryczny, w określonych momentach druga osoba może przejąć funkcję nazywania stref, wyboru dystansu lub wyboru tempa. Ta rotacja nie jest demokratyzacją

dla samej idei; jest mechanizmem, który redukuje efekt dominacji i zwiększa wiarygodność mapy.

Ryzyko eskalacji kontaktu dotyczy przede wszystkim dotyku, dystansu i ekspozycji wzrokowej. Najczęstszy błąd polega na tym, że spirala obecności zostaje potraktowana jako schemat „pogłębiania”, a nie jako schemat stopniowania jednego parametru naraz. Wariant bezpieczny polega na cofnięciu spirali o jedną pętlę i zamrożeniu jednego parametru: jeśli dotyk się pojawił i wzbudza niepewność, dotyk zostaje wyłączony, a praca kontynuowana wyłącznie przez obiekt–klucz w przestrzeni okołocieleśnej. Jeśli dystans został zmniejszony i pojawia się presja, dystans zostaje zwiększony, a obiekt–klucz przejmuje funkcję mediatora. Jeśli wzrok staje się narzędziem dominacji albo wstydu, praca przechodzi w tryb zewnętrznej osi: obie osoby kierują wzrok na obiekt, a nie na siebie, dzięki czemu relacja przechodzi z konfrontacji w współobecność. Katalog traktuje obiekt–klucz jako podstawowy regulator kontaktu: to on ma umożliwić intensywność bez naruszenia.

Ryzyko niejednoznaczności symbolicznej pojawia się wtedy, gdy działania symboliczne są zbyt gęste, zbyt wieloznaczne lub zbyt obciążone kodami, które nie są wspólne dla dyady. W praktyce może to dotyczyć gestów o konotacjach religijnych, rytualnych, erotycznych, a także figur „oczyszczenia”, „odczarowania” czy „błogosławieństwa”, które w różnych tradycjach mają odmienne znaczenia. Wariant bezpieczny polega na przejściu do działań symbolicznych o semantyce niskiego ryzyka, które są czytelne pragmatycznie: ustawienie–przestawienie, zbliżenie–oddalenie, otwarcie–zamknięcie, związanie–rozwiązanie, obciążenie–odciążenie, zasłonięcie–odsłonięcie. Te figury są obecne w wielu rytuałach i praktykach, ale ich przewaga polega na tym, że można je wytłumaczyć w języku funkcji bez odwołań do metafizyki. Jeżeli plan wymaga użycia symbolu o wysokiej gęstości, katalog wymaga krótkiej procedury uzgodnienia: nazwanie symbolu w języku funkcji, wskazanie granic, potwierdzenie zgody i ustanowienie sygnału stop. To jest naukowo uzasadniona ostrożność: w sytuacjach intersubiektywnych sens symbolu nie jest dany, lecz negocjowany, a brak negocjacji jest źródłem naruszeń.

Ryzyko przeciążenia afektywnego dotyczy tego, że praca na mapie ciała uruchamia wzorce emocjonalne i wspomnieniowe poprzez ucieleśnione skojarzenia. Katalog nie interpretuje tego w kategoriach klinicznej terapii, ale rozpoznaje mechanizm: ciało jest nośnikiem pamięci proceduralnej i afektywnej, a zmiana parametrów kontaktu może aktywować silne reakcje. Wariant bezpieczny polega na natychmiastowym przejściu do ciszy granicznej i do „resetu proksemicznego”: zwiększenie dystansu, przeniesienie wzroku na obiekt, wyłączenie słowa na określony czas, oraz wprowadzenie prostego, wspólnego rytmu oddechu jako regulatora. Następnie plan może zostać wznowiony, ale tylko w pętli orientacyjnej, z wyłączeniem działań symbolicznych o wysokiej intensywności. Istotne jest tu rozróżnienie: plan nie ma „przepracowywać” reakcji emocjonalnej jako celu; plan ma utrzymać ramę i sens przedmiotu. Jeśli przeciążenie powtarza się, katalog zaleca przerwanie planu i powrót do modułu indywidualnego 63.1 jako etapu stabilizacji, ponieważ w dyadzie ryzyko eskalacji jest wyższe.

Ryzyko dryfu w stronę narracji o relacji jest specyficzne dla planów duetowych. Może się pojawić jako pokusa „wyjaśnienia, co się wydarzyło”, „co to znaczy dla nas” albo „kim jesteśmy wobec siebie”. Taki dryf jest często społecznie nagradzany, bo narracja daje poczucie sensu, ale z perspektywy katalogu jest to ryzyko: narracja kolonizuje mapę ciała i odwraca uwagę od przedmiotu psychoperformansu. Wariant bezpieczny polega na utrzymaniu zapisu

proceduralnego i odroczeniu rozmowy interpretacyjnej, a najlepiej na jej wyłączeniu z planu, chyba że przedmiotem planu jest właśnie praca na narracji relacyjnej. Katalog zaleca, by domknięcie planu miało formę ciszy, materialnego domknięcia obiektu oraz krótkiej notacji parametrów. Rozmowa może być dopuszczona jako osobny moduł, ale nie jako część planu, bo w przeciwnym razie spirala obecności zamienia się w spiralę opowieści.

W tej części podrozdziału 63.2 katalog wprowadza również protokół „antyasymetrii”: nawet jeśli rola psychoperformera jest wiodąca, plan musi zawierać co najmniej dwa momenty, w których druga osoba decyduje o parametrach (dystans, tempo, wybór strefy, czas ciszy). Ten protokół nie jest ideologicznym dodatkiem, lecz praktycznym mechanizmem redukcji presji i wzmocnienia wiarygodności mapy. W interakcjach cielesnych asymetria jest nieunikniona, ale może być kontrolowana i uczyniona jawnie parametryczną. To jest właśnie naukowa logika katalogu: kontrola zmiennych i jawność parametrów, nawet w obszarach, które tradycyjnie opisuje się metaforą lub „intuicją”.

Domknięcie podrozdziału 63.2 wymaga doprecyzowania protokołu ewaluacji oraz sposobu, w jaki „mapa ciała i spirala obecności” może stać się stabilnym modulem w większych architekturach IndywiduAkcji, bez utraty rygoru i bez popadania w eklektyzm. Katalog traktuje ewaluację jako kontrolę trzech zgodności: zgodności topograficznej (czy mapa wskazała strefy adekwatne do przedmiotu), zgodności dramaturgicznej (czy spirala stopniowała parametry bez eskalacji wielowymiarowej) oraz zgodności etycznej (czy protokoły zgody, wycofania i przerwania działały realnie, a nie deklaratywnie). Ta triada jest niezbędną, bo w planach duetowych „skuteczność” bywa mylona z intensywnością, a intensywność bez zgodności jest w katalogu traktowana jako błąd.

Zgodność topograficzna jest oceniana na podstawie tego, czy wyłonione strefy mapy ciała można opisać jednocześnie w warstwie empirycznej i w warstwie funkcjonalno-symbolicznej bez ich utożsamienia. Innymi słowy: czy istnieje materialny i obserwowalny korelat pracy na danej strefie (napięcie, oddech, mikroruch, proksemika, zmiana rytmu), oraz czy istnieje czytelny operator sensu (próg, granica, ujawnienie, domknięcie, mediacja obiektu) związany z tą strefą. Jeżeli mapa jest wyłącznie „energetyczna” lub wyłącznie „fizjologiczna”, plan traci jeden z wymiarów: albo popada w niekontrolowaną metafizykę, albo redukuje psychoperformans do ergonomii. Katalog wymaga, aby oba wymiary były obecne jako dwa rejestry zapisu. W warstwie emicznej dopuszcza się pojęcia energetyczne, astralne i duchowe jako operatory orientacji, ale ewaluacja sprawdza, czy ich użycie było funkcjonalne: czy pomagało precyzyjnie wskazać strefę i działanie, czy tylko podnosiło intensywność narracji.

Zgodność dramaturgiczna jest oceniana poprzez analizę parametrów pętli spirali. Katalog proponuje minimalny zestaw wskaźników: (1) w ilu pętlach pracowano i czy każda pętla miała jawny próg wejścia i domknięcie, (2) czy w każdej pętli zmieniano tylko jeden parametr (dystans albo słowo albo dotyk albo symbolika), (3) czy obiekt–klucz utrzymywał funkcję mediatora, a nie został wyparty przez relację bezpośrednią, (4) czy cisza graniczna była użyta jako realny wyłącznik, a nie jako dekoracja. Jeżeli spirala staje się „ciągotym pogłębieniem” bez domknięć, przestaje być spiralą, a staje się eskalacją. Jeżeli obiekt–klucz znika, dyada staje się układem, w którym łatwo o dominację. Jeżeli cisza graniczna nie działa, nie ma mechanizmu wyjścia. Te kryteria są proste, ale w praktyce decydują o tym, czy plan jest planem, czy improwizacją.

Zgodność etyczna jest oceniana nie przez deklaracje, tylko przez ślady proceduralne: czy sygnał stop został realnie uznany, czy przerwanie było możliwe bez presji i bez wyjaśnień, czy parametry kontaktu były negocjowane w minimalnym zakresie, oraz czy protokół antyasymetrii został zastosowany. Katalog zaleca, aby w notacji proceduralnej odnotować, czy w którymkolwiek momencie użyto wariantu bezpiecznego i z jakiej przyczyny parametrycznej (na przykład wzrost tempa mowy, zanik ciszy, wzrost napięcia, wzrost dystansu w reakcji obronnej). To nie jest „raport emocjonalny”, tylko zapis zdarzeń, które świadczą o tym, że protokoły działały. W module duetowym brak użycia wariantów bezpiecznych nie jest automatycznie oznaką jakości; czasem jest oznaką tego, że plan był zbyt płaski lub że presja uniemożliwiła przerwanie. Dlatego katalog nie nagradza braku przerw, lecz nagradza jawność i możliwość przerwania.

Podrozdział 63.2 domyka się również opisem funkcji tego modułu jako narzędzia mapującego w IndywiduAkcji. W serii psychoperformansów rozłożonych w czasie mapa ciała może pełnić rolę „aktualizacji topografii”: na początku cyklu – jako wyłonienie stref i operatorów; w środku – jako korekta po doświadczeniach innych planów; na końcu – jako domknięcie i stabilizacja, w której strefy przestają być intensywne i stają się neutralne. Spirala obecności może być użyta jako mechanizm stopniowania relacji w działaniach zbiorowych: duetowy moduł działa wtedy jako element przygotowawczy, który uczy dyadę utrzymywania ramy w obliczu presji społecznej. Ponadto moduł 63.2 może być włączany w inne plany bazowe: jako etap wejścia do planów miejskich (synchronizacja dyady wobec publiczności), jako etap mapowania przed planem obiektowym (wybór stref, w których obiekt–klucz ma działać), oraz jako etap domknięcia po logoperformansie (powrót z języka do topologii ciała). Ta modularność jest spójna z logiką katalogu: plany bazowe są elementami, które składa się w większe układy, ale tylko wtedy, gdy zachowują swoją parametryczną tożsamość.

W ujęciu całościowym podrozdział 63.2 pokazuje, że „mapa ciała” w psychoperformansie jest jednocześnie narzędziem ucieleśnionego poznania i narzędziem semiotycznej orientacji, a „spirala obecności” jest dramaturgiczną technologią stopniowania, która chroni przed eskalacją i przed naruszeniem. Jest to plan, który integruje rejestry psychofizjologiczne, fenomenologiczne, społeczne i emiczne, ale czyni to w rygorze epistemicznej ostrożności: warstwy są rozróżnione, ich funkcje są opisane, a ich użycie jest podporządkowane przedmiotowi psychoperformansu (cel i sens) rozpoznawemu w dochodzeniu i researchu. Dzięki temu moduł duetowy nie staje się „praktyką magiczną” ani „ćwiczeniem somatycznym”, tylko pozostaje psychoperformansem: sztuką działania, w której precyzja planu sytuacyjnego umożliwia transformację sensu bez przemocy i bez zmyślenia.

### 63.3. Obiekt-klucz i rekonstrukcja obrazu (moduł kameralny)

Moduł kameralny „Obiekt–klucz i rekonstrukcja obrazu” jest w katalogu planów bazowych miejscem, w którym psychoperformans najjawniej ujmuje materialność jako epistemiczny operator sensu. W logice tego planu obraz nie jest wyłącznie przedstawieniem ani „treścią wizualną”, lecz układem relacji: tym, co organizuje uwagę, afekt, pamięć i interpretację w przestrzeni społecznej. Rekonstrukcja obrazu nie oznacza więc odtworzenia „tego samego”, lecz świadome skonstruowanie nowej konfiguracji znaczeń z fragmentów, śladów, resztek i materiałów, które pozostają po wcześniejszych narracjach, interakcjach, mitologiach i

praktykach. To dlatego plan jest kameralny: potrzebuje kilku osób, aby uruchomić pole świadectwa i negocjacji sensu, ale nie potrzebuje tłumu, bo tłum zwiększa szum i obniża rozdzielczość pracy na progu. W ujęciu katalogu jest to plan, w którym obiekt–klucz działa jako materialny węzeł semantyczny, a manipulacja obiektem staje się technologią montażu, rozdzielania i ponownego składania znaczeń.

W tle tego planu stoi cała tradycja myślenia o rzeczach jako aktorach kulturowych, a nie wyłącznie jako biernych narzędziach. Arjun Appadurai i Igor Kopytoff pokazali, że rzeczy mają „życie społeczne”, a ich status krąży między reżimami wartości i wymiany; Alfred Gell opisał sztukę jako system sprawczości rozproszonej, gdzie obiekty działają jak „pułapki” intencji; Bill Brown rozróżnił „things” i „objects”, wskazując, że rzecz ujawnia się wtedy, gdy przestaje być przezroczysta i staje się oporna, nasyciona. Bruno Latour wprowadził język sieci aktorów, w której obiekty współkonstruuja działania, a Karen Barad mówiła o splątaniu materii i znaczenia jako o relacji nieredukowalnej do czystej symboliki. Katalog psychoperformansu czerpie z tych perspektyw, ale przekłada je na język planu sytuacyjnego: obiekt–klucz nie jest metaforą, tylko urządzeniem ramującym, które przenosi sens w sposób bardziej stabilny niż słowo, bo jego materialność utrzymuje uwagę i pozwala na powtarzalne progi. Jednocześnie plan od początku stawia warunek metodologiczny: symboliczna intensywność obiektu–klucza nie jest twierdzeniem ontologicznym o „mocy rzeczy”, tylko wynikiem dochodzenia i researchu, czyli rozpoznania kodów kulturowych, mitów, przesądów, ikonografii i praktyk, które dany obiekt realnie uruchamia w danej wspólnotcie i w danej dyadzie lub grupie. W tym sensie „magiczne” praktyki są dopuszczone jako emiczne technologie znaczenia, odczarowywania i rekontekstualizacji, a nie jako dowód na metafizyczne właściwości materii.

Rekonstrukcja obrazu w module 63.3 jest opisana w katalogu jako operacja na trzech porządkach: porządku ikonograficzno-wizualnym, porządku pamięciowo-afektywnym oraz porządku społecznym. W porządku wizualnym plan odwołuje się do tradycji badań nad obrazem, w których obraz jest traktowany jako akt, zdarzenie i nośnik energii kulturowej: Aby Warburg i jego Atlas Mnemosyne pokazali, jak obrazy migrują i powracają jako „formuły patosu”; Georges Didi-Huberman rozwijał myślenie o obrazach jako o śladach, które trzeba czytać przez pęknięcia i resztki; W. J. T. Mitchell formułował pytanie o to, „czego chcą obrazy”, przenosząc uwagę z reprezentacji na pragnienia i polityki widzialności; Hans Belting opisywał obraz w triadzie obraz–medium–ciało, a Horst Bredekamp pisał o aktach obrazowych, w których obraz wykonuje działanie. W porządku pamięciowo-afektywnym plan zakłada, że obraz jest także strukturą narracji i identyfikacji: może być obrazem siebie, obrazem relacji, obrazem świata, obrazem przyszłości, obrazem porażki, obrazem winy lub obrazu-wstydu, a więc tym, co organizuje zachowanie nawet wtedy, gdy nie jest uświadomione. W porządku społecznym obraz jest elementem dystrybucji widzialności i niewidzialności, którą Jacques Rancière opisywał jako podział postrzegalnego; obraz może stabilizować hierarchie albo je rozszczelnić, zależnie od tego, jak zostanie zmontowany i komu zostanie pokazany.

Moduł kameralny jest zaprojektowany tak, aby rekonstrukcja obrazu była możliwa bez popadania w czystą narrację. Katalog zakłada, że grupa kameralna powinna liczyć tyle osób, aby istniał realny wielogłos świadectwa, ale jednocześnie tyle mało, aby można było utrzymać kontrolę proksemiczną, czasową i semantyczną; psychoperformans w tym planie wymaga słyszalnych pauz, widocznych gestów i stabilnej relacji z obiektem–kluczem. W grupie wyłaniają się role: psychoperformer jako operator planu sytuacyjnego, uczestnicy jako współrealizatorzy

manipulacji i jako świadkowie sensu, oraz – jeśli plan tego wymaga – rola „świadka-protokolanta”, który prowadzi zapis proceduralny zamiast interpretacji. Taki układ pozwala wytworzyć to, co w teorii performansu można nazwać kontrolowanym sprzężeniem zwrotnym: nie autopojetyczną eskalację, lecz precyzyjne odbijanie sensu między ciałami, obiektami i fragmentami obrazu. W module 63.3 to właśnie obiekt–klucz jest głównym stabilizatorem: utrzymuje wspólną oś pracy, kiedy słowo zaczyna dryfować, i pozwala przenieść znaczenie z poziomu deklaracji na poziom działania symbolicznego.

Dochodzi tu jeszcze jeden krytyczny element, który odróżnia ten plan od wielu praktyk rekonstrukcji „w sztuce partycypacyjnej”. Katalog wymaga, aby przedmiot psychoperformansu został rozpoznany przed doбором obiektu–klucza i przed doбором materiału obrazowego, a nie odwrotnie; to sens determinuje zasoby, miejsce i czas trwania, zgodnie z zasadą dochodzenia i researchu. Dopiero po totalnym rozpoznaniu pola możliwych operatorów następuje selekcja od ogółu do szczegółu: wybór obiektu–klucza, który ma najwyższą adekwatność semantyczną i najwyższą sterowalność w warunkach lokalnych, oraz wybór takich fragmentów obrazu (w sensie wizualnym lub symbolicznym), które pozwalają wykonać rekonstrukcję jako operację progową, a nie jako ilustrację. W kolejnych częściach podrozdziału plan zostanie rozpisany jako metadane, partytura działań na obiekcie–kluczu, protokół montażu i demontażu obrazu w grupie, warianty bezpieczne oraz zapis proceduralny umożliwiający wersjonowanie i porównywanie realizacji bez mitologizacji „doświadczenia”.

Metadane planu 63.3 muszą być skonstruowane tak, aby rozdzielić trzy rzeczy, które w praktykach artystycznych często się miesza: (1) to, co jest materiałem obrazowym, (2) to, co jest obiektem–kluczem jako materialnym operatorem, oraz (3) to, co jest przedmiotem psychoperformansu, czyli celem i sensem działania. W module kameralnym ta separacja jest warunkiem sterowalności, bo inaczej obraz zaczyna dyktować temat, obiekt zaczyna dyktować symbolikę, a plan przestaje być planem. Katalog wymaga zatem, by metadane obejmowały: definicję przedmiotu w języku operacyjnym, listę hipotez roboczych wynikających z dochodzenia i researchu (w tym hipotez kulturowych dotyczących kodów i przesądów), parametry grupy (liczebność, role, dynamika świadectwa), parametry miejsca (widzialność, możliwość manipulacji obiektami, reżim dźwięku i ciszy), parametry czasu (format krótki lub średni, z wyraźnymi progami), a także reżim dokumentacji (protokół proceduralny, a nie dokumentacja widowiskowa). Dodatkowo metadane muszą zawierać listę przeciwwskazań: symbolicznych (ryzyko uruchomienia kodów opresyjnych), społecznych (ryzyko konfliktu w grupie), logistycznych (ryzyko utraty kontroli nad obiektem) oraz semantycznych (ryzyko, że rekonstrukcja obrazu zamieni się w opowieść bez działania).

Dobór obiektu–klucza w planie 63.3 jest opisany jako proces selekcyjny po totalnym rozpoznaniu pola, a nie jako intuicyjny wybór „przedmiotu o mocy”. Katalog proponuje, aby obiekt–klucz spełniał cztery kryteria techniczne i cztery kryteria semantyczne. Kryteria techniczne: (1) manipulowalność, czyli możliwość wykonywania na obiekcie powtarzalnych działań bez ryzyka uszkodzenia lub zagrożenia; (2) czytelność proksemiczna, czyli możliwość ustawiania obiektu jako mediatora dystansu i osi uwagi w małej grupie; (3) zdolność do bycia „węzłem” – obiekt powinien pozwalać na wiązanie, rozwiązywanie, otwieranie, zamykanie, składanie, rozkładanie, dzielenie, łączenie, ponieważ te operacje są podstawowymi figurami progę; (4) neutralność logistyczna, czyli to, że obiekt nie wymaga infrastruktury, której brak mógłby rozbić plan. Kryteria semantyczne: (1) adekwatność do przedmiotu, czyli to, czy obiekt

uruchamia kody i mity związane z tym, nad czym plan ma pracować; (2) wielowarstwowość, czyli to, czy obiekt ma potencjał do pracy w kilku rejestrach: praktycznym, symbolicznym, kulturowym, a nawet emicznym, bez konieczności dopowiadania; (3) sterowalność symboliczna, czyli to, czy obiekt nie jest tak „przeładowany”, że wymusza jeden odczyt; (4) możliwość odczarowania i rekontekstualizacji, czyli to, czy obiekt da się przestawić z potocznej mitologii w nową ramę poprzez działania symboliczne. Te kryteria są wprost zgodne z Twoją zasadą: dochodzenie i research mają rozpoznać wszystkie możliwe środki, a selekcja ma prowadzić do obiektu, który jest zarówno silny, jak i sterowalny.

Materiał obrazowy w planie 63.3 może mieć charakter dosłowny lub rozproszony. Katalog dopuszcza, aby „obraz” był reprezentacją wizualną (fotografia, reprodukcja, wydruk, fragment), ale dopuszcza też, aby był „obrazem mentalnym” rozumianym jako struktura pamięci i wyobraźni, pod warunkiem, że zostaje zmaterializowany w działaniach na obiekcie–kluczu. W module kameralnym materializacja jest kluczowa, bo pozwala utrzymać sens poza narracją. Dlatego katalog proponuje, by materiał obrazowy był przygotowany jako zestaw fragmentów, a nie jako całość: fragmenty mogą być fizycznymi elementami (kawałki papieru, elementy układanki, obiekty zastępcze), ale muszą być tak dobrane, aby można było na nich wykonać operacje montażu i demontażu. To jest istota rekonstrukcji: nie ogląda się obrazu, tylko go składa, rozkłada, przenosi, wiesza, zasłania, odsłania, niszczy w kontrolowany sposób, odtwarza inaczej. Katalog podkreśla, że w planie 63.3 nie ma „prawidłowej wersji obrazu”; jest wersja, która jest zgodna z sensem przedmiotu i z progami, które plan ustanowił.

Parametry grupy w module kameralnym obejmują role i reżimy mowy. Katalog zaleca, aby w tym planie dominował reżim krótkich formuł i instrukcji, analogiczny do logoperformansu, ale podporządkowany obiektowi. W grupie łatwo o to, że dyskusja przejmuje wydarzenie; dlatego plan wymaga ciszy wykonania i ciszy poakcyjnej po każdej istotnej operacji na obiekcie i na fragmencie obrazu. Rola psychoperformera polega na utrzymaniu partytury i progów, a nie na interpretacji. Uczestnicy pełnią rolę współrealizatorów operacji materialnych; ich wypowiedzi są dopuszczone wtedy, gdy pełnią funkcję: nazwanie fragmentu, wskazanie progów, zgłoszenie potrzeby przerwania, potwierdzenie zgody. Katalog może przewidywać rolę „świadka-protokolanta”, który nie interpretuje, lecz zapisuje parametry: kolejność operacji, typy działań, momenty ciszy, użyte formuły. Taki protokół jest odpowiednikiem notacji score i pozwala później analizować plan bez mitologizacji.

Miejsce w planie 63.3 jest dobierane wprost względem przedmiotu, ale ma też dwa wymagania techniczne: musi umożliwiać wspólne skupienie na osi obiektu–klucza i fragmentów obrazu, oraz musi umożliwiać kontrolę ekspozycji. „Ekspozycja” w module kameralnym dotyczy zarówno widzialności obiektu, jak i widzialności osób: jeśli plan pracuje na wstydzie, kontroli spojrzenia, hierarchii widzialności, miejsce musi umożliwiać operacje zasłaniania i odsłaniania bez zewnętrznych zakłóceń. Jeśli plan pracuje na granicy prywatne–publiczne, miejsce może być półpubliczne, ale wtedy protokoły bezpieczeństwa muszą być wzmocnione. W każdym przypadku miejsce jest aktorem planu: jego światło, akustyka, układ wejść i wyjść stają się częścią rekonstrukcji obrazu, bo wpływają na to, co w ogóle może zostać zobaczone i nazwane.

W tej części podrozdziału katalog doprecyzowuje też, jak dochodzenie i research przekładają się na dobór konkretnych operacji rekonstrukcyjnych. Jeżeli przedmiot dotyczy rozbicia dominującej narracji obrazowej, plan będzie preferował operacje cięcia, rozproszenia,

rozrzedzenia, pętli i powtórzeń. Jeżeli przedmiot dotyczy odzyskania obrazu z fragmentów, plan będzie preferował operacje składania, zszywania, wiązania, rekonstrukcji osi i progu. Jeżeli przedmiot dotyczy odczarowania obiektu lub obrazu, plan będzie preferował operacje odwrócenia, neutralizacji, zmiany nazwy, zmiany kontekstu ekspozycji. To nie są „techniki plastyczne”; to są figury progu i sensu, które plan sytuacyjny wybiera po totalnym rozpoznaniu pola możliwych środków.

Partytura planu 63.3 jest zbudowana jako sekwencja operacji materialno-symbolicznych, w której rekonstrukcja obrazu zachodzi nie przez opowiadanie, lecz przez montaż na żywo. W planie kameralnym montaż jest rozumiany jednocześnie w sensie technicznym (łączenie fragmentów w układ) i w sensie epistemicznym (konstruowanie relacji, które stają się nośnikami sensu). Katalog świadomie przywołuje tu tradycję montażu jako metody myślenia: od Sergiusza Eisensteina i jego koncepcji montażu atrakcji, przez Waltera Benjamina, który budował wiedzę przez cytaty i konstelację, po Aby'ego Warburga i jego atlasowe zestawienia obrazów jako narzędzie ujawniania napięć kulturowych. Jednocześnie plan 63.3 unika błędu „warsztatu kolażu” rozumianego jako technika plastyczna; montaż jest tu narzędziem pracy na progu, a nie celem estetycznym.

Wejście do planu zaczyna się od progu ramowania, w którym przedmiot zostaje nazwany w języku operacyjnym, a grupa zostaje wprowadzona w reżim ciszy wykonania. Ramowanie obejmuje trzy krótkie formuły: formułę celu (co plan ma przestawić), formułę granic (co jest niedopuszczalne, w tym granice dotyku i granice narracji), oraz formułę obiektu (ustanowienie obiektu–klucza jako mediatora i operatora). W module kameralnym formuły te są ważniejsze niż w module indywidualnym, bo wielość osób zwiększa entropię semantyczną: bez formuł plan zamienia się w rozmowę. Po formułach następuje cisza wejściowa, w której obiekt–klucz jest wprowadzany do wspólnego pola widzenia, ale jeszcze nie jest dotykany; ta zwłoka jest pierwszym progiem: ustanawia, że obiekt jest „osią”, a nie narzędziem do natychmiastowego użycia.

Pierwsza sekwencja operacyjna jest sekwencją „demontażu obrazu”. Demontaż jest niezbędny, ponieważ plan zakłada, że obraz w postaci zastanej jest zwykle nośnikiem dominującej narracji, stereotypu lub mitologii, które trzeba rozszczelnić, aby możliwa była rekonstrukcja. W praktyce demontaż polega na rozproszeniu materiału obrazowego na fragmenty i na rozdzieleniu ich w przestrzeni zgodnie z topologią wybraną w researchu: na osi, na okręgu, w siatce, wzdłuż progu światła, w polu peryferyjnym. Każde rozdzielenie jest działaniem symbolicznym: fragmenty przestają tworzyć całość, a ich relacje zaczynają być negocjowalne. Katalog wymaga, aby demontaż nie był chaotyczny: musi mieć regułę, bo reguła jest tym, co później pozwala rozpoznać różnicę między przypadkiem a operacją. Reguła może być prosta (na przykład: fragmenty o najwyższej gęstości emocjonalnej idą na peryferie, fragmenty neutralne na środek; albo: fragmenty z „twarzą” idą na próg światła, fragmenty tła w cień), ale musi być uzasadniona przedmiotem, nie estetyką.

W tej sekwencji obiekt–klucz pełni funkcję „narzędzia cięcia” bez fizycznego niszczenia: może wyznaczać granice między fragmentami, może być użyty do zaznaczania strefy, w której fragment jest aktywny, może być „pieczęcią” przenoszącą status fragmentu z potocznego na planowy. Katalog podkreśla, że obiekt–klucz działa tu jako materialny operator znaczeń w planie sytuacyjnym: przez kontakt, przez ustawienie, przez ciężar, przez fakt bycia rzeczą. Działania

symboliczne na obiekcie – otwarcie, zamknięcie, zwiążanie, rozdzielanie, odwrócenie – uruchamiają progi, które „legalizują” demontaż jako operację sensu, a nie jako arbitralne niszczenie.

Druga sekwencja operacyjna jest sekwencją „rekontekstualizacji fragmentów”. W tym miejscu katalog wprowadza mechanizm selekcji od ogółu do szczegółu w skali mikro: grupa ma rozpoznać, które fragmenty są nośnikami kluczowych kodów kulturowych i mitów, a które są szumem. To rozpoznanie nie odbywa się przez dyskusję interpretacyjną, tylko przez działania: fragment jest podnoszony, przenoszony, zestawiany, zasłaniany, odsłaniany, wiązany z obiektem–kluczem albo oddzielany od niego. Każda operacja jest followed by cisza poakcyjna, aby uniknąć natychmiastowej kolonizacji sensu przez słowo. Jeżeli słowo się pojawia, ma charakter formuły: „ten fragment jest progiem”, „ten fragment jest ciężarem”, „ten fragment jest śladem”, „ten fragment jest przesądem”, „ten fragment jest maską”. Takie nazwy nie są interpretacją psychologiczną, tylko funkcjonalnym przypisaniem roli w planie. Katalog preferuje język rzeczowy i techniczny: nazwy mają działać jak etykiety w laboratorium, nie jak poezja, choć ich brzmienie może mieć wagę performatywną.

Trzecia sekwencja operacyjna jest sekwencją „montażu właściwego”, czyli rekonstrukcji obrazu jako nowej konfiguracji. Katalog proponuje tu kilka prototypów montażu, które są dobierane w zależności od przedmiotu. Montaż osiowy: fragmenty budują oś od centrum do peryferii, co dobrze działa przy przedmiotach związanych z kontrolą, władzą spojrzenia i hierarchią. Montaż progowy: fragmenty budują próg wejścia i wyjścia, co dobrze działa przy przedmiotach związanych z przejściem, decyzją, zmianą statusu. Montaż konstelacyjny: fragmenty tworzą układ bez centrum, w którym sens powstaje w relacjach, co dobrze działa przy przedmiotach związanych z wielogłosem i rozszczelnieniem dominacji. Montaż palimpsestowy: fragmenty nakładają się, zasłaniają, odsłaniają, co dobrze działa przy przedmiotach związanych z pamięcią, śladem i resztką. Montaż dyssypacyjny: fragmenty są rozproszone i nie tworzą „całości”, co dobrze działa przy przedmiotach związanych z odczarowaniem obrazu jako totalności. Każdy prototyp jest narzędziem, nie stylem; jego wybór musi wynikać z dochodzenia i researchu.

W montażu właściwym obiekt–klucz pełni rolę „zamek–operator”: może spinać konfigurację, może być jej centrum, może być jej progiem, albo może być elementem peryferyjnym, który gwarantuje, że obraz nie wróci do potocznej mitologii. Katalog zaleca, aby w końcu montażu obiekt–klucz został uruchomiony w działaniu symbolicznym, które domyka sens: na przykład zamknięcie, zwiążanie, przyciśnięcie, odwrócenie, odłożenie w miejsce, które sygnalizuje zmianę statusu. To działanie nie jest „finałem teatralnym”, lecz operacją progów: sygnalizuje, że obraz został zrekonstruowany jako nowy układ relacji i że ten układ ma obowiązywać w ramach planu.

Każda z tych sekwencji ma w planie przypisany reżim mowy i ciszy. Katalog wymaga, aby w demontażu dominowała cisza, w rekontekstualizacji dominowały krótkie nazwy funkcjonalne, a w montażu właściwym dopuszczona była jedna krótka wypowiedź zbiorowa o statusie formuły, która ustanawia nowy obraz jako obowiązujący w ramach planu. W ten sposób plan chroni się przed „dyskusją o sztuce”, która w praktykach partycypacyjnych często zastępuje działanie. Psychoperformans w module kameralnym ma działać przez obiekt, gest, światło, dźwięk i słowo w reżimie progów, a nie przez rozmowę.

W module 63.3 katalog musi szczególnie dopracować protokół bezpieczeństwa i przeciwwskazań, ponieważ praca na obiekcie–kluczu i na rekonstrukcji obrazu ma tendencję do uruchamiania silnych kodów kulturowych, w tym kodów opresyjnych, oraz do generowania konfliktów o interpretację i własność sensu. W planie kameralnym ryzyko nie dotyczy tylko emocji, ale także polityki widzialności i niewidzialności, ponieważ „obraz” jest tu rozumiany jako dystrybucja tego, co wolno zobaczyć, nazwać i ustanowić. Z tego powodu protokół bezpieczeństwa ma charakter wielowarstwowy: obejmuje ryzyka materialne, semantyczne, relacyjne i infrastrukturalne.

Ryzyka materialne są w tym planie zwykle proste, ale nie mogą być zignorowane: obiekt–klucz musi być bezpieczny w manipulacji, a jego użycie nie może generować zagrożenia ani uszkodzeń, które przejmą uwagę. Katalog wymaga weryfikacji: stabilności obiektu, jego masy, krawędzi, elementów ruchomych, sposobu wiązania i rozwiązywania. Jeśli plan przewiduje działania typu obciążenie, przyciśnięcie, zamknięcie czy przeciągnięcie, musi istnieć wariant bezpieczny na wypadek awarii. W kameralnym układzie każdy incydent materialny ma nieproporcjonalnie duży wpływ: przedstawia plan w tryb reakcji i unieważnia progi. Dlatego katalog preferuje obiekty, które są „odporne na błąd” i nie wymagają precyzji technicznej.

Ryzyka semantyczne są znacznie bardziej złożone. Rekonstrukcja obrazu może uruchamiać stereotypy, tabu, wstyd, obrazy władzy, figury winy i kary, a także kody religijne lub ezoteryczne, które w grupie mogą działać konfliktogennie. Katalog zaleca, aby przed realizacją planu sporządzić listę kodów krytycznych w wyniku dochodzenia i researchu: jakie symbole, przesady, figury progów, narracje kulturowe są związane z obiektem i z materiałem obrazowym w danym kontekście lokalnym. To rozpoznanie nie ma prowadzić do autocenzury, lecz do sterowalności: jeśli kod jest krytyczny, musi być albo świadomie włączony jako operator, albo świadomie wyłączony jako przeciwwskazanie. Najczęstszy błąd w pracy na symbolice polega na tym, że kod działa „sam”, a plan udaje, że to przypadek. Katalog odrzuca tę naiwność: symbolika jest technologią, trzeba ją kontrolować.

Ryzyka relacyjne dotyczą walki o interpretację i o status świadka. W module kameralnym uczestnicy mogą próbować przejąć plan, przekształcając go w debatę, psychoanalizę, spór moralny albo w teatr ekspresji. Katalog wprowadza tu rygor ról: psychoperformer utrzymuje partyturę, świadek-protokolant utrzymuje zapis proceduralny, uczestnicy wykonują operacje i mają prawo przerywania, ale nie przejmują funkcji interpretacyjnej jako dominującej. Najważniejszym mechanizmem bezpieczeństwa jest redukcja narracji: interpretacje nie są zabronione jako takie, ale są odraczane i oddzielone od planu. Plan działa przez operacje na obiekcie i fragmencie obrazu, a nie przez argumenty. Katalog dopuszcza jedynie krótkie nazwy funkcjonalne, które mają charakter etykiet w laboratorium. To jest istotne również dlatego, że w grupie narracja bywa narzędziem władzy: osoba o większym kapitale kulturowym lub retorycznym łatwo dominuje, kolonizując sens. Redukcja narracji jest więc w tym planie mechanizmem antydominacyjnym.

Ryzyka infrastrukturalne dotyczą miejsca i ekspozycji. Jeśli plan jest realizowany w przestrzeni, gdzie mogą pojawić się osoby postronne, rośnie ryzyko, że grupa zacznie grać do zewnętrznego oka, a rekonstrukcja obrazu stanie się pokazem. Katalog traktuje to jako przeciwwskazanie, chyba że przedmiotem planu jest właśnie praca na publicznym spojrzeniu. W wariancie bazowym plan 63.3 wymaga kontroli widzialności: możliwość zastaniania fragmentów, kontrola

światła, kontrola osi widzenia. Światło w tym planie nie jest dekoracją: jest narzędziem rekonstrukcji obrazu, bo decyduje, co staje się figurą, a co tłem. Dlatego katalog przewiduje warianty bezpieczne w razie zakłóceń: przejście do montażu dyssypacyjnego (rozproszenie fragmentów), przejście do pracy na obiekcie–kluczu bez ekspozycji obrazu, albo przerwanie planu i domknięcie w ciszy granicznej.

Warianty bezpieczne w module 63.3 są rozpisane jako trzy tryby awaryjne. Tryb pierwszy: „obiekt stabilizuje” – gdy dyskusja przejmuje plan, natychmiast przechodzi się do sekwencji ciszy wykonania i do działania symbolicznego na obiekcie–kluczu, które zamyka możliwość mówienia przez określony czas; po tym czasie dopuszcza się tylko nazwy funkcjonalne. Tryb drugi: „obraz w cień” – gdy materiał obrazowy uruchamia zbyt silne kody lub konflikty, fragmenty zostają zasłonięte lub odwrócone, a praca jest kontynuowana wyłącznie na obiekcie–kluczu jako operatorze progów; celem jest domknięcie planu bez eskalacji. Tryb trzeci: „demontaż i wyjście” – gdy pojawia się ryzyko naruszeń relacyjnych, plan przechodzi w natychmiastowy demontaż konfiguracji: obiekt–klucz jest domykany, fragmenty są rozdzielane według prostej reguły (na przykład powrót do siatki), następuje cisza graniczna, a zapis proceduralny ogranicza się do odnotowania przerwania. Każdy tryb awaryjny ma jeden wspólny mechanizm: materialne działania zastępują słowo, a cisza graniczna umożliwia wyjście bez dyskusji.

Protokół bezpieczeństwa obejmuje również przeciwwskazania do użycia niektórych obiektów–kluczy. Katalog wyklucza obiekty, które są bronią, obiekty, które łatwo mogą zostać odebrane jako narzędzie przemocy, oraz obiekty o silnej symbolice opresyjnej, jeśli nie są one świadomie włączone jako przedmiot pracy po researchu i jeśli grupa nie ma jasnego protokołu. To jest ważne, bo w module kameralnym obiekt–klucz działa jako mediator, a mediator o potencjale przemocy zmienia całą sytuację. Katalog wymaga, aby obiekt–klucz miał potencjał transformacji, ale nie potencjał zastraszania.

W tej części podrozdziału katalog wzmacnia także zasadę: nie wolno mylić rekonstrukcji obrazu z uzurpacją prawdy. Plan nie ma „odtworzyć, jak było”, tylko ma zrekonstruować obraz jako układ relacji, który jest użyteczny względem przedmiotu psychoperformansu. To rozróżnienie jest zabezpieczeniem epistemicznym: chroni plan przed roszczeniem do definitywnej interpretacji i tym samym przed konfliktem. W module kameralnym „prawda” jest często tym, o co ludzie walczą; psychoperformans ma oferować inny reżim: reżim operacji i progów, w którym sens jest konstruowany materialnie, wersjonowalny i domykalny.

Domknięcie planu 63.3 wymaga protokołu ewaluacji, który jest zgodny z logiką katalogu: kontrola parametrów i zgodność z przedmiotem są ważniejsze niż retoryka „transformacji”. W module kameralnym szczególnie łatwo o fałszywą walidację: grupa może uznać plan za udany, bo był intensywny, estetycznie satysfakcjonujący albo społecznie integrujący. Katalog nie neguje tych efektów, ale traktuje je jako uboczne; ewaluacja ma sprawdzić, czy obiekt–klucz rzeczywiście pełnił funkcję operatora sensu, czy rekonstrukcja obrazu była operacją progową, oraz czy plan utrzymał sterowalność i bezpieczeństwo.

Pierwszy blok ewaluacji dotyczy obiektu–klucza. Katalog proponuje cztery pytania kontrolne. Czy obiekt był osiowo ustawiony i czy ta oś była utrzymywana w trakcie całego planu. Czy działania symboliczne na obiekcie miały jasny status progowy (wejście, przejście, domknięcie),

czy były jedynie efektowną manipulacją. Czy obiekt działał jako mediator relacji w grupie, czyli czy pozwalał zredukować dominację mowy i konflikt interpretacyjny. Czy obiekt był sterowalny, czyli czy w razie zakłóceń można było przejść do wariantu bezpiecznego przez domknięcie obiektu. Jeśli odpowiedź na którykolwiek z tych punktów jest negatywna, plan traci swoją tożsamość psychoperformansową i staje się działaniem warsztatowym lub improwizacją bez osi.

Drugi blok ewaluacji dotyczy rekonstrukcji obrazu jako operacji montażu. Katalog proponuje ocenić, czy trzy sekwencje – demontaż, rekontekstualizacja, montaż właściwy – były obecne i rozróżnione. Jeśli demontaż został pominięty, obraz pozostał w reżimie zastanym i plan nie wykonał pracy na progu. Jeśli rekontekstualizacja była dyskusją, a nie operacją na fragmentach, plan przesunął się w stronę narracji. Jeśli montaż właściwy nie miał domknięcia, obraz nie zmienił statusu i pozostaje „propozycją”, co oznacza, że plan nie ustanowił nowej konfiguracji. Katalog wymaga, aby montaż miał formę materialnego domknięcia: obiekt–klucz jako zamek–operator, cisza graniczna, oraz jedna krótka formuła ustanowienia nowego obrazu w ramach planu. Ta formuła jest ważna, bo ustanawia reżim: w psychoperformansie sens nie „wynika”, tylko zostaje ustanowiony przez akt.

Trzeci blok ewaluacji dotyczy reżimu mowy i ciszy. Katalog nie narzuca absolutnego milczenia, ale wymaga, aby cisza wykonania i cisza poakcyjna były realnie obecne, oraz aby słowo miało status funkcjonalny. W module kameralnym to jest podstawowy wskaźnik sterowalności: jeśli rozmowa przejęła plan, plan przestał działać jako psychoperformans. Katalog proponuje tu dwa wskaźniki parametryczne: stosunek czasu ciszy do czasu mowy w każdej sekwencji oraz liczba wypowiedzi o charakterze interpretacyjnym, które nie były częścią planu. Jeśli te wskaźniki rosną, plan dryfuje. Wariant bezpieczny miałby wtedy zostać uruchomiony, a jeżeli nie został, oznacza to, że protokół bezpieczeństwa był deklaracyjny.

Czwarty blok ewaluacji dotyczy zgodności z przedmiotem psychoperformansu, czyli sensu. Katalog proponuje tu rygor: sens jest weryfikowany przez to, czy nowy obraz – jako układ relacji – jest użyteczny względem celu i czy daje się opisać w języku operacyjnym. Użyteczność nie oznacza psychologicznej ulgi ani „piękna”, tylko zdolność układu do generowania określonych konsekwencji: czy nowy obraz rozszczełił dominującą narrację, czy umożliwił przejście przez próg, czy zmienił dystrybucję widzialności, czy zreorganizował uwagę grupy. Katalog wymaga, aby ta weryfikacja nie miała postaci interpretacji psychologicznej uczestników, tylko krótkiego opisu parametrów: jakie relacje zostały ustanowione, jaki prototyp montażu został użyty, jakie działania symboliczne domknęły konfigurację, i jaka była rola obiektu–klucza. Dopiero na tej podstawie można mówić o sensie, nie odwrotnie.

Piąty blok ewaluacji dotyczy wersjonowania i archiwum. Ponieważ plan 63.3 jest planem rekonstrukcyjnym, jego siła polega na tym, że można go powtarzać z innymi obiektami–kluczami, innymi fragmentami obrazu, w innych kontekstach lokalnych, i porównywać rezultaty bez mitologizacji „jednego doświadczenia”. Katalog zaleca, aby zapis proceduralny zawierał: metadane przedmiotu, parametry grupy, listę działań na obiekcie, prototyp montażu, momenty ciszy granicznej, uruchomione warianty bezpieczne, oraz finalny układ relacji opisany w kilku zdaniach technicznych. Taki zapis pozwala traktować psychoperformans jak praktykę o charakterze badawczym: nie w sensie laboratoryjnej falsyfikacji, lecz w sensie systematycznego budowania katalogu rozwiązań i porównywania ich funkcjonalności. To jest dokładnie ta logika,

którą w części VIII katalog ma realizować: plany sytuacyjne jako repozytorium protokołów działania.

Podrozdział 63.3 domyka się wnioskiem: obiekt–klucz i rekonstrukcja obrazu są w psychoperformansie metodą materialnego montażu sensu. Plan nie polega na „wyrażeniu” ani na „opowieści”, lecz na ustanowieniu nowej konfiguracji relacji, która działa dzięki manipulacji obiektem, dzięki progom ciszy i słowa oraz dzięki kontrolowanej dystrybucji widzialności w grupie. W tym module psychoperformans ujawnia swoją genealogiczną bliskość z tradycjami sztuki akcji i performance art, ale jednocześnie wnosi rygor planu sytuacyjnego: operacje są parametryczne, warianty bezpieczne są integralne, a ewaluacja jest proceduralna. Dzięki temu rekonstrukcja obrazu nie staje się spektaklem, tylko staje się narzędziem przebudowy sensu w warunkach społecznej odpowiedzialności.

#### 63.4. Performanse miejskie i monumentalne (moduł zbiorowy)

Moduł zbiorowy „Performanse miejskie i monumentalne” jest w katalogu planów bazowych punktem krytycznym, ponieważ wprowadza psychoperformans w przestrzeń publiczną i w skalę, która gwałtownie zwiększa liczbę zmiennych: widzialność, ryzyko, logistyka, interpretacja przez osoby postronne, reakcje instytucji, a także konsekwencje prawne i polityczne. W przeciwieństwie do modułu indywidualnego, duetowego i kameralnego, gdzie plan sytuacyjny jest utrzymywany przez bezpośrednią kontrolę parametrów, w module miejskim i monumentalnym plan musi działać jako infrastruktura: ma zapewnić sterowalność w warunkach niepewności, losowości i konfliktu ram. W tym sensie jest to plan, w którym psychoperformans styka się z tradycją performance art i sztuki publicznej w najbardziej oczywisty sposób, ale jednocześnie różni się od wielu działań artystycznych w przestrzeni miasta tym, że jego rdzeniem nie jest spektakl ani interwencja estetyczna, lecz precyzyjnie rozpisana architektura progów i obiektów–kluczy, które prowadzą uwagę uczestników i świadków do sensu przedmiotu.

Monumentalność w tym module nie oznacza wyłącznie skali fizycznej; oznacza także skalę oddziaływania symbolicznego i instytucjonalnego. Działanie może być monumentalne przez gabaryt obiektu, przez zajęcie przestrzeni, przez czas trwania, przez oddziaływanie medialne, albo przez uruchomienie kodów politycznych. W genealogii sztuki współczesnej można wskazać wiele form monumentalności performatywnej: od „happeningów” i environmentów Allan’a Kaprowa, przez praktyki Fluxusu (George Maciunas, Yoko Ono), po radykalne działania w przestrzeni publicznej, w których ciało staje się medium konfliktu i widzialności. W kontekście europejskim i polskim istotne są tradycje performansu i sztuki akcji w przestrzeni społecznej: Jerzy Bereś i jego „manifestacje” ciała i obiektu, Akademia Ruchu i praca na mieście jako scenie społecznej, działania Zbigniewa Warpechowskiego, a także późniejsze strategie interwencji i krytyki instytucjonalnej. W obszarze sztuki publicznej i działań monumentalnych ważne są również praktyki, które operują na granicy performansu, instalacji i rytuału: Joseph Beuys i jego rozumienie „rzeźby społecznej”, działania Christo i Jeanne-Claude jako logistyka monumentalności, oraz tradycje site-specific i relational practices, które od lat 90. analizowano w ramach debat o partycypacji (Claire Bishop) i o estetyce relacyjnej (Nicolas Bourriaud). Katalog psychoperformansu korzysta z tej genealogii, ale nakłada na nią rygor planu sytuacyjnego: przedmiot psychoperformansu ma być rozpoznany w dochodzeniu i researchu, a

następnie plan ma determinować dobór zasobów, miejsca, czasu, skali i obiektów–kluczy wprost względem sensu, a nie wprost względem efektu.

Najważniejszym problemem metodologicznym w module miejskim jest konflikt ram. Erving Goffman opisywał ramy jako organizację znaczenia sytuacji; w mieście ramy są konkurencyjne: przechodzień widzi „utrudnienie”, instytucja widzi „zagrożenie”, uczestnik widzi „wydarzenie”, media widzą „kontrowersję”, a psychoperformer widzi „plan progów”. Katalog musi więc zaprojektować plan tak, aby jego sens był możliwie odporny na przejęcie przez obce ramy, a jednocześnie aby był etycznie i prawnie bezpieczny. Odpowiedzią jest architektura progów i obiektów–kluczy. W module miejskim obiekt–klucz działa nie tylko jako mediator sensu wewnątrz grupy, ale też jako sygnał dla otoczenia: stabilizuje interpretację, wyznacza oś, komunikuje status działania (czy to jest marsz, rytuał, konstrukcja, gra, instalacja, protest, ceremonia). Katalog zakłada, że w przestrzeni publicznej obiekt–klucz musi mieć podwójną funkcję: wewnętrzną (dla uczestników) i zewnętrzną (dla świadków i instytucji). Ta podwójność jest jednym z najtrudniejszych aspektów planowania monumentalności: obiekt musi być wystarczająco czytelny, aby nie generować paniki lub agresji, a zarazem wystarczająco złożony, aby utrzymać sens przedmiotu i nie sprowadzić działania do banalnego znaku.

Moduł zbiorowy wymaga również innego rozumienia „publiczności”. W tradycji performansu od Peggy Phelan po Eriki Fischer-Lichte podkreślano, że performans jest zdarzeniem w relacji z widzem, a jego efekty są współprodukowane w sytuacji. W mieście publiczność nie jest jednorodna ani „umówiona”: jest hybrydą uczestników, świadków przypadkowych, obserwatorów wrogich, przedstawicieli instytucji, dokumentalistów, a także osób, które dołączają i odpadają. Katalog wymaga zatem mapowania publiczności jako zasobu i ryzyka: trzeba przewidzieć, które elementy planu są przeznaczone do odbioru zewnętrznego, a które są przeznaczone wyłącznie dla uczestników. To rozróżnienie jest częścią etyki: nie wolno „wciągać” przypadkowych osób w działania, które wymagają zgody, a jednocześnie nie da się całkowicie wyłączyć oddziaływania na otoczenie. Plan sytuacyjny w module miejskim jest więc w istocie protokołem zarządzania granicami.

W tym wstępnym fragmencie podrozdziału 63.4 katalog definiuje również podstawowe parametry monumentalności: skala przestrzenna (punkt, linia, obszar), skala czasowa (interwencja chwilowa, format krótki, format średni, format długi), skala obiektowa (jeden obiekt–klucz monumentalny vs sieć obiektów–kluczy), oraz skala infrastrukturalna (czy plan wymaga zezwoleń, wsparcia technicznego, zabezpieczeń). Te parametry nie są neutralne: determinują ryzyko i możliwość utrzymania sensu. Dlatego katalog podkreśla, że monumentalność jest zawsze wyborem strategicznym, podejmowanym dopiero po dochodzeniu i researchu, a nie intuicyjnym pragnieniem „większego działania”. W kolejnych częściach podrozdziału rozpisze metadane planu miejskiego, architekturę progów, rolę i komunikację, protokoły bezpieczeństwa, warianty bezpieczne, a także reżim dokumentacji i ewaluacji, który umożliwi porównywanie realizacji bez redukcji ich do medialnych narracji.

Metadane modułu 63.4 muszą być projektowane w logice zarządzania złożonością. W mieście nie da się utrzymać kontroli przez bezpośrednie „prowadzenie” wszystkich uczestników; kontrola musi być wbudowana w strukturę planu, w jego progi, w dystrybucję ról oraz w materialne operatory. Katalog wymaga, aby metadane obejmowały co najmniej sześć bloków:

(1) przedmiot psychoperformansu i jego sens w języku operacyjnym, (2) mapę interesariuszy i ram (uczestnicy, świadkowie, instytucje, służby, media), (3) parametry przestrzeni i jej semiotyki, (4) parametry skali i infrastruktury, (5) protokół ról i komunikacji, (6) protokół bezpieczeństwa prawno-etycznego.

Pierwszy blok – przedmiot – musi być zapisany w sposób odporny na przejęcie. W module miejskim nie wystarczy ogólna formuła, bo sytuacja będzie interpretowana w sposób konkurencyjny. Katalog zaleca, aby przedmiot był zdefiniowany jako operacja na konkretnym progu: na przykład próg widzialności, próg dostępu, próg władzy spojrzenia, próg przepływu, próg pamięci miejsca, próg wykluczenia, próg hałasu, próg sacrum/profanum, próg kontroli ciała w przestrzeni publicznej. Taka definicja pozwala zaprojektować działania, które są czytelne jako praca na progu, nawet jeśli ktoś je błędnie nazwie. Sens planu jest tu zarazem sensownikiem strategicznym: determinuje, czy plan ma charakter interwencji punktowej, procesji, okupacji, konstrukcji, dystrybucji obiektów–kluczy, czy pracy na świetle i dźwięku. Dopiero po tym rozpoznaniu można dobrać skalę; odwrotna kolejność jest źródłem niekontrolowanej monumentalności.

Drugi blok – mapa interesariuszy i ram – jest w module 63.4 obowiązkowy, bo miasto jest polem władzy i regulacji. Katalog traktuje to jako element dochodzenia i researchu: rozpoznaje się, kto może uznać działanie za zagrożenie, kto może je wesprzeć, kto może je zawłaszczyć, i kto może je zablokować. W tym miejscu katalog przywołuje także tradycję badań nad przestrzenią publiczną jako konstruktem politycznym: Jürgen Habermas pisał o sferze publicznej jako przestrzeni dyskursu, ale krytyki feministyczne i postkolonialne wskazywały, że ta przestrzeń jest selektywna; Henri Lefebvre formułował koncepcję produkcji przestrzeni, a Michel de Certeau analizował taktyki codziennego użycia miasta, w których chodzenie i praktyki ciała są formami „pisanie” przestrzeni. Dla katalogu te perspektywy są narzędziami: pomagają rozpoznać, że w mieście nie działamy w neutralnym tle, tylko w układzie regulacji, zwyczajów i konfliktów. Mapa interesariuszy obejmuje także „publiczność przypadkową”, która w module miejskim jest jednocześnie świadkiem i czynnikiem ryzyka: jej reakcje mogą wzmacniać sens albo go zakłócać.

Trzeci blok – parametry przestrzeni i jej semiotyki – dotyczy tego, że miasto jest tekstem i maszyną jednocześnie. Katalog wymaga, aby przestrzeń była rozpoznana jako układ progów: wejścia i wyjścia, widoków i zastón, stref dźwięku i ciszy, stref kamer i braku kamer, stref prywatnych i publicznych, stref symbolicznie obciążonych (pomniki, świątynie, urzędy, miejsca pamięci) oraz stref infrastrukturalnych (ciągi komunikacyjne, węzły, przejścia). W module monumentalnym szczególnie ważna jest topologia widzialności: kto widzi, z jakiej odległości, pod jakim kątem, w jakim świetle. Tu przydatne są intuicje Michela Foucaulta dotyczące reżimów widzenia i dyscypliny, ale katalog nie przenosi ich wprost jako teorii władzy; traktuje je jako narzędzie planowania: jeśli plan dotyczy kontroli spojrzenia, trzeba rozpoznać, gdzie spojrzenie jest wymuszone, a gdzie można je przestawić przez obiekt–klucz lub przez światło. Podobnie jest z dźwiękiem: miejska akustyka jest polem walki, więc plan musi przewidzieć, czy używa dźwięku jako sygnału progów, czy przeciwnie – tworzy strefę ciszy jako kontr-pole.

Czwarty blok – parametry skali i infrastruktury – obejmuje: liczbę uczestników, stopień ich przygotowania, liczbę obiektów–kluczy, ich gabaryty, mobilność, oraz wymagania logistyczne. Katalog rozróżnia monumentalność statyczną (instalacja, konstrukcja, okupacja punktu) i

monumentalność kinetyczną (marsz, procesja, choreografia przestrzenna). Rozróżnia też obiekt–klucz singularny (jeden monumentalny obiekt jako centrum) i obiektowość sieciową (wiele mniejszych obiektów–kluczy, które działają jak rozproszony system znaków). Te wybory są determinowane przedmiotem: jeśli przedmiot dotyczy władzy centralizacji, obiekt singularny może działać jako krytyczny operator; jeśli przedmiot dotyczy rozproszenia i sieci, lepszy jest układ dystrybuowany. Infrastruktura obejmuje też „czas trwania jako zasób”: dłuższy czas zwiększa ryzyko, ale może też zwiększać monumentalność symboliczną.

Piąty blok – protokół ról i komunikacji – jest w module miejskim kluczowy. Katalog zaleca minimalny zestaw ról: operator planu (psychoperformer), koordynator bezpieczeństwa, mediator kontaktu z instytucjami, operator obiektu–klucza (jeśli obiekt jest singularny), oraz protokolant dokumentacji proceduralnej. W dużych działaniach potrzebne są role „progowe”: osoby odpowiedzialne za utrzymanie progów wejścia i wyjścia, które sygnalizują momenty ciszy, momenty ruchu, momenty przerwania. Komunikacja powinna opierać się na cue’ach i sygnałach, a nie na długich instrukcjach, bo w mieście mowa jest zakłócana i podatna na błędny odbiór. Katalog preferuje system krótkich sygnałów gestowych i obiektowych, które są uzgodnione wcześniej i mają status partytury.

Szesty blok – protokół bezpieczeństwa prawno-etycznego – wprowadza do metadanych element, który w innych modułach był mniej eksponowany. W przestrzeni publicznej psychoperformer musi rozpoznać nie tylko ryzyko symboliczne, ale i ryzyko prawne: czy działanie wymaga zgłoszeń, czy może zostać uznane za zgromadzenie, czy ingeruje w ruch, czy wchodzi w konflikt z regulaminami. Katalog nie jest poradnikiem prawnym, ale wymaga, aby plan był projektowany z myślą o minimalizacji ryzyka i o wariantach wycofania. Etycznie kluczowe jest rozróżnienie uczestnika i świadka: w module miejskim nie wolno zakładać „zgody publiczności” tylko dlatego, że jest w przestrzeni publicznej. Plan musi tak projektować progi, aby nie wciągać osób postronnych w sytuacje, które mogą być dla nich naruszeniem, a jednocześnie musi przyjąć, że świadkowie będą współtworzyć sens.

Metadane modułu 63.4 są zatem nie tylko opisem planu; są jego rdzeniem. W warunkach miejskich to metadane decydują o tym, czy plan sytuacyjny ma szansę utrzymać sens w chaosie, czy zostanie przejęty przez ramy instytucjonalne lub medialne. W kolejnej części podrozdziału katalog przechodzi do właściwej architektury progów i do tego, jak obiekty–klucze, światło i dźwięk mogą stać się narzędziami prowadzenia zbiorowości bez narracyjnej dominacji.

Architektura progów w module 63.4 jest odpowiedzią na fundamentalny problem miejskiej performatywności: w przestrzeni publicznej nie da się polegać na ciągłej intencjonalnej uwadze uczestników, bo uwaga jest rozszczępiona przez bodźce, rytm miasta i przez różne reżimy obserwacji. Dlatego plan sytuacyjny musi działać jako system przełączników, które modulują zachowanie zbiorowości bez konieczności nieustannego tłumaczenia. Katalog wprowadza tu pojęcie progów jako materialno-semiotycznych operatorów: próg wejścia, próg synchronizacji, próg ekspozycji, próg transformacji, próg dyssypacji i próg domknięcia. Każdy próg ma swój sygnał (gest, dźwięk, światło, obiekt), swoją regułę (co robi zbiorowość) i swój wariant bezpieczny (co robi zbiorowość, gdy pojawia się zakłócenie). W module miejskim progi nie są dodatkiem dramaturgicznym; są infrastrukturą bezpieczeństwa i sensu.

Próg wejścia ustanawia status działania w przestrzeni publicznej. W przeciwieństwie do działań artystycznych, które liczą na efekt zaskoczenia, psychoperformans miejski w wariancie bazowym nie powinien opierać się na niejawności, bo niejawność w mieście szybko staje się podejrzeniem. Próg wejścia jest więc operacją jawnego ramowania: zbiorowość gromadzi się w sposób, który nie blokuje przestrzeni, obiekt–klucz zostaje wprowadzony jako oś, a krótkie formuły (w reżimie logoperformansu) ustanawiają cel i granice. Dla świadków próg wejścia ma funkcję sygnału „to jest zdarzenie”, a nie „to jest zagrożenie”. Dla uczestników jest to sygnał „wchodzimy w reżim planu”. Katalog zaleca, aby próg wejścia był wsparty przez proste i czytelne elementy wizualne i obiektowe, ponieważ mowa w mieście jest słabo słyszalna i podatna na zniekształcenia. W tym progu szczególnie ważna jest rola koordynatora bezpieczeństwa, który monitoruje otoczenie i ma uprawnienie do uruchomienia wariantu wycofania.

Próg synchronizacji jest tym, co odróżnia zbiorową obecność od zbiorowego tłumu. Synchronizacja w module 63.4 nie oznacza uniformizacji, lecz wspólne ustawienie rytmu, dystansu i minimalnych reguł zachowania. Katalog rekomenduje, aby synchronizacja opierała się na jednym dominującym kanale na raz: gest (prosta choreografia), dźwięk (krótki sygnał perkusyjny lub tonowy), światło (jeśli działanie odbywa się w półmroku), albo obiekt (przesunięcie obiektu–klucza jako sygnał). W tym miejscu katalog przywołuje wiedzę z badań nad tłumem i zachowaniem zbiorowym, ale nie w sensie psychologii mas jako narzędzia manipulacji; raczej w sensie zarządzania ryzykiem: zbiorowości w mieście łatwo wchodzi w stany nieprzewidywalne, gdy brakuje wspólnego rytmu. Synchronizacja jest więc mechanizmem antychaotycznym i antykonfliktowym. Jednocześnie musi pozostać nieagresywna: w przestrzeni publicznej zbyt intensywna synchronizacja może zostać odebrana jako manifestacja polityczna lub paramilitarna. Dlatego katalog preferuje estetykę „minimalnej koherencji”: ruchy niewielkie, rytm powtarzalny, sygnały krótkie.

Próg ekspozycji dotyczy tego, co w mieście jest kluczowe: widzialności. W module monumentalnym ekspozycja jest zawsze polityczna, bo dotyczy tego, co ma prawo być pokazane i gdzie. Katalog definiuje próg ekspozycji jako moment, w którym obiekt–klucz i/lub układ zbiorowości zostają ustawione w osi widzenia, która wytwarza sens przedmiotu. Może to być ustawienie obiektu w miejscu obciążonym symbolicznie (pomnik, plac, węzeł), może to być odśrobnienie obiektu przez zbiorowy gest, może to być „przeniesienie” widzialności z centrum na peryferie przez procesję. W tym progu szczególnie istotna jest kontrola tego, co jest widoczne dla świadków i co jest widoczne tylko dla uczestników. Katalog zaleca, aby w module bazowym istniała „warstwa zewnętrzna” czytelna jako zdarzenie oraz „warstwa wewnętrzna” czytelna jako plan. Ta dwuwarstwowość pozwala utrzymać sens, gdy świadkowie redukują działanie do prostego znaku.

Próg transformacji jest centralnym momentem planu: to tutaj wykonuje się właściwą operację progową na przedmiocie. W module miejskim transformacja jest zwykle realizowana przez manipulację obiektem–kluczem w skali zbiorowej: obiekt jest przenoszony, obracany, rozkładany, składany, związany, odwiązany, obciążany, odciążany, zanurzany w świetle lub w cieniu. Alternatywnie transformacja może dotyczyć samej zbiorowości: jej ustawienia, rozproszenia, ponownego zebrania, wytworzenia korytarza, stworzenia pustki w centrum. Katalog podkreśla, że transformacja musi być czytelna jako zmiana statusu, a nie jako ciągła akcja. To jest powód, dla którego progi są konieczne: bez progu transformacja jest tylko ruchem. Dla uczestników próg transformacji jest momentem, w którym sens przedmiotu zostaje

ucieleśniony w działaniu; dla świadków jest to moment, który „wygląda jak wydarzenie”, co zwiększa ryzyko interpretacji spektakularnej. Katalog minimalizuje to ryzyko przez ciszę progową lub przez ograniczenie mowy do jednej formuły zbiorowej, która ustanawia zmianę. Jest to analogiczne do domknięć w planach kameralnych, ale przeskalowane.

Próg dyssypacji jest mechanizmem, który chroni przed eskalacją i przed przejściem przez tłum lub instytucje. Dyssypacja oznacza kontrolowane rozproszenie: zbiorowość nie „kończy” jak w teatrze, lecz rozplywa się w mieście zgodnie z regułą, a obiekt–klucz zmienia status z centralnego na peryferyjny. Katalog zaleca, aby dyssypacja była zaplanowana jako część sensu: w mieście rozproszenie jest często jedyną bezpieczną strategią wyjścia. To rozproszenie może być też monumentalne w sensie symbolicznym: pokazuje, że sens nie potrzebuje spektakularnego finału, bo działa w relacjach i w pamięci przestrzeni.

Próg domknięcia jest ostatnim przełącznikiem: obejmuje materialne domknięcie obiektu–klucza (odłożenie, zakrycie, zamknięcie, rozmontowanie), ciszę graniczną w wyznaczonej strefie, oraz krótką notację proceduralną realizowaną przez protokolanta. W module miejskim domknięcie ma dodatkowy wymiar: musi pozostawić przestrzeń w stanie, który nie generuje konfliktu i nie zostawia „ślądu” interpretowanego jako wandalizm lub prowokacja. Katalog wymaga, aby plan zawierał wariant domknięcia awaryjnego: szybkie domknięcie obiektu i natychmiastowa dyssypacja, uruchamiane przez koordynatora bezpieczeństwa.

W tej architekturze progów szczególną rolę odgrywają obiekty–klucze jako system. Katalog rozróżnia obiekt centralny, obiekty progowe (przenośne, służące do sygnalizacji) oraz obiekty peryferyjne (działające jako rozproszona sieć znaków). Ta triada pozwala prowadzić zbiorowość bez dominacji mowy: obiekt centralny utrzymuje sens, obiekty progowe sterują rytmem, obiekty peryferyjne stabilizują dyssypację i chronią przed przejściem. W kolejnej części podrzdziału katalog przejdzie do protokołów bezpieczeństwa, komunikacji z instytucjami i wariantów bezpiecznych w warunkach zakłóceń, ponieważ w module miejskim plan musi być gotowy na konflikt ram jako stan normalny.

Protokół bezpieczeństwa w module 63.4 musi być rozumiany jako warstwa równoległa do dramaturgii, a nie jako „obowiązek organizacyjny” dopisywany na końcu. W planie miejskim bezpieczeństwo jest elementem konstrukcji sensu, ponieważ sens przedmiotu psychoperformansu ma się utrzymać w warunkach ryzyka, presji i błędnych interpretacji. Katalog zaleca tu rygorystyczne podejście o charakterze analitycznym: rejestr ryzyk, macierz ryzyka (prawdopodobieństwo × skutek), progi interwencji (kiedy uruchomić wariant bezpieczny) oraz predefiniowane ścieżki wycofania. To jest wprost analogiczne do zarządzania zdarzeniami w praktykach site-specific i w działaniach społecznych, ale tu dodatkowo kluczowe jest to, że progi bezpieczeństwa są wbudowane w obiekty–klucze i w system sygnałów, a nie zależą od improwizacji lidera.

Pierwszym elementem protokołu jest rozdzielenie ról bezpieczeństwa od ról sensu. Psychoperformer jako operator planu odpowiada za spójność progów i za utrzymanie przedmiotu, ale nie może jednocześnie pełnić roli jedyne go koordynatora ryzyka, bo w sytuacji kryzysowej uwaga musi zostać odciążona. Katalog wymaga co najmniej jednej roli koordynatora bezpieczeństwa, który prowadzi „świadomość sytuacyjną” (situational awareness), obserwuje otoczenie, rozpoznaje eskalację i ma uprawnienie do uruchomienia domknięcia awaryjnego. W

większych działaniach role te rozbijają się na mikrostruktury: osoby progowe przy wejściu i wyjściu, osoba odpowiedzialna za korytarz ruchu, osoba odpowiedzialna za obiekt centralny, osoba odpowiedzialna za kontakt z instytucjami. To nie jest biurokracja, tylko warunek sterowalności w warunkach miejskiej niepewności.

Drugim elementem protokołu jest strategia deeskalacji oparta na cue'ach i na proksemice, a nie na argumentacji. W mieście konflikty rozwijają się szybko, a spór słowny w przestrzeni publicznej bywa mechanizmem zapalnym, bo staje się widowiskiem dla przypadkowych świadków. Katalog preferuje deeskalację przez zmianę parametrów: zwiększenie dystansu, przejście w ciszę, rozproszenie, przełączenie osi uwagi na obiekt, osłabienie ekspozycji, przejście w tryb „obraz w cień” lub „obiekt stabilizuje”. Jest to praktycznie zgodne z wiedzą o dynamice tłumu: eskalację napędza gęstość, konfrontacyjna proksemika i wzajemne „wzmacnianie widowni”. Dlatego podstawowym narzędziem planu jest zdolność do kontrolowanego rozrzedzenia zbiorowości, czyli dysypacji jako świadomej technologii wyjścia.

Trzecim elementem protokołu jest zarządzanie granicą między uczestnikiem a świadkiem. Katalog przyjmuje tu zasadę minimalizacji naruszeń: przypadkowi przechodnie są świadkami, ale nie są uczestnikami, dopóki nie nastąpi jawny próg wejścia do uczestnictwa. Ten próg nie może być „domyślny”, bo domyślność w mieście jest przemocą symboliczną: zakłada zgodę, której nie udzielono. W praktyce plan przewiduje strefę uczestniczenia (gdzie obowiązują reguły i sygnały), strefę świadkowania (gdzie działanie jest widoczne, ale nie wymaga reakcji) oraz strefę neutralną (korytarz przepływu). Takie strefowanie jest zarazem techniką ochrony sensu: w przeciwnym razie publiczność przypadkowa miesza się z uczestnikami, a plan traci czytelność progów.

Czwartym elementem protokołu jest komunikacja z instytucjami i kontrola „języka sytuacji”. W module miejskim instytucje interpretują działania przez własne ramy: porządek publiczny, bezpieczeństwo, przepływ, własność, zgromadzenie, ryzyko. Katalog nie rozpisuje porad prawnych, ale wymaga predefiniowania minimalnego komunikatu instytucjonalnego, który jest spójny z planem: co to jest, jaki ma charakter (artystyczny, społeczny, obrzędowy w sensie performatywnym), jak długo potrwa, jakie są zasady bezpieczeństwa, kto odpowiada za kontakt. Ten komunikat nie jest „tłumaczeniem sztuki”, tylko narzędziem redukcji eskalacji: im mniej pola dla podejrzeń, tym mniejsze ryzyko agresywnej interwencji. W praktyce historycznej sztuki publicznej i performance art widać, że konflikt z instytucjami bywa wpisywany w sens (Tania Bruguera, Santiago Sierra, czasem także strategie krytyki instytucjonalnej), ale katalog w wariancie bazowym nie traktuje konfliktu jako celu; traktuje go jako stan, na który trzeba mieć plan bezpieczny, o ile przedmiot nie jest explicite konfliktem.

Piątym elementem protokołu jest kontrola dokumentacji. Dokumentacja w mieście jest ryzykiem podwójnym: po pierwsze, kamera może przestawić zachowanie uczestników w tryb spektaklu; po drugie, rejestracja wizerunku osób postronnych jest etycznie problematyczna, a w pewnych kontekstach może generować konsekwencje prawne i społeczne. Katalog zaleca więc dokumentację proceduralną zamiast widowiskowej: protokolant zapisuje parametry (progi, sygnały, warianty bezpieczne, czas trwania, konfiguracje obiektów), a rejestr wizualny jest ograniczony do ujęć obiektu–klucza i układu przestrzennego w sposób minimalizujący identyfikowalność przypadkowych osób. W praktykach performatywnych od lat dyskutowano napięcie między efemerycznością a rejestracją (Peggy Phelan, Philip Auslander), ale katalog

rozstrzyga to pragmatycznie: dla katalogu planów sytuacyjnych najważniejsze jest wersjonowanie protokołów, nie produkcja medialnej narracji.

Szóstym elementem protokołu jest odporność na przejęcie ramy przez media i przez logikę „kontrowersji”. W mieście każdy znak może zostać skadrowany jako prowokacja, a monumentalność szczególnie łatwo staje się „newsem” oderwanym od przedmiotu. Katalog zaleca tu strategię redukcji interpretacyjnej podatności: obiekt–klucz powinien być czytelny jako operator proggu, a nie jako jednoznaczny symbol polityczny, jeśli przedmiot nie jest polityczny. Jeżeli przedmiot jest polityczny, plan musi to uwzględnić w protokole bezpieczeństwa i komunikacji, ponieważ wówczas konflikt ram jest częścią sensu i nie da się go ominąć. W obu przypadkach obowiązuje zasada: plan sytuacyjny nie może liczyć na „zrozumienie” z zewnątrz, tylko musi budować swoją odporność na nieporozumienie przez progi, strefy i warianty bezpieczne.

Warianty bezpieczne w module 63.4 są bardziej rozbudowane niż w innych planach, bo obejmują nie tylko wewnętrzne przeciążenie, ale także zdarzenia zewnętrzne: agresję słowną, próbę wtargnięcia, interwencję ochrony, interwencję służb, nagłe zakłócenie przepływu, a nawet zmianę warunków infrastrukturalnych. Katalog proponuje trzy podstawowe protokoły awaryjne, które można łączyć. Protokół „cicha oś”: natychmiastowa cisza, przestawienie zbiorowości wokół obiektu centralnego, redukcja ekspozycji, utrzymanie dystansu i oczekiwanie na stabilizację. Protokół „dyssypacja kierunkowa”: rozproszenie według ustalonej reguły przestrzennej (linie wyjścia, punkty rozproszenia), aby nie tworzyć tłumu i nie wchodzić w konfrontację. Protokół „domknięcie obiektu”: szybkie złożenie, zakrycie, odłożenie lub wyprowadzenie obiektu–klucza, co jednocześnie domyka sens i obniża napięcie sytuacyjne, bo redukuje bodziec, wokół którego może zogniskować się konflikt.

Istotne jest także, aby protokół bezpieczeństwa uwzględniał różnice w wrażliwości uczestników i w ich zdolności do szybkiego reagowania na sygnały. Moduł zbiorowy wymaga myślenia w kategoriach dostępności i ergonomii sygnałów: cue’y muszą być wielokanałowe, bo nie wszyscy odbierają dźwięk, nie wszyscy widzą, nie wszyscy są w stanie utrzymać ten sam rytm ruchu. Katalog wpisuje to w podstawową zasadę: sygnały progowe są redundantne w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale jednocześnie plan w danym proggu wybiera kanał dominujący, aby nie generować szumu. Ta redundancja jest nie tylko „inkluzyjną”, ale elementem bezpieczeństwa: im więcej punktów potwierdzenia, tym mniejsze ryzyko błędu.

W tym fragmencie podrozdziału 63.4 katalog podkreśla jeszcze jedną rzecz: monumentalność ma tendencję do wytwarzania poczucia „misji”, które łatwo wypiera ostrożność. Dlatego dochodzenie i research muszą obejmować także rozpoznanie własnych złudzeń skali: co jest potrzebne przedmiotowi, a co jest pragnieniem efektu. W tradycjach sztuki publicznej od Suzanne Lacy po różne formy social practice pojawia się napięcie między działaniem a odpowiedzialnością; katalog rozwiązuje je wprost: skala jest parametrem, a parametry są podporządkowane sensowi. W kolejnym fragmencie podrozdziału zostanie domknięty reżim ewaluacji oraz notacja proceduralna, która pozwala porównywać realizacje i uczyć się na zakłóceniach bez przerabiania ich na legendę.

Domknięcie modułu 63.4 wymaga rygorystycznej ewaluacji, ponieważ w działaniach miejskich i monumentalnych najsilniejszą pokusą jest utożsamienie „widoczności” z „skutecznością”.

Katalog planów sytuacyjnych nie neguje wagi widzialności, ale traktuje ją jako parametr, który może wspierać sens albo go zniekształcać. Ewaluacja musi więc rozdzielić: skuteczność sensu (czy przedmiot został zrealizowany jako praca na progu), skuteczność sterowalności (czy plan utrzymał się w złożoności), skuteczność bezpieczeństwa (czy protokoły działały realnie), oraz skuteczność infrastrukturalną (czy działanie było wykonalne bez nadmiernej zależności od zasobów).

Pierwsza oś ewaluacji dotyczy zgodności z przedmiotem psychoperformansu. Katalog wymaga, aby po realizacji planu dało się opisać w języku operacyjnym, jaki próg został przedstawiony i przez jakie działania. Jeśli przedmiot dotyczył progu widzialności, ewaluacja ma wykazać, że widzialność została realnie przeorganizowana: kto i co widział, jakie osie widzenia zostały wytworzone, jakie elementy zostały wyłączone z widzenia. Jeśli przedmiot dotyczył progu przepływu, ewaluacja ma wykazać, że przepływ został na moment zreorganizowany w sposób kontrolowany: czy był korytarz, czy była dyssypacja, czy była synchronizacja. Jeśli przedmiot dotyczył progu pamięci miejsca, ewaluacja ma wykazać, że miejsce zostało przepisane w praktyce: przez ustawienie obiektu, przez procesję, przez światło, przez ciszę. W każdym przypadku katalog odrzuca „opowieść o tym, co to znaczyło” jako podstawę oceny. Podstawą jest zapis: jakie parametry zostały zmienione, jakimi progami, jakimi operatorami.

Druga oś ewaluacji dotyczy architektury progów. Katalog proponuje kontrolę sześciu progów: wejścia, synchronizacji, ekspozycji, transformacji, dyssypacji, domknięcia. Ewaluacja sprawdza, czy każdy próg miał (1) czytelny sygnał, (2) jasną regułę zachowania zbiorowości, (3) wariant bezpieczny, (4) domknięcie czasowe. Jeśli którykolwiek próg „rozmył się” w ciągłą akcję, plan traci zdolność do zarządzania złożonością. Szczególnie ważna jest dyssypacja: jej brak oznacza, że plan nie ma mechanizmu wyjścia i w razie zakłóceń może wejść w konflikt. Katalog przyjmuje, że w module miejskim dyssypacja jest wskaźnikiem dojrzałości planu: im lepsza dyssypacja, tym mniejsze ryzyko spektakularnej eskalacji.

Trzecia oś ewaluacji dotyczy obiektów–kluczy jako systemu. Katalog sprawdza, czy obiekt centralny utrzymywał oś sensu, czy obiekty progowe rzeczywiście sterowały rytmem i przełączaniami, oraz czy obiekty peryferyjne stabilizowały rozproszenie. Jeśli plan opierał się na mowie, a obiekty były dekoracją, to nie jest psychoperformans w reżimie katalogu, tylko performans miejski bez infrastruktury materialnej. Jeśli obiekt centralny był zbyt dwuznaczny i generował panikę albo agresję, oznacza to błąd w researchu i w doborze kodów. Jeśli obiekt był zbyt jednoznaczny i sprowadził sens do jednego znaku, oznacza to błąd sterowalności symbolicznej. Katalog wymaga, aby obiekt miał podwójną funkcję: wewnętrzną i zewnętrzną, ale nie może być zakładnikiem zewnętrznej interpretacji.

Czwarta oś ewaluacji dotyczy protokołów bezpieczeństwa. Katalog nie ocenia bezpieczeństwa po tym, że „nic się nie stało”, tylko po tym, czy protokoły były gotowe i czy mogły zostać uruchomione. W zapisie proceduralnym powinny się znaleźć: momenty potencjalnej eskalacji, decyzje koordynatora bezpieczeństwa, zastosowane warianty bezpieczne (cicha oś, dyssypacja kierunkowa, domknięcie obiektu), oraz skutki tych decyzji. Jeżeli protokoły nie zostały użyte, ale sytuacja miała zakłócenia, to znaczy, że protokoły były martwe. Jeżeli protokoły były użyte, ewaluacja ma sprawdzić, czy ich uruchomienie nie zniszczyło sensu przedmiotu. W dobrze zaprojektowanym planie wariant bezpieczny jest częścią sensu, nie jego zaprzeczeniem.

Piąta oś ewaluacji dotyczy komunikacji i ról. Katalog proponuje mierzyć: czy cue'y były odbierane, czy sygnały były redundantne w kanałach, czy role progowe działały, oraz czy istniała zdolność do szybkiej zmiany konfiguracji bez chaosu. W mieście kluczowa jest spójność sygnałów: jeśli sygnały są sprzeczne, zbiorowość się rozpada, a wtedy jedyną strukturą, która zostaje, jest tłum. Katalog szczególnie docenia minimalizm komunikacji: mniej mowy, więcej czytelnych przełączeń. To jest spójne z ogólną metodologią psychoperformansu, w której obiekt–klucz i działania symboliczne mają kierować znaczeniem, a słowo ma być narzędziem pomocniczym, nie dominującym.

Szоста oś ewaluacji dotyczy infrastruktury i wykonalności. Katalog wymaga uczciwej analizy: jakie zasoby były niezbędne, co było wąskim gardłem, co było ryzykiem logistycznym. Monumentalność jest droga w zasobach: wymaga transportu, czasu, koordynacji. Jeśli plan był wykonalny tylko dzięki wyjątkowym zasobom, to w katalogu jest to plan niszowy, nie bazowy; trzeba albo opisać go jako wariant, albo go zminiaturyzować. Katalog planów sytuacyjnych ma być repozytorium protokołów, które da się adaptować; dlatego wykonalność jest kategorią naukową w tym sensie, że dotyczy replikowalności i stabilności metody.

Na końcu modułu 63.4 katalog zaleca krótką notację proceduralną, która ma strukturę analogiczną do partytury: metadane przedmiotu, parametry przestrzeni, liczba uczestników, lista obiektów–kluczy, opis progów i sygnałów, warianty bezpieczne, czas trwania, obserwacje o konfliktach ram. Taka notacja jest fundamentem porównywania realizacji: pozwala zobaczyć, czy w innym mieście, w innym kontekście, przy innym natężeniu ruchu plan działa podobnie, czy wymaga modyfikacji. To jest kluczowe dla części VIII jako całości: katalog nie jest zbiorem inspiracji, tylko narzędziem budowania kompetencji planowania psychoperformansu w różnych kontekstach.

### 63.5. Performanse codzienne (mikronarracyjne)

Moduł „Performanse codzienne (mikronarracyjne)” stanowi w katalogu planów bazowych szczególnie węzeł między psychoperformansem a praktykami codzienności rozumianymi jako pole mikroregulacji uwagi, sensu i działania. W planach miejskich i monumentalnych pracuje się na widzialności, infrastrukturze i konflikcie ram; w planach codziennych pracuje się na „niewidzialnych” protokołach życia, które na co dzień sterują zachowaniem i percepcją, często bez udziału refleksji. Katalog ujmuje zatem codzienność jako środowisko o wysokiej gęstości performatywnej, w którym mikrodziałania nie są banalnymi gestami, lecz nośnikami norm, nawyków i mikroafektów. W tym module psychoperformans wchodzi w rejestr powtarzalności, rytmu i habituacji, ale nie w sensie automatyzmu, tylko w sensie świadomej rekonstrukcji sceny codziennej poprzez plan sytuacyjny.

Genealogia tego planu jest rozległa i interdyscyplinarna. Erving Goffman opisał codzienną interakcję jako dramaturgię ról i zarządzanie wrażeniem, a Harold Garfinkel i etnometodologia pokazali, że „oczywistości” życia społecznego są wytwarzane i podtrzymywane przez praktyki, które można rozszczelnić poprzez drobne przesunięcia reguł. Michel de Certeau pisał o taktykach codzienności i o „praktykach chodzenia” jako formach nieinstytucjonalnego wytwarzania przestrzeni, co bezpośrednio rezonuje z planami mikronarracyjnymi, gdzie działanie jest taktyką w polu norm. Judith Butler ujęła performatywność jako mechanizm

reprodukcji i możliwości przesunięcia norm przez iterację, co w psychoperformansie przekłada się na rygor planowania iteracji: nie każda powtórka jest zmianą, a zmiana wymaga precyzyjnego przełączenia parametrów. Z perspektywy teorii rytuału Victor Turner i Arnold van Gennep pomagają zobaczyć, że codzienność jest usiana mikroprogami, choć nie nazywa ich rytuałami: wejście–wyjście, przejście przez próg domu, zmiana stanu pracy, przełączenie uwagi, granice prywatne–publiczne. Katalog korzysta z tych tradycji, ale podporządkowuje je zasadzie dochodzenia i researchu: mikronarracja nie jest „ładną praktyką”, lecz protokołem dobranym do przedmiotu psychoperformansu, czyli do celu i sensu, a następnie dopiero przełożonym na mikrooperacje.

Podstawowym błędem w pracy codziennej jest mylenie mikronarracji z psychologiczną autoterapią albo z moralistyką „lepszyc nawyków”. Plan 63.5 nie jest programem samodoskonalenia, lecz narzędziem konstrukcji sensu w mikroskali poprzez świadome ustawienie kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W praktyce oznacza to, że nawet minimalny performans codzienny musi mieć obiekt–klucz i próg, bo inaczej zamienia się w intencję bez infrastruktury. Obiekt–klucz w mikronarracji jest często mały i dyskretny, ale jego funkcja jest taka sama jak w planach kameralnych i monumentalnych: działa jako materialny operator znaczeń, który utrzymuje oś sensu, gdy codzienność próbuje wchłonąć działanie. Działania symboliczne w tym module są niskoprogowe i powtarzalne, lecz nie przez to słabsze; ich siła polega na iteracji oraz na tym, że są wbudowane w istniejący rytm dnia, a więc pracują na warstwach, które Pierre Bourdieu opisywał jako habitus: ucieleśnione schematy działania i percepcji.

Katalog definiuje mikronarrację jako minimalną jednostkę dramaturgiczną, która zawiera: sytuację bazową (scena codzienna), mikro poziom konfliktu lub napięcia związanego z przedmiotem psychoperformansu, operator progów (co przełącza stan), oraz domknięcie, które stabilizuje zmianę statusu choćby na kilka minut. „Narracyjność” w tym planie nie oznacza opowiadania historii, tylko uporządkowanie sekwencji: co jest przed, co jest w trakcie, co jest po, i jaki ślad ma pozostać w środowisku. Warianty nienarracyjne wciąż są możliwe, ale w planie mikronarracyjnym katalog preferuje minimalną strukturę, ponieważ codzienność jest reżimem rozproszonej uwagi; bez struktury plan rozpada się w przypadkowość. Z tego powodu modulacja ciszy, krótkich formuł logoperformatywnych oraz drobnych gestów jest tu równie istotna jak w logoperformansie, lecz działa w innym środowisku: w środowisku presji czasu, wielozadaniowości i społecznej obserwowalności.

W module 63.5 szczególną rolę odgrywa ekonomia uwagi i mikropobudzenia. Psychoperformans codzienny nie może żądać od wykonawcy „pełnej obecności” przez długi czas, bo to jest sprzeczne z warunkami życia społecznego, pracy i zobowiązań. Plan sytuacyjny musi więc operować na krótkich oknach sensu, w których małe przełączenie potrafi przestawić całe kontinuum dnia. Z perspektywy kognitywistyki i nauk o zachowaniu można to opisać jako pracę na automatyzmach uwagi i na przełącznikach kontekstowych, ale katalog unika redukcji psychoperformansu do mechaniki poznawczej. Mechanika jest użyteczna jako wiedza pomocnicza, natomiast rdzeniem planu pozostaje semiotyczno-materialna konstrukcja progów: obiekt, gest, formuła, światło lub dźwięk wykonują akt, a nie wyłącznie „wywołują stan”. W kolejnych częściach podrozdziału zostaną rozpisane metadane planu codziennego, prototypy mikronarracji (punktowe, sekwencyjne, pętlowe), warianty bezpieczne przeciw dryfowi w

kompulsywność, oraz sposób wersjonowania mikrodziałań w IndywiduAkcji bez mitologizacji „małych cudów”.

Metadane planów mikronarracyjnych muszą być bardziej precyzyjne niż w planach monumentalnych, choć dotyczą mniejszej skali, ponieważ w codzienności ryzyko nie polega na spektakularnej eskalacji, lecz na dryfie: działanie wchłania się w rutynę, traci próg i staje się nawykiem pozbawionym sensu albo – przeciwnie – zaczyna narastać w kompulsywny rytuał. Katalog traktuje więc metadane jako instrument kontroli iteracji. Każdy plan codzienny musi zawierać: (1) definicję sceny codziennej, (2) definicję przedmiotu psychoperformansu w języku operacyjnym, (3) parametry czasu i częstotliwości, (4) obiekt–klucz i działania symboliczne, (5) reżim mowy i ciszy, (6) wskaźniki przerwania i warianty bezpieczne, (7) protokół dokumentacji minimalnej oraz (8) regułę selekcji od ogółu do szczegółu w doborze środków.

Definicja sceny codziennej wymaga opisu kontekstu jako układu relacji, a nie jako „miejsca”. Katalog zaleca, aby scena była opisana przez: rytm (kiedy się dzieje), proksemikę (gdzie jest ciało względem obiektów i innych osób), reżim społeczny (czy scena jest prywatna, półpubliczna, publiczna), oraz reżim bodźców (dźwięk, światło, ekran, ruch). To jest szczególnie ważne, bo mikronarracja jest w praktyce przełącznikiem kontekstowym: ma zadziałać w konkretnej konfiguracji bodźców, a nie w abstrakcji. W tym miejscu katalog korzysta z intuicji fenomenologii codzienności, gdzie „świat życia” jest strukturą nawykowego odniesienia, ale przekłada je na język planu: scena jest parametryczna.

Definicja przedmiotu psychoperformansu musi być jednoznaczna i weryfikowalna w mikroskali. Katalog preferuje definicje oparte na progach: próg wejścia w dzień, próg przełączenia z pracy na odpoczynek, próg kontaktu z technologią, próg rozmowy, próg samotności, próg porządku i chaosu, próg pamięci i zapomnienia, próg kontroli spojrzenia. W mikronarracji przedmiot jest z reguły „mikro”, ale może mieć znaczenie strukturalne, bo pracuje na powtarzalności. Dlatego katalog wymaga, aby przedmiot był rozpoznany w dochodzeniu i researchu jako realny węzeł sensu: jakie kody kulturowe i mity są z nim związane, jakie przesady i symboliki codzienności go podtrzymują, jakie obiekty w tej scenie mają potencjał stać się obiektami–kluczami. Ten etap jest często pomijany w praktykach „mikro”, które polegają na spontanicznych gestach; katalog psychoperformansu wymaga rygoru: dopiero po totalnym rozpoznaniu pola możliwych środków następuje selekcja.

Parametry czasu i częstotliwości muszą być zapisane jako część sensu, nie jako harmonogram. Katalog rozróżnia mikronarracje punktowe (jednorazowe interwencje w scenę), mikronarracje sekwencyjne (kilka aktów w ciągu dnia), oraz mikronarracje pętlowe (powtarzane codziennie przez określony czas). Każdy typ ma inne ryzyko: punktowe mają ryzyko braku integracji, sekwencyjne mają ryzyko rozmycia, pętlowe mają ryzyko kompulsywności. Katalog wymaga, aby częstotliwość była ograniczona i uzasadniona przedmiotem. Jeżeli przedmiot dotyczy progu technologicznego, pętla może być codzienna, ale musi mieć domknięcie i przerwy; jeżeli przedmiot dotyczy progu rozmowy, sekwencja może być tygodniowa, aby nie wchodzić w presję. Metadane powinny zawierać też „okna sensu”: minimalny czas trwania aktu (zwykle 1–5 minut) i maksymalny czas trwania (aby plan nie rozsądził dnia). W module codziennym maksymalność jest formą bezpieczeństwa.

Obiekt–klucz w planach mikronarracyjnych jest często obiektem codziennym: klucz, kubek, notes, telefon, karta, kamień, fragment tkaniny, element ubioru, mały przedmiot noszony w kieszeni. Katalog jednak wymaga, aby nie wybierać obiektu na zasadzie przypadkowej „talizmanizacji”. Obiekt musi być adekwatny do przedmiotu i sterowalny symbolicznie: ma uruchamiać sens bez przeładowania. Działania symboliczne muszą być krótkie, powtarzalne i rozróżnialne: otwarcie–zamknięcie, związanie–rozwiązanie, odwrócenie–przywrócenie, ułożenie–rozsypanie, zakrycie–odstąpienie. W mikronarracji działanie symboliczne pełni funkcję przełącznika: sygnalizuje próg. Dodatkowo w module codziennym ważne są „ślady” w środowisku: drobna zmiana ustawienia obiektu może być domknięciem i zarazem pamięcią planu, pod warunkiem że nie staje się fetyszem.

Reżim mowy i ciszy w mikronarracji jest projektowany tak, aby był kompatybilny z codziennością. Katalog zaleca krótkie formuły, które mają status performatywny, ale nie są rozbudowaną narracją: jedna fraza wejścia, jedna fraza działania, jedna fraza domknięcia. Cisza jest tu często ważniejsza niż słowo, bo codzienność jest przeładowana dźwiękiem i mową; cisza staje się sygnałem, że plan się wydarza. Jednocześnie katalog ostrzega przed wytwarzaniem „magicznego języka”, który narasta i zaczyna przejmować dzień. Słowo ma być narzędziem, nie obsesją.

Wskaźniki przerwania i warianty bezpieczne są w module codziennym absolutnie konieczne. Katalog wprost zakłada możliwość dryfu w natręctwo: jeśli akt zaczyna się „domagać”, jeśli wzrasta liczba powtórzeń, jeśli rośnie lęk przed niewykonaniem, plan trzeba przerwać albo zmienić. Wariant bezpieczny w mikronarracji polega zwykle na redukcji: zastąpienie działania symbolicznego jednym gestem, zastąpienie gestu jedną pauzą, albo całkowite zawieszenie planu na określony czas. Metadane muszą zawierać regułę zawieszenia: kiedy i na jak długo. To jest element etyki planu: psychoperformans nie może produkować przymusu.

Protokół dokumentacji minimalnej różni się od protokołu miejskiego. Katalog zaleca zapis krótkich metadanych: data, scena, obiekt, działania, czas trwania, próg, domknięcie, ewentualne zakłócenia, ewentualny wariant bezpieczny. Nie zaleca długich dzienników interpretacyjnych, bo te mogą napędzać narrację i wchodzić w kompulsywność. Dokumentacja ma służyć wersjonowaniu planu w IndywiduAkcji: porównywać, czy plan utrzymuje sens po tygodniu, po miesiącu, po zmianie kontekstu. W mikronarracji najważniejsza jest zdolność do modyfikacji: katalog wymaga, aby plan miał możliwość zmiany obiektu–klucza, zmiany czasu, zmiany kanału dominującego, bez utraty sensu przedmiotu.

Wreszcie reguła selekcji od ogółu do szczegółu w doborze środków jest w module codziennym szczególnie wymagająca. Ponieważ codzienność oferuje nieskończoną liczbę mikroobektów i mikrogestów, łatwo popaść w przypadkowość. Katalog wymaga, aby po totalnym rozpoznaniu pola środków adekwatnych do przedmiotu wybrać minimalny zestaw: jeden obiekt–klucz, jeden gest, jedna formuła, jeden próg. Minimalizm jest tu nie estetyką, lecz metodą kontroli. W kolejnej części podrödziału katalog przejdzie do prototypów mikronarracji i do partytury działań, pokazując, jak plan codzienny może być jednocześnie dyskretny, powtarzalny i epistemicznie rygorystyczny.

Partytura mikronarracyjna w module 63.5 jest projektowana jako krótka sekwencja operacji, które wchodzą w istniejący rytm dnia bez jego destrukcji, ale jednocześnie ustanawiają wyraźny

próg odróżniający „czas codzienny” od „czasu planu”. Katalog podkreśla tu zasadę: im mniejsza skala, tym większa potrzeba jednoznacznego domknięcia. W mikroskali łatwo o rozmycie, dlatego partytura musi być zwięzła, powtarzalna i wariantowalna. Katalog proponuje trzy prototypy partytury, które można łączyć: prototyp punktowy (jedno wejście i jedno domknięcie), prototyp sekwencyjny (dwa lub trzy mikroakty w ciągu dnia), prototyp pętlowy (powtarzany akt o stałej strukturze przez określony czas).

Prototyp punktowy jest najbardziej fundamentalny i w katalogu opisany jako „mikropróg”. Składa się z pięciu elementów: sygnału wejścia, ustawienia obiektu–klucza, działania symbolicznego, krótkiej formuły lub ciszy, oraz domknięcia przez ślad. Sygnał wejścia jest momentem odcięcia: może to być dotknięcie obiektu, jego wyjęcie, ustawienie w określonym miejscu, albo krótki gest, który w normalnym dniu się nie pojawia. Ustawienie obiektu–klucza jest operacją ramującą: obiekt trafia w miejsce, które zostało rozpoznane w researchu jako węzeł sensu sceny. Działanie symboliczne jest minimalne, ale precyzyjne: odwrócenie, związanie, rozdzielenie, przyciśnięcie, zasłonięcie. Formuła – jeśli jest użyta – ma charakter czysto funkcjonalny: nazwanie progu albo nazwanie działania, bez interpretacji. Domknięcie przez ślad oznacza, że po akcie pozostaje minimalna zmiana w środowisku: obiekt jest odłożony w inne miejsce niż zwykle, fragment jest przestawiony, światło jest przełączone, dźwięk jest wyciszony. Ślad ma utrzymać sens przez kilka godzin, ale nie ma być fetyszem; jego funkcją jest przypomnienie, że próg został przekroczony.

Prototyp sekwencyjny działa na logice dystrybucji sensu w czasie. Katalog ujmuje go jako „triadę progu”: mikroakt otwarcia, mikroakt transformacji, mikroakt domknięcia. Otwarcie bywa realizowane rano, gdy scena dnia jest jeszcze plastyczna; transformacja bywa realizowana w południu lub w środku pracy, gdy automatyzmy są najsilniejsze; domknięcie bywa realizowane wieczorem, gdy dzień przechodzi w inny reżim. Kluczowe jest to, że te mikroakty nie są „trzema podobnymi rzeczami”; każdy ma inną funkcję. Otwarcie ustanawia obiekt–klucz i intencję w języku operacyjnym, transformacja przełącza jeden parametr sceny (uwagę, rytm, dystans, bodziec), a domknięcie stabilizuje ślad i wyłącza plan. W sekwencji ważne jest także to, że każdy akt ma własną ciszę poakcyjną, nawet jeśli trwa ona kilkanaście sekund, bo cisza jest w mikronarracji narzędziem odróżniania planu od dnia.

Prototyp pętlowy jest najbardziej ryzykowny i w katalogu obudowany największą liczbą przeciwwskazań, ale bywa konieczny, gdy przedmiot psychoperformansu dotyczy struktur powtarzalności: nawyków, automatyzmów, reżimów technologicznych, rytmów społecznych. Pętla jest opisana jako „iteracja kontrolowana”: powtórzenie ma być identyczne w strukturze, ale nie musi być identyczne w materiale; katalog dopuszcza zmienność obiektu–klucza w obrębie jednej klasy, aby nie produkować fetyszu. Pętla ma zawsze parametr czasu: liczba dni lub tygodni, po której następuje przerwa. Przerwa jest elementem sensu: pokazuje, że plan ma granice. Katalog wprowadza też pojęcie „okna rewizji”: co kilka dni plan jest oceniany proceduralnie, czy nie dryfuje w kompulsywność. Jeśli dryfuje, uruchamia się wariant bezpieczny.

Katalog proponuje również typologię mikronarracji według dominanty kanałowej, co pozwala dopasować plan do sceny i do przedmiotu. Mikronarracje obiektowe: obiekt–klucz jest centralny, a gesty są krótkie i powtarzalne; dobre dla przedmiotów związanych z kontrolą, porządkiem, granicą. Mikronarracje gestowe: gest jest centralny, a obiekt jest minimalny; dobre

dla przedmiotów związanych z proksemiką, relacją, napięciem ciała. Mikronarracje słowne: krótkie formuły są centralne, ale zawsze wsparte obiektem–kluczem, aby nie popaść w czystą narrację; dobre dla przedmiotów związanych z mową, decyzją, obietnicą, odmową. Mikronarracje świetlne: przełączenie światła jest progiem, a obiekt jest świadkiem; dobre dla przedmiotów związanych z widzialnością i z rytmem dnia. Mikronarracje dźwiękowe: jeden krótki sygnał lub wyciszenie jest progiem; dobre dla przedmiotów związanych z hałasem, przeciążeniem, rytmem. Katalog przypomina, że dominanta kanałowa nie oznacza wykluczenia innych kanałów: plan jest zawsze wielokanałowy, ale w danym akcie wybiera kanał dominujący, aby uniknąć szumu.

W module 63.5 szczególnie ważne jest też rozróżnienie mikronarracji prywatnych i półpublicznych. Prywatne mogą być bardziej intymne i mniej czytelne dla otoczenia, ale wciąż muszą być proceduralne. Półpubliczne – wykonywane w pracy, w komunikacji, w przestrzeni wspólnej – muszą mieć większą ostrożność: gesty muszą być dyskretne, obiekty nie mogą generować podejrzeń, a formuły nie mogą brzmieć jak manifestacja. Katalog zaleca w półpubliczności pracę na obiektach „przezroczystych kulturowo”, które nie uruchamiają skojarzeń opresyjnych ani religijnych, jeśli nie jest to przedmiotem planu. To jest bezpośrednia konsekwencja dochodzenia i researchu: mikronarracja jest osadzona w lokalnym polu kodów, nawet jeśli dzieje się „w domu”, bo dom jest też kulturą.

Partytura mikronarracyjna ma jeszcze jeden element: mikroprzeciwwskazania, czyli sygnały, że plan przestał działać jako psychoperformans. Katalog wymienia tu: nadmierne powtarzanie, lęk przed niewykonaniem, rozrost formuł, fetyszyzację obiektu, narastające poczucie winy, przymus „idealnego wykonania”. Te sygnały uruchamiają protokół redukcji albo zawieszenia. Jest to kluczowe, bo psychoperformans codzienny ma być narzędziem wolności i rekonstrukcji sensu, a nie narzędziem dyscypliny. W kolejnej części podrozdziału katalog rozpisze warianty bezpieczne, procedury modyfikacji oraz sposób włączania mikronarracji do IndywiduAkcji bez gubienia przedmiotu w rozproszeniu.

Warianty bezpieczne w module 63.5 są projektowane nie po to, by „uratować plan”, lecz po to, by utrzymać jego status epistemiczny: mikronarracja ma pozostać planem sytuacyjnym, a nie przejść w reżim nawyku, kompulsji albo estetycznej autostymulacji. Katalog traktuje bezpieczeństwo w codzienności jako problem sterowania iteracją. W mikroskali najgroźniejsza jest nie eskalacja widowiskowa, lecz cicha kolonizacja dnia przez mechanikę powtórzeń, która zaczyna żywić się własną koniecznością. Dlatego warianty bezpieczne mają strukturę redukcyjną: nie dodaje się kolejnych elementów, tylko odejmuje się warstwy, aż zostanie jeden przełącznik progów i jedno domknięcie.

Pierwszy wariant bezpieczny to redukcja kanałowa. Jeżeli plan jest zbyt gęsty, a akt zaczyna wymagać „idealnego wykonania”, usuwa się wszystkie kanały poza jednym dominującym, najczęściej obiektem albo ciszą, i utrzymuje się wyłącznie minimalną operację progową. W praktyce oznacza to, że pozostaje samo ustawienie obiektu–klucza i jedno działanie symboliczne, bez formuł, bez dodatkowych gestów, bez rozbudowanej dokumentacji. Redukcja kanałowa jest narzędziem antykompulsywnym, bo kompulsja karmi się rozrostem reguł, a redukcja odbiera jej paliwo.

Drugi wariant bezpieczny to zawieszenie z domknięciem, a nie „porzucenie bez końca”. Katalog wymaga, aby zawieszenie było także aktem planowym: obiekt–klucz jest domknięty, odłożony w miejsce neutralne, a plan zostaje formalnie wyłączony na z góry określony czas. W tym czasie nie wprowadza się substytutów i nie tworzy się nowych mikronarracji, bo to byłaby tylko zmiana kostiumu kompulsji. Zawieszenie jest tu techniką przywracania autonomii, a nie porażką planu.

Trzeci wariant bezpieczny to translacja sceny, czyli przeniesienie mikronarracji do innego kontekstu przy zachowaniu przedmiotu. Katalog stosuje to wtedy, gdy konkretna scena codzienna jest zbyt naładowana i zaczyna wciągać plan w orbitę konfliktu lub przymusu. Zamiast walczyć w tej samej scenie, przenosi się akt na inną scenę o podobnym progu, ale mniejszej gęstości bodźców, i testuje, czy sens da się utrzymać bez „drażnienia” środowiska. Translacja jest jednocześnie testem: jeśli plan działa tylko w jednej scenie, jest wątpliwie replikowalny i wymaga rekonstrukcji metadanych.

Czwarty wariant bezpieczny to wymiana obiektu–klucza w obrębie jednej klasy funkcjonalnej. Katalog dopuszcza wymianę, gdy obiekt zaczyna się fetyszować albo gdy jego symbolika staje się zbyt ciężka względem przedmiotu. Wymiana jest kontrolowana: nie szuka się „mocniejszego” obiektu, tylko obiektu o podobnej manipulowalności i podobnym potencjale progowym, ale z innym ładunkiem skojarzeń. To jest ważne metodologicznie, bo pokazuje, że psychoperformans nie jest zależny od talizmanu, tylko od relacji między obiektem, progiem i sekwencją działań.

Procedury modyfikacji w module 63.5 są rozpisane jako wersjonowanie, nie jako improwizacja. Katalog wymaga, aby każda zmiana była przypisana do jednej zmiennej: czasu, miejsca, obiektu, formuły, gestu lub progów. Jeżeli zmienia się więcej niż jedną zmienną naraz, nie da się później odróżnić, co było przyczyną zmiany skutków i plan przestaje być porównywalny. To jest różnica między mikronarracją jako praktyką artystyczno-badawczą a „praktyką samopoczucia”, która może być dowolna, ale nie buduje katalogu kompetencji.

W module codziennym szczególnie istotne jest też to, co katalog nazywa higieną interpretacji. Mikronarracje generują sens, ale sens nie może zostać natychmiast skolonizowany przez opowieść o sobie, bo opowieść bywa narzędziem autowzmocnienia i moralnego przymusu. Katalog zaleca zatem minimalny zapis proceduralny oraz odroczenie interpretacji do wyznaczonego okna, na przykład raz w tygodniu, w krótkim trybie przeglądu parametrów. To odroczenie ma znaczenie również w kontekście teorii praktyk: w duchu Bourdieu i de Certeau chodzi o pracę na schematach działania, a nie o produkcję narracji, która udaje pracę.

Włączenie mikronarracji do IndywiduAkcji wymaga mapowania i kompozycji, bo IndywiduAkcja nie jest sumą działań, tylko sekwencją ukierunkowaną na przedmiot. Katalog proponuje, aby mikronarracje pełniły funkcję mikrointerwencji wspierających, a nie zastępujących większe moduły. W praktyce oznacza to, że w cyklu IndywiduAkcji mikronarracje działają jak stabilizatory progów między większymi działaniami: utrzymują oś sensu w czasie, kiedy nie ma warunków na moduł miejski, kameralny czy duetowy. Jednocześnie katalog ostrzega przed przeładowaniem: zbyt wiele mikronarracji naraz rozprasza przedmiot i produkuje fałszywe poczucie „ciągłej pracy”, które jest jedną z form autokolonizacji.

W tej logice warto przywołać praktyki artystyczne, które historycznie używały codzienności jako medium, ale nie mieszać ich z psychoperformansem bez kryteriów. On Kawara pracował na codziennym akcie zapisu daty jako rygorze czasu i obecności, a Tehching Hsieh uczynił z długotrwałej dyscypliny codziennej narzędzie testowania granic podmiotu i instytucji. Sophie Calle używała codziennych protokołów jako narzędzi relacji i śledzenia reguł, a Mierle Laderman Ukeles budowała sens przez powtarzalność czynności utrzymania jako krytykę hierarchii pracy. Katalog przywołuje te nazwiska nie po to, by „zapożyczyć estetykę”, lecz po to, by podkreślić, że codzienność w sztuce była już wielokrotnie traktowana jako pole rygoru, a psychoperformans dokłada do tego wymiar planu sytuacyjnego opartego na obiekcie–kluczu i progach oraz na dochodzeniu i researchu.

W praktyce operacyjnej IndywiduAkcji katalog zaleca kompozycję mikronarracji w trzy role: mikronarracje wejścia, mikronarracje stabilizacji i mikronarracje wyjścia. Wejściowe ustanawiają oś dnia i wprowadzają obiekt–klucz w obieg, stabilizacyjne podtrzymują próg w środku dnia bez eskalacji, a wyjściowe domykają i wyłączają plan, aby nie przenosił się w noc jako przymus. Taki podział jest prosty, ale w mikroskali bywa decydujący, bo pozwala uniknąć „wiecznej aktywacji” przedmiotu, która niszczy sens przez przeciążenie.

Na poziomie ewaluacji katalog wymaga jednego zasadniczego rozróżnienia: czy mikronarracja przedstawia parametry sceny, czy tylko ją ozdabia. Parametry to uwaga, rytm, dystans, bodziec, widzialność, relacja z obiektem, struktura wejścia i wyjścia, a nie subiektywna intensywność przeżycia. Jeżeli po tygodniu powtórzeń nie da się wskazać, który parametr jest przełączany i jak, plan trzeba zrekonstruować w dochodzeniu i researchu, bo prawdopodobnie obiekt–klucz jest nieadekwatny albo próg jest źle ustawiony. Mikronarracja ma być mała, ale nie może być mglista.

Domknięcie modułu 63.5 wymaga ewaluacji, która jest jednocześnie rygorystyczna i oszczędna. Rygorystyczna, bo mikronarracje łatwo wchodzą w reżim subiektywnych opowieści, które nie są weryfikowalne i nie budują katalogu kompetencji. Oszczędna, bo nadmiar ewaluacji może stać się kolejną pętlą kompulsywną. Katalog proponuje więc ewaluację parametryczną, w której ocenia się nie „jak było”, lecz czy plan utrzymał się jako plan sytuacyjny i czy działał na przedmiot przez progi.

Pierwszy wymiar ewaluacji dotyczy stabilności przedmiotu. Katalog wymaga, aby po określonym okresie iteracji (dzień, tydzień, miesiąc, zależnie od metadanych) dało się odpowiedzieć w języku operacyjnym, jaki próg był przedstawiany i w której scenie. Jeżeli przedmiot rozmył się w „ogólne samopoczucie”, to znaczy, że plan utracił oś sensu. W mikronarracji przedmiot jest chroniony przez obiekt–klucz; jeśli obiekt stał się fetyszem albo przestał być używany jako operator progów, to znaczy, że plan wymaga rekonstrukcji.

Drugi wymiar ewaluacji dotyczy czytelności progów. Katalog zaleca sprawdzić, czy akt miał wyraźne wejście, wyraźną operację i wyraźne domknięcie, oraz czy te trzy momenty były rozróżnialne w czasie i w działaniu. Jeżeli akt „rozlewa się” na wiele minut albo godzin, jest to sygnał dryfu w rytuał bez domknięcia. Jeżeli domknięcie nie istnieje, plan nie ma granic i zaczyna kolonizować dzień. W module codziennym granice są miarą bezpieczeństwa i miarą dojrzałości planu.

Trzeci wymiar ewaluacji dotyczy minimalizmu środków. Katalog sprawdza, czy plan utrzymał minimalny zestaw: jeden obiekt–klucz, jedno działanie symboliczne, jeden dominujący kanał w danym akcie, oraz minimalna dokumentacja. Jeśli w toku iteracji plan obrósł dodatkami, formułami, kolejnymi obiektami, kolejnymi gestami, to znaczy, że plan traci sterowalność. W praktyce oznacza to konieczność uruchomienia wariantu bezpiecznego redukcji kanałowej albo zawieszenia.

Czwarty wymiar ewaluacji dotyczy wpływu na parametry sceny. Katalog wymaga wskazania jednego lub dwóch parametrów, które plan przełącza: uwaga, rytm, bodziec, dystans, widzialność, relacja z obiektem, struktura wejścia/wyjścia. Nie chodzi o to, aby parametr był spektakularnie „zmieniony”, lecz aby przełączenie było konsekwentne i rozróżnialne. Jeśli plan nie przełącza żadnego parametru, jest ornamentem. Jeśli przełącza zbyt wiele, jest chaotyczny. W mikronarracji skuteczność polega na wąskim, ale konsekwentnym przełączeniu.

Piąty wymiar ewaluacji dotyczy sygnałów kompulsywności i przeciwwskazań. Katalog nakazuje odnotować, czy pojawiły się: przymus powtarzania, lęk przed niewykonaniem, poczucie winy, fetysyzacja obiektu, rozrost formuł, potrzeba „doskonałego wykonania”. Wystąpienie tych sygnałów nie jest „porażką”, ale informacją, że plan wymaga modyfikacji albo zawieszenia. Psychoperformans codzienny ma być narzędziem rekonstrukcji sensu, nie narzędziem samodyscypliny; dlatego ten wymiar ewaluacji jest etycznie kluczowy.

Szósty wymiar ewaluacji dotyczy wersjonowania i replikowalności. Katalog traktuje mikronarrację jako element biblioteki protokołów IndywiduAkcji: plan ma dać się przenieść do innej sceny albo do innej wersji dnia bez utraty sensu. Jeśli plan działa tylko w jednym mikrokontekście i nie da się go przetłumaczyć, oznacza to, że jest zbyt zależny od przypadkowych bodźców i nie jest protokołem, lecz sytuacyjnym epizodem. Wtedy dochodzenie i research powinny zostać powtórzone, aby rozpoznać, jaki element sceny jest rzeczywiście nośnikiem przedmiotu, a jaki jest tylko dekoracją.

Domknięcie modułu 63.5 w katalogu ma jeszcze jeden aspekt: w planach codziennych szczególnie łatwo o mylenie „praktyki” z „prawdy o sobie”. Katalog utrzymuje rozróżnienie: mikronarracja jest narzędziem, które działa na progu i w relacji z obiektem–kluczem; nie jest definicją tożsamości ani moralnym zobowiązaniem. To rozróżnienie zabezpiecza przed tym, co w literaturze o praktykach codziennych bywa opisywane jako uwewnętrznienie normy przez rytuał. Psychoperformans ma wprowadzać możliwość przesunięcia, a nie produkować nowe kajdany.

Na końcu podrozdziału katalog zaleca krótką notację: nazwa mikronarracji, scena, przedmiot (próg), obiekt–klucz, działanie symboliczne, czas trwania, częstotliwość, wariant bezpieczny, wskaźniki przerwania, jeden parametr sceny przełączany przez plan. Taka notacja pozwala później składać mikronarracje w większe kompozycje IndywiduAkcji bez chaosu. W ten sposób codzienność staje się laboratorium psychoperformansu: nie w sensie eksperymentu klinicznego, tylko w sensie systematycznej, wersjonowanej praktyki artystyczno-badawczej, która zachowuje sterowalność, minimalizm i etyczną ostrożność.

## Plany dramaturgiczne i czasowe

Rozdział 64 porządkuje psychoperformans od strony czasu jako parametru nadrzędnego, który nie tylko „mierzy” działanie, lecz współkonstruuje jego sens, bezpieczeństwo i sterowalność. W tradycjach performance art i live art czas był wielokrotnie traktowany jako materiał – od krótkich „event scores” Fluxusu (George Maciunas, Yoko Ono, La Monte Young) po długotrwałe praktyki durational performance w rodzaju działań Mariny Abramović czy ekstremalnych reżimów czasowych Tehchinga Hsieha. Katalog planów sytuacyjnych psychoperformansu przyjmuje ten fakt, ale dokonuje przesunięcia: czas nie jest tu fetyszem wytrzymałości ani estetyką trwania, tylko narzędziem projektowania progów, dystrybucji uwagi i organizacji relacji między obiektem–kluczem, uczestnikami i otoczeniem.

W rozdziale 64 kluczowe jest rozróżnienie czasu jako chronometrii i czasu jako dramaturgii. Chronometria dotyczy długości, rytmu, segmentacji i logistycznej wykonalności; dramaturgia dotyczy przełączeń statusu, gęstości sensu, okien uwagi, momentów ciszy granicznej i domknięć. Ta podwójność ma solidną genealogię: Henri Bergson rozróżniał *durée* (trwanie przeżywane) i czas mierzalny, Edmund Husserl analizował świadomość wewnętrznego czasu jako strukturę retencji i protencji, a Paul Ricoeur pokazywał, jak narracja i czas splatają się w konstytucji znaczenia. Psychoperformans używa tych intuicji praktycznie: plan sytuacyjny musi jednocześnie „działać w zegarze” i „działać w przeżyciu”, a zadaniem katalogu jest dać protokoły, które scalają oba porządki bez popadania w niekontrolowaną improwizację.

W perspektywie stricte performatywnej czas jest także mechanizmem wytwarzania ram i ich konfliktów, co widać w teoriach Ervinga Goffmana oraz w analizach rytuału i liminalności u Arnolda van Gennepa i Victora Turnera. Krótka interwencja może pozostać taktyką (Michel de Certeau), bo nie pozwala otoczeniu „zastygnąć” w jednej interpretacji, natomiast trwanie rozszerzone może przekształcić się w instytucję albo w obiekt władzy, bo przyciąga regulacje, dokumentację i negocjacje. Richard Schechner opisywał performans jako zespół zachowań odtwarzalnych i przekształcalnych, a Erika Fischer-Lichte akcentowała autopoietyczny feedback loop między wykonawcą a widzem; oba ujęcia pokazują, że czas nie jest neutralny, bo determinuje, jak długo pętla sprzężenia może się stabilizować i jak silnie może przeorganizować relacje. Rozdział 64 przepisuje te wnioski na język planu sytuacyjnego: długość działania to nie „więcej tego samego”, tylko inna klasa zjawiska, wymagająca innych progów, innych obiektów–kluczy, innych wariantów bezpiecznych i innego reżimu dokumentacji.

W praktyce katalogowej czas jest zarządzany przez segmentację i przez precyzyjne ustawienie momentów progowych. To segmentacja – a nie sama długość – decyduje, czy działanie utrzyma sens: wejście, synchronizacja, ekspozycja, transformacja, dysypacja, domknięcie muszą mieć swoje okna czasowe, swoje sygnały i swoje wersje awaryjne. W teatrze i praktykach dramaturgicznych od Arystotelesa po Bertolta Brechta, Jerzego Grotowskiego i Antonina Artauda wielokrotnie podkreślano, że rytm i napięcie nie wynikają z „treści”, tylko z organizacji czasu, pauzy i intensywności. Psychoperformans przyjmuje to, ale uziemia w materialności: progi są podparte obiektem–kluczem i działaniami symbolicznymi, a czas jest „przytrzymywany” przez partyturę, cue’y i reżim ciszy. Dlatego rozdział 64 wprowadza formaty czasowe jako klasy planów, które mają własne typowe błędy i własne zabezpieczenia: w krótkich interwencjach największym ryzykiem jest nieczytelność progów, w formatach średnich –

rozmycie osi, w formatach długich – eskalacja logistyki i zmęczenie uwagi, a w trwaniu rozszerzonym – instytucjonalizacja, fetyszyzacja oraz dryf w kompulsywność.

Rozdział 64 jest również miejscem, gdzie zasada dochodzenia i researchu ujawnia się w sposób bezwzględny: dobór czasu nie jest decyzją estetyczną, tylko konsekwencją istoty przedmiotu psychoperformansu. Jeżeli przedmiot dotyczy mikroprogu uwagi, interwencja do pięciu minut może być najbardziej adekwatna, bo działa jak przełącznik kontekstowy i nie wchodzi w konflikt z rytmem środowiska. Jeżeli przedmiot dotyczy rekonfiguracji relacji w grupie, format średni lub długi może być konieczny, bo relacje wymagają czasu na stabilizację i na powstanie wiarygodnych sprzężeń zwrotnych. Jeżeli przedmiot dotyczy instytucjonalnych reżimów widzialności i władzy, trwanie rozszerzone może stać się narzędziem krytycznym, ale tylko wtedy, gdy plan przewiduje odporność na przejęcie ramy przez regulacje, media i administrację. W każdym przypadku katalog wymaga, aby czas determinował dobór zasobów, miejsca, liczby uczestników i infrastruktury dokładnie względem sensu, a nie względem ambicji skali.

W tym rozdziale czas zostaje także powiązany z ergonomią poznawczą i afektywną bez redukcji psychoperformansu do psychologii. Wiedza o uwadze, habituacji, przeciążeniu i rytmach pobudzenia jest użyteczna jako narzędzie projektowe, ale plan sytuacyjny pozostaje konstrukcją semiotyczno-materialną: to obiekt–klucz i progi organizują znaczenie, a czas jest nośnikiem ich działania. Katalog wprowadza więc reżim minimalnej metryki: zamiast „odczuć” rejestruje się parametry, które da się porównać między realizacjami – długość segmentów, momenty ciszy granicznej, liczbę przełączeń, stabilność sygnałów, występowanie wariantów bezpiecznych, oraz to, czy domknięcie realnie wyłącza plan. Ta metryka umożliwia wersjonowanie planów i budowę repertuaru IndywiduAkcji bez mitologizacji jednorazowych zdarzeń.

Wreszcie rozdział 64 doprecyzowuje relację między czasem a dokumentacją. W krótkich formatach dokumentacja nie może dominować, bo przedstawia działanie w spektakl; w formatach długich dokumentacja musi być proceduralna, bo inaczej plan traci sterowalność w złożoności; w trwaniu rozszerzonym dokumentacja staje się elementem infrastruktury, a więc jej reżim musi być wprost wpisany w plan jako warstwa etyczna i organizacyjna. Katalog nie traktuje dokumentacji jako neutralnego „zapisu”, lecz jako operator, który zmienia zachowanie wykonawcy i świadków, co od dawna dyskutowano w polu performansu (napięcie między efemerycznością a medialnością). Psychoperformans wprowadza tu konsekwencję: dokumentuje się przede wszystkim progi i parametry, a nie „historię”, ponieważ historia ma tendencję do kolonizowania sensu.

### 64.1. Czas chwilowy (interwencje do 5 minut)

Podrozdział 64.1 definiuje „czas chwilowy” jako format psychoperformansu, w którym cała operacja progowa mieści się w oknie do pięciu minut, a więc w czasie, który w warunkach codzienności i miasta bywa jeszcze „niewidzialny instytucjonalnie”, ale już wystarczająco długi, aby ustanowić zmianę statusu sytuacji. W tym sensie interwencja chwilowa nie jest „miniaturą” większego planu, tylko osobną klasą zjawiska: jej skuteczność nie polega na intensywności ani na narracyjnej pełni, lecz na precyzyjnym przełączeniu parametrów uwagi, rytmu i relacji poprzez obiekt–klucz oraz działania symboliczne. Czas chwilowy jest formatem, który

historycznie ma silne analogie w tradycjach „event score” i praktykach instrukcyjnych Fluxusu (George Maciunas, Yoko Ono), w notacyjnych działaniach konceptualizmu, w krótkich interwencjach site-specific, ale psychoperformans wprowadza tu własny rygor: mikroczas jest podporządkowany dochodzeniu i researchu, a więc rozpoznaniu istoty przedmiotu, po którym następuje selekcja środków od ogółu do szczegółu, aż zostanie minimalna, sterowalna architektura progów.

W psychoperformansie do pięciu minut nie projektuje się „treści”, tylko projektuje się przełącznik. To rozróżnienie jest fundamentalne, bo w krótkim formacie treściowość ma tendencję do zalewania działania: zbyt dużo słowa, zbyt dużo wyjaśnień, zbyt dużo gestów, zbyt dużo warstw wizualnych, a w rezultacie brak domknięcia. Dlatego plan chwilowy musi działać jak urządzenie logiczne: wejście ma odciąć reżim codzienny, transformacja ma wykonać jeden akt progowy na przedmiocie, a domknięcie ma wyłączyć plan i pozostawić ślad w środowisku o minimalnej intensywności. Jeżeli plan nie ma wyłączenia, zaczyna dryfować w „ciągłe działanie”, które w mikroskali bywa niebezpieczne metodologicznie, bo wchłania dzień i produkuje złudzenie skuteczności przez samo trwanie. Właśnie dlatego katalog w rozdziale 64 oddziela format chwilowy od mikronarracji codziennych: interwencja chwilowa jest zdarzeniem progowym, a nie rytmem dnia.

Dochód i research w 64.1 mają szczególnie wyostrome kryteria, ponieważ w pięciu minutach nie da się testować wielu hipotez naraz. Przedmiot psychoperformansu musi być sformułowany jako jeden próg, najlepiej w języku operacyjnym, a nie metaforycznym. Próg może dotyczyć wejścia w sytuację, przerwania automatyzmu, przełączenia relacji, zawieszenia bodźca, wyciszenia konfliktu ram, albo zmiany osi widzenia. W tym etapie rozpoznaje się także wszystkie możliwe środki adekwatne do przedmiotu w totalnym zakresie dziedzin i kodów: symbolikę kulturową, przesady i mikroprzesady codzienności, mitologie miejsca, reżimy instytucjonalne, semantykę obiektów, a także potencjał kanałów działania obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Dopiero potem następuje selekcja, w której zostaje minimalny zestaw: jeden obiekt–klucz, jeden dominujący kanał w akcie transformacji, oraz jeden sygnał domknięcia. W przeciwnym razie plan chwilowy będzie zbiorem pomysłów, a nie operacją.

Warto podkreślić, że w formacie chwilowym „obiekt–klucz” ma inną dynamikę niż w planach długich. W pięciu minutach obiekt musi być natychmiast operacyjny i semiotycznie sterowalny: nie ma czasu na „oswajanie” ani na stopniowe budowanie relacji. Dlatego katalog preferuje obiekty o wysokiej czytelności taktycznej i niskim ryzyku ambiwalencji: przedmioty, które w danym kontekście nie uruchamiają niekontrolowanych skojarzeń, o ile przedmiot psychoperformansu nie wymaga właśnie takiej ambiwalencji. W tradycjach performansu obiekt bywał fetyszem albo skandalem; w psychoperformansie obiekt jest narzędziem, a jego „moc” nie wynika z przypisywania mu ontologicznej właściwości, tylko z tego, że staje się materialnym operatorem progów w planie sytuacyjnym. To rozróżnienie jest kluczowe dla zachowania światowego poziomu metodologii: obiekt działa, bo jest wpięty w protokół i w relacje, nie dlatego, że jest „magiczny”, choć katalog dopuszcza praktyki magiczne jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, pod warunkiem, że pozostają sterowalne, etyczne i podporządkowane przedmiotowi.

Format chwilowy ma swoją specyficzną dramaturgię ciszy i słowa. Ponieważ czas jest krótki, słowo może łatwo stać się dominujące i przejść plan w tryb auto-narracji; dlatego w 64.1 słowo

jest traktowane jako sygnał, a nie jako interpretacja. W wielu planach chwilowych katalog preferuje ciszę graniczną jako właściwy nośnik progów: krótka pauza przed aktem i krótka pauza po nim stabilizują zmianę statusu bardziej niezawodnie niż wyjaśnianie. Jednocześnie logoperformans nie znika; przeciwnie, w mikroskali szczególnie użyteczne są krótkie formuły performatywne o charakterze ustanawiającym, które przypominają „cue” w dramaturgii na żywo i w praktykach montażu sytuacyjnego. W tym sensie czas chwilowy jest bliski praktykom instrukcyjnym i notacyjnym, ale psychoperformans rozróżnia instrukcję jako narzędzie sterowania od instrukcji jako estetycznego żartu; w katalogu instrukcja ma być adekwatna do przedmiotu i ma mieć domknięcie.

Podrozdział 64.1 wprowadza też podstawową typologię interwencji chwilowych według gęstości progowej. Interwencje ultrakrótkie (kilkanaście–kilkadziesiąt sekund) działają jak przełączniki kontekstowe, a ich sens jest najczęściej osadzony w jednym geście na obiekcie–kluczu lub w jednym przełączeniu bodźca, zwłaszcza światła albo dźwięku. Interwencje jednodominutowe są zdolne do ustanowienia triady wejście–akt–domknięcie w sposób czytelny, a więc są podstawowym formatem katalogowym dla działań w półpubliczności. Interwencje trzy–pięciominutowe pozwalają wprowadzić element mikrokompozycji przestrzennej lub mikrorelacji z inną osobą, ale tylko wtedy, gdy plan zachowuje minimalizm i nie próbuje symulować „pełnego wydarzenia”. Każdy z tych wariantów ma inne typowe błędy: w ultrakrótkich ryzykiem jest nieczytelność progów, w jednodominutowych ryzykiem jest przejście przez słowo, w trzy–pięciominutowych ryzykiem jest rozrost i utrata sterowalności.

Istotnym komponentem formatu chwilowego są przeciwwskazania nienależące do sfery medycznej, ale do sfery sytuacyjnej i psychologicznej. W katalogu przeciwwskazanie oznacza warunek, w którym nie da się utrzymać bezpieczeństwa i sensu, na przykład gdy wykonawca jest w stanie silnego rozproszenia, w środowisku wymagającym natychmiastowej reakcji operacyjnej, w sytuacji społecznej o wysokim ryzyku konfliktu, albo gdy plan mógłby zostać zinterpretowany jako zagrożenie. W kontekście klinicznym i psychologicznym katalog przyjmuje zasadę ostrożności: jeśli ktoś doświadcza epizodów dezorganizacji, derealizacji, silnej dysocjacji, ostrej psychozy lub innego stanu, w którym krótkie przełączenie bodźców mogłoby nasilić dezorientację, interwencje chwilowe powinny być projektowane w trybie maksymalnej prostoty i najlepiej po konsultacji z kompetentnym specjalistą, ponieważ bezpieczeństwo jest nadrzędne wobec ambicji performatywnej. To nie jest w tym rozdziale wątek terapeutyczny, tylko element etyki planu sytuacyjnego: czas chwilowy działa jak szybki przełącznik, a przełączniki wymagają ostrożnego doboru kontekstu.

Metadane interwencji chwilowych w podrozdziale 64.1 są opracowane tak, aby plan do pięciu minut dało się projektować, replikować i modyfikować bez utraty sensu. Krótkie formaty są szczególnie podatne na dwa błędy: po pierwsze na „niedookreślenie” (działanie staje się przypadkowym gestem), po drugie na „przeładowanie” (działanie staje się mini-spektaklem i traci sterowalność). Katalog rozwiązuje to przez metadane, które mają strukturę minimalnego protokołu: każda rubryka ma jednoznacznie ograniczać liczbę zmiennych. Zasada jest prosta: w pięciu minutach nie zmienia się świata, zmienia się status sytuacji poprzez jeden próg; metadane mają wymusić, aby ten próg był rozpoznany, a środki dobrane selektywnie od ogółu do szczegółu.

Pierwsza rubryka metadanych to przedmiot psychoperformansu w wersji „jednozdaniowej”, ale operacyjnej. Katalog wymaga, aby zdanie zawierało czasownik i próg, na przykład: „przestawiam oś uwagi z bodźca X na obiekt–klucz Y”, „wytwarzam próg ciszy w scenie o wysokiej presji mowy”, „odcinam automatyzm wejścia w ekran”, „ustanawiam próg widzialności w miejscu o obciążeniu symbolicznym”, „wykonuję domknięcie relacji w scenie przejścia”. Zdanie nie może być metaforą ani opisem nastroju. Powód jest metodologiczny: w krótkim formacie nie ma miejsca na „budowanie sensu w trakcie”; sens musi być wprowadzony w progę wejścia.

Druga rubryka to kontekst i ryzyko ram. Katalog wymaga krótkiego opisu: gdzie, kiedy, w jakim reżimie społecznym (prywatny, półpubliczny, publiczny), oraz jakie istnieją dominanty interpretacyjne. Ta rubryka jest w praktyce wynikiem dochodzenia i researchu: rozpoznaje się, jakie kody kulturowe i normy sytuacyjne są aktywne w danym miejscu i czasie. W interwencji chwilowej ryzyko ram jest kluczowe: drobny gest może zostać odczytany jako prowokacja albo zagrożenie. Dlatego katalog zaleca, by w metadanych była także rubryka „interpretacje niepożądane” i „sygnał neutralizacji” – czyli co zrobić, aby w razie błędnego odczytania natychmiast przełączyć sytuację w tryb neutralny.

Trzecia rubryka to czas i segmentacja. Katalog nie pozwala na zapis „do 5 minut” jako jednej bryły. Zamiast tego wprowadza mikrosegmenty: wejście (5–20 s), akt progowy (10–60 s), cisza stabilizująca (5–30 s), domknięcie (5–20 s), oraz margines adaptacyjny (0–120 s). Margines adaptacyjny jest kluczowy, bo środowisko może narzucić opóźnienie albo przyspieszenie; plan musi pozostać tym samym planem mimo przesunięć. Segmentacja jest też narzędziem bezpieczeństwa: jeśli pojawia się zakłócenie, można skrócić margines lub pominąć elementy niekrytyczne, zachowując wejście i domknięcie.

Czwarta rubryka to obiekt–klucz: jego klasa, funkcja progowa i sposób manipulacji. Katalog wymaga opisu obiektu nie jako symbolu, lecz jako operatora: „obekt o funkcji odciążenia”, „obekt o funkcji skupienia”, „obekt o funkcji przestawienia osi widzenia”, „obekt o funkcji zamknięcia”. Następnie opisuje się minimalną manipulację: wyjęcie–odłożenie, odwrócenie–przywrócenie, związanie–rozwiązanie, przesunięcie–zatrzymanie, zakrycie–odsłonięcie. W interwencji chwilowej manipulacja ma być natychmiast rozróżnialna, ponieważ nie ma czasu na subtelne niuanse. Katalog wymaga też rubryki „obekt zastępczy”: jeśli obiektu nie ma lub sytuacja się zmieni, plan nie może się rozsypać; musi mieć obekt z tej samej klasy funkcjonalnej.

Piąta rubryka to kanał dominujący i redundancja sygnału. W psychoperformansie plan jest wielokanałowy, ale w interwencji chwilowej nadmiar kanałów zamienia się w szum. Dlatego metadane muszą wskazywać jeden kanał dominujący w akcie progowym, na przykład gest albo obekt, a pozostałe kanały mają pełnić funkcję potwierdzenia: obraz jako ustawienie, słowo jako cue, światło jako ramowanie, dźwięk jako sygnał wejścia lub domknięcia. Redundancja jest ważna, bo w krótkim formacie łatwo o błąd odbioru, zwłaszcza w przestrzeni półpublicznej. Katalog zaleca tu zasadę „dwa potwierdzenia”: sygnał progowy powinien być czytelny w co najmniej dwóch kanałach, ale nie w sześciu naraz.

Szósta rubryka to reżim słowa, ciszy i logoperformansu. Katalog wymaga wpisania maksymalnej liczby słów w całej interwencji, zwykle w zakresie jednego krótkiego cue’u oraz jednej frazy domknięcia. Dopuszczalne są powtórzenia, ale tylko wtedy, gdy są funkcją rytmu,

a nie próbą wyjaśniania. Cisza jest traktowana jako segment, nie jako „brak”. W praktyce oznacza to, że w metadanych zapisuje się, gdzie jest cisza graniczna i jak długo trwa. Ta rubryka jest kluczowa, bo to właśnie słowo najczęściej przejmuję krótkie formaty i zamienia je w mikro-rozmowę, która nie ma progów.

Siódma rubryka to domknięcie i ślad. W interwencji chwilowej domknięcie musi być natychmiastowe i jednoznaczne: obiekt wraca do stanu neutralnego albo zostaje zamknięty, a wykonawca opuszcza scenę albo przełącza się w tryb zwykły. Ślad, jeśli istnieje, musi być minimalny: drobne przestawienie obiektu, krótkie wyciszenie bodźca, drobna zmiana światła. Katalog ostrzega przed śladem nadmiernym, bo w krótkim formacie ślad szybko staje się „instalacją” i wchodzi w konflikt z instytucjami lub z domownikami; ślad ma być pamięcią progów, nie roszczeniem do przestrzeni.

Ósma rubryka to warianty bezpieczne. Katalog wymaga co najmniej dwóch: wariant przerwania (gdy pojawia się zakłócenie) oraz wariant neutralizacji (gdy pojawia się konflikt ram). Wariant przerwania polega na skróceniu interwencji do wejścia i domknięcia: minimalny gest na obiekcie i natychmiastowe wyłączenie. Wariant neutralizacji polega na przełączeniu interpretacji z „dziwnego zdarzenia” na „zwykłą czynność”: obiekt jest odłożony, gest jest zamieniony w banalny ruch, słowo – jeśli się pojawia – jest neutralne. To nie jest „udawanie”, tylko mechanizm etyczny: chroni zarówno wykonawcę, jak i otoczenie przed eskalacją.

Dziewiąta rubryka to dokumentacja proceduralna i ewaluacja. W formacie chwilowym dokumentacja musi być minimalna: data, miejsce, przedmiot, obiekt, czas segmentów, czy próg był czytelny, czy uruchomiono wariant bezpieczny. Katalog zakazuje rozbudowanej narracji interpretacyjnej w trybie natychmiastowym, bo w krótkich interwencjach interpretacja ma tendencję do nadpisywania sensu i do generowania fałszywych wniosków. Ewaluacja ma sprawdzić: czy próg zadziałał, czy domknięcie wyłączyło plan, i czy nie doszło do przejścia formatu przez słowo lub przez kompulsywne powtarzanie.

Metadane interwencji chwilowych są więc maszyną selekcji: zmuszają do dochodzenia i researchu, ale nie pozwalają, aby research stał się usprawiedliwieniem dla przeladowania. W kolejnym fragmencie 64.1 katalog przejdzie do repertuaru prototypów interwencji chwilowych, uporządkowanych według dominującego kanału (obiektywne, gestowe, świetlne, dźwiękowe, słowne) oraz według pola kontekstu (prywatne, półpubliczne, publiczne), z naciskiem na to, jak w każdym z nich buduje się próg i domknięcie w czasie do pięciu minut.

Repertuar prototypów interwencji chwilowych w 64.1 jest w katalogu skonstruowany tak, aby umożliwić szybki dobór planu do przedmiotu psychoperformansu bez wpadania w „estetykę miniatury”. Prototyp w tym rozdziale oznacza stabilny układ: dominujący kanał, obiekt–klucz jako oś sensu, pojedynczy akt progowy oraz jednoznaczne domknięcie. W tradycjach instrukcyjnych i notacyjnych – od event scores Fluxusu po konceptualne protokoły działań – prototypowość była narzędziem przenoszenia praktyk między kontekstami; psychoperformans zachowuje tę przenaszalność, ale utrzymuje warunek dochodzenia i researchu, czyli rozpoznania istoty przedmiotu oraz lokalnych kodów, zanim nastąpi selekcja od ogółu do szczegółu.

Prototypy obiektowe są w interwencji chwilowej najbardziej „nośne”, ponieważ obiekt–klucz może przeprowadzić próg bez słowa i bez ekspozycji teatralnej. W wariacie bazowym obiekt jest wybierany ze względu na funkcję progową, a nie na dekoracyjność: obiekt odcięcia (zamknięcie, zakrycie, zablokowanie), obiekt skupienia (ustawienie osi, wyznaczenie punktu), obiekt transferu (przeniesienie ciężaru znaczenia), obiekt przestawienia (odwrócenie relacji), obiekt domknięcia (zapieczerowanie, złożenie, związanie). Interwencja obiektowa do pięciu minut przyjmuje zwykle postać: wyjęcie obiektu z trybu codziennego, krótka manipulacja symboliczna, cisza graniczna, odłożenie obiektu do innej konfiguracji niż „normalna”. Ten prototyp jest szczególnie skuteczny w półpubliczności, bo wygląda jak zwykła czynność, a zarazem ma precyzyjny próg; w kategoriach Goffmana można powiedzieć, że utrzymuje ramę „normalności”, jednocześnie wytwarzając wewnętrzną ramę planu.

Prototypy gestowe działają wtedy, gdy przedmiot psychoperformansu dotyczy proksemiki, napięcia w relacji, granicy kontaktu albo przełączenia statusu ciała w sytuacji. Gest w interwencji chwilowej musi być elementarny, powtarzalny i rozpoznawalny jako sygnał, nie jako ekspresja artystyczna, bo ekspresja łatwo prowokuje świadków do interpretacji i do reakcji. W wariacie bazowym gest nie jest choreografią, tylko operatorem: krok w tył jako próg dystansu, zatrzymanie dłoni jako próg przerwania, odwrócenie ciała jako próg wyłączenia, ustawienie dłoni na obiekcie jako próg aktywacji, krótkie obniżenie głowy jako próg ciszy. Katalog zaleca, aby gest był zawsze „zakotwiczony” w obiekcie–kluczu lub w mikroprzestrzeni, bo czysty gest w przestrzeni społecznej bywa zbyt łatwo odczytywany jako sygnał emocjonalny albo prowokacja; obiekt stabilizuje sens jako materialny operator.

Prototypy świetlne są w 64.1 traktowane jako szczególnie użyteczne w scenach, gdzie światło jest już kluczowym regulatorem zachowania: przy ekranie, w przejściu między wnętrzem a zewnątrz, w półmroku, w reżimach „pracy” i „odpoczynku”. W interwencji chwilowej światło działa jak natychmiastowy przełącznik ramy, dlatego próg świetlny musi mieć wyraźne domknięcie, aby plan nie stał się środowiskową modyfikacją bez granic. W wersji bazowej akt progowy to jedno przełączenie: zmiana natężenia, zmiana kierunku, zasłonięcie i odsłonięcie, wejście w cień i wyjście z cienia, wzmocnione obiektem–kluczem, który „trzyma” oś sensu w czasie przełączenia. Katalog podkreśla tu etykę: światło może być narzędziem przemocy bodźcowej, więc prototyp świetlny jest z definicji minimalistyczny i projektowany tak, aby nie naruszać komfortu postronnych osób ani nie generować dezorientacji.

Prototypy dźwiękowe w interwencjach do pięciu minut są najbardziej ryzykowne w przestrzeni publicznej, bo dźwięk rozlewa się poza granice planu i łatwo wchodzi w konflikt z otoczeniem. Dlatego katalog preferuje prototyp dźwiękowy w formie ciszy, a nie w formie emisji: akt progowy polega na wyciszeniu bodźca, zdjęciu słuchawek, zatrzymaniu własnej mowy, przerwaniu rytmu kroków, wygaszeniu powtarzanego dźwięku. Jeśli dźwięk jest użyty jako sygnał, ma być krótki i funkcjonalny, bardziej jak cue niż jak „muzyka”, co zbliża ten prototyp do logiki partytur zdarzeń i do praktyk minimalnych, które historycznie pojawiały się w sztuce dźwięku i performansie. Obiekt–klucz w prototypie dźwiękowym pełni funkcję kotwicy, aby cisza nie była tylko brakiem, lecz miała status progę: obiekt jest dotykany na wejściu i na domknięciu, stabilizując segment czasu.

Prototypy słowne, choć najbliższe intuicji „mikroperformansu”, są w katalogu obwarowane największą liczbą ograniczeń, bo słowo w krótkim formacie najszybciej przejmie kontrolę i

produkuje autointerpretację. Katalog dopuszcza słowo jako narzędzie ustanawiania, a nie opowiadania: pojedyncze zdanie wejścia i pojedyncze zdanie domknięcia, ewentualnie jedno powtórzenie jako sygnał rytmu. W tym prototypie szczególnie ważne jest rozróżnienie między logoperformansem a narracją: logoperformans działa jak akt mowy o charakterze performatywnym, natomiast narracja działa jak komentarz, który rozcieńcza próg. Katalog zaleca, aby prototyp słowny zawsze był sprzęgnięty z obiektem–kluczem oraz z ciszą, ponieważ cisza odcina tendencję słowa do rozwijania się w „ciąg” i przywraca planowi status operacji.

Każdy prototyp jest dalej rozróżniany według pola kontekstu: prywatnego, półpublicznego i publicznego. W prywatności można dopuścić większą intymność gestu i większą subtelność obiektu, ale nawet tam katalog wymaga neutralizacji ryzyka fetysyzacji, czyli nieprzekształcania obiektu–klucza w „przedmiot konieczny”. W półpubliczności priorytetem jest dyskrecja i odwracalność: plan ma wyglądać jak czynność codzienna, a jego sens ma się utrzymać dla wykonawcy dzięki progom i śladowi. W publiczności priorytetem jest bezpieczeństwo interpretacyjne: prototyp musi mieć natychmiastowy wariant neutralizacji, a sygnały muszą minimalizować możliwość błędnego odczytania jako zagrożenie, wezwanie, demonstracja albo zakłócenie porządku; to jest bezpośrednia konsekwencja dochodzenia i researchu jako rozpoznania lokalnych reżimów norm.

W katalogu pojawia się też rozróżnienie prototypów według „gęstości ekspozycji”, co pozwala zarządzać konfliktem ram. Prototypy niskoekspozycyjne są projektowane tak, by nie generować widocznej performatywności: obiekt jest mały, gest jest banalny, słowo jest minimalne, a próg jest czytelny przede wszystkim dla wykonawcy. Prototypy średnioekspozycyjne dopuszczają krótką konfigurację przestrzenną, na przykład ustawienie obiektu w osi widzenia, ale nadal unikają teatralności. Prototypy wysokoekspozycyjne w formacie chwilowym są rzadkie i stosowane tylko wtedy, gdy przedmiot psychoperformansu dotyczy właśnie widzialności i publicznego progu; wtedy katalog wymaga szczególnie rozbudowanych wariantów bezpiecznych i precyzyjnego domknięcia, aby ekspozycja nie przejęła sensu.

W tle tych prototypów katalog świadomie utrzymuje odniesienie do tradycji performance art i sztuki akcji, w tym do polskich praktyk, gdzie krótka interwencja była często nośnikiem silnego przesunięcia znaczeń. Nie chodzi o kopiowanie estetyk, lecz o świadomość, że minimalny gest bywał historycznie narzędziem krytyki i rekonstrukcji ram: od działań o strukturze instrukcji po interwencje obiektowe i gestowe, które operowały na granicy codzienności i sztuki. Psychoperformans porządkuje to w języku planu sytuacyjnego: obiekt–klucz, próg, domknięcie, wariant bezpieczny, a następnie wersjonowanie w IndywiduAkcji.

Domknięcie formatu chwilowego w 64.1 wymaga wskazania błędów systemowych, ponieważ interwencje do pięciu minut działają na granicy „zbyt małe, by zadziałało” i „zbyt duże, by pozostało chwilowe”. Katalog traktuje błędy nie jako potknięcia wykonawcze, lecz jako sygnały źle dobranych parametrów planu sytuacyjnego: nieadekwatny obiekt–klucz, nieczytelny próg, brak domknięcia, zbyt wysoka ekspozycja, konflikt ram, albo niedoszacowanie lokalnych kodów. W tym podrozdziale błędy są opisane jako typy, a obok każdego typu katalog podaje mechanizmy korekty i warianty bezpieczne, aby plan dało się wersjonować bez mitologizowania „porażek” i bez produkowania narracji o wyjątkowości.

Pierwszy błąd systemowy to brak progów, czyli interwencja, która jest „czymś zrobionym”, ale nie przedstawia statusu sytuacji. Objawem jest to, że akt nie ma wyraźnego wejścia i wyraźnego domknięcia, a wykonawca nie potrafi po fakcie wskazać, co zostało przełączone. W korekcie katalog zaleca powrót do dochodzenia i researchu: przedmiot musi zostać sformułowany jako jeden próg w języku operacyjnym, a następnie należy ograniczyć środki do minimalnego zestawu. Zwykle korekta polega na dodaniu ciszy granicznej i na wzmocnieniu obiektu–klucza jako operatora wejścia i wyjścia. W interwencji chwilowej cisza bywa bardziej skuteczna niż „więcej działania”, bo wprowadza cięcie w rytmie codzienności.

Drugi błąd systemowy to przejście formatu przez słowo. Objawem jest tendencja do wyjaśniania, komentowania, dopowiadania, co w krótkim czasie produkuje narrację zamiast progów. Katalog zaleca tu restrykcję słowa: maksimum jedna fraza wejścia i jedna fraza domknięcia, bez interpretacji. Korekta polega też na przeniesieniu sensu na obiekt–klucz i działanie symboliczne. W praktyce słowo powinno pełnić funkcję cue’u, analogiczną do sygnałów w montażu na żywo: sygnalizuje przełączenie, ale nie tłumaczy świata.

Trzeci błąd systemowy to nadmierna ekspozycja i konflikt ram. Objawem jest to, że interwencja staje się „wydarzeniem dla otoczenia”, a otoczenie zaczyna reagować, interpretować, eskalować, co może rodzić ryzyka społeczne, instytucjonalne i etyczne. Katalog traktuje to jako problem doboru parametrów, nie jako problem „odwagi”. W korekcie zaleca redukcję ekspozycji: wybór prototypu niskoekspozycyjnego, obiektu przezroczystego kulturowo, gestu banalnego, oraz natychmiastowego wariantu neutralizacji. Neutralizacja nie jest tu zdradą sensu; jest wbudowanym mechanizmem, który chroni plan i ludzi. Jeśli przedmiot psychoperformansu dotyczy widzialności i wymaga ekspozycji, wówczas korekta polega na rozbudowaniu protokołu bezpieczeństwa i na skróceniu czasu ekspozycji, aby zachować chwilowość.

Czwarty błąd systemowy to brak domknięcia, który w formacie chwilowym prowadzi do dryfu: interwencja „nie kończy się”, tylko przechodzi w resztę dnia jako napięcie, a to rodzi ryzyko kompulsywności i kolonizacji uwagi. Katalog wymaga domknięcia jako aktu materialnego: obiekt–klucz zostaje odłożony, zamknięty, związany lub przywrócony do stanu neutralnego; wykonawca przełącza ciało w tryb zwykły, a cisza poakcyjna trwa co najmniej kilka sekund. Korekta jest tu prosta: domknięcie musi stać się segmentem, nie domyślnym „a potem już normalnie”.

Piąty błąd systemowy to nadmiar zmiennych w jednym akcie. Objawem jest to, że w pięć minut próbuje się zmienić więcej niż jeden parametr sytuacji: jednocześnie uwaga, rytm, relacja, bodźce, narracja. W efekcie plan traci sterowalność, a ewaluacja staje się niemożliwa, bo nie wiadomo, co zadziało. Katalog zaleca tu zasadę jednego przełączenia: jeden parametr i jeden próg. W korekcie ogranicza się liczbę kanałów aktywnych w akcie progowym do jednego dominującego i jednego potwierdzającego. Jeśli plan wymaga wielu przełączeń, to znaczy, że nie jest planem chwilowym, tylko należy do formatu krótkiego albo średniego.

Szesty błąd systemowy to niewłaściwy dobór obiektu–klucza. Objawem jest to, że obiekt uruchamia skojarzenia nieadekwatne do przedmiotu, wzbudza niepokój, albo przeciwnie: jest tak obojętny, że nie trzyma sensu. W korekcie katalog zaleca wymianę obiektu w obrębie klasy funkcjonalnej: nie szuka się obiektu „mocniejszego”, tylko obiektu lepiej sterowalnego

symbolicznie w danym kontekście. Ta korekta jest ściśle związana z dochodzeniem i researchu: obiekt ma być dobrany do lokalnych kodów i do reżimu sytuacyjnego, a nie do arbitralnej symboliki.

Siódmy błąd systemowy to kompulsywne powtarzanie formatu chwilowego. Interwencja do pięciu minut jest kusząca, bo jest łatwa do wykonania, ale jej nadużywanie zamienia ją w nawyk i rozmywa sens. Katalog wprowadza tu ograniczenie częstotliwości jako warunek bezpieczeństwa: plan chwilowy powinien mieć wyznaczone okna użycia i wyznaczone przerwy. Jeśli pojawia się lęk przed niewykonaniem, poczucie winy albo przymus, uruchamia się wariant bezpieczny zawieszenia z domknięciem. Jest to element etyki psychoperformansu: plan ma działać na wolności, nie na przymusie.

Ewaluacja interwencji chwilowej jest w katalogu skrajnie zwięzła i proceduralna. Zapis obejmuje: przedmiot–próg, kontekst, segmentację czasu, obiekt–klucz, dominujący kanał, czytelność progów, domknięcie, zakłócenia i uruchomione warianty bezpieczne. Katalog wymaga odpowiedzi na trzy pytania: czy próg został przestawiony, czy domknięcie wyłączyło plan, czy konflikt ram został opanowany. Jeżeli tak, plan jest stabilny; jeżeli nie, wraca się do dochodzenia i researchu i rekonstruuje metadane. Ta logika utrzymuje światowy standard metodologiczny: nie opiera się na anegdocie, tylko na parametrach i na wersjonowaniu protokołu.

Podrozdział 64.1 domyka także relację interwencji chwilowej do IndywiduAkcji. Format chwilowy jest w IndywiduAkcji narzędziem przełączania progów między większymi modułami, a nie substytutem całości. Jego rola polega na tym, że może stabilizować oś sensu w momentach przejścia: wejście w dzień, wejście w pracę, wyjście z pracy, przejście z relacji publicznej do prywatnej, przejście z bodźcowania do ciszy. W IndywiduAkcji interwencje chwilowe powinny być komponowane oszczędnie, bo ich nadmiar rozprasza przedmiot i buduje złudzenie „ciągłej pracy”. Katalog pozostaje konsekwentny: plan sytuacyjny jest wyborem, a wybór jest selekcją.

## 64.2. Format krótki (15–45 minut)

Format krótki (15–45 minut) jest w katalogu psychoperformansu pierwszą klasą czasową, w której plan sytuacyjny może rozwinąć pełną, wieloprogową dramaturgię bez wchodzenia w reżim długotrwałego obciążenia logistycznego. W interwencjach chwilowych do pięciu minut psychoperformans działa jak przełącznik; w formacie krótkim działa jak sekwencja przełączy, w której sens nie jest pojedynczym cięciem, lecz trajektorią: wejściem, stabilizacją, modulacją, transformacją i domknięciem. Ten format odpowiada „oknu uwagi” typowemu dla wielu sytuacji edukacyjnych, warsztatowych i kameralnych, ale katalog nie redukuje go do pedagogiki ani do eventu. Jest to format operacyjny, w którym obiekt–klucz może przejść od roli inicjalizatora do roli centralnego operatora, a następnie do roli narzędzia domknięcia, przy jednoczesnym utrzymaniu sterowalności symbolicznej i bezpieczeństwa sytuacyjnego.

W tym miejscu czas przestaje być tylko miarą długości, a staje się architekturą progów, co zbliża format krótki do myślenia dramaturgicznego rozwijanego w różnych tradycjach teatru i performansu. Bertolt Brecht akcentował konstrukcję dystansu i segmentację scenicznego przebiegu jako narzędzia myślenia, Jerzy Grotowski badał rygor kompozycji i relację między

impulsem a formą, a Augusto Boal traktował strukturę działania jako mechanizm pracy na relacji i na władzy sytuacyjnej. Z perspektywy studiów performatywnych Richard Schechner podkreślał logikę „restored behavior” i przenaszalność struktur, a Erika Fischer-Lichte opisywała autopoietyczną pętlę sprzężenia zwrotnego między wykonawcą a świadkiem. Katalog psychoperformansu korzysta z tych intuicji, ale przekłada je na język planu sytuacyjnego: czas krótki ma wytwarzać stabilną pętlę sensu, lecz jednocześnie musi mieć mechanizmy dyssypacji i neutralizacji konfliktów ram, bo 15–45 minut to już wystarczająco długo, aby sytuacja zaczęła wytwarzać własne naciski społeczne, a zarazem zbyt krótko, aby liczyć na „samoregulację” przez zmęczenie lub przez długą adaptację.

W formacie krótkim katalog wymaga precyzyjnej segmentacji, ponieważ bez segmentacji plan zaczyna „płynąć” i traci progę. Minimalny szkielet czasowy obejmuje: próg wejścia (2–6 minut), fazę synchronizacji (3–8 minut), fazę ekspozycji obiektu–klucza i osi sensu (3–8 minut), fazę transformacji właściwej (5–15 minut), dyssypację i reintegrację (2–6 minut) oraz domknięcie z wyłączeniem (2–5 minut). Segmenty nie są „częściami opowieści”, lecz częściami operacji: każdy segment ma inne zadanie w sterowaniu uwagą, inną relację między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, oraz inne ryzyka. Szczególnie ważna jest dyssypacja, bo w formacie krótkim uczestnicy i świadkowie potrafią szybko wejść w intensyfikację, ale równie szybko mogą wejść w rozproszenie lub opór; dyssypacja ma zatem charakter techniczny, nie estetyczny, i jest projektowana jako kontrolowane rozładowanie napięcia ram.

Dochód i research w formacie krótkim ma inną dynamikę niż w interwencji chwilowej. W pięciu minutach selekcja środków musi być radykalna; w 15–45 minutach możliwa jest wielowarstwowość, ale tylko wtedy, gdy wynika z istoty przedmiotu psychoperformansu, a nie z pragnienia „bogactwa”. Research ma rozpoznać, jakie kody kulturowe i symboliczne będą aktywne w danym kontekście, jakie obiekty mogą stać się obiektami–kluczami bez generowania niepożądanych skojarzeń, jakie formy słowa (instrukcja, formuła, powtórzenie, modulacja prozodyczna, cisza) będą wspierały progę, a jakie przejmą plan i wprowadzą go w narracyjny nadmiar. Następnie selekcja odbywa się warstwowo: najpierw wybiera się jeden przedmiot–próg jako oś, potem klasę obiektów–kluczy, potem minimalne działania symboliczne i dopiero na końcu dekoracyjne parametry bodźcowe, o ile są w ogóle potrzebne. W tym formacie szczególnie łatwo o pomylenie „środków” z „treścią”, dlatego katalog traktuje redukcję jako oznakę dojrzałości projektowej, a nie jako ubóstwo.

Format krótki jest też pierwszym formatem, w którym role i relacje mogą zostać jawnie wpisane w plan jako element dramaturgii progowej. W interwencjach chwilowych rola bywa ukryta w banalności gestu; tutaj rola bywa narzędziem: operator progę (osoba uruchamiająca cue’y), strażnik domknięcia (osoba pilnująca wyłączenia), świadek stabilizujący (osoba utrzymująca ramę i minimalną uważność), oraz osoba prowadząca dyssypację (osoba inicjująca rozładowanie i powrót do reżimu codziennego). Nie chodzi o hierarchię teatralną, tylko o rozdział funkcji sterowania, który minimalizuje ryzyko, że cały plan stanie się zależny od jednego wykonawcy i jego chwilowej dyspozycji. W tym sensie format krótki jest formatem organizacyjnym: ujawnia, że psychoperformans jest technologią sytuacji, a nie wyłącznie ekspresją.

Metadane formatu krótkiego (15–45 minut) są w katalogu skonstruowane jako narzędzie projektowania złożoności kontrolowanej. W tym przedziale czasowym można już wytworzyć

pełną, wieloprogową strukturę psychoperformansu, ale jednocześnie nie ma jeszcze bufora trwania, który w formatach dłuższych pozwala na częściową samoregulację przez adaptację. Dlatego metadane w 64.2 muszą jednocześnie: wyostrzyć oś sensu (przedmiot), zaprojektować segmentację czasu (progi), ustawić obiekt–klucz jako operator materialny, oraz wbudować dyssypację i domknięcie jako mechanizmy bezpieczeństwa. Katalog traktuje metadane jako „inżynierię dramaturgii”: nie opisuje się wyłącznie tego, co ma się wydarzyć, lecz konfiguruje się warunki, w których wydarzenie będzie sterowalne.

Pierwsza rubryka metadanych to przedmiot psychoperformansu w wersji parametrycznej. W formacie krótkim nie wystarczy jedno zdanie, bo plan ma kilka progów; potrzebna jest oś główna oraz dwa parametry pomocnicze. Oś główna to próg, który plan ma przedstawić, natomiast parametry pomocnicze określają, jakimi kanałami i w jakim reżimie ma to nastąpić. Przykładowo: oś główna „próg widzialności”, parametr pierwszy „obiekt–klucz jako operator osi spojrzenia”, parametr drugi „cisza i światło jako ramowanie”. Albo: oś główna „próg przejścia relacyjnego”, parametr pierwszy „gest i proksemika jako modulacja dystansu”, parametr drugi „słowo wyłącznie jako cue”. Taki zapis uniemożliwia rozmycie planu w zbyt wiele wątków; format krótki pozwala na złożoność, ale nie toleruje wieloosiowości bez kontroli.

Druga rubryka to dochodzenie i research w wersji skróconej, ale totalizującej w logice doboru środków. W metadanych zapisuje się: jakie kody kulturowe i normy sytuacyjne są aktywne w danym kontekście, jakie mity i figury przejścia mogą zostać uruchomione przez obiekty, jakie przesady i mikroprzesady codzienności mogą działać jako niejawne ramy, oraz jakie potencjalne konflikty interpretacyjne są najbardziej prawdopodobne. Ta rubryka nie jest esejem, tylko mapą ryzyka i zasobów. Kluczowe jest to, że research determinuje dobór miejsca, czasu trwania, liczby osób i infrastruktury – dokładnie względem istoty przedmiotu – a nie odwrotnie. Katalog wymaga tu także listy zasobów lokalnych: co jest dostępne, co jest wąskim gardłem, co może stać się obiektem–kluczem bez naruszeń norm.

Trzecia rubryka to segmentacja czasu w postaci partytury progowej. Katalog nie pozwala na zapis „15–45 minut” jako jednej formy; trzeba wskazać segmenty i ich funkcje. Minimalna partytura obejmuje: wejście (inicjalizacja ramy), synchronizacja (wyrównanie rytmu i uwagi), ekspozycja osi sensu (ustanowienie obiektu–klucza i reguły), transformacja (właściwy akt progowy), dyssypacja (kontrolowane rozładowanie), reintegracja (powrót do reżimu codziennego) oraz domknięcie (wyłączenie planu i neutralizacja). W metadanych podaje się nie tylko minuty, ale i sygnały przejścia między segmentami: cue’y, zmiany w ustawieniu obiektu, przełączenia światła, wejścia ciszy. Segmentacja jest tu narzędziem sterowalności: jeśli pojawia się zakłócenie, plan można skrócić przez redukcję transformacji, ale nie wolno pomijać domknięcia.

Czwarta rubryka to obiekt–klucz i obiekty progowe jako system. W formacie krótkim katalog zaleca co najmniej jeden obiekt centralny oraz jeden lub dwa obiekty progowe, które nie niosą głównego sensu, ale sterują przełączeniami. Obiekt centralny utrzymuje oś, obiekty progowe uruchamiają progi: wejście, transformację, domknięcie. Metadane muszą opisać klasę obiektu, jego funkcję, sposób manipulacji, a także warianty zastępcze. Katalog wymaga też rubryki „ryzyko obiektu”: jakie niepożądane skojarzenia może uruchomić w danym kontekście, oraz jak je neutralizować bez utraty sensu. To jest bezpośrednia konsekwencja zasady, że obiekt jest materialnym operatorem znaczeń i musi być sterowalny symbolicznie.

Piąta rubryka to dominanta kanałowa w każdym segmencie. Format krótki daje pokusę „wielokanałowości naraz”, ale katalog działa inaczej: w każdym segmencie wybiera się kanał dominujący i kanał wspierający, a pozostałe kanały są tłem. Przykładowo: w wejściu dominować może światło, wspierać obiekt; w synchronizacji dominować może dźwięk (najczęściej cisza lub prosty rytm), wspierać gest; w ekspozycji dominować może obiekt, wspierać słowo jako cue; w transformacji dominować może gest albo obiekt, wspierać cisza; w dyssypacji dominować może ruch i oddech jako rytm, wspierać światło; w domknięciu dominować może obiekt i cisza. Taka matryca ogranicza szum i czyni plan czytelnym dla wykonawcy i świadków.

Szosta rubryka to role i odpowiedzialności funkcjonalne. Katalog rozróżnia role nie według statusu, ale według funkcji: operator cue (osoba uruchamiająca sygnały przejścia), strażnik granic (osoba pilnująca, by segmenty nie rozlały się), mediator ramy (osoba neutralizująca konflikt interpretacji), oraz strażnik domknięcia (osoba, która gwarantuje wyłączenie). W module 64.2 role są szczególnie ważne w planach duetowych i kameralnych, bo krótkie formaty intensyfikują relacje; brak ról zwiększa ryzyko eskalacji i rozmycia.

Siódma rubryka to reżim słowa i ciszy. W formacie krótkim katalog dopuszcza więcej słowa niż w interwencjach chwilowych, ale słowo nadal nie może stać się narracją. Metadane określają: które segmenty są bezsłowne, gdzie występują cue’y, jaka jest maksymalna liczba zdań instrukcyjnych, oraz czy pojawiają się powtórzenia, mantry, recytacje lub inne formy logoperformansu. Katalog wymaga, aby logoperformans miał funkcję progową lub synchronizacyjną, a nie komentującą. Cisza jest planowana jako segment, nie jako domyślność.

Ósma rubryka to warianty bezpieczne i dyssypacja. W formacie krótkim katalog wymaga trzech wariantów: redukcji (skrócenie transformacji), neutralizacji (przełączenie interpretacji na zwykłą czynność), oraz przerwania z domknięciem (natychmiastowe wyłączenie planu). Dyssypacja jest opisana w metadanych jako procedura: co robi się, aby rozładować napięcie bez destrukcji sensu. Może to być przełączenie na prosty rytm ruchu, przejście w ciszę, rozproszenie grupy, zmiana ustawienia obiektu. Dyssypacja jest w katalogu obowiązkowa, bo w 15–45 minut łatwo o intensyfikację bez wyjścia.

Dziewiąta rubryka to dokumentacja i ewaluacja proceduralna. Katalog wymaga zapisu parametrów: segmentacja czasu, funkcje progów, zachowanie obiektu–klucza, uruchomione warianty bezpieczne, oraz to, czy domknięcie wyłączyło plan. Nie wymaga natychmiastowej interpretacji sensu. Ewaluacja ma odpowiedzieć: czy oś główna została utrzymana, czy progi były czytelne, czy dyssypacja zadziałała, czy plan pozostał sterowalny. Jeśli nie, wraca się do researchu i rekonstruuje plan od ogółu do szczegółu.

Metadane formatu krótkiego są więc narzędziem przeciw „rozlewaniu się” performansu w wydarzenie. W następnym fragmencie 64.2 katalog przejdzie do typologii struktur czasowych w 15–45 minut: struktura linearna, struktura modułowa, struktura pętlowo-modulacyjna, oraz pokaże, jak każda z nich zarządza uwagą, konfliktem ram i dyssypacją, a także jakie prototypy planów są najbardziej adekwatne dla modułów indywidualnych, duetowych i kameralnych w tym formacie.

Typologia struktur czasowych w formacie krótkim (15–45 minut) jest w katalogu pomyślana jako zestaw matryc dramaturgicznych, które pozwalają utrzymać oś sensu, a jednocześnie

zarządzać dynamiką uwagi i ryzykiem konfliktu ram. W tej skali czasowej psychoperformans zaczyna wytwarzać własną „mikroinstytucję” sytuacji: pojawiają się oczekiwania, interpretacje, mikrohierarchie, a czas staje się nie tylko parametrem, lecz także polem negocjacji. Dlatego katalog nie opisuje struktur jako wariantów estetycznych, lecz jako rozwiązania inżynierskie dla utrzymania sterowalności.

Struktura linearna jest najprostsza, ale w praktyce najbardziej wymagająca pod względem dyscypliny progów. Przebiega jako jedno przejście od inicjalizacji do domknięcia z wyraźnie zarysowaną transformacją w środku, bez powrotów i bez iteracji. Jej zaletą jest czytelność: świadek i wykonawca łatwo rozpoznają, gdzie jest wejście, gdzie jest „rdzeń” i gdzie jest wyłączenie. Jej ryzykiem jest natomiast to, że gdy w środku pojawi się zakłócenie, plan może się rozsypać, bo nie ma alternatywnych ścieżek powrotu. Katalog zaleca w strukturze linearnej szczególnie mocne zakotwiczenie w obiekcie–kluczu oraz rygor cue’ów, ponieważ w linearyzmie nie ma „drugiej próby” i dlatego przełączenia muszą być natychmiast rozpoznawalne w co najmniej dwóch kanałach.

W strukturze linearnej dyssypacja nie jest osobną „przerwą”, lecz techniką wbudowaną w przebieg. Katalog proponuje dyssypację w postaci krótkich segmentów ciszy granicznej oraz przełączeń proksemicznych, które rozładowują napięcie bez zatrzymywania planu. Jest to podejście bliskie temu, co w analizach rytuału i przejścia opisywali Arnold van Gennep i Victor Turner: liminalność wymaga sygnałów, które utrzymują próg, ale jednocześnie zapobiegają eskalacji. Psychoperformans przekłada to na praktykę: w linearyzmie utrzymuje się jeden przedmiot i jeden rdzeń działania symbolicznego, a rozładowanie napięcia odbywa się przez minimalne modulacje rytmu, a nie przez dodawanie treści. W tej strukturze szczególnie łatwo o błąd „przejścia przez narrację”, dlatego katalog zaleca słowo wyłącznie jako instrukcyjne cue’y i maksymalnie ogranicza komentarz.

Struktura modułowa jest odpowiedzią na fakt, że w 15–45 minutach uwaga uczestników i świadków działa falowo, a nie linearnie. Zamiast jednego rdzenia mamy tu kilka krótkich modułów, z których każdy jest mini-operacją progową, powiązaną z tą samą osią sensu, ale realizowaną innymi dominantami kanałowymi. Moduły mogą być obiektowe, gestowe, świetlne, dźwiękowe lub słowne, ale katalog wymaga, aby nie zmieniały przedmiotu, tylko zmieniały sposób jego przepracowania. Ta struktura jest szczególnie kompatybilna z myśleniem o praktykach jako „taktykach” codzienności, o których pisał Michel de Certeau: moduł jest krótką taktyką w obrębie większej strategii planu, a przejścia między modułami są miejscami, gdzie najczęściej pojawia się chaos. Dlatego katalog kładzie nacisk na obiekty progowe, które uruchamiają moduły i domykają je, utrzymując nadrzędną ramę w sensie goffmanowskim.

W strukturze modułowej kluczowe jest zarządzanie konfliktem ram, bo każdy moduł może być odczytany inaczej. Jeśli jeden moduł jest obiektowy i „banalny”, a kolejny gestowy i bardziej ekspozycyjny, otoczenie może nagle zacząć interpretować plan jako spektakl, a nie jako operację sytuacyjną. Katalog proponuje tu mechanizm stabilizacji: stały obiekt centralny pozostaje w polu jako „oś”, a moduły są jedynie jego czasowymi konfiguracjami. Dodatkowo każdy moduł ma własne mini-domknięcie, aby plan nie rozlewał się w ciąg bez granic. Dyssypacja w strukturze modułowej jest projektowana jako krótki segment resetu po każdym module: cisza, przestawienie obiektu, przejście w inne ustawienie przestrzenne, czasem minimalna zmiana światła. W praktyce jest to kontrolowana zmiana stanu, która chroni przed

tym, co Erika Fischer-Lichte opisywała jako autopoietyczną intensyfikację pętli sprzężenia zwrotnego: moduł jest pętlą krótką, a reset zapobiega jej niekontrolowanemu narastaniu.

Struktura pętlowo-modulacyjna jest najbardziej złożona i w katalogu traktowana jako narzędzie do przedmiotów, które same są pętlami: nawyki, automatyzmy, reżimy bodźcowe, cykle interakcji, powtarzające się mikrokonflikty. Polega na tym, że wykonuje się kilka iteracji tej samej mini-operacji, ale z kontrolowaną modulacją jednego parametru w każdej iteracji. Moduluje się tylko jedną zmienną naraz, na przykład odległość w relacji, natężenie światła, tempo gestu, liczbę powtórzeń frazy, pozycję obiektu w polu widzenia. Dzięki temu pętla nie staje się kompulsywna, bo ma z góry określoną liczbę iteracji oraz jasno zaprojektowane domknięcie. Ta struktura jest metodologicznie zbieżna z logiką protokołu badawczego: obserwuje się wpływ jednej zmiennej, a resztę utrzymuje w możliwie stałym reżimie, choć oczywiście w psychoperformansie nie chodzi o eksperyment laboratoryjny, tylko o sterowalność w sytuacji.

W pętlowo-modulacyjnej strukturze szczególnie ważne są wskaźniki przerwania i warianty bezpieczne, ponieważ iteracja może wytwarzać silne poczucie „muszę dokończyć”. Katalog wprost wpisuje tu mechanikę dyssypacji po każdej iteracji, aby rozładować narastanie napięcia i przeciąć potencjał kompulsji. Jednocześnie katalog zaleca minimalizację słowa, bo słowo w pętli łatwo staje się zakłębieniem w sensie potocznym, a nie narzędziem progowym; jeśli słowo ma się pojawić, jest to krótki cue potwierdzający zmianę parametru, nigdy rozbudowana formuła. Obiekt–klucz w tej strukturze pełni rolę „licznika” i „pieczęci”: wskazuje, która iteracja trwa, i domyka pętlę w sposób materialny, aby wyłączenie nie było abstrakcyjne.

Na tle tych trzech struktur katalog wprowadza również kryterium doboru do modułów indywidualnych, duetowych i kameralnych. W module indywidualnym struktura linearna bywa najbardziej stabilna, bo minimalizuje zmienne relacyjne i pozwala utrzymać oś sensu bez negocjacji społecznej. Struktura modułowa jest tam użyteczna, gdy przedmiot dotyczy przełączeń uwagi i bodźców, bo można przechodzić przez kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w kontrolowany sposób, utrzymując obiekt centralny jako operator. Struktura pętlowo-modulacyjna w module indywidualnym jest dopuszczalna, ale tylko z silnym reżimem przerwania, aby nie wytworzyć rytuału bez granic.

W module duetowym najczęściej sprawdza się struktura modułowa, ponieważ relacja jest dynamiczna i wymaga segmentów synchronizacji i resetu. W duetach katalog rekomenduje wyraźne rozdzielenie ról funkcjonalnych: jedna osoba może pełnić rolę operatora cue, druga rolę strażnika domknięcia, a role mogą się rotować, ale rotacja musi być wpisana w metadane. Struktura linearna w duecie jest możliwa, ale zwykle tylko wtedy, gdy relacja jest stabilna i nie przewiduje się konfliktu ram, ponieważ linearyzm w duecie może łatwo przejść w eskalację bez wentyla. Struktura pętlowo-modulacyjna w duecie bywa wyjątkowo skuteczna dla przedmiotów związanych z proksemiką i granicą kontaktu, o ile każda iteracja ma jasną dyssypację i jest chroniona obiektem progowym.

W module kameralnym (mała grupa) najważniejsza staje się logistyka uwagi i ryzyko interpretacyjne. Katalog preferuje tam strukturę modułową, ponieważ pozwala utrzymać grupę w ramie poprzez krótkie segmenty i częste mikrodomknięcia, a jednocześnie unika długiej ekspozycji jednego wykonawcy, która mogłaby ustanowić hierarchię spektaklu. W grupie

szczególnie ważne są obiekty progowe oraz jasne cue'y, bo bez nich grupa zaczyna samodzielnie wytwarzać alternatywne ramy znaczenia, co jest mechanizmem znanym z badań interakcji społecznych i teorii ram Goffmana. Struktura pętlowo-modulacyjna w grupie jest najbardziej ryzykowna, bo pętla może zostać przejęta przez dynamikę społeczną i stać się presją; jeśli jest stosowana, katalog wymaga wyjątkowo wyraźnych wskaźników przerwania oraz procedury neutralizacji.

W formacie 15–45 minut katalog wyróżnia błędy systemowe, które wynikają nie z „braku talentu”, lecz z błędnej architektury planu sytuacyjnego. Najczęstszy jest błąd rozmycia osi sensu: plan zaczyna z jednym przedmiotem, lecz w trakcie dopuszcza kolejne „tematy”, przez co progi przestają odnosić się do tej samej transformacji. Rozmycie osi rozpoznaje się po tym, że metadane nie pozwalają już nazwać jednego progę nadrzędnego, a obiekt–klucz staje się rekwizytem krążącym po segmentach bez stabilnej funkcji. Korekta zawsze wymaga powrotu do dochodzenia i researchu: ponownego rozpoznania istoty przedmiotu, pełnego przeglądu możliwych środków w adekwatnych dziedzinach, a następnie selekcji od ogółu do szczegółu tak, by ostał się jeden operator sensu, kilka progów oraz minimalny zestaw działań symbolicznych.

Drugim błędem jest eskalacja bez dyssypacji, czyli narastanie napięcia ram bez kontrolowanego rozładowania i reintegracji. W 15–45 minut eskalacja pojawia się szybko, bo autopoietyczna pętla sprzężenia zwrotnego między wykonawcą a świadkiem może się stabilizować i wzmacniać, a jednocześnie nie ma jeszcze „długiego trwania”, które samo wymusza zmianę dynamiki. Objawem jest to, że segment transformacji rozciąga się kosztem domknięcia, a plan kończy się w stanie nadmiaru pobudzenia albo przeciążenia interpretacyjnego. Korekta polega na wpisaniu dyssypacji jako obowiązkowego segmentu technicznego: ciszy granicznej, zmiany ustawienia, rozproszenia proksemicznego, przełączenia dominanty kanałowej, oraz na nadaniu strażnikowi domknięcia realnej władzy przerwania i wyłączenia planu bez negocjacji.

Trzecim błędem jest dominacja narracyjna, szczególnie w planach duetowych i kameralnych, gdzie słowo bywa traktowane jako „klej” relacji. W krótkim formacie narracja działa jak zalew: wypełnia okna sensu komentarzem, odbiera obiektowi–kluczowi funkcję operatora i przesuwa plan w stronę autoprezentacji. W logice analizy ram Ervinga Goffmana jest to przejęcie planu przez ramę „rozmowy”, która ma własne normy i własne mechanizmy eskalacji. Korekta wymaga wprowadzenia reżimu mowy: słowo tylko jako instrukcja, cue i akt ustanawiający, a w segmentach transformacji dominanta ciszy oraz działania symboliczne na obiekcie–kluczu; jeśli plan potrzebuje mowy jako materiału, musi być to mowa sformalizowana (powtórzenie, ograniczona formuła, kontrolowana prozodia), nigdy spontaniczny komentarz.

Czwartym błędem jest fetyszycacja obiektu–klucza, która w formacie krótkim pojawia się wtedy, gdy obiekt zostaje obciążony ontologią „mocy”, zamiast pozostać materialnym operatorem znaczeń. Objawem jest przymus posiadania konkretnego egzemplarza, lęk przed jego brakiem, lub rozrost rytuałów ochronnych wokół niego, co przesuwa plan w stronę kompulsywności i zamyka go na warianty. Korekta jest dwojaka: po pierwsze, wprowadza się klasę funkcjonalną obiektu (zastępniki o tej samej affordancji i tej samej funkcji progowej), po drugie, wzmacnia się rolę działań symbolicznych jako właściwego nośnika progę, tak aby obiekt był wymienny, a sens pozostawał w relacji obiekt–gest–czas–przestrzeń. Jeżeli plan przewiduje praktyki „magiczne” rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, to katalog

wymaga tu szczególnej sterowalności i odwracalności: obiekt ma umożliwiać domknięcie, a nie wymuszać trwanie.

Piątym błędem jest konflikt ram wynikający z niedoszacowania lokalnych kodów, norm i instytucjonalnych reżimów widzialności. W 15–45 minut plan może stać się zauważalny społecznie, a wtedy wchodzi do gry interpretacje, które nie są władzą wykonawcy, lecz władzą otoczenia, regulaminów, obyczaju, a czasem bezpieczeństwa publicznego. Korekta polega na wzmocnieniu warstwy researchu: mapowaniu zasobów lokalnych i ryzyk, określeniu interpretacji niepożądanych oraz opracowaniu sygnałów neutralizacji, które pozwalają natychmiast przełączyć plan w tryb zwykłej czynności bez utraty domknięcia. W polu performansu tego rodzaju taktyczność była wielokrotnie obecna w praktykach krótkiej interwencji, od instrukcyjnych działań Fluxusu po „Activities” Allana Kaprowa, ale katalog psychoperformansu ujmuje ją wprost jako obowiązek etyczny planu sytuacyjnego, a nie jako spryt artystyczny.

Szóstym błędem jest błędny dobór struktury czasu do przedmiotu, czyli sytuacja, w której plan przyjmuje linearyzm, choć przedmiot jest pętlą, albo wchodzi w pętlę, choć przedmiot jest jednorazowym progiem. Objawem bywa albo nuda i dyfuzja uwagi (gdy pętla jest nieadekwatna), albo chaos i poczucie „nie domknęliśmy” (gdy linearyzm nie daje przestrzeni na modulację). Korekta ma charakter projektowy: dobiera się strukturę (linearną, modułową, pętlowo-modulacyjną) na podstawie rozpoznania przedmiotu, a następnie wersjonuje się tylko jedną zmienną naraz, aby nie utracić porównywalności realizacji. Ta zasada wersjonowania jest warunkiem budowy katalogu: plan ma być replikowalny, a zmiany mają być śledzalne.

Na tym tle katalog proponuje kilka prototypów planów krótkich, które nie są „gotowcami”, lecz schematami operacyjnymi do osadzenia w lokalnym kontekście. Prototyp pierwszy to plan indywidualny „próg wejścia–próg wyłączenia”, gdzie oś sensu dotyczy przełączenia reżimu uwagi, a obiekt–klucz pełni rolę bramy: inicjalizuje wejście i pieczętuje domknięcie, a segment transformacji jest pojedynczym, precyzyjnym działaniem symbolicznym. Prototyp drugi to plan duetowy „proksemika i granica”, gdzie oś sensu dotyczy dystansu i relacji, a obiekt–klucz jest materialnym markerem progów w przestrzeni; role są rozdzielone funkcjonalnie, cue’y są minimalne, a dyssypacja jest wpisana jako procedura resetu po każdej zmianie ustawienia. Prototyp trzeci to plan kameralny „modułowa rekonstrukcja osi”, gdzie grupa przechodzi przez kilka krótkich modułów o różnych dominantach kanałowych, ale zawsze wokół tego samego obiektu centralnego, a obiekty progowe uruchamiają przejścia między modułami i gwarantują mini-domknięcia; plan jest szczególnie odporny na rozproszenie, bo struktura wymusza częste stabilizacje ramy.

W każdym z tych prototypów katalog nakazuje pamiętać o podstawowej tezie psychoperformansu: rzeczy–klucze, działania symboliczne i inne elementy progowe są nazywane i ustawiane nie dla ornamentu, lecz po to, by nakierować wykonawcę i świadków na zogniskowane rozumienie sensu aktów oraz ogólnej wymowy i użyteczności planu. Nazwanie nie jest tu „opowieścią”, tylko operacją semantyczną, która stabilizuje próg w czasie, a jednocześnie pozostaje na tyle oszczędna, by nie przejść działania. Tę oszczędność wzmacnia reżim dyssypacji i domknięcia: plan nie ma pozostawać w człowieku jako napięcie bez granic, lecz ma zostać wyłączony, aby mógł być później przywołany jako narzędzie, a nie jako przymus.

### 64.3. Format średni (60–120 minut)

Format średni (60–120 minut) jest w katalogu psychoperformansu pierwszą klasą czasową, w której plan sytuacyjny może wytworzyć pełne środowisko działania: nie tylko sekwencję progów, lecz także stabilny reżim uwagi, relacji i materialności, zdolny utrzymać sens mimo fluktuacji energii, nastroju i dynamiki społecznej. Ten przedział czasowy stanowi jakościowy próg między „wydarzeniem krótkim”, które można utrzymać dzięki dyscyplinie cue’ów, a „wydarzeniem długim”, które wymaga już rozbudowanej infrastruktury i zarządzania zmęczeniem w skali wielu godzin. W 60–120 minutach psychoperformans może uruchomić zarówno mechanikę wejścia i liminalności opisywaną przez Arnolda van Gennepa i Victora Turnera, jak i autopoietyczną dynamikę sprzężenia zwrotnego między wykonawcą a świadkiem w ujęciu Eriki Fischer-Lichte, a jednocześnie może pozostać sterowalny bez nadmiernej instytucjonalizacji. To właśnie sterowalność – rozumiana jako zdolność utrzymania osi sensu, progów i domknięcia przy zmiennych warunkach – jest w tej klasie czasu kryterium nadrzędnym.

W formacie średnim „czas” jest równocześnie materiałem dramaturgicznym i mechanizmem regulacyjnym. Z perspektywy teorii praktyk performatywnych, rozwijanych między innymi przez Richarda Schechnera, 60–120 minut umożliwia zarówno uruchomienie zachowań odtwarzalnych i transformowalnych, jak i ich modulację w odpowiedzi na mikrozdarczenia sytuacji, bez popadania w improwizacyjny dryf. Z perspektywy dramaturgii i reżyserii, od Brechta przez Grotowskiego po praktyki laboratoriów performatywnych, ten czas pozwala wprowadzić rytm jako strukturę poznawczą, a nie jedynie estetyczną, ponieważ rytm w tej skali może być nośnikiem rozróżnialnych stanów: inicjalizacji, synchronizacji, intensyfikacji, dysypacji i reintegracji. Z perspektywy nauk o poznaniu, choć katalog nie redukuje psychoperformansu do psychologii, nie da się ignorować faktu, że w tym przedziale czasowym pojawiają się typowe zjawiska: narastająca dyspersja uwagi, habituacja bodźców, zmiana reżimu pamięci roboczej i ryzyko przeciążenia informacyjnego, a także fluktuacje pobudzenia, które klasycznie opisywano między innymi w kontekście relacji pobudzenie–skuteczność. W planie sytuacyjnym te zjawiska nie są „problemem”, tylko parametrami projektowymi: dysypacja i reset nie są przerwą, lecz warunkiem utrzymania sensu.

Dochód i research w formacie średnim musi objąć dwa równoległe poziomy rozpoznania. Pierwszy poziom dotyczy istoty przedmiotu psychoperformansu: jaka transformacja progowa ma zostać przeprowadzona i jakie jest jej kryterium rozpoznawalności w działaniu, nie w narracji. Drugi poziom dotyczy „ekologii sytuacji”, czyli całego układu zasobów i ograniczeń: architektury przestrzeni, norm obyczajowych, reżimów instytucjonalnych, potencjalnych konfliktów ram w sensie goffmanowskim, dostępności obiektów, czasu wejścia i wyjścia uczestników, obecności osób postronnych, a także parametrów bodźcowych, takich jak światło, dźwięk i widzialność. W tej klasie czasu research nie może być zredukowany do selekcji symboli; musi być mapowaniem infrastruktury sensu, w tym mapowaniem „punktów awarii”, które mogą przejść sytuację. Dopiero po totalnym rozpoznaniu pola środków następuje selekcja od ogółu do szczegółu: wybór jednego przedmiotu–osi, jednego obiektu centralnego, oraz ograniczonego zestawu obiektów progowych i działań symbolicznych, które będą uruchamiały przełączenia. Paradoks tej klasy polega na tym, że większy czas kusi większą liczbą środków, ale

dojrzały plan średni jest planem redukcyjnym: ma więcej czasu nie po to, by „dodawać”, lecz po to, by umożliwić stabilizację i wielokrotne potwierdzanie sensu w różnych segmentach bez eskalacji.

Format średni jest też pierwszym formatem, w którym projektowanie ról staje się elementem ontologii planu sytuacyjnego, a nie dodatkiem organizacyjnym. Jeżeli w krótkiej formie role można jeszcze „unosić” na intuicji i na dyskretnej koordynacji, to w 60–120 minutach brak ról prowadzi do rozproszenia odpowiedzialności i w efekcie do rozmycia progów. Katalog traktuje role funkcjonalne jako urządzenia stabilizacji: operator cue’ów steruje przejściami, strażnik granic pilnuje segmentacji, mediator ram neutralizuje konflikty interpretacyjne, a strażnik domknięcia gwarantuje wyłączenie planu nawet wtedy, gdy sytuacja „chce trwać dalej”. W modułach duetowych i kameralnych role te mogą rotować, ale rotacja musi być wpisana w metadane, aby nie była źródłem niejawnej walki o kontrolę. W grupie średni format ujawnia zjawiska znane z socjologii interakcji: mikrokoalicje, dyfuzję uwagi, presję zgodności, a czasem tendencję do przejmowania narracji przez najbardziej ekspresyjne osoby; dlatego plan sytuacyjny musi mieć mechanizmy, które chronią oś sensu przed „socjologicznym dryfem”.

W architekturze progowej formatu średniego katalog preferuje strukturę wielosegmentową z co najmniej dwoma wyraźnymi resetami. Pierwszy reset następuje po synchronizacji i ekspozycji osi sensu, aby przeciąć wczesną eskalację i ustabilizować ramę zanim rozpocznie się transformacja właściwa. Drugi reset następuje po pierwszej fazie transformacji, aby umożliwić rekonsolidację sensu i sprawdzić, czy plan nadal „trzyma” przedmiot, czy został przejęty przez przypadkową intensyfikację. Te resetowe segmenty są projektowane w kanałach, które najskuteczniej wyłączają narracyjny nadmiar: cisza, proksemika, minimalny ruch, proste przełączenie światła, rekonfiguracja obiektu centralnego, a nie dodatkowe słowa. W tym formacie szczególnie ważne jest, aby obiekt–klucz nie był jednorazowym rekwizytem, tylko długotrwałym operatorem: powinien wracać w kolejnych segmentach jako ta sama oś, dzięki czemu świadomość wykonawcy i świadków nie musi „od nowa” budować sensu, lecz może go stopniowo pogłębiać bez rozrostu środków. Ta logika jest bliska praktykom, które w polu somatycznym i choreograficznym traktują powrót do punktu odniesienia jako warunek ucieleśnionej orientacji, choć w psychoperformansie punkt odniesienia jest przede wszystkim semiotyczno-materialny.

Metadane formatu średniego (60–120 minut) są w katalogu zaprojektowane tak, aby plan sytuacyjny mógł utrzymać się jako system progów mimo naturalnych fluktuacji energii i uwagi oraz mimo zmienności dynamiki społecznej. W tej klasie czasu nie wystarcza już „opis przebiegu”; potrzebna jest architektura sterowania, która zawiera zarówno parametry semantyczne, jak i parametry infrastrukturalne. Metadane są więc jednocześnie specyfikacją dramaturgiczną, specyfikacją środowiskową i specyfikacją bezpieczeństwa sytuacyjnego, a ich rolą jest ograniczenie liczby niejawnych zmiennych, które najczęściej przejmują plan.

Pierwsza rubryka metadanych pozostaje przedmiotem psychoperformansu, ale w formacie średnim jest on kodowany jako oś progowa oraz jako zestaw wskaźników rozpoznawalności progów w działaniu. Oś progowa musi dać się opisać w języku operacyjnym, a nie metaforycznym, ponieważ w 60–120 minut łatwo o narracyjny dryf, który pozornie „pogłębia” sens, a w rzeczywistości rozmywa sterowalność. Wskaźniki nie są oceną psychologiczną, lecz parametrami sceny: czy obiekt–klucz wraca jako operator w kolejnych segmentach, czy cue’y

są rozróżnialne, czy reset rzeczywiście obniża napięcie ram, oraz czy domknięcie wyłącza plan bez pozostawienia „otwartej pętli”. Ta rubryka jest także miejscem, w którym dochodzenie i research materializują się w decyzji fundamentalnej: jaki próg jest „rdzeniem”, a jakie elementy są tylko narzędziami jego przeprowadzenia.

Druga rubryka obejmuje mapowanie zasobów i ograniczeń jako wynik totalnego rozpoznania pola środków adekwatnych do przedmiotu. W tej rubryce katalog wymaga, by wymienić lokalne kody kulturowe, normy sytuacyjne i potencjalne konflikty ram w sensie goffmanowskim oraz w sensie meta-komunikacyjnej teorii ram Gregory’ego Batesona, bo w formacie średnim otoczenie ma czas, aby wyprodukować interpretacje konkurencyjne. Wpisuje się także parametry infrastruktury: dostęp do światła, możliwość kontroli natężenia bodźców, akustykę, przepływ osób postronnych, reżimy instytucjonalne, a w kontekstach publicznych również ryzyka, które mogą uruchomić interwencje porządkowe. Dopiero na tym tle dokonuje się selekcji środków od ogółu do szczegółu: wybiera się jeden obiekt centralny, ograniczony zestaw obiektów progowych, oraz minimalną liczbę działań symbolicznych, które faktycznie pracują na progu, zamiast mnożyć ornamenty.

Trzecia rubryka to partytura progowa jako segmentacja czasu w funkcjach, nie w „scenach”. Format średni wymaga w metadanych co najmniej siedmiu segmentów: inicjalizacja ramy, synchronizacja uwagi i rytmu, ekspozycja osi sensu, transformacja I, reset I, transformacja II, dyssypacja i reintegracja, domknięcie i neutralizacja. Segmenty transformacyjne są rozdzielone resetem nie po to, by „odpocząć”, lecz po to, by przeciąć ryzyko eskalacji i sprawdzić, czy plan nadal pracuje na przedmiocie, czy został przejęty przez intensywność. Katalog wymaga też zdefiniowania cue’ów przejścia między segmentami: sygnałów w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, przy czym w każdym segmencie wskazuje się dominantę kanałową oraz kanał wspierający. Ta matryca zapobiega chaosowi wielokanałowości, w którym wszystko dzieje się naraz, a nic nie jest rozróżnialne.

Czwarta rubryka dotyczy systemu obiektów: obiektu centralnego, obiektów progowych oraz obiektów zastępczych. Obiekt centralny jest w tej klasie czasu „infrastrukturą sensu” i musi być zdolny do powrotu jako ten sam operator w kilku segmentach, co stabilizuje oś znaczenia bez konieczności rozbudowy narracji. Obiekty progowe są narzędziami przełączeń: uruchamiają wejście, reset i domknięcie, a ich manipulacje są krótkie, ale jednoznaczne, aby progi były czytelne również wtedy, gdy uwaga uczestników faluje. Obiekty zastępcze nie są dodatkiem; są warunkiem bezpieczeństwa metodologicznego, bo plan średni nie może się rozsypać przez brak jednego egzemplarza. W tej rubryce wpisuje się także ryzyko fetyszycacji obiektu oraz procedury neutralizacji, aby obiekt pozostał materialnym operatorem znaczeń, a nie źródłem przymusu lub ontologizowanej „mocy”, nawet jeśli plan dopuszcza praktyki magiczne rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia.

Piąta rubryka obejmuje role funkcjonalne i odpowiedzialności, które w formacie średnim są nieodzowne dla utrzymania segmentacji. Operator cue’ów odpowiada za sygnały przejścia, strażnik granic odpowiada za utrzymanie ram czasowych segmentów, mediator ram odpowiada za neutralizację konfliktów interpretacyjnych, a strażnik domknięcia odpowiada za realne wyłączenie planu, nawet jeśli grupa lub wykonawca chcieliby „jeszcze chwilę”. W praktyce ta rubryka jest jednym z najważniejszych miejsc, gdzie katalog odróżnia psychoperformans od wydarzenia artystycznego opartego na charyzmie wykonawcy: plan ma utrzymać się dzięki

dystrybucji funkcji, a nie dzięki temu, że jedna osoba „pociągnie energię”. W modułach duetowych dopuszcza się rotację ról, ale rotacja musi mieć swoją dramaturgię i swoje cue’y, aby nie stała się źródłem niejawnego przeciągania kontroli.

Szósta rubryka dotyczy reżimu słowa, ciszy i logoperformansu jako narzędzi sterowania, nie jako nośników opowieści. W tej klasie czasu można użyć więcej słowa niż w formacie krótkim, ale katalog wymaga, by słowo było sformalizowane: instrukcja, formuła ustanawiająca, powtórzenie rytmiczne, modulacja prozodyczna, recytacja jako cue, a nie komentarz. Cisza jest planowana jako segmenty graniczne i jako narzędzie resetu, ponieważ w praktyce to właśnie cisza najskuteczniej wycina narastającą narracyjność i przywraca planowi status operacji. W metadanych zapisuje się limity: maksymalną liczbę zdań instrukcyjnych, miejsca absolutnie bezsłowne, oraz procedury przerywania mowy, jeśli zaczyna kolonizować transformację. Jest to konsekwencja rygoru, który katalog przyjmuje także wobec „performansu językowego”: mowa jest potężnym materiałem, ale w formacie średnim potrafi zdominować progi szybciej niż jakikolwiek inny kanał.

Siódma rubryka obejmuje dyssypację, reset i warianty bezpieczne. W formacie średnim katalog wymaga co najmniej trzech wariantów: redukcji (skrócenie transformacji II), neutralizacji (przełączenie ramy na zwykłą czynność i wyprowadzenie planu z ekspozycji), oraz przerywania z domknięciem (natychmiastowe wyłączenie przez obiekt progowy i cue domknięcia). Reset jest procedurą, a nie przerwą; jego zadaniem jest obniżenie napięcia, rekonsolidacja osi sensu i sprawdzenie, czy plan nadal pracuje na przedmiocie. Dyssypacja jest natomiast wyprowadzeniem z liminalności w stronę reintegracji, co w kategoriach van Gennepa i Turnera odpowiada fazie włączenia, ale w katalogu ma charakter techniczny: ma zapobiec temu, by plan pozostawił po sobie niezamknięte obciążenie sytuacyjne.

Ósma rubryka to dokumentacja proceduralna i ewaluacja parametryczna. W formacie średnim dokumentacja nie może być wyłącznie „notatką z wrażeń”, bo w tej skali czasu wrażenia będą wytwarzały narracje zastępcze, które mogą zacząć uchodzić za dowód skuteczności. Katalog wymaga zatem rejestru segmentów, cue’ów, dominant kanałowych, interwencji obiektów progowych, uruchomionych wariantów bezpiecznych, a także informacji, czy domknięcie faktycznie wyłączyło plan. Ewaluacja sprowadza się do pytania o sterowalność: czy oś została utrzymana, czy progi były rozróżnialne, czy reset działał, oraz czy plan nie został przejęty przez konflikt ram, fetyszycację obiektu, albo przez narracyjny nadmiar. Taki reżim ewaluacji pozwala wersjonować plan: zmieniać jedną zmienną naraz, utrzymując porównywalność realizacji i budując katalog jako bibliotekę protokołów, a nie zbiór anegdot.

Te metadane tworzą szkielet, na którym można oprzeć różne struktury czasu w 60–120 minut, w tym struktury modułowo-powracające i spiralno-modulacyjne, gdzie oś sensu wraca w kolejnych segmentach jako ten sam operator, ale z kontrolowaną modulacją jednego parametru. Na tym poziomie katalog przechodzi od „formatu” do „urządzenia”, czyli do opisu konkretnych prototypów planów średnich dla modułów indywidualnych, duetowych i kameralnych, wraz z typowymi błędami systemowymi tej klasy i precyzyjnymi mechanizmami korekty. Właśnie w prototypach ujawnia się pełna konsekwencja zasady dochodzenia i researchu: czas, miejsce, zasoby i kanały są dobierane nie według wygody, lecz według istoty przedmiotu psychoperformansu, tak aby plan pozostał sterowalny, odwracalny i etycznie bezpieczny.

W typologii struktur czasowych formatu średniego katalog rozróżnia przede wszystkim układ linearny wielosegmentowy, układ modułowo-powracający oraz układ spiralno-modulacyjny. Układ linearny wielosegmentowy przypomina kompozycję o wyraźnie wyodrębnionych fazach przejścia: inicjalizacja, synchronizacja, ekspozycja osi, transformacja, reset, transformacja pogłębiona, dyssypacja, domknięcie. Jego zaletą jest wysoka czytelność progów i relatywnie mała podatność na „samoorganizację grupy” w stronę alternatywnych ram, którą opisywał Erving Goffman. Jego ryzykiem jest natomiast zbyt wczesna eskalacja, jeśli transformacja I zostanie zaprojektowana jako intensyfikacja bez zabezpieczeń, ponieważ w 60–120 minut narastanie pobudzenia może zostać podtrzymane przez autopoietyczną pętlę sprzężenia zwrotnego, o której pisała Erika Fischer-Lichte, i wtedy reset przestaje działać, bo staje się kolejnym segmentem intensyfikacji zamiast segmentem odcięcia.

Układ modułowo-powracający jest w katalogu traktowany jako najbardziej uniwersalny dla planów, które muszą przetrwać fluktuacje uwagi oraz ruch uczestników, a jednocześnie utrzymać oś sensu bez nadmiernego użycia słowa. Jego logika polega na tym, że obiekt centralny wraca cyklicznie w polu jako operator znaczeń, a kolejne moduły jedynie zmieniają dominantę kanałową, nie zmieniając przedmiotu psychoperformansu. Powrót do obiektu działa tu jak materialna rekurencja, która pozwala utrzymać spójność semantyczną nawet wtedy, gdy sytuacja generuje mikrozakłócenia, spóźnienia, chwilowe rozproszenia albo spontaniczne próby przejścia narracji przez uczestników. Ta struktura wprost korzysta z intuicji Gregory’ego Batesona dotyczącej meta-komunikacji i przełączania ram: powrót obiektu i powtarzalny cue jest komunikatem „wracamy do osi”, który nie musi być wypowiedziany, aby był skuteczny. Ryzykiem układu modułowo-powracającego jest natomiast rozrost liczby modułów i stopniowe zamienianie planu w „program”, dlatego katalog wymaga, by liczba powrotów była z góry określona, a każdy moduł miał mini-domknięcie, które uniemożliwia dryf.

Układ spiralno-modulacyjny jest najbardziej zaawansowany i pojawia się w katalogu wówczas, gdy przedmiot psychoperformansu sam ma naturę spiralną, to znaczy gdy dotyczy progresywnego przechodzenia przez stany, które nie mogą być osiągnięte jednym przełączeniem. Spiralność nie oznacza tu „wznoszenia się”, lecz kontrolowaną rekurencję z modulacją jednej zmiennej w kolejnych powrotach. Moduluje się na przykład proksemikę, natężenie bodźców, stopień ekspozycji, zakres manipulacji na obiekcie, albo proporcję ciszy do słowa, zawsze przy zachowaniu tej samej osi sensu. Ta struktura jest metodologicznie spójna z rygiorem wersjonowania: zmienia się tylko jeden parametr, resztę utrzymuje w stabilnym reżimie, co umożliwia porównywalność realizacji i ogranicza złudzenie „postępu” wynikające wyłącznie z trwania. Spiralno-modulacyjny układ wymaga jednak wyjątkowo precyzyjnych wskaźników przerwania, bo powtórzenie z modulacją łatwo wytwarza presję kontynuacji; dlatego katalog nie dopuszcza tu braku strażnika domknięcia oraz braku obiektu progowego, który pieczętuje wyłączenie.

Prototypy planów średnich są w katalogu opisane jako schematy operacyjne, a nie jako scenariusze treściowe, ponieważ w tej klasie czasu kluczowe jest zachowanie sterowalności przy jednoczesnej zdolności do adaptacji. Prototyp indywidualny opiera się zwykle na układzie modułowo-powracającym z dominacją obiektu i ciszy, a słowo ogranicza do cue’ów oraz krótkich aktów ustanawiających. Obiekt centralny jest tu dobierany tak, aby mógł wielokrotnie wracać jako operator bez wyczerpania jego funkcji progowej; oznacza to, że nie może być jednorazowym fetyszem ani „rekwizytem sensu”, lecz narzędziem o stabilnej affordancji

manipulacyjnej. Segmenty transformacyjne w prototypie indywidualnym są rozdzielone resetami opartymi na rekonfiguracji obiektu oraz na przełączeniu proksemiki w przestrzeni, tak aby cisza i gest mogły przeciąć narastającą narracyjność, zanim przejmie plan. Dyssypacja jest w tym prototypie projektowana jako reintegracja do reżimu codziennego poprzez prostą procedurę zamknięcia obiektu, odłożenia go do neutralnego miejsca oraz wykonania jednoznacznego wyjścia z pola, co domyka plan sytuacyjny materialnie, a nie mentalnie.

Prototyp duetowy w formacie 60–120 minut jest zasadniczo prototypem relacyjnym, ale katalog nie pozwala, by relacja stała się samosterowną dramaturgią, bo wtedy oś sensu znika pod presją interakcji. W prototypie duetowym role funkcjonalne są obowiązkowo rozdzielone co najmniej w dwóch momentach: jedna osoba pełni funkcję operatora cue'ów i resetów, druga funkcję strażnika domknięcia, a mediator ram jest rolą rotacyjną, która może przechodzić między osobami w segmentach wyznaczonych przez obiekt progowy. Oś sensu jest utrzymywana przez obiekt centralny umieszczony w stałym punkcie topologii sytuacji, co pozwala duetowi „wracać” do osi bez negocjacji słownej. Proksemika i gest są traktowane jako narzędzia modulacji, a nie jako ekspresja, dlatego prototyp duetowy wymaga jasno opisanych minimalnych gestów progowych, które są natychmiast odwracalne w wariacie neutralizacji. Jeżeli pojawia się słowo, jest ono sformalizowane i pełni funkcję sygnału przejścia, a nie komentarza, ponieważ komentowanie w duecie ma tendencję do produkowania meta-konfliktu ram i przejmowania planu przez rozmowę, co jest mechanizmem dobrze znanym w analizach interakcji.

Prototyp kameralny jest najbardziej podatny na dyfuzję uwagi i na spontaniczne wytwarzanie alternatywnych struktur przez grupę, dlatego katalog opisuje go jako plan o wysokiej „odporności ramowej”. Osiąga się to przez układ modułowo-powracający z jasno wyodrębnionymi mini-domknięciami po każdym module oraz przez użycie obiektów progowych jako urządzeń przejścia, które nie muszą być obciążone dużą symboliką, ale muszą być czytelne jako znaki struktury. W prototypie kameralnym szczególnie ważne jest, aby dominanta kanałowa zmieniała się między modułami, ponieważ monotonia kanału w 60–120 minutach prowadzi do habituacji bodźców i do rozproszenia, a zbyt intensywna wielokanałowość prowadzi do przeciążenia i do chaotycznej narracyjności. Katalog zaleca, aby przynajmniej jeden moduł był modułem ciszy i obiektu, a przynajmniej jeden moduł był modułem gestu i przestrzeni, ponieważ te dwa moduły najskuteczniej stabilizują ramę bez presji mówienia. Dyssypacja w planie kameralnym ma charakter wyprowadzający: rozproszenie grupy w przestrzeni, krótka rekonfiguracja obiektu centralnego w neutralnym układzie oraz jednoznaczne domknięcie, które wyłącza sytuację zanim grupa zacznie „dopis ywać” własne zakończenia.

We wszystkich prototypach katalog utrzymuje kluczową zasadę psychoperformansu: rzeczy–klucze, działania symboliczne i elementy progowe są nazywane i ustawiane po to, by ukierunkować rozumienie progów, a nie po to, by estetyzować działanie. Nazwanie jest tu operacją semantyczną o funkcji stabilizującej, ale musi pozostawać oszczędne, ponieważ w formacie średnim słowo może wytworzyć złudzenie głębi przez mnożenie interpretacji, podczas gdy realna sterowalność progów słabnie. Dlatego katalog konsekwentnie żąda, by logoperformans był podporządkowany architekturze progów: słowo ma wspierać cue, a cisza ma wspierać reset, a obiekt ma wspierać materialne domknięcie. W ten sposób format 60–120

minut pozostaje planem sytuacyjnym, a nie wydarzeniem, które żyje własnym życiem po odłączeniu od przedmiotu.

Błędy systemowe formatu średniego (60–120 minut) mają w katalogu charakter „awarii infrastruktury sensu”, ponieważ w tej klasie czasu plan zaczyna działać jak środowisko: jeśli w środowisku pęka jeden element, sytuacja nie tyle „idzie gorzej”, ile przełącza się w inny reżim ram, często poza kontrolą wykonawcy. Pierwszym i najczęstszym błędem jest utrata segmentacji, czyli sytuacja, w której cue’y przejścia stają się niejednoznaczne, reset przestaje być resetem, a transformacja rozlewa się na całość. Objawem jest to, że uczestnicy i świadkowie nie potrafią już wskazać, gdzie był próg, gdzie była praca właściwa, a gdzie był powrót; w praktyce plan staje się jedną długą „atmosferą”. Korekta jest bezwzględna: trzeba zredukować liczbę modułów, wzmocnić cue’y w dwóch kanałach jednocześnie oraz przywrócić obiekt progowy jako urządzenie przejścia, które materialnie sygnalizuje segmenty. W wersji zaawansowanej katalog zaleca, aby operator cue’ów miał ograniczony zestaw sygnałów, powtarzalny w każdej realizacji, co tworzy stabilną notację sytuacyjną, analogiczną do partytury, ale zakorzenioną w obiekcie i w czasie.

Drugim błędem jest inflacja środków, czyli stopniowe dokładanie obiektów, bodźców i działań symbolicznych w odpowiedzi na chwilową utratę uwagi. Inflacja jest zdradliwa, bo chwilowo może dać efekt intensyfikacji, ale długofalowo niszczy oś sensu: środki przestają być selekcją, a stają się „zapasem”, co prowadzi do przeciążenia i do rozmycia progu. Korekta polega na powrocie do dochodzenia i researchu oraz na ponownej selekcji od ogółu do szczegółu: wybiera się jeden obiekt centralny, jeden obiekt progowy do resetu i jeden do domknięcia, a resztę usuwa. Katalog traktuje redukcję w tej klasie czasu jako wskaźnik dojrzałości planu: jeśli plan wymaga ciągłego dokładania, oznacza to, że przedmiot nie został właściwie rozpoznany albo obiekt–klucz nie ma stabilnej affordancji.

Trzecim błędem jest przejście planu przez dynamikę społeczną w grupie, czyli zjawisko, w którym sytuacja zaczyna produkować mikrohierarchie, koalicje, żarty, komentarze i alternatywne narracje, które są „interesujące”, ale nie są już planem. To jest klasyczna dyfuzja ram: plan sytuacyjny przełącza się w ramę spotkania towarzyskiego, warsztatu zdominowanego przez rozmowę albo mini-spektaklu z publicznością. Korekta w katalogu jest strukturalna: ogranicza się mówienie przez reżim ciszy w kluczowych segmentach, wprowadza się obiekty progowe jako urządzenia organizujące przejścia, a rolę mediatora ram umieszcza się na osi planu z realną możliwością neutralizacji komentarza. W tym miejscu katalog korzysta z tradycji laboratoriów performatywnych i pedagogik performansu, ale przepisuje je na język planu: nie chodzi o dyscyplinę dla dyscypliny, tylko o ochronę osi sensu przed samosterowną socjologią grupy.

Czwartym błędem jest pętla bez wyjścia, czyli sytuacja, w której spiralno-modulacyjny układ zaczyna działać jak kompulsja. Objawem bywa lęk przed domknięciem, wrażenie „jeszcze jeden raz”, albo presja, by „dokończyć” iteracje mimo zakłóceń. Korekta wymaga wzmocnienia strażnika domknięcia oraz wprowadzenia nieprzekraczalnego limitu iteracji wpisanego w metadane. Dodatkowo katalog zaleca, aby każdy cykl miał mini-domknięcie materialne na obiekcie progowym, co przerywa narastanie. To jest kluczowe zwłaszcza w planach, które włączają praktyki rytualne lub „magiczne” w sensie technologii znaczenia: bez limitów i domknięć rytuał łatwo przechodzi w reżim, który zaczyna sam domagać się kontynuacji.

Piątym błędem jest nieadekwatny poziom ekspozycji, szczególnie w kontekstach półpublicznych i publicznych. W 60–120 minut ekspozycja ma czas, aby przyciągnąć uwagę osób postronnych, co może uruchomić nieprzewidziane interakcje, a nawet interwencje instytucjonalne. Katalog wymaga, aby plan średni w takich kontekstach miał z góry przygotowany wariant neutralizacji, który nie niszczy domknięcia: przełączenie na zwykłą czynność, przestawienie obiektu do neutralnego układu, redukcja sygnałów i wyprowadzenie planu z pola widzialności. To jest reżim bezpieczeństwa ram, nie reżim autocenzury. Jeśli przedmiot psychoperformansu wymaga widzialności, wówczas ekspozycja musi być projektowana jako segment, a nie jako stały stan; widzialność ma wejście i wyjście, tak samo jak każde inne narzędzie planu.

Szóstym błędem jest dominacja jednego kanału bez resetu, zwykle dominacja słowa albo dominacja bodźców. W formacie średnim monotonia kanału prowadzi do habituacji i do rozproszenia, natomiast nadmiar bodźców prowadzi do przeciążenia. Korekta polega na zaprojektowaniu przełączeń dominant kanałowych między segmentami oraz na użyciu ciszy jako narzędzia resetu. Katalog podkreśla, że przełączenie kanału nie jest „urozmaiceniem”, tylko mechanizmem sterowania stanem sytuacji. W planie średnim szczególnie silne jest ryzyko, że dźwięk lub słowo będą „ciągnąć” plan nawet wtedy, gdy powinien on przejść w obiekt i gest; dlatego metadane muszą zawierać limity i procedury przerwania.

W tej klasie czasu katalog mocno wiąże korektę błędów z praktyką wersjonowania. Zamiast „naprawiać na żywo” poprzez dokładanie środków, plan się wersjonuje: po realizacji zmienia się jedną zmienną, na przykład obiekt progowy, długość resetu, miejsce ciszy, dominanta kanałowa, albo liczba iteracji w spiralności. To pozwala zachować porównywalność, co jest warunkiem budowy katalogu jako narzędzia wiedzy i transmisji. Wersjonowanie jest też etyczne: zapobiega sytuacji, w której plan staje się polem eksperymentów bez kontroli.

Podrozdział 64.3 domyka się więc tezą, że format średni jest formatem infrastruktury: plan działa jak środowisko, a środowisko wymaga segmentacji, ról, obiektów progowych, resetów i jednoznacznego domknięcia. Gdy te elementy są zaprojektowane zgodnie z zasadą dochodzenia i researchu oraz selekcji od ogółu do szczegółu, 60–120 minut pozwala przeprowadzić wieloprogową transformację bez narracyjnego nadmiaru i bez konfliktu ram, a psychoperformans pozostaje narzędziem sterowalnej pracy w sytuacji, nie zaś wydarzeniem żyjącym własnym życiem.

#### 64.4. Format długi (3–6 godzin)

Format długi (3–6 godzin) jest w katalogu psychoperformansu progiem instytucjonalnym w sensie dramaturgicznym i organizacyjnym: plan sytuacyjny przestaje być tylko kompozycją działań, a zaczyna funkcjonować jako czasoprzestrzenny ekosystem, który trzeba zaprojektować pod kątem logistyki, zasobów, przepływów, regeneracji oraz wielokrotnych rekalkibracji ram. W tym przedziale czasowym nie da się już utrzymać sterowalności wyłącznie przez precyzję cue’ów i prostą segmentację, ponieważ dochodzi do zjawisk dyfuzji uwagi, habituacji, narastania „szumu interpretacyjnego” oraz zmian dynamiki grupowej, które nie są błędem, tylko prawidłowością długiego trwania. W konsekwencji plan długi musi być zbudowany jako architektura przejść o wysokiej redundancji: te same funkcje progowe muszą

być wspierane przez kilka kanałów, a oś sensu musi powracać w sposób materialny i semantyczny, inaczej sytuacja przełączy się w alternatywną ramę – spotkania, warsztatu, wydarzenia towarzyskiego albo spektaklu – i przestanie być planem.

W formacie długim kategoria liminalności, rozwijana przez Arnolda van Gennepa i Victora Turnera, staje się narzędziem inżynierii czasu: wejście i wyjście nie są krótkimi segmentami, tylko rozbudowanymi procedurami, które mają utrzymać ciągłość sensu mimo okresowych spadków intensywności. Jednocześnie trzeba pamiętać o ostrzeżeniu, które wynika z analizy ram Ervinga Goffmana i meta-komunikacji Gregory'ego Batesona: im dłużej trwa sytuacja, tym więcej „metakomunikatów” powstaje spontanicznie w interakcjach, a każdy z nich może przejść ramę. Dlatego plan długi nie może polegać na jednym ciągu działań; musi mieć rozkład „stacji sensu”, do których uczestnicy i świadkowie mogą wracać, rekonstruując oś bez konieczności objaśnień. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz i zestaw obiektów progowych przestają być elementami punktowymi, a stają się infrastrukturą: są obecne jako trwałe urządzenia znaczenia, które zarządzają przejściami, resetami, dyssypacją i domknięciem.

Dochód i research w 3–6 godzinach ma charakter podwójny i bardziej bezwzględny niż w krótszych formatach. Z jednej strony rozpoznaje się istotę przedmiotu psychoperformansu – cel i sens – oraz projektuje oś progową, która ma przetrwać czas, a nie tylko zostać „wykonana”. Z drugiej strony prowadzi się totalne rozpoznanie warunków środowiskowych i społecznych: reżimów widzialności, możliwości wycofania się, dostępności zasobów, dynamiki miejsca, spodziewanych zakłóceń, oraz tego, co w danej kulturze sytuacyjnej uchodzi za „normalne trwanie” i co będzie interpretowane jako eskalacja. W długim formacie to właśnie plan sytuacyjny, zgodnie z zasadą selekcji od ogółu do szczegółu, determinuje dobór miejsca, czasu trwania, liczby osób, technologii oraz intensywności kanałów; jeśli dobór jest odwrotny, plan staje się wydarzeniem dopasowanym do infrastruktury, a nie infrastrukturą dopasowaną do przedmiotu. W konsekwencji katalog wymaga tu mapowania zasobów lokalnych jako integralnej części planu: zasoby materialne, zasoby przestrzenne, zasoby społeczne, a także zasoby symboliczne – kody, figury progów, przesady, mikro-rytuały codzienności – które mogą stać się nośnikami sensu albo źródłem konfliktu ram.

Dramaturgia formatu długiego jest w katalogu opisana jako struktura falowa, a nie linearna, ponieważ długie trwanie wytwarza cykle intensyfikacji i rozrzedzenia, które nie są „wypełnieniem czasu”, lecz mechanizmem utrzymania sterowalności. Plan długi powinien mieć co najmniej trzy wyraźne „okna sensu”, rozumiane jako segmenty, w których oś progowa zostaje ponownie ustanowiona i przeprowadzona, oraz co najmniej trzy segmenty dyssypacji, które wyprowadzają z narastającej pętli sprzężenia zwrotnego opisanego przez Erikę Fischer-Lichte. W tym miejscu praktyki laboratoriów performatywnych – od Brechta przez Grotowskiego po tradycje pracy procesualnej – są przydatne nie jako estetyka, lecz jako wiedza o tym, że intensywność bez resetu prowadzi do utraty kontroli, a reset bez osi prowadzi do rozproszenia. Katalog dopuszcza w formacie długim większą złożoność kanałową, ale pod warunkiem, że w każdym segmencie istnieje dominanta i funkcja; wielokanałowość nie jest „bogactwem”, tylko redundancją służącą temu, by sens przetrwał fluktuacje uwagi.

Format długi wymusza też bardziej rygorystyczne rozpisanie ról funkcjonalnych, bo wraz z czasem rośnie ryzyko dyfuzji odpowiedzialności i „pęknięć ramy” w mikrointerakcjach. Operator cue'ów nie może być jednocześnie strażnikiem domknięcia przez całe 3–6 godzin, bo taka

koncentracja funkcji prowadzi do przeciążenia i do niejawnych błędów segmentacji. Strażnik granic musi mieć realne narzędzia regulacji: może skracać segmenty, inicjować reset, a w razie potrzeby uruchamiać neutralizację, nie negocjując tego z grupą w trybie rozmowy, ponieważ rozmowa w długim formacie szybko przejmuje plan i produkuje alternatywną dramaturgię. Mediator ram jest w tej klasie czasu rolą strategiczną: zarządza tym, co Bateson nazwał przełączaniem ram, i chroni plan przed dryfem w kierunku konfliktu interpretacyjnego. Strażnik domknięcia odpowiada za to, by plan został wyłączony materialnie i jednoznacznie – poprzez obiekt progowy, procedurę ciszy, rekonfigurację przestrzeni – zanim długie trwanie wytworzy iluzję, że „to jeszcze trwa”, nawet gdy przedmiot psychoperformansu został już przestawiony.

Metadane formatu długiego (3–6 godzin) są w katalogu ujęte jako specyfikacja systemu, a nie jako zapis przebiegu, ponieważ w tej klasie czasu plan sytuacyjny musi przetrwać nie tylko zmienność wykonawczą, lecz także zmienność środowiska: pojawiające się zakłócenia, falowanie energii grupy, rotacje uczestnictwa, a czasem także zmiany warunków zewnętrznych. Metadane muszą więc zawierać redundancję, wersjonowalność oraz procedury awaryjne, ale jednocześnie nie mogą rozrosnąć się do instruktażu, który sam stanie się narracją i przejmie plan. Katalog utrzymuje rygor: metadane mają być krótkie w formie, lecz gęste w parametry.

Pierwsza rubryka pozostaje osią progową przedmiotu psychoperformansu, ale w długim formacie oś ta jest wpisana jako „stacja sensu” powracająca w kolejnych oknach. Oś progowa musi zostać wyrażona w języku operacyjnym, a obok niej katalog wymaga dwóch elementów: wskaźników utrzymania osi oraz kryteriów rozpoznania dryfu. Wskaźniki utrzymania osi to parametry, które można obserwować w sytuacji: czy obiekt centralny wraca jako operator, czy uczestnicy potrafią wskazać próg bez komentarza, czy reset faktycznie zmienia reżim, czy domknięcie jest możliwe bez negocjacji. Kryteria dryfu to natomiast sygnały, że plan przełącza się w inną ramę: rosnąca dominacja rozmowy, przekształcenie obiektu w rekwizyt, pojawienie się „programu” i presji kontynuacji dla samej kontynuacji, a także instytucjonalizacja w postaci nieformalnych hierarchii, które zaczynają sterować przebiegiem. Ten zapis jest narzędziem kontroli: pozwala mediatorowi ram i strażnikowi granic rozpoznać dryf zanim stanie się nieodwracalny.

Druga rubryka metadanych dotyczy dochodzenia i researchu w skali totalnej, gdzie katalog wymaga rozpoznania trzech warstw zasobów. Warstwa pierwsza to zasoby symboliczne i kulturowe: figury przejścia, mity, kody, przesady, mikro-rytuały codzienności, a także potencjalne tabu i pola konfliktu. Warstwa druga to zasoby materialne: obiekty dostępne lokalnie, możliwości ich zastępowania, materiały, które mogą pełnić funkcję obiektu progowego, oraz infrastruktura techniczna dla światła i dźwięku. Warstwa trzecia to zasoby społeczne: role, relacje, kompetencje uczestników, możliwe napięcia, a także obecność osób postronnych i instytucjonalnych. Katalog wymaga, by w tej rubryce jednoznacznie wskazać, jak plan sytuacyjny determinuje dobór miejsca, czasu, zasobów i poziomu ekspozycji względem istoty przedmiotu. Jest to formalna realizacja zasady, że selekcja środków odbywa się od ogółu do szczegółu dopiero po totalnym rozpoznaniu pola.

Trzecia rubryka to topologia przestrzeni i „strefy sensu”. W długim formacie nie da się utrzymać planu w jednej, nieziennej konfiguracji przestrzennej bez ryzyka habituacji i rozproszenia, dlatego katalog wymaga zaprojektowania co najmniej trzech stref: strefy osi (gdzie znajduje się obiekt centralny i gdzie ustanawia się próg), strefy resetu (gdzie obniża się

napięcie i stabilizuje ramę), oraz strefy dyssypacji (gdzie sytuacja przechodzi w reintegrację i przygotowuje się domknięcie). Strefy mogą być fizycznie rozdzielone albo symbolicznie rozróżnione w jednej przestrzeni, ale muszą mieć wyraźne sygnały rozpoznawalności, najlepiej w obiekcie, świetle lub ustawieniu. Ten element metadanych jest kluczowy, ponieważ w 3–6 godzinach przestrzeń staje się współtwórcą dramaturgii: zmiana strefy jest jednocześnie zmianą ramy.

Czwarta rubryka to partytura czasowa jako struktura falowa z oknami sensu. Katalog wymaga co najmniej trzech okien, w których oś progowa zostaje ponownie ustanowiona i przeprowadzona, oraz co najmniej trzech resetów i trzech dyssypacji. Czas nie jest tu rozpisany co do minuty, lecz w funkcjach i w widełkach, ponieważ długie trwanie wymaga adaptacji, ale adaptacja musi odbywać się w granicach segmentów, a nie poprzez ich rozmycie. W metadanych zapisuje się cue'y przejścia między segmentami, dominanty kanałowe oraz warunki skrócenia i wydłużenia. Szczególnie istotne jest, aby segmenty dyssypacji nie były traktowane jako „przerwa na nic”: mają one swoją funkcję i swój reżim, a ich narzędziem są zwykle cisza, proste działania obiektowe, rozproszenie proksemiczne i przełączenie światła. Katalog wyraźnie rozdziela reset od dyssypacji: reset stabilizuje ramę, dyssypacja wyprowadza z liminalności.

Piąta rubryka dotyczy systemu obiektów w skali infrastrukturalnej. W długim formacie obiekt centralny musi być trwały w sensie funkcji, a jednocześnie musi umożliwiać wielokrotną rekonfigurację, aby powroty do osi nie były monotonne. Obiekty progowe są co najmniej trzy: wejściowy, resetowy i domykający, przy czym każdy z nich ma wariant zastępczy. Katalog wymaga, by działania symboliczne na obiekcie były odwracalne i by istniała procedura neutralizacji obiektu, jeśli jego znaczenie zaczyna generować konflikt ram. Jest to bezpośrednia konsekwencja zasady, że obiekt–klucz jest materialnym operatorem znaczeń: operator musi mieć możliwość wyłączenia, inaczej plan stanie się przymusem. W planach, które włączają praktyki magiczne rozumiane jako technologie znaczenia, rubryka ta zawiera również regułę „pieczęci”: każda intensyfikacja ma swój akt odpieczętowania, a domknięcie ma swój akt unieważnienia, aby nie pozostawić sytuacji w stanie niezamkniętym.

Szоста rubryka obejmuje role i rotacje funkcji. W 3–6 godzinach katalog wprowadza zasadę zmiany dyżurów: operator cue'ów, strażnik granic, mediator ram i strażnik domknięcia muszą mieć zaprojektowane zmiany, ponieważ przeciążenie funkcji prowadzi do ukrytych błędów segmentacji. Rotacja nie jest dowolna; musi być wpisana w okna sensu i wsparta obiektem progowym, aby nie wprowadzała nowego konfliktu ram. W metadanych określa się też procedury interwencji: kto może skrócić segment, kto może uruchomić neutralizację, kto ma prawo przerwać plan. Katalog traktuje te zapisy jako element etyki: w długim trwaniu brak jasnej odpowiedzialności prowadzi do presji grupowej i do niejawnych przymusów.

Siódma rubryka dotyczy reżimu słowa i ciszy w długim czasie. Katalog zakłada, że słowo w 3–6 godzinach ma tendencję do kolonizacji, bo ludzie spontanicznie wytwarzają komentarze, anegdoty i meta-interpretacje, które stabilizują ich komfort, ale destabilizują plan. Dlatego metadane wprowadzają „strefy ciszy” i „strefy mowy” oraz limity mowy, a logoperformans, jeśli jest używany, jest traktowany jako narzędzie synchronizacji i cue'ów, nie jako opowieść. Często katalog preferuje rozwiązanie, w którym słowo pojawia się wyłącznie w aktach ustanawiających

i domykających, natomiast w środku planu dominują obiekt, gest i światło jako media bardziej odporne na narracyjny dryf.

Ósma rubryka obejmuje warianty bezpieczne, procedury awaryjne i dokumentację. W długim formacie katalog wymaga wariantu skrócenia (z redukcją liczby okien sensu), wariantu ewakuacji do strefy resetu (gdy konflikt ram narasta), wariantu neutralizacji ekspozycji (gdy pojawia się presja zewnętrzna), oraz wariantu przerywania z natychmiastowym domknięciem. Dokumentacja jest prowadzona przez operatora protokołu: zapisuje się okna sensu, przełączenia, uruchomione warianty, a przede wszystkim to, czy domknięcie było możliwe i czy zostało wykonane. Ewaluacja parametryczna dotyczy sterowalności, a nie „wrażenia”; w długim czasie wrażenia mają wysoką podatność na konfabulację i na wytwarzanie narracji, które mogą przesłonić realne błędy planu.

Na tym szkielecie metadanych katalog przechodzi do opisu struktur dramaturgicznych specyficznych dla 3–6 godzin: struktur stacyjnych, struktur falowych oraz struktur hybrydowych, a także do zestawu prototypów planów długich, w których oś sensu jest utrzymywana przez powracający obiekt–klucz i przez system stref, a nie przez ciągłą intensywność. W następnym fragmencie zostanie też opisany katalog błędów charakterystycznych dla długiego trwania, w tym ryzyko instytucjonalizacji, kompulsywności i „rozłania” planu w wydarzenie bez domknięcia.

W formacie długim (3–6 godzin) katalog wyróżnia struktury dramaturgiczne, które nie są „stylami”, lecz rozwiązaniami dla problemu podstawowego: jak utrzymać oś sensu i sterowalność progów w sytuacji, która z konieczności ulega fluktuacjom uwagi, energii i relacji. W tym przedziale czasowym wszelkie strategie oparte na jednorazowej intensyfikacji są krótkotrwałe i zwykle prowadzą do przeciążenia albo do rozłania planu w wydarzenie bez wyraźnego domknięcia. Dlatego katalog wprowadza myślenie o planie jako o systemie stacyjnym i falowym zarazem: stacje sensu stabilizują oś, fale intensyfikacji i rozrzedzenia zarządzają fizjologią uwagi, a przełączenia między stacjami i falami są kontrolowane przez obiekty progowe oraz przez role funkcjonalne.

Struktura stacyjna (stacjonarna) zakłada, że w przestrzeni istnieją trwałe punkty orientacyjne, do których plan powraca w określonych momentach, a każda stacja ma zdefiniowaną funkcję progową. Najczęściej są to trzy stacje: stacja osi (obiekt centralny jako materialny operator znaczeń), stacja resetu (cisza, minimalne działania obiektowe, przełączenie proksemiki), oraz stacja dyssypacji i reintegracji (procedury wyłączania, neutralizacja, rekonfiguracja obiektów w układ neutralny). Stacyjność jest w długim formacie odpowiednikiem „pamięci przestrzennej” planu: uczestnicy i świadkowie nie muszą utrzymywać sensu w narracji, bo sens jest zakotwiczony w topologii i w powtarzalnych aktach przejścia. W praktyce struktura stacyjna chroni przed dryfem interpretacyjnym w ujęciu goffmanowskim, bo rama jest stabilizowana przez materialne punkty odniesienia, a nie przez ciągłą ekspozycję wykonawcy. Jednocześnie stacyjność jest szczególnie kompatybilna z obiektem–kluczem jako infrastrukturą sensu: obiekt nie „pojawia się” i nie „znika”, tylko trwa jako operator, a jego manipulacje wyznaczają progi, co wzmacnia możliwość domknięcia przez „pieczęć” materialną i jej odwrócenie.

Struktura falowa (cykliczno-intensyfikacyjna) traktuje czas jako serię cykli o określonym rytmie: intensyfikacja, stabilizacja, rozrzedzenie, reset, ponowna intensyfikacja. Katalog

przyjmuje tu założenie, że w 3–6 godzinach uwaga pracuje w reżimie zmiennym, a próba utrzymania stałego poziomu napięcia generuje albo habituację, albo eskalację bez dyssypacji. Fala jest więc narzędziem regulacji: intensyfikacja nie jest „kulminacją artystyczną”, tylko oknem sensu, w którym oś progowa zostaje wyostrzona i przeprowadzona, natomiast rozrzedzenie i reset są technicznymi narzędziami utrzymania sterowalności. W strukturze falowej szczególnie ważne są cue’y resetowe, bo reset musi być rozpoznany jako zmiana stanu, a nie jako „pusta przerwa”, co w praktyce najczęściej realizuje się przez ciszę, zmianę strefy, przełączenie światła lub jednoznaczny rekonfigurację obiektu centralnego. W długim formacie fala jest też mechanizmem ochrony przed autopoietyczną intensyfikacją pętli sprzężenia zwrotnego: pozwala świadomie obniżyć napięcie, zanim zacznie ono generować presję kontynuacji dla samej kontynuacji.

Struktura hybrydowa (stacyjno-falowa) jest w katalogu domyślna dla większości planów długich, ponieważ łączy stabilność przestrzenną ze sterowaniem czasowym. W hybrydzie stacje wyznaczają „geometrię sensu”, a fale wyznaczają „metabolizm sensu”: powrót do stacji osi jest aktem rekonsolidacji, a przejście do stacji resetu jest aktem kontrolowanego odcięcia, podczas gdy fale intensyfikacji są realizowane jako okna sensu w obrębie stacji albo jako trajektorie między stacjami. Takie rozwiązanie pozwala projektować redundancję: jeśli w jednym kanale pojawi się zakłócenie, sens może zostać utrzymany przez inny kanał, a jeśli grupa zacznie produkować alternatywne ramy, powrót do stacji osi wraz z obiektem progowym może przywrócić plan bez konieczności negocjacji. Hybryda jest też odporna na rotacje uczestnictwa, które w długim czasie są prawdopodobne: ktoś może na chwilę wyjść z pola i wrócić, a stacja osi umożliwia jego ponowne włączenie bez rozwijania narracji.

Na tle tych struktur katalog opisuje prototypy planów długich, które są schematami operacyjnymi, a nie „przepisami”. Prototyp indywidualny w 3–6 godzinach jest zwykle planem stacyjno-falowym o wysokiej oszczędności środków i o silnej redundancji domknięcia. Oś sensu jest utrzymywana przez trwałą obecność obiektu centralnego w stacji osi, a okna sensu są rozpisane jako powroty do tego obiektu z modulacją jednej zmiennej w kolejnych cyklach, na przykład zakresu manipulacji, tempa gestu, proporcji ciszy do słowa, albo topologii obiektu w polu widzenia. Kluczowe jest, że modulacja dotyczy jednej zmiennej naraz, co pozwala utrzymać sterowalność i porównywalność realizacji, a jednocześnie zapobiega monotonnemu powtarzaniu. Reset w prototypie indywidualnym jest procedurą przejścia do stacji resetu, gdzie wykonuje się minimalne działania obiektowe i proksemiczne, bez rozbudowy materiału, natomiast dyssypacja jest zaprojektowana jako sekwencja wyjścia z liminalności: obiekt progowy domknięcia, cisza graniczna i rekonfiguracja przestrzeni do układu neutralnego.

Prototyp duetowy w formacie długim jest planem relacyjnym, ale katalog traktuje relację jako materiał wysokiego ryzyka, bo długie trwanie sprzyja narastaniu meta-komunikacji, negocjacji i sporów o ramę. Dlatego oś sensu w prototypie duetowym jest utrzymywana przez obiekt centralny umieszczony w stacji osi jako bezosobowy operator, do którego duet wraca w oknach sensu, a role funkcjonalne są rozdzielone i rotacyjne zgodnie z metadanymi. Operator cue’ów i strażnik granic prowadzą segmentację, mediator ram pilnuje, by komentarz nie przejął planu, a strażnik domknięcia ma realną władzę wyłączenia, co jest warunkiem etycznej sterowalności w długim czasie. Modulacje w oknach sensu dotyczą zwykle parametrów relacyjnych, takich jak dystans, kierunek uwagi, rytm wymiany gestów, kolejność manipulacji obiektem, ale katalog wymaga, aby każda modulacja była odwracalna i aby po każdej intensyfikacji następował reset

w stacji resetu, gdzie relacja przechodzi w stan neutralny bez narracyjnego dopowiadania. Jeśli w prototypie duetowym pojawia się logoperformans, ma on charakter cue'ów i formuł przejścia, a nie dyskusji, ponieważ dyskusja w długim formacie ma tendencję do generowania konfliktu ram i do przekształcenia planu w rozmowę.

Prototyp kameralny (mała grupa) jest w 3–6 godzinach planem o wysokiej odporności na instytucjonalizację sytuacji, to znaczy na wytwarzanie nieformalnych hierarchii, koalicji i presji kontynuacji. Katalog zakłada tu strukturę hybrydową: stacja osi jest dostępna jako wspólny punkt orientacyjny, stacja resetu jest obowiązkowa po każdym oknie sensu, a stacja dyssypacji i domknięcia jest wyraźnie oddzielona, aby grupa nie „dopisywała zakończenia” na własnych zasadach. Role funkcjonalne są w tym prototypie nie tylko rozdzielone, ale i podwojone: co najmniej dwie osoby muszą być zdolne przejąć funkcję operatora cue'ów i strażnika domknięcia, ponieważ w długim czasie pojedynczy dyspozytor ulega przeciążeniu, a wtedy plan zaczyna dryfować. Katalog preferuje moduły o zmieniających się dominantach kanałowych, przy czym co najmniej jeden moduł w każdym cyklu ma być modułem ciszy i obiektu, bo to jest najbardziej skuteczny mechanizm przecięcia narracyjnego dryfu i stabilizacji ramy bez walki o głos. Jednocześnie katalog wymaga wariantu neutralizacji ekspozycji, jeśli plan jest realizowany w kontekście półpublicznym lub publicznym: plan musi mieć możliwość przełączenia się w zwykłą czynność bez utraty domknięcia.

W tych prototypach szczególne miejsce zajmuje kategoria „okien sensu” jako urządzenia przeciwko rozlewaniu się planu. Okno sensu jest segmentem o jasno określonej funkcji, w którym oś progowa zostaje ustanowiona, przeprowadzona i materialnie potwierdzona, po czym natychmiast następuje reset i dyssypacja częściowa. Okno sensu nie może być „ciągłą intensywnością”, bo wtedy staje się samocelę i generuje presję kontynuacji; nie może też być „ciągłą narracją”, bo wtedy traci funkcję progę. W praktyce okno sensu jest momentem, w którym obiekt–klucz i działania symboliczne pełnią rolę elementów progowych, a nazywanie – jeśli występuje – jest operacją semantyczną stabilizującą rozumienie, a nie opowieścią. Ta zasada jest spójna z całym katalogiem: rzeczy–klucze i działania symboliczne mają nakierować wykonawcę i świadków na zogniskowane rozumienie sensu aktów, a jednocześnie muszą pozostawać odwracalne i domykalne, aby plan nie stał się przymusem trwania.

Format długi ujawnia też szczególny wymiar tradycji sztuki akcji i performance art, w której długotrwałość była wielokrotnie używana jako narzędzie testowania ram i relacji z widzem. Praktyki Tehchinga Hsieha, długotrwałe sytuacje Mariny Abramović, „constructed situations” Tino Sehgal, a także procesualne tradycje działań Allana Kaprowa pokazują, że czas długi zmienia ontologię dzieła: dzieło staje się środowiskiem interakcji. Katalog psychoperformansu korzysta z tej wiedzy, ale przepisuje ją na rygor planu sytuacyjnego: czas długi jest dopuszczalny tylko wtedy, gdy plan ma segmentację, stacje, okna sensu, mechanizmy dyssypacji i jednoznaczne domknięcie. W przeciwnym razie długotrwałość nie jest metodą, lecz dryfem, a dryf w tej klasie czasu bywa najbardziej podstępny, bo często daje złudzenie „głębi” bez realnej sterowalności.

Błędy systemowe w formacie długim (3–6 godzin) mają w katalogu status krytyczny, ponieważ długie trwanie nie tylko wzmacnia skutki błędu, lecz także czyni błąd mniej widzialnym: plan może pozornie „działać” dzięki inercji czasu, podczas gdy oś sensu została już dawno utracona. Pierwszym błędem jest instytucjonalizacja sytuacji, rozumiana jako przejście planu przez

nieformalne reguły, hierarchie i rutyny, które pojawiają się w grupie i zaczynają organizować przebieg niezależnie od przedmiotu psychoperformansu. Instytucjonalizacja objawia się tym, że powstaje „zarząd wydarzenia”, ktoś zaczyna moderować rozmowy, ktoś zaczyna wyznaczać kolejność działań, a reszta podporządkowuje się tej mikroinstytucji. Z perspektywy analizy ram Goffmana plan przełącza się w ramę warsztatu lub spotkania, a nie pozostaje planem sytuacyjnym. Korekta wymaga natychmiastowego powrotu do stacji osi, przywrócenia obiektu centralnego jako bezosobowego operatora oraz uruchomienia resetu i ciszy w trybie technicznym, bez negocjacji. Katalog wymaga, by mediator ram miał przygotowane procedury neutralizacji „moderacji spontanicznej”, a strażnik granic miał prawo skrócić segmenty, jeśli instytucjonalizacja narasta.

Drugim błędem jest rozlanie planu w „atmosferę”, czyli sytuacja, w której plan traci progi i zaczyna być utrzymywany przez ogólne wrażenie, nastrój lub ciągłą ekspozycję bodźców. W długim czasie atmosfera jest szczególnie zdradliwa, bo może stabilizować uczestników, ale jednocześnie uniemożliwia wskazanie osi sensu i momentów przejścia. Korekta jest strukturalna: wprowadza się wyraźne okna sensu z aktami ustanowienia i domknięcia, a między nimi reset i dyssypację, tak aby atmosfera nie była ciągła, tylko segmentowana. W praktyce oznacza to, że dźwięk i światło nie mogą trwać w jednym reżimie przez godziny, bo wówczas przestają pełnić funkcję, a stają się tłem, które kolonizuje plan. Katalog zaleca w takich sytuacjach radykalną redukcję bodźców i powrót do obiektu oraz ciszy jako najbardziej czytelnych narzędzi segmentacji.

Trzecim błędem jest przeciążenie infrastruktury: zbyt wiele obiektów, zbyt wiele modułów, zbyt wiele działań symbolicznych, które miały „pomóc utrzymać uwagę”. W 3–6 godzinach nadmiar środków nie tylko rozmywa oś sensu, ale także generuje logistyczne punkty awarii: zgubione obiekty, pomyłone procedury, zmęczony operator cue’ów, nieczytelne przejścia. Korekta polega na redukcji do minimalnego systemu obiektowego i minimalnej liczby stacji, a także na przywróceniu rygoru selekcji od ogółu do szczegółu po totalnym rozpoznaniu pola środków. Katalog podkreśla, że długie trwanie nie wymaga większej liczby środków, tylko większej liczby powrotów do tych samych środków w kontrolowany sposób; redundancja jest powtórzeniem funkcji, nie mnożeniem narzędzi.

Czwartym błędem jest kompulsywność pętli, czyli przejście spiralno-modulacyjnego układu w reżim „jeszcze raz”, który zaczyna żywić się samym trwaniem. W długim formacie pętla może stać się silnym mechanizmem presji grupowej: uczestnicy zaczynają domagać się kontynuacji, bo pętla wytworzyła rytm wspólnotowy. Korekta wymaga twardych limitów iteracji, wpisanych w metadane, oraz mechanizmu mini-domknięcia po każdej iteracji, aby przerwać narastanie. Strażnik domknięcia musi mieć realną władzę wyłączenia, a obiekt progowy domknięcia musi działać jak „pieczęć końca”, której nie da się obejść bez jawnego złamania planu. W planach dopuszczających praktyki magiczne jako technologie znaczenia katalog wymaga tu szczególnej ostrożności: każdy akt „pieczętowania” musi mieć swój akt „odpieczętowania”, a domknięcie musi zawierać procedurę unieważnienia, aby pętla nie została przeniesiona poza plan w formie przymusu.

Piątym błędem jest erozja ról funkcjonalnych. W długim czasie role się „rozmywają”: operator cue’ów zaczyna wykonywać inne zadania, strażnik granic traci uważność, mediator ram wchodzi w dyskusję, strażnik domknięcia „daje się namówić”. Korekta wymaga zaprojektowanych rotacji

dyżurów oraz procedur przekazania funkcji, najlepiej wspartych obiektem progowym, aby przekaz był czytelny i nie generował nowego konfliktu ram. Katalog traktuje erozję ról jako jedno z najpoważniejszych zagrożeń sterowalności, bo bez ról plan przestaje być systemem, a staje się improwizacją grupy, która w długim czasie niemal zawsze przechodzi w instytucjonalizację albo w rozlaną atmosferę.

Szóstym błędem jest nieadekwatne domknięcie, czyli domknięcie symboliczne bez domknięcia materialnego i przestrzennego. W 3–6 godzinach uczestnicy mogą być w stanie, w którym słowo „koniec” nie wyłącza planu, bo plan już stał się środowiskiem. Dlatego katalog wymaga domknięcia wielokanałowego: obiekt progowy domknięcia, cisza graniczna, rekonfiguracja przestrzeni do układu neutralnego, oraz wyraźne wyprowadzenie uczestników ze stacji osi. Bez tych elementów plan ma tendencję do „dalszego trwania” w rozmowach, komentarzach i nieformalnych dopowiedzeniach, co wytwarza poczucie, że plan się nie skończył. Korekta polega na wzmocnieniu procedury neutralizacji: obiekt centralny zostaje unieszkodliwiony jako operator sensu poprzez zmianę jego ustawienia, zasłonięcie, zamknięcie lub przeniesienie, a strefa osi przestaje być dostępna, co materialnie wyłącza możliwość kontynuacji.

Siódmym błędem jest nieprzemyślana ekspozycja w przestrzeni półpublicznej lub publicznej. W długim czasie ekspozycja działa jak magnes na interpretacje i interwencje zewnętrzne; bez wariantu neutralizacji plan może zostać przerwany z zewnątrz w sposób, który uniemożliwia domknięcie. Katalog wymaga więc, by w metadanych istniał wariant „awaryjnego zejścia z ekspozycji”: szybkie przełączenie na zwykłą czynność, redukcja bodźców, przestawienie obiektów do układu neutralnego i domknięcie minimalne. To jest element bezpieczeństwa sytuacyjnego i odpowiedzialności wobec otoczenia.

Podrozdział 64.4 kończy się zasadą, że długi czas jest w psychoperformansie metodą tylko wtedy, gdy jest zorganizowany jako system stacji, okien sensu, fal, resetów i domknięć, oparty na obiekcie–kluczu jako infrastrukturze oraz na rolach funkcjonalnych jako dyspozycji sterowania. Inaczej długie trwanie przechodzi w dryf, a dryf – niezależnie od tego, jak estetycznie atrakcyjny – nie jest planem sytuacyjnym w sensie katalogu, bo nie pozostaje sterowalny i nie zachowuje etycznej odwracalności.

#### 64.5. Trwanie rozszerzone (dni–miesiące–lata)

Trwanie rozszerzone (dni–miesiące–lata) stanowi w katalogu psychoperformansu osobną klasę ontologiczną, ponieważ plan sytuacyjny przestaje być wydarzeniem w czasie, a zaczyna być reżimem czasowości, czyli systemem praktyk i progów wtopionych w życie wykonawcy oraz w jego środowisko społeczne, materialne i symboliczne. W tym formacie nie projektuje się już wyłącznie dramaturgii przejścia, lecz projektuje się architekturę powrotów, odroczeń, zawiesznień oraz kontrolowanych reaktualizacji sensu. Trwanie rozszerzone wymusza także inną logikę dowodzenia i weryfikacji: skutki nie mogą być mylone z przypadkową korelacją, a „wrażenie procesu” nie może zastępować precyzyjnego protokołu zmian, bo długi czas generuje spontaniczne narracje kompensacyjne, które często maskują dryf planu.

W tym horyzoncie katalog odwołuje się równocześnie do tradycji sztuki długotrwałości oraz do klasycznych analiz rytuału i przejścia. Tehching Hsieh, On Kawara, Marina Abramović, Sophie Calle czy Francis Alÿs pokazują różne warianty pracy z czasem jako medium, ale wspólny pozostaje problem infrastruktury: jak utrzymać regułę, gdy czas zaczyna rozpuszczać jej ostrość i gdy codzienność produkuje tysiące mikroprzeszkód. Z kolei Arnold van Gennep i Victor Turner dają język dla tego, co w psychoperformansie jest praktyką techniczną: liminalność nie jest tu „nastrojem”, tylko reżimem progowym wymagającym urządzeń włączania i wyłączania. W trwaniu rozszerzonym najbardziej ryzykowne jest właśnie rozmycie granic, bo gdy plan nie ma ostrych progów, łatwo przechodzi w kompulsję albo w dekoracyjną rutynę.

Podstawowym pojęciem operacyjnym tej klasy czasu jest cykliczność progowa, czyli projektowanie planu jako serii okresów o odmiennych funkcjach: okresów intensyfikacji, okresów stabilizacji, okresów dysypacji, okresów neutralizacji oraz okresów audytu. Cykliczność progowa ma w psychoperformansie status mechanizmu sterowania, a nie estetyki, i jest spójna z tym, co Gregory Bateson opisywał jako meta-komunikację i przełączanie ram: plan w długim trwaniu musi mieć sygnały, które mówią „to jest jeszcze plan”, „to jest przerwa”, „to jest reset”, „to jest domknięcie czasowe”. Brak takich sygnałów jest równoznaczny z utratą sterowalności, bo w perspektywie socjologii interakcji i teorii ram Ervinga Goffmana codzienność nie toleruje nieokreśloności i natychmiast wypełnia ją inną ramą. Dlatego katalog wymaga w trwaniu rozszerzonym wielokrotnego domykania i ponownego otwierania planu, a nie jednego „ciągłego procesu”.

Dochód i research w trwaniu rozszerzonym nabiera charakteru dochodzenia terenowego i instytucjonalnego zarazem. Rozpoznanie istoty przedmiotu psychoperformansu – celu i sensu – musi zostać przełożone na reżim praktyk możliwych do utrzymania przez tygodnie lub lata, co oznacza projektowanie pod realne ograniczenia energetyczne, społeczne, ekonomiczne i środowiskowe. Następnie prowadzi się totalne rozpoznanie możliwych środków działania w adekwatnych dziedzinach: od semiotyki kulturowej i antropologii rytuału, przez psychologię nawyku i teorię praktyk, po mikroekonomię codzienności, logistykę miejsca, normy instytucji, reżimy widzialności, a także lokalne przesady, figury przejścia i kody progów, które mogą stabilizować sens albo generować konflikt ram. W trwaniu rozszerzonym selekcja od ogółu do szczegółu jest brutalna: zostają wyłączone te środki, które są replikowalne, odwracalne, dokumentowalne i etycznie bezpieczne. Wszystko, co wymaga nieustannej intensyfikacji, jest w katalogu traktowane jako ryzyko kompulsywności albo ryzyko porażki infrastrukturalnej.

Plan sytuacyjny w tej klasie czasu determinuje dobór zasobów, miejsca i czasu trwania w sposób dosłowny, ponieważ nie da się „dopis ac” trwania rozszerzonego do przypadkowego życia bez zmiany życia. Katalog wymaga więc mapowania zasobów lokalnych jako procedury periodycznej, a nie jednorazowej: zasoby materialne, społeczne i symboliczne zmieniają się w czasie, podobnie jak dostępność przestrzeni i reżimy instytucjonalne. Jeśli plan opiera się na obiekcie–kluczu, to obiekt musi zostać zaprojektowany jako trwały operator znaczeń, odporny na zużycie, z klarowną klasą zastępników i z procedurą neutralizacji jego funkcji w momentach zawieszenia planu. Jeśli plan opiera się na stacjach sensu, to stacje muszą mieć swoje odpowiedniki awaryjne, bo w długim czasie przestrzeń bywa tracona, przenoszona, zamykana, a nawet symbolicznie przejmowana przez inne praktyki. W konsekwencji katalog traktuje „mobilność planu” jako parametr metadanych: plan może być stacjonarny, wędrowny albo

hybrydowy, ale jego topologia musi zostać rozpoznana i opisana, inaczej plan będzie się rozpadał przy każdej zmianie warunków.

Trwanie rozszerzone wprowadza też szczególny problem relacji między planem a podmiotowością wykonawcy, który w katalogu jest ujmowany nie w języku intymnej spowiedzi, lecz w języku technologii praktyk. Michel Foucault pisał o technikach siebie jako o reżimach pracy nad sobą, a Pierre Bourdieu o habitusie jako o strukturze dyspozycji kształtowanej przez praktykę; w psychoperformansie trwanie rozszerzone jest traktowane jako możliwość celowego projektowania reżimu praktyk, ale tylko wtedy, gdy plan ma wyraźne progi i domknięcia czasowe. W przeciwnym razie plan nie projektuje podmiotowości, tylko ją kolonizuje, produkując kompulsję albo ucieczkę w rytuał bez sensu. To jest różnica między IndywiduAkcją jako serią planów sytuacyjnych rozłożonych w czasie z jasno określonym zamiarem i strukturą, a bezrefleksyjną rutyną, która tylko imituje proces.

W tej klasie czasu katalog wprowadza pojęcie „audytu sterowalności”, czyli obowiązkowej procedury sprawdzania, czy plan nadal pracuje na przedmiocie, czy tylko trwa. Audyt nie polega na pytaniu „jak się czuję”, lecz na weryfikacji parametrów: czy oś sensu da się nadal nazwać operacyjnie, czy obiekt–klucz nadal jest operatorem, czy progi są rozróżnialne w działaniu, czy dysypacja rzeczywiście wyłącza, a domknięcia czasowe są respektowane. Audyt jest też momentem, w którym dokonuje się re-mapowania zasobów oraz ponownej selekcji środków, jeśli warunki się zmieniły. W logice katalogu jest to odpowiednik rygoru wersjonowania: nie naprawia się planu przez dokładanie, tylko przez zmianę jednej zmiennej naraz, utrzymując ciągłość osi.

Katalog podkreśla, że w trwaniu rozszerzonym szczególnie łatwo o konflikt ram między planem psychoperformansowym a ramami instytucji, rodziny, pracy, wspólnoty i przestrzeni publicznej. Relational aesthetics Nicolasa Bourriauda, społeczna rzeźba Josepha Beuysa czy tradycje praktyk społecznych pokazują, że długotrwałość generuje sieci relacji, ale psychoperformans nie może ulegać złudzeniu, że relacja jest zawsze sprzymierzeńcem planu. Relacja bywa przeciwnikiem sterowalności, bo produkuje negocjacje, komentarze, presję i spontaniczną instytucjonalizację, a w długim czasie te zjawiska są niemal pewne. Dlatego katalog wymaga w trwaniu rozszerzonym procedur neutralizacji i wycofania: plan musi mieć możliwość przełączenia się w tryb minimalny, a nawet w tryb zawieszenia, bez utraty domknięcia i bez pozostawiania „otwartej pętli”. W przeciwnym razie plan staje się polem konfliktu o władzę nad ramą, co niszczy jego funkcję narzędziową.

W trwaniu rozszerzonym katalog rozróżnia kilka podstawowych typów struktur, które nie wynikają z „preferencji stylistycznej”, lecz z relacji między osią sensu a realnym metabolizmem życia. Typ pierwszy to reżim codziennej mikropowtarzalności, gdzie plan ma postać krótkich, ściśle zdefiniowanych aktów progowych osadzonych w stałym punkcie dnia, a jego stabilność wynika z rytmu i minimalizmu, nie z intensywności. Typ drugi to reżim okresowej intensyfikacji, w którym plan działa jak cykl: przez większość czasu utrzymuje się w trybie podtrzymania, po czym wchodzi w zaprojektowane okno sensu o większym natężeniu środków, a następnie wraca do dysypacji i neutralizacji. Typ trzeci to reżim projektowy, w którym plan jest rozwijany w kolejnych „wersjach” i „iteracjach” w rozumieniu protokołowym, a nie emocjonalnym, z obowiązkowym audytem sterowalności i zmianą jednej zmiennej naraz; w tym typie szczególnie ważne są procedury dokumentacji i porównywalności, ponieważ czas łatwo wytwarza złudzenie

postępu bez realnej zmiany parametrów. Typ czwarty to reżim wędrowny i sytuacyjny, gdzie plan jest projektowany tak, aby przetrwać zmianę miejsca, instytucji i konfiguracji społecznej, a jego oś jest utrzymywana przez przenośne stacje sensu, obiekt–klucz o wysokiej odporności oraz redundancję progów. Wszystkie te typy są kompatybilne z tradycjami sztuki długotrwałości, ale katalog psychoperformansu różni się od wielu praktyk artystycznych tym, że traktuje długie trwanie jako zadanie inżynierskie: plan ma działać, a nie tylko „być wykonywany”.

W reżimie codziennej mikropowtarzalności kluczowe jest rozróżnienie między powtórzeniem jako narzędziem stabilizacji a powtórzeniem jako początkiem kompulsywności. W języku teorii praktyk, rozwijanym między innymi przez Theodore’a Schatzkiego i Andreeasa Reckwitza, praktyka utrzymuje się dzięki splotowi reguł, materialności i kompetencji; to oznacza, że plan nie może opierać się wyłącznie na „intencji” i „motywacji”, bo te w długim czasie falują. Katalog wymaga więc, aby codzienny akt progowy miał minimalną liczbę kroków, był możliwy do wykonania w warunkach zmęczenia, był odwracalny i miał jednoznaczny sygnał wyłączenia, najlepiej materialny. Obiekt–klucz w tym typie działa jak stabilizator: przejmuje funkcję pamięci i redukuje konieczność narracyjnego przypominania sobie sensu. W praktyce akt progowy bywa tu krótszy niż w formatach godzinowych, ale jego siła polega na tym, że jest wtopiony w rytm dnia jako „przełączenie ramy” w sensie batesonowskim, a nie jako „zajęcie czasu”.

Reżim okresowej intensyfikacji jest bliższy strukturze rytualnej, ale katalog konsekwentnie unika utożsamiania go z egzaltacją lub nieustanną podniosłością. Okna sensu są tu projektowane jako zdarzenia o wyższej gęstości progów, w których oś sensu zostaje ponownie ustanowiona, przeprowadzona i materialnie potwierdzona, po czym następuje dyssypacja i neutralizacja. W tym reżimie szczególnie ważne jest odróżnienie resetu od dyssypacji: reset stabilizuje ramę, natomiast dyssypacja wyprowadza z liminalności w kierunku reintegracji, co w klasycznej analizie przejścia van Gennepa i Turnera odpowiada fazie włączenia, ale w katalogu jest ujęte technicznie, jako warunek odwracalności i bezpieczeństwa. Okna sensu nie mogą „wypływać” poza wyznaczone granice, bo wówczas plan zaczyna kolonizować codzienność, a to jest najprostsza droga do konfliktów ram z instytucjami życia. W tym typie plan sytuacyjny jawnie determinuje czas trwania, zasoby i poziom ekspozycji: jeśli okno sensu ma się odbyć w przestrzeni publicznej, mapa zasobów lokalnych i procedury neutralizacji są obowiązkowe, bo w długim trwaniu otoczenie ma wielokrotne okazje do wytwarzania interpretacji konkurencyjnych.

Reżim projektowy jest najbardziej rygorystyczny epistemicznie, ponieważ zakłada, że trwanie rozszerzone ma wytworzyć wiedzę o sterowalności planu, a nie tylko serię doświadczeń. W tym reżimie plan ma postać protokołu z jasno zdefiniowanymi niezmiennikami oraz zmiennymi, a każda zmiana jest rejestrowana jako wersja. Niezmiennikiem bywa na przykład oś sensu, obiekt centralny, liczba progów w oknie sensu oraz procedura domknięcia, natomiast zmienną może być dominanta kanałowa lub jeden parametr topologii przestrzeni. Wymóg „zmiany jednej zmiennej naraz” jest tu fundamentalny, bo bez niego porównywalność realizacji zanika, a czas zaczyna generować pozorną głębię bez możliwości odróżnienia skutku planu od zwykłej zmiany życia. Taki reżim ma blisko do etosu dokumentacji, który w polu sztuki długotrwałości bywał realizowany w formie rygorystycznych zapisów, jak u On Kawary, ale katalog psychoperformansu idzie dalej w stronę inżynierii: dokumentacja ma nie tylko świadczyć, że

plan trwał, lecz także dowodzić, że plan pozostawał planem, to znaczy utrzymywał oś sensu, progi i domknięcia, zamiast dryfować w rutynę.

W reżimie wędrownym i sytuacyjnym kluczowym problemem jest trwałość sensu przy zmiennych warunkach środowiskowych, a więc projektowanie planu jako systemu zdolnego do migracji. Katalog opisuje tu trzy strategie: stacyjność przenośną, obiektowość redundantną oraz semantykę niezależną od miejsca. Stacyjność przenośna oznacza, że stacje sensu mają swoje „wersje kompaktowe” możliwe do uruchomienia w alternatywnych przestrzeniach, bez utraty funkcji progowych. Obiektowość redundantna oznacza, że obiekt–klucz ma klasę zastępników o tej samej affordancji i tej samej funkcji progowej, a jednocześnie ma procedurę „przepisania sensu” na zastępnik bez fetyszyzacji egzemplarza. Semantyka niezależna od miejsca oznacza natomiast, że oś sensu nie opiera się na jednym kontekście kulturowym, który po zmianie środowiska zacznie generować konflikt ram; dlatego w tym typie szczególnie ważne jest mapowanie zasobów lokalnych i kodów kulturowych w każdym nowym miejscu, zgodnie z zasadą dochodzenia i researchu, oraz selekcji środków od ogółu do szczegółu.

Wspólną osią wszystkich typów trwania rozszerzonego jest infrastruktura obiektu–klucza i obiektów progowych, ale w tej klasie czasu infrastruktura ta wymaga zarządzania cyklem życia obiektów. Obiekt–klucz może się zużywać, niszczyć, zmieniać materialnie i symbolicznie, a „patyna trwania” może stać się zasobem, jak i ryzykiem, jeśli zacznie generować fetyszyzację. Katalog wymaga więc procedur custodialnych: gdzie obiekt jest przechowywany w czasie zawieszenia, kto ma do niego dostęp, jak wygląda procedura jego neutralizacji, oraz jak przebiega jego zastąpienie, jeśli zostanie utracony. W planach, które używają praktyk magicznych jako rytualno-performatywnych technologii znaczenia, cykl życia obiektu musi zawierać akty unieważnienia i odpieczętowania, ponieważ bez nich obiekt staje się źródłem nieustannego „ciągnięcia planu”, co w długim trwaniu jest ryzykiem kompulsywności i konfliktu ram.

Równolegle katalog wymaga, aby trwanie rozszerzone było projektowane w porządku kanałów jako system modulacji, a nie jako stały strumień. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie mogą być włączone w jednym reżimie przez tygodnie, bo wtedy stają się tłem i tracą funkcję progową. W długim trwaniu dominanta kanałowa musi ulegać zaprojektowanym przełączeniom, a przełączenia te muszą być czytelne jako cue’y, inaczej plan rozleje się w atmosferę albo w rutynę. Katalog preferuje tu przełączenia o niskim koszcie energetycznym: krótkie zmiany w obiekcie, proksemice i świetle, a słowo – jeśli jest używane – ma być sformalizowane i oszczędne, ponieważ spontaniczna narracja w długim czasie kolonizuje plan najskuteczniej i najciszej. W tym sensie trwanie rozszerzone jest najbardziej wymagającą klasą czasu, bo zmusza do inżynierii ciszy, domknięcia i zawieszenia, a więc do projektowania nie tylko intensyfikacji, ale także kontrolowanego braku.

Metadane trwania rozszerzonego mają w katalogu formę „karty reżimu” i są zaprojektowane tak, aby plan sytuacyjny mógł utrzymać się jako plan przez tygodnie, miesiące i lata bez popadania w dryf, kompulsję albo instytucjonalizację. W tej klasie czasu metadane nie są jednorazową specyfikacją, lecz dokumentem żywym, wersjonowanym i okresowo audytowanym, a mimo to muszą pozostać minimalne, bo nadmiar instrukcji sam generuje narrację i presję „wykonywania programu”. Katalog rozwiązuje tę sprzeczność przez rozdzielenie metadanych na niezmienniki oraz parametry adaptacyjne.

Pierwszym niezmiennikiem jest oś progowa przedmiotu psychoperformansu, opisana operacyjnie, oraz jej „granice ontologiczne”, czyli odpowiedź na pytanie, czego plan nie ma robić, aby nie przejąć życia. Granice są w trwaniu rozszerzonym warunkiem etycznej odwracalności: plan musi mieć prawo do zawieszenia i wyłączenia bez wytwarzania poczucia winy, presji czy „niedomkniętej pętli”. Katalog wymaga więc wpisania kryteriów zawieszenia, kryteriów przerwania oraz kryteriów zakończenia całego cyklu. Wpisuje się też wskaźniki utrzymania osi: powracalność obiektu jako operatora, czytelność progów, respektowanie domknięć czasowych, oraz brak kolonizacji innych ram życia. To są wskaźniki techniczne, nie psychologiczne.

Drugim niezmiennikiem jest struktura czasowa reżimu, opisana jako cykl progowy, a nie jako kalendarz wydarzeń. Katalog wymaga tu rozpisania co najmniej pięciu typów okresów: okres intensyfikacji (okno sensu), okres podtrzymania (praktyka minimalna), okres resetu (stabilizacja ramy), okres dyssypacji (reintegracja i neutralizacja), oraz okres audytu (weryfikacja sterowalności i aktualizacja mapy zasobów). Okresy są opatrzone widełkami czasowymi, a nie datami, bo długie trwanie wymaga elastyczności, ale elastyczność musi mieć granice. Najważniejsze jest, aby okna sensu miały wyraźne wejście i wyjście, a praktyka minimalna miała jednoznaczny sygnał wyłączenia. W przeciwnym razie plan przechodzi w stan ciągły, a stan ciągły w tej klasie czasu jest niemal zawsze źródłem dryfu.

Trzecim niezmiennikiem jest system stacji sensu i obiektów, który w trwaniu rozszerzonym działa jak infrastruktura. Metadane wymagają wskazania stacji osi, stacji resetu i stacji dyssypacji, wraz z ich wersjami awaryjnymi i wersjami mobilnymi. Wpisuje się obiekt–klucz jako operator centralny, obiekty progowe do otwierania i domykania okien sensu, oraz klasę zastępników każdego obiektu wraz z procedurą „przepisania sensu” na zastępnik. Katalog kładzie tu nacisk na affordancję manipulacyjną i na odwracalność: obiekt musi umożliwiać akty pieczętowania i unieważniania, a nie tylko reprezentować znaczenie. W planach zawierających działania symboliczne i praktyki magiczne w rozumieniu rytualno-performatywnych technologii znaczenia, metadane wymagają dodatkowo protokołu unieważnienia: każde „zawieszenie” reżimu musi zawierać akt odpieczętowania, inaczej obiekt będzie „ciągnął” plan w tle i kolonizował codzienność.

Czwartym niezmiennikiem jest reżim kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są opisane jako narzędzia modulacji, a nie jako stałe środowisko. Katalog wymaga zdefiniowania dominant kanałowych w poszczególnych okresach cyklu oraz cue’ów przełączeń, ponieważ w długim trwaniu łatwo o habituację, a habituacja zamienia narzędzia w tło. W praktyce oznacza to, że okres podtrzymania bywa obiektowo-gestywny, okres resetu bywa cichy i świetlny, okno sensu bywa wielokanałowe, ale z jedną dominantą, a dyssypacja bywa minimalna. Słowo w metadanych jest ograniczone do formuł ustanawiających i domykających oraz do sformalizowanych cue’ów; katalog wyraźnie ostrzega przed spontaniczną narracją, bo w długim trwaniu narracja najszybciej przejmie plan i czyni go „opowieścią o sobie”, zamiast planem.

Parametry adaptacyjne metadanych obejmują mapowanie zasobów lokalnych i zmiennych środowiskowych. Katalog wymaga periodycznego re-mapowania: zasoby materialne, dostępność stacji, reżimy instytucjonalne, dynamika społeczna, a także lokalne kody i tabu, które mogą się ujawniać dopiero w czasie. To jest formalizacja zasady dochodzenia i researchu w trybie ciągłym: plan nie jest stabilny, bo środowisko nie jest stabilne. Metadane zawierają

więc harmonogram audytu, który określa, jak często dokonuje się weryfikacji, oraz jakie pytania musi przejść plan, aby pozostał planem. W reżimie projektowym audyt ma postać protokołu porównawczego: sprawdza się, czy niezmienniki pozostały niezmiennikami, czy zmieniono tylko jedną zmienną, oraz czy domknięcia czasowe były respektowane.

Kluczowym elementem metadanych trwania rozszerzonego jest protokół dokumentacji, który w katalogu ma charakter minimalny, ale obowiązkowy. Dokumentacja obejmuje rejestr okien sensu, rejestr użytych obiektów progowych, rejestr uruchomionych wariantów neutralizacji i zawieszenia, oraz rejestr domknięć. Katalog celowo unika rozbudowanej diarystyki, bo w długim trwaniu diarystyka łatwo wytwarza narrację, która zaczyna uchodzić za „wynik”, a w rzeczywistości jest tylko tekstem. Zamiast tego katalog preferuje notację parametryczną: co zostało wykonane, czy próg był rozróżnialny, czy domknięcie było skuteczne, czy plan nie skolonizował innych ram życia. Taka dokumentacja umożliwia wersjonowanie, a wersjonowanie jest w trwaniu rozszerzonym kluczowe: bez niego plan staje się zwykłym zwyczajem.

Wreszcie metadane zawierają protokół relacyjny, czyli zasady komunikacji i ekspozycji wobec innych osób i instytucji. Trwanie rozszerzone niemal zawsze wchodzi w konflikt ram z otoczeniem, dlatego katalog wymaga określenia poziomu widzialności planu, reguł włączania świadków i uczestników, reguł wycofania, oraz procedur neutralizacji w sytuacji presji zewnętrznej. To jest miejsce, w którym katalog różni się od wielu tradycji artystycznych celebrujących bezgraniczność performansu: psychoperformans w trybie długotrwałym ma pozostać sterowalny, odwracalny i odpowiedzialny, a więc musi mieć mechanizmy ochrony granic. Dopiero na tym poziomie można bezpiecznie projektować IndywiduAkcję jako serię planów rozłożonych w czasie, bo IndywiduAkcja nie jest „życiem jako performansem”, tylko architekturą progów, w której każdy plan ma swoje otwarcie, swoje domknięcie i swój audyt.

Błędy systemowe trwania rozszerzonego (dni–miesiące–lata) w katalogu psychoperformansu nie są traktowane jako „potknięcia w realizacji”, lecz jako przewidywalne tryby awarii reżimu czasowości, w których plan sytuacyjny traci status planu i przełącza się w inną ramę: rutyny, kompulsji, autoprezentacji, instytucji relacyjnej albo pustego projektu dokumentacyjnego. Pierwszym błędem jest dryf semantyczny osi, czyli sytuacja, w której cel i sens przestają być operacyjnie rozpoznawalne, a oś progowa zostaje zastąpiona przez ogólną narrację „procesu”. Z perspektywy analizy ram Ervinga Goffmana jest to przełączenie z ramy operacji progowej do ramy opowieści o sobie, a z perspektywy meta-komunikacji Gregory’ego Batesona jest to utrata czytelnych sygnałów przełączania. Korekta polega na audycie sterowalności: ponownym sformułowaniu osi w języku operacyjnym, redukcji środków do obiektu–klucza i jednego obiektu progowego, oraz wprowadzeniu ostrych domknięć czasowych, które przywracają planowi funkcję progów zamiast „ciągłości życia”.

Drugim błędem jest kompulsywność pętli, czyli przejście reżimu przez przymus powtarzania, w którym domknięcia czasowe przestają być respektowane, a zawieszenie planu rodzi napięcie, które samo staje się motorem kontynuacji. W tej klasie czasu kompulsywność bywa mylona z konsekwencją, a konsekwencja z „duchową dyscypliną”, co jest szczególnie ryzykowne w planach, które dopuszczają praktyki rytualne i działania symboliczne o wysokiej intensywności znaczeniowej. Katalog wprowadza tu rygor granic ontologicznych: plan musi mieć kryteria zawieszenia i przerywania, a zawieszenie musi posiadać pełne domknięcie, nie tylko symboliczne, lecz także materialne i przestrzenne. Korekta polega na wzmocnieniu protokołu

unieważnienia: obiekt–klucz zostaje pozbawiony funkcji operatora przez akt odpieczętowania, stacja osi zostaje wyłączona jako dostępna topologia sensu, a reżim przechodzi w okres dyssypacji i neutralizacji, dopiero po którym wolno ponownie otworzyć plan w kolejnym oknie sensu. W reżimie projektowym dodatkowo wprowadza się regułę zmiany jednej zmiennej naraz oraz limit iteracji, ponieważ brak limitów w długim trwaniu niemal zawsze prowadzi do presji kontynuacji.

Trzecim błędem jest fetyszyzacja obiektu–klucza, czyli przesunięcie ciężaru z funkcji progowej na „wyjątkowość egzemplarza” albo na przypisywanie obiektowi ontologicznej mocy, która ma działać niezależnie od planu. Fetyszyzacja bywa wzmacniana przez patynę trwania: ślady użycia zaczynają uchodzić za dowód skuteczności, a nie za konsekwencję praktyki, co w długim czasie wytwarza stabilną iluzję sensu. Katalog rozbraja ten mechanizm przez klasę zastępników oraz procedurę przepisania sensu na zastępnik, utrzymując obiekt jako materialny operator znaczeń, a nie jako relikwię. Korekta obejmuje także protokół custodialny: jasne reguły przechowywania, okresy wyłączenia obiektu z ekspozycji, a w razie potrzeby wymianę obiektu na nowy egzemplarz o tej samej affordancji, aby przerwać narastającą sakralizację. W planach włączających praktyki magiczne rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, katalog wymaga dodatkowo aktów unieważnienia, które podkreślają odwracalność i brak przymusu, inaczej obiekt zaczyna „ciągnąć” plan w tle i kolonizować codzienność.

Czwartym błędem jest instytucjonalizacja relacyjna, czyli sytuacja, w której otoczenie społeczne zaczyna narzucać planowi własną dramaturgię: pojawiają się stałe role „wspierających”, „krytykujących”, „moderujących”, wytwarzają się oczekiwania raportowania, a plan przestaje być sterowalnym reżimem progów i staje się elementem układu społecznego. W polu sztuki długotrwałości i praktyk społecznych wielokrotnie obserwowano, że relacja i widzialność potrafią przejąć strukturę pracy z czasem; dlatego katalog wymaga protokołu relacyjnego i regulacji ekspozycji, aby konflikt ram nie stał się główną siłą napędową reżimu. Korekta polega na obniżeniu widzialności, wprowadzeniu okresów praktyki minimalnej bez świadków oraz na wzmocnieniu stacji osi jako miejsca, do którego nie przenosi się negocjacji i komentarzy. W razie narastania presji zewnętrznej uruchamia się wariant neutralizacji: plan schodzi do trybu minimalnego z pełnym domknięciem okien sensu, a komunikacja zostaje ograniczona do sformalizowanych formuł ustanawiających i domykających, aby słowo nie przejęło planu jako narracja usprawiedliwiająca.

Piątym błędem jest pozorna skuteczność wynikająca wyłącznie z trwania, czyli mylenie korelacji z działaniem planu. W długim czasie zmiany życiowe zachodzą z wielu powodów, a dokumentacja diarystyczna łatwo generuje spójną opowieść, która wydaje się „dowodem”, choć jest tylko rekonstrukcją sensu post factum. Katalog odpowiada na to rygiem dokumentacji parametrycznej i wersjonowania: rejestruje się okna sensu, domknięcia, uruchomione warianty zawieszenia i neutralizacji, oraz to, czy oś była rozpoznawalna w działaniu. W audycie porównuje się wersje, sprawdza niezmienniki i ocenia, czy zmieniano tylko jedną zmienną naraz, co jest warunkiem minimalnej porównywalności. Korekta w przypadku pozornej skuteczności polega na redukcji interpretacji, wzmocnieniu wskaźników sterowalności i ponownym mapowaniu zasobów, ponieważ często źródłem złudzenia jest zmiana środowiska, a nie działanie planu.

Podrozdział 64.5 domyka się zatem zasadą, że trwanie rozszerzone jest najbardziej wymagającą klasą czasu, bo wymaga nie tylko projektowania intensyfikacji, lecz przede wszystkim projektowania domknięć czasowych, zawieszzeń, audytów i procedur unieważnienia. Dopiero wtedy plan sytuacyjny może funkcjonować w perspektywie dni, miesięcy i lat jako sterowalna architektura progów, a IndywiduAkcja może być rozumiana jako celowo zaprojektowana seria planów rozłożonych w czasie, a nie jako bezgraniczne utożsamienie życia z performensem. W tym sensie trwanie rozszerzone jest egzaminem z metodologii psychoperformansu: ujawnia, czy dochodzenie i research były rzeczywiście totalnym rozpoznaniem pola środków adekwatnych do przedmiotu, oraz czy selekcja od ogółu do szczegółu została utrzymana w reżimie, który nie ulega presji narracyjnej, społecznej i instytucjonalnej.

## Plany narracyjne i nienarracyjne

Rozdział 65 porządkuje katalog planów sytuacyjnych według osi narracyjności, rozumianej nie jako „opowiadanie historii” w sensie literackim, lecz jako technologia organizacji sensu w czasie, w ciele i w przestrzeni. W psychoperformansie narracja jest narzędziem ramowania i stabilizowania przejść: pozwala skleić rozproszone akty w ciąg rozpoznawalny dla świadka, uczestników i wykonawcy, a zarazem może pełnić funkcję zarządzania pamięcią i przewidywaniem, czyli tego, co psychologia poznawcza wiąże z działaniem schematów, skryptów i rekonstrukcji zdarzeń. Jednocześnie narracja jest ryzykiem metodologicznym, bo ma skłonność do kolonizacji: dopowiada, wygładza, konfabulacyjnie domyka i wytwarza pozór konieczności, który w praktyce bywa sprzeczny z zamiarem planu. Dlatego rozdział 65 wartościuje narracji ani nienarracji estetycznie, tylko traktuje je jako reżimy sterowania ramą, w których inne są mechanizmy cue’ów, inne mechanizmy domknięć, a także inne ryzyka dryfu i przejścia planu przez komentarz.

Z perspektywy klasycznej narratologii, od Arystotelesa przez Władimira Proppa po Tzvetana Todorova i Gérarda Genette’a, fabuła jest przede wszystkim strukturą relacji między zdarzeniami, ich następstwem i sensotwórczym porządkiem. W psychoperformansie ta logika jest przepisana na plan sytuacyjny: fabuła nie musi być opowiadana, ale może być wykonywana jako sekwencja progów, a jej funkcją staje się kontrola trajektorii znaczeń, nie produkcja fikcji. Antyfabuła i strategie antynarracyjne, znane z modernizmu i postdramatyzmu, od Brechta i Becketta po Johna Cage’a oraz refleksję o teatrze postdramatycznym Hansa-Thiesa Lehmana, są tu równie użyteczne, bo uczą, jak przerywać automaty interpretacji, jak wygaszać presję „dlaczego” i „po co dalej”, oraz jak budować sens przez dyspozycję, rytm, powtórzenie i przerwanie. Rozdział 65 traktuje więc narracyjność jako parametr, który można regulować: od planów o wysokiej diegetycznej czytelności po plany, które celowo pracują w trybie nienarracyjnym, modulacyjnym lub parataktycznym, a ich sens powstaje przez intensyfikację jakości, nie przez ciąg przyczynowo-skutkowy.

W logice psychoperformansu kluczowe staje się rozróżnienie między narracją jako strukturą zdarzeń a narracją jako komentarzem. Komentarz, zwłaszcza w grupie, ma tendencję do przejmowania ramy w sensie goffmanowskim: sytuacja przełącza się w rozmowę o sytuacji, a

wtedy obiekt–klucz redukuje się do rekwizytu, a działania symboliczne do „ilustracji” opowieści. Z kolei narracja wbudowana w plan może być konstrukcyjnie oszczędna, a mimo to skuteczna, jeśli jest zakotwiczona w elementach progowych: w obiekcie, w jego rekonfiguracji, w ciszy granicznej, w topologii stacji sensu, w cue’ach świetlnych i w modulacji proksemiki. Rozdział 65 przyjmuje dlatego zasadę, że im większa narracyjność planu, tym bardziej rygorystyczne muszą być procedury domknięcia i neutralizacji, bo opowieść, raz uruchomiona, chce się domykać sama, często kosztem sterowalności.

Plany nienarracyjne nie oznaczają braku sensu, tylko inny mechanizm sensotwórczy. W praktykach muzycznych i choreograficznych, od minimalizmu po kompozycje oparte na dronach, pętlach i stopniowej transformacji, sens powstaje przez percepcję zmian w parametrach, a nie przez rozpoznanie postaci i wątków; analogicznie w psychoperformansie sens może być wytwarzany przez modulację intensywności, tempa, gęstości, powtarzalności, przez mikroróżnice w manipulacji obiektem–kluczem, przez zmianę reżimu ciszy i dźwięku, przez przełączanie dominant kanałowych, a także przez świadome rozrzedzanie akcji. Nienarracyjność bywa tu narzędziem bezpieczeństwa ram, bo zmniejsza presję dopowiedzenia i ogranicza ryzyko, że plan zostanie przejęty przez interpretację, która zacznie działać jak dodatkowy, niekontrolowany kanał. Jednocześnie nienarracyjność wymaga bardziej precyzyjnych cue’ów, bo bez fabularnego „prowadzenia” widz i uczestnik szybciej tracą orientację, a utrata orientacji w katalogu jest traktowana jako ryzyko dryfu, nie jako wartość sama w sobie.

W tym rozdziale szczególne miejsce zajmują struktury epitetyczne, rozumiane jako konstrukcje sensu oparte nie na następstwie zdarzeń, lecz na warstwowym nakładaniu określeń, właściwości i jakości, które tworzą wiązkę znaczeń wokół osi przedmiotu. W retoryce i poetyce epitetyczność jest sposobem kondensacji, a w psychoperformansie staje się sposobem budowania „pola sensu” bez konieczności przechodzenia przez fabułę: obiekt–klucz, jego nazwanie, jego cechy materialne, historia kulturowa, przesądowe i mitologiczne konotacje, a także precyzyjnie dobrane działania symboliczne składają się na klaster, który można wielokrotnie uruchamiać w różnych oknach sensu. Ta logika jest metodologicznie spójna z etapem dochodzenia i researchu, ponieważ wymaga totalnego rozpoznania pola kodów i figur adekwatnych do przedmiotu, a następnie selekcji od ogółu do szczegółu w taki sposób, aby pozostawić tylko te epitety, które są sterowalne, odwracalne i rozpoznawalne. Struktury epitetyczne są też naturalnym pomostem między narracją a nienarracją: pozwalają utrzymać spójność semantyczną bez opowieści, a jednocześnie umożliwiają lokalne, punktowe akty fabularne, jeśli plan tego wymaga.

Rozdział 65 domyka więc perspektywę dramaturgiczną całej części o planach: pokazuje, że psychoperformans nie jest „albo fabułą, albo abstrakcją”, lecz systemem projektowania ram, w których opowieść, antyopowieść, epitetyczność, dronowość, pętliwość i montaż na żywo są narzędziami o jasno określonych funkcjach progowych. W kolejnych podrozdziałach parametry te zostaną rozpisane jako konkretne mechanizmy planu: jak konstruować fabułę bez kolonizacji komentarza, jak używać antyfabuły do przerywania automatyzmów interpretacyjnych, jak budować pole epitetyczne wokół obiektu–klucza, jak projektować pętle i modulacje bez kompulsywności, oraz jak stosować montaż na żywo w oparciu o cue’y, sygnały i okna sensu, tak aby widz i uczestnik byli prowadzeni przez progi, a nie przez opowieść o progach.

## 65.1. Fabuła, antyfabuła i struktury epitetyczne

W planach sytuacyjnych psychoperformansu fabuła nie jest „historią do opowiedzenia”, lecz operatorem organizacji przejść: sposobem, w jaki zestawia się zdarzenia, obiekty i progi tak, aby w czasie wytworzyć rozpoznawalną trajektorię sensu, możliwą do powtórzenia, wersjonowania i bezpiecznego domknięcia. W klasycznej tradycji Arystotelesa fabuła była zasadą porządkującą następstwo zdarzeń w układzie początku, środka i końca, natomiast nowoczesna narratologia rozszczała tę intuicję na relację między „opowieścią” i „wypowiedzeniem” (w ujęciach Gérarda Genette’a, Seymoura Chatmana czy Rolanda Barthes’a), a także na poziom zdarzeń i poziom dyskursu. Katalog psychoperformansu przejmuje te rozróżnienia w wersji narzędziowej: „opowieścią” jest tu struktura progów i zmian stanu, natomiast „dyskurs” to sposób ich uruchomienia w kanałach (obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt), w tym tempo, prozodia, dyspozycja ciszy, reżim widzialności oraz topologia stacji sensu. Dzięki temu fabułę da się projektować precyzyjnie bez popadania w literackość; jest ona wówczas matrycą sterowalności, a nie ornamentem.

Praktyczna definicja fabuły w psychoperformansie brzmi więc następująco: jest to sekwencja stanów sytuacji rozdzielonych progami, w której każdy próg jest materialnie i semantycznie zakotwiczony w obiekcie–kluczu i/lub w obiekcie progowym, a przejścia są wspierane redundancją cue’ów w co najmniej dwóch kanałach. „Stan” oznacza tu konfigurację relacji między ciałem, przestrzenią, obiektami i reżimem uwagi, a nie „scenę” w znaczeniu teatralnym. „Próg” jest natomiast momentem nieciągłości, który można rozpoznać bez komentarza: ktoś obecny w sytuacji potrafi wskazać, że zaszło przejście, nawet jeśli nie potrafi go nazwać. W planie fabularnym progi są zaprojektowane tak, aby tworzyły kierunkowość: od ustanowienia osi sensu, przez jej komplikację, do domknięcia, które wyłącza plan zarówno symbolicznie, jak i materialnie.

Dochód i research w planach fabularnych musi obejmować nie tylko pole środków adekwatnych do przedmiotu, lecz także pole kulturowych oczekiwań wobec „opowieści”, bo fabuła natychmiast uruchamia automaty interpretacyjne. W tradycji Władimira Proppa i strukturalizmu fabularnego (z jego repertuarem funkcji i ról) widać, że ludzie rozpoznają opowieści przez powtarzalne układy relacji, a w ujęciu Paula Ricoeura (czas i narracja) narracyjność działa jako urządzenie syntezy czasowej, wiążące rozproszone zdarzenia w jedność. W psychoperformansie to jest jednocześnie zasób i ryzyko: zasób, bo pozwala budować czytelność i utrzymywać uwagę bez nadmiaru bodźców; ryzyko, bo skłonność do „domykania opowieści” może przejąć plan i zamienić go w komentarz o planie. Z tego powodu katalog wymaga, aby w planie fabularnym metadane zawierały procedury neutralizacji narracyjnej: ograniczenie mowy do formuł progowych, wzmocnienie obiektu–klucza jako operatora sensu, oraz ścisłą kontrolę dopowiedzeń w segmentach przejścia, tak aby fabuła była wykonywana, a nie objaśniana.

Konstrukcja planu fabularnego w katalogu zaczyna się od rozpisania trzech warstw: warstwy zdarzeń, warstwy progów oraz warstwy epitetycznej. Warstwa zdarzeń to minimalny ciąg zmian, które muszą zajść, aby przedmiot psychoperformansu został przeprowadzony w czasie; to odpowiednik „szkieletu fabularnego”, ale bez postaci i bez fabuł literackich. Warstwa progów to precyzyjny opis, jak i kiedy zmiana stanu jest ustanawiana, intensyfikowana i domykana, wraz

z opisem obiektów progowych, cue'ów i resetów. Warstwa epitetyczna jest natomiast zbiorem jakości, określeń i kodów, które nakłada się na obiekt–klucz i na sytuację, aby sens nie był jednowymiarowy; ta warstwa jest selekcyonowana od ogółu do szczegółu w oparciu o totalne rozpoznanie symboli, mitów, figur przejścia, przesądów i lokalnych kodów adekwatnych do przedmiotu. W planie fabularnym epitetyczność nie jest ozdobą, tylko amortyzatorem: gdy uczestnik zgubi wątek zdarzeń, może wrócić do pola jakości i nadal „być w planie”, bo plan ma sens nawet poza linią przyczynowo-skutkową.

W obrębie warstwy zdarzeń katalog rozróżnia trzy podstawowe modele fabuły sytuacyjnej. Model teleologiczny (zadaniowy) buduje kierunkowość wokół celu, gdzie każde zdarzenie jest krokiem w stronę domknięcia i ma zdefiniowaną funkcję; jest to model najbardziej podatny na przejście przez „program”, dlatego wymaga szczególnie silnych resetów i ciszy granicznej. Model dialektyczny (konfliktowy) buduje fabułę wokół napięcia między dwiema ramami lub dwoma reżimami, a próg polega na kontrolowanej zmianie dominującej ramy; w tym modelu konieczna jest rola mediatora ram, bo konflikt ram w długim czasie łatwo przechodzi w konflikt społeczny. Model parataktyczny (stacyjny) buduje fabułę jako ciąg równorzędnych stacji sensu, gdzie kierunkowość wynika z powrotów i transformacji jakości, a nie z „akcji”; ten model jest najbezpieczniejszy w kontekstach grupowych i publicznych, bo redukuje presję narracyjnego dopowiadania. W każdym z tych modeli fabuła nie istnieje bez obiektu–klucza, ponieważ obiekt jest urządzeniem pamięci planu: materialnie przechowuje i ujawnia zmiany stanu poprzez swoją topologię, ślady manipulacji, rekonfigurację i akty pieczętowania oraz unieważniania.

W warstwie progów kluczowym mechanizmem jest dystrybucja cue'ów. Katalog wymaga, aby każdy próg miał co najmniej jeden cue materialny (manipulacja obiektem–kluczem lub obiektem progowym), jeden cue czasowy (pauza, cisza, zmiana tempa, okno sensu), oraz jeden cue przestrzenny (zmiana strefy, proksemiki, orientacji ciała). W planach fabularnych cue słowny jest dopuszczalny, ale tylko jako formuła progowa: nazwanie obiektu, krótka wypowiedź performatywna, minimalna instrukcja albo syntagma, która nie rozwija narracji, a jedynie stabilizuje ramę. Wynika to z obserwacji, że słowo w grupie ma tendencję do natychmiastowego wytwarzania metakomunikacji, a metakomunikacja w ujęciu Batesona jest najszybszą drogą do przełączenia ramy. Dlatego fabuła w psychoperformansie powinna być rozpoznawalna także w ciszy; słowo może ją wspierać, ale nie może być jej nośnikiem głównym, jeśli plan ma pozostać sterowalny.

Warstwa epitetyczna w planach fabularnych jest projektowana jako „atlas przymiotów” przypisanych obiektowi–kluczowi i sytuacji. Epitetyczność ma dwa zadania: zagęścić semantykę bez budowania rozbudowanej opowieści oraz umożliwić modulację sensu w kolejnych oknach sensu bez zmiany szkieletu zdarzeń. W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz bywa obudowany zestawem wybranych określeń i figur, które są spójne z celem i sensem przedmiotu, ale nie są dowolne: muszą być zakotwiczone w rozpoznawalnych kodach kulturowych, w materialności obiektu oraz w działaniach symbolicznych, które są odwracalne i domykalne. Epitetyczność działa tu jak instrument strojenia uwagi: zamiast prowadzić widza przez „co się wydarzy”, prowadzi go przez „jakie to jest” i „co to uruchamia”, co ogranicza ryzyko kolonizacji przez narrację i jednocześnie pozwala utrzymać gęstość znaczeń.

W katalogu planów fabularnych pojawia się więc fundamentalna zasada metodologiczna: fabuła jest dopuszczalna tylko wtedy, gdy jej domknięcia są silniejsze niż jej apetyt na

dopowiedzenie. To oznacza, że projektowanie fabuły zaczyna się nie od „zawiązania akcji”, ale od procedury unieważnienia: jak plan zostanie wyłączony, jak obiekt–klucz przestanie działać jako operator sensu, jak strefa osi zostanie zneutralizowana i jak zostanie przerwana pętla interpretacyjna. Dopiero po zaprojektowaniu domknięcia wolno projektować progi pośrednie, a dopiero po zaprojektowaniu progów wolno dobierać epitety i działania symboliczne. Taka kolejność jest przeciwnością dla wielu tradycji teatralnych i narracyjnych, ale w psychoperformansie jest warunkiem bezpieczeństwa ram i warunkiem tego, aby plan pozostał planem, a nie opowieścią, która przejęła sytuację.

W katalogu planów sytuacyjnych antyfabuła jest rozumiana jako technologia rozszczelniania automatu opowieści, a nie jako negacja sensu. Jej podstawowa funkcja polega na tym, aby w kluczowych punktach przejścia przerwać dominację przyczynowo-skutkowego domykania, które u wielu osób uruchamia się natychmiast po rozpoznaniu choćby minimalnej „intrygi”. Antyfabuła jest więc instrumentem kontroli ramy: redukuje presję „co to znaczy” i „dokąd to zmierza” w tych momentach, w których plan wymaga ciszy interpretacyjnej, stabilizacji uwagi albo zablokowania kompulsywnego dopowiadania. W praktyce psychoperformansu antyfabuła służy temu, aby oś sensu pozostała zakotwiczona w progach i w obiekcie–kluczu, a nie w opowieści o progach, która zaczyna żyć własnym życiem.

Z historycznego punktu widzenia katalog korzysta z repertuaru strategii antynarracyjnych rozwijanych w XX wieku w teatrze, muzyce i sztuce akcji, ale przepisuje je z estetyki na metodologię. Brechtowski *Verfremdung* jest tu rozumiane jako technika wytwarzania dystansu poznawczego, która uniemożliwia „wchłonięcie” planu przez fikcję, natomiast Beckettowska redukcja zdarzeń i sensu działa jako model wygaszania przymusu interpretacji. John Cage i jego myślenie o przypadkowości i ciszy są w katalogu ważne nie jako manifest, lecz jako wskazanie, że sens może być konstruowany przez ramę i parametry, a nie przez narracyjny ciąg; analogicznie refleksja Hansa-Thiesa Lehmana nad postdramatyzmem dostarcza języka dla struktur, w których akcja traci prymat, a w zamian rośnie znaczenie obecności, rytmu i dyspozycji. Katalog podkreśla jednak, że antyfabuła w psychoperformansie nie może być utożsamiona z chaosem: ma ona własną dyscyplinę cue’ów, stacji sensu i domknięć, bo jej celem jest sterowalność, a nie rozproszenie.

W praktyce planu sytuacyjnego antyfabuła realizuje się przez zestaw narzędzi, które katalog grupuje w trzy rodziny: narzędzia cięcia, narzędzia unieruchomienia oraz narzędzia rozszczepienia. Narzędzia cięcia to mechanizmy montażowe: nagłe przełączenie dominanty kanałowej, przeskoczenie strefy przestrzennej, przerwanie tempa, wprowadzenie krótkiego resetu w punkcie, w którym narracja zaczyna się „rozpędzać”. Narzędzia unieruchomienia polegają na tym, że zamiast doprowadzać zdarzenie do konsekwencji, zatrzymuje się je w stanie progowym: obiekt–klucz zostaje wprowadzony w konfigurację, która nie „prowadzi dalej”, lecz utrzymuje napięcie semantyczne w zawieszeniu, a cisza graniczna staje się cue’em, że nie wolno dopowiadać. Narzędzia rozszczepienia polegają natomiast na jednoczesnym uruchomieniu dwóch niekompatybilnych porządków sensu, które blokują prostą syntezę: na przykład działanie obiektowe wskazuje na domknięcie, podczas gdy światło i proksemika sugerują otwarcie, co zmusza percepcję do pozostania przy materiale, a nie przy narracji. W każdym przypadku antyfabuła wymaga, aby progi były wzmocnione materialnie, bo bez materialnego operatora sensu antyfabuła łatwo przechodzi w „nie wiadomo, o co chodzi”, co w katalogu jest błędem sterowalności.

Najbardziej ryzykownym punktem antyfabuły jest relacja ze słowem, ponieważ słowo najszybciej produkuje metakomunikację i przełącza ramę w rozmowę o planie. Dlatego katalog dopuszcza słowo w reżimie antyfabularnym wyłącznie w postaci formuł progowych: krótkich, powtarzalnych syntagm, które nie rozwijają opowieści, lecz stabilizują stan. Ten mechanizm jest bliski temu, co w badaniach nad oralnością i formułami epickimi opisywali Milman Parry i Albert Lord, wskazując, że powtarzalne formuły nie muszą być „ubóstwem języka”, tylko narzędziem pamięci i kompozycji w czasie. W psychoperformansie formuła progowa działa analogicznie: pozwala utrzymać orientację bez wchodzenia w narrację, bo jej funkcją jest sygnalizowanie przełączenia, a nie wyjaśnianie. Antyfabuła korzysta więc z języka nie jako z opowieści, lecz jako z metronomu ramy.

W tym miejscu katalog przechodzi do struktur epitetycznych jako kluczowego pomostu między fabułą a antyfabułą. Struktura epitetyczna jest układem sensu budowanym przez nakładanie właściwości i jakości, które tworzą pole semantyczne wokół osi przedmiotu, zamiast tworzyć ciąg zdarzeń. Epitetyczność nie jest metaforą literacką, tylko techniką kompozycyjną: obiekt–klucz zostaje „opasany” wybranymi określeniami i figurami przejścia, a następnie te określenia są uruchamiane w kanałach jako cue’y, w tym przez nazwanie obiektu, przez działania symboliczne, przez rytm gestu, przez zmianę światła i dźwięku. W efekcie sens jest gęsty i stabilny, ale nie domaga się narracyjnego domknięcia; można go wielokrotnie reaktualizować w kolejnych oknach sensu bez mnożenia zdarzeń. To jest szczególnie ważne w planach długich i w trwaniu rozszerzonym, gdzie narracja ma tendencję do kolonizacji, a epitetyczność pozwala utrzymać oś bez produkowania fabuły.

Projektowanie struktur epitetycznych wymaga rygorystycznego etapu dochodzenia i researchu, ponieważ epitety nie mogą być przypadkowe ani „uniwersalne” w naiwnym sensie. Katalog wymaga totalnego rozpoznania pola kodów i figur adekwatnych do przedmiotu: lokalnych konotacji, mitów, przesądów, historii obiektu, jego materialności, a także tego, jak dane jakości są dystrybuowane kulturowo i instytucjonalnie. Dopiero po takim rozpoznaniu następuje selekcja od ogółu do szczegółu, w której wybiera się epitety o trzech cechach: rozpoznawalności, sterowalności i odwracalności. Rozpoznawalność oznacza, że epitety działają jako czytelne sygnały ramy, sterowalność oznacza, że można je modulować bez eskalacji i bez przejścia przez komentarz, a odwracalność oznacza, że da się je unieważnić w domknięciu, aby nie pozostawić planu w stanie „ciągnięcia” sensu poza progiem. W kolejnym fragmencie podrozdziału zostaną rozpisane konkretne modele łączenia fabuły, antyfabuły i epitetyczności w jednym planie, a także typowe błędy: narracyjne przejście sytuacji, pseudo-antyfabuła prowadząca do dezorientacji oraz epitetyczna inflacja, w której mnożenie jakości rozmywa oś.

Modele łączenia fabuły, antyfabuły i struktur epitetycznych w jednym planie sytuacyjnym są w katalogu opisane jako konfiguracje, które pozwalają regulować narracyjność bez utraty sterowalności. Katalog wychodzi z założenia, że narracyjność nie jest cechą binarną, lecz parametrem ciągłym: można ją zagęszczać i rozrzedzać, włączać punktowo lub utrzymywać jako tło, a kluczowym kryterium doboru konfiguracji pozostaje zgodność z istotą przedmiotu psychoperformansu, rozpoznaną w etapie dochodzenia i researchu. W praktyce oznacza to, że narzędzia narracyjne i antynarracyjne nie są dobierane według gustu, lecz według funkcji: czy plan ma wymagać orientacji sekwencyjnej, czy raczej utrzymać świadka w polu jakości, czy ma rozbroić automaty interpretacji, czy ma wytworzyć kierunkowość, czy ma zabezpieczyć domknięcie przed dopowiedzeniem.

Pierwszy model katalogowy to fabuła z antyfabularnym cięciem, czyli plan o czytelnej sekwencji progów, w którym w jednym lub dwóch punktach wprowadza się kontrolowane przecięcie automatu opowieści. Struktura wygląda tu następująco: ustanowienie osi i obiektu–klucza, przejście do progu komplikacji, następnie cięcie – nagły reset, cisza graniczna, przełączenie strefy – po którym plan wraca do osi w formie odmienionej i prowadzi do domknięcia. Cięcie ma funkcję metodologiczną: zapobiega temu, by uczestnicy „dopowiedzieli sobie” sens jako linearną opowieść o rozwiązaniu problemu, co bywa szczególnie ryzykowne w planach, w których przedmiot dotyczy relacji, winy, długu, lęku lub tożsamości, bo narracja w tych obszarach natychmiast buduje moralizujące domknięcia. Antyfabuła w modelu cięcia działa jak bezpiecznik: utrzymuje możliwość wieloznaczności, ale nie rozmywa struktury, bo progi pozostają materialnie czytelne. W takim modelu epitetyczność działa jako warstwa stała: obiekt–klucz jest opasany klastrem jakości, które nie zmieniają się radykalnie, natomiast modulują swoją intensywność w kolejnych segmentach.

Drugi model to epitetyczna stacyjność z punktową fabułą, czyli plan, który przez większość czasu działa w trybie pola jakości, a fabuła pojawia się tylko jako krótka, lokalna trajektoria przejścia. Struktura stacyjna oznacza tu powroty do stacji osi i do obiektu–klucza, które za każdym razem uruchamiają inny zestaw epitetycznych określeń, ale bez wytwarzania linearnej historii. Punktowa fabuła pojawia się w oknie sensu jako precyzyjnie zaprojektowane przejście: obiekt przechodzi przez trzy konfiguracje, które można rozpoznać jako „otwarcie–próba–domknięcie”, po czym plan wraca do stacyjności. Ten model jest szczególnie użyteczny w planach zbiorowych i publicznych, ponieważ redukuje presję „wątku” i utrudnia przejęcie planu przez komentarz. Jednocześnie wymaga bardzo dobrego mapowania zasobów i kodów kulturowych, ponieważ epitetyczność w przestrzeni publicznej łatwo wchodzi w konflikt ram z otoczeniem: niektóre jakości są odbierane jako deklaracje polityczne, religijne lub moralne, nawet jeśli plan ich tak nie intencjonuje. W tym modelu antyfabuła działa nie jako cięcie, lecz jako utrzymywanie zawieszenia: po punktowym przejściu nie dopowiada się konsekwencji, tylko przechodzi do dyssypacji i neutralizacji.

Trzeci model to antyfabularna fala z epitetycznym kotwiczeniem, czyli plan, w którym sekwencja zdarzeń jest celowo słaba, a organizacja czasu opiera się na falach intensyfikacji i rozrzedzenia, natomiast sens jest utrzymywany przez stałe kotwice epitetyczne związane z obiektem–kluczem. Ten model bywa najskuteczniejszy w kontekstach, gdzie fabuła łatwo uruchamia dominację interpretacji, na przykład w grupach o wysokiej skłonności do narracyjnego „terapeutyzowania” sytuacji albo w środowiskach instytucjonalnych, które automatycznie domagają się „rezultatów” i „wątków”. Antyfabuła w tym modelu jest reżimem: progi są obecne, ale nie tworzą narracyjnego ciągu; raczej wyznaczają przełączniki stanów, które można rozpoznać przez cue’y materialne i czasowe. Epitetyczność pełni rolę infrastruktury semantycznej: w każdej fali powraca ten sam klastr jakości, ale w innej modulacji, co tworzy poczucie spójności bez opowieści. Ten model wymaga rygorystycznej dokumentacji parametrycznej, bo w przeciwnym razie uczestnicy łatwo „wymyślą fabułę” po fakcie, a plan zostanie retroaktywnie zinterpretowany jako linearna historia.

Czwarty model to „fabuła rozszczepiona”, w której plan zawiera dwa równoległe ciągi progów, celowo niekompatybilne w logice domykania. Jeden ciąg jest fabularny i czytelny, drugi jest antyfabularny i działa jak kontrapunkt: w punktach, w których fabuła sugeruje rozwiązanie, kontrapunkt wprowadza zawieszenie albo zmianę ramy. Ten model jest szczególnie istotny w

planach, które mają demaskować automaty kulturowe, ponieważ rozszczepienie zmusza uczestników do pozostania przy materiale i do pracy na obiekcie, zamiast do szybkiego wytworzenia opowieści. Katalog zaznacza jednak, że model rozszczepiony jest trudny w realizacji bez bardzo silnej infrastruktury cue'ów: jeśli kontrapunkt nie jest czytelny, rozszczepienie przechodzi w dezorientację. Dlatego w tym modelu obiekt–klucz musi mieć wyraźną affordancję manipulacyjną, a stacje sensu muszą być zaprojektowane tak, aby przełączenia ramy były rozpoznawalne w ciele i w przestrzeni.

Na tle tych modeli katalog opisuje trzy typowe awarie. Pierwsza to narracyjne przejęcie sytuacji, gdy fabuła zaczyna być objaśniana zamiast wykonywana, a słowo przechodzi w komentarz. Druga to pseudo-antyfabuła, gdy redukcja narracji nie jest wsparta progami i obiektem, przez co plan traci czytelność, a uczestnicy przełączają się w ramę ironii, chaosu albo rozproszonego spotkania. Trzecia to epitetyczna inflacja: mnożenie jakości, symboli i kodów bez selekcji od ogółu do szczegółu, które rozmywa oś sensu i prowadzi do estetyzacji bez sterowalności. W każdym przypadku korekta jest zgodna z zasadą katalogu: powrót do osi, redukcja środków, wzmocnienie progów i domknięć, oraz ponowne przeprowadzenie dochodzenia i researchu w trybie selekcji, ponieważ w trwaniu sytuacyjnym nadmiar i opowieść są najczęstszymi źródłami awarii.

Gramatyka epitetyczna obiektu–klucza jest w katalogu rozumiana jako zestaw reguł doboru i dystrybucji jakości, które mają wytworzyć stabilne pole sensu bez konieczności uruchamiania linearnej opowieści. Epitety nie są tu „przymiotnikami” w sensie stylistycznym, lecz jednostkami operacyjnymi, które łączą semiotykę, materialność i praktykę: określają, co obiekt robi w planie, jakie automaty interpretacyjne uruchamia, oraz jakimi progami można sterować poprzez jego manipulację. Z tej perspektywy epitetyczność jest narzędziem kontroli ramy w sensie Goffmana, ponieważ umożliwia prowadzenie świadka i wykonawcy przez rozpoznawalne jakości bez rozbudowy komentarza.

Pierwsza reguła gramatyki epitetycznej brzmi: epitety muszą być konsekwencją dochodzenia i researchu, a nie spontanicznym wyborem „ładnych symboli”. Na etapie rozpoznania przedmiotu psychoperformansu powstaje wstępna hipoteza osi sensu, a następnie tworzy się szeroką pulę możliwych jakości i figur przejścia: z repertuaru semiotyki kulturowej, mitologii, historii materialnej, lokalnych przesądów, kodów instytucji, a także z wiedzy o tym, jak ludzie faktycznie kategoryzują rzeczy w danej wspólnotce. Dopiero po totalnym rozpoznaniu pola środków następuje selekcja od ogółu do szczegółu, w której odrzuca się epitety nieodwracalne, konfliktogenne lub podatne na przejęcie przez narrację. W praktyce jest to etap kluczowy, bo w trwaniu sytuacyjnym nadmiar epitetów prowadzi do inflacji semantycznej, a inflacja semantyczna prowadzi do utraty osi.

Druga reguła dotyczy typologii epitetów. Katalog zaleca rozpisanie epitetów co najmniej w sześciu klasach, ponieważ każda klasa ma inną funkcję progową i inny profil ryzyka. Epitety materialne odnoszą się do fizyczności obiektu i jego affordancji (ciężki, kruchy, lepki, szorstki, zimny), epitety genealogiczne do pochodzenia i „życiorysu” obiektu (odziedziczony, znaleziony, kupiony, przywieziony), epitety topologiczne do relacji obiektu z przestrzenią (centralny, ukryty, zawieszony, graniczny), epitety temporalne do reżimu czasu (powtarzalny, jednorazowy, sezonowy, opóźniony), epitety afektywne do jakości pobudzenia i napięcia (uspokajający, drażniący, ciężki, lekki), a epitety liminalne do funkcji przejścia (otwierający, zamykający,

pieczętujący, unieważniający). Ten podział ma konsekwencje metodologiczne: epitet liminalny może być bezpośrednio związany z obiektem progowym, podczas gdy epitet genealogiczny często generuje narracyjny impuls dopowiedzenia, więc wymaga większej dyscypliny cue'ów.

Trzecia reguła wprowadza kryterium rozpoznawalności jako warunek skuteczności epitetyczności. Epitety nie mogą być wyłącznie prywatne, jeśli plan ma funkcjonować w kontekście świadków lub uczestników, ponieważ prywatność epitetu wymusza komentarz, a komentarz przejmuje ramę. Katalog korzysta tu z pragmatycznych intuicji tradycji semiotycznej, w tym z rozróżnień Charlesa Sandersa Peirce'a między ikoną, indeksem i symbolem: epitet materialny często działa indeksalnie, bo wskazuje na realną cechę obiektu i jest natychmiast rozpoznawalny, natomiast epitet symboliczny wymaga kompetencji kulturowej, więc w planach publicznych może być źródłem konfliktu ram. Z tego powodu w wielu planach zaleca się „hierarchię epitetów”: najpierw epitety materialne i topologiczne jako wspólna infrastruktura rozpoznawalności, dopiero później epitety genealogiczne i symboliczne, ale tylko w takiej liczbie, która nie wymusza opowiadania.

Czwarta reguła dotyczy dystrybucji epitetów w kanałach. Epitety w psychoperformansie nie mogą pozostać wyłącznie w języku, ponieważ język wytwarza metakomunikację; muszą zostać przepisane na gest, światło, dźwięk i obiekt w taki sposób, aby pole jakości było „czytane” somatycznie i sytuacyjnie. Z tej perspektywy nazywanie jest narzędziem progowym, ale tylko wtedy, gdy działa jak akt performatywny w sensie J. L. Austina i Johna Searle'a, czyli wprowadza stan rzeczy w ramach sytuacji, a nie opisuje go post factum. Katalog zaleca więc, aby nazwanie obiektu–klucza było krótkie, powtarzalne i skorelowane z manipulacją obiektu, a nie z dyskusją o znaczeniu; nazwanie ma aktywować epitet, a nie tłumaczyć symbol. W praktyce to jest logoperformans w funkcji sterowania ramą: formuła jest cue'em przejścia, a nie komentarzem.

Piąta reguła wprowadza zasadę minimalnej pary, która stabilizuje epitetyczność bez eskalacji. Każdy epitet wysokiego ryzyka narracyjnego powinien mieć swój epitet równoważący w innej klasie, najlepiej materialnej lub topologicznej, który sprowadza sens z powrotem do obiektu. Przykładowo, jeśli obiekt ma epitet genealogiczny „odziedziczony”, który niemal automatycznie uruchamia opowieść o relacji rodzinnej, katalog zaleca równoległe wzmocnienie epitetu topologicznego „zamknięty” i epitetu liminalnego „unieważniający”, aby pole sensu nie stało się wspomnieniem, lecz pozostawało operacją progową. Ta zasada jest też narzędziem bezpieczeństwa w kontekstach zbiorowych: gdy grupa zaczyna dopowiadać, można wrócić do epitetów niskiego ryzyka poprzez materialny cue. W efekcie epitetyczność działa jak system przewodnic, które pozwalają sterować powrotem do osi bez walki o interpretację.

Szоста reguła dotyczy konfliktów ram i ryzyka kulturowego. Epitety nie są neutralne, ponieważ żyją w ekologiach znaczeń, które Mary Douglas opisywała jako porządki czystości i zmyzy, a Claude Lévi-Strauss jako systemy różnicujące i klasyfikujące; w praktyce to oznacza, że pewne jakości mogą zostać wzięte za deklarację religijną, polityczną lub moralną, nawet jeśli plan tego nie intencjonuje. Katalog wymaga więc mapowania ryzyka: na etapie researchu należy rozpoznać, jakie epitety i figury przejścia są w danym miejscu „gorące”, a jakie są bezpieczniejsze jako narzędzia progowe. Tam, gdzie plan ociera się o praktyki magiczne rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia, rygor jest podwójny: po pierwsze, epitet liminalny musi mieć jawny protokół unieważnienia, po drugie, plan musi mieć

wariant neutralizacji ekspozycji, aby uniknąć eskalacji konfliktu ram w przestrzeni publicznej. Ta ostrożność nie jest moralizowaniem, tylko konsekwencją metodologii sterowalności.

Siódma reguła jest najważniejsza dla domknięcia: epitetyczność musi być unieważnialna. Jeśli epitety mają stabilizować sens w trakcie planu, to w domknięciu muszą zostać „odklejone” od obiektu, inaczej obiekt pozostaje aktywnym operatorem poza progim i zaczyna kolonizować codzienność albo wytwarzać presję kontynuacji. W katalogu unieważnianie epitetyczności jest realizowane jako sekwencja: odpięczętowanie (akt liminalny), zmiana topologii obiektu (przestawienie, zamknięcie, zasłonięcie), cisza graniczna jako cue wyłączenia interpretacji oraz powrót przestrzeni do układu neutralnego. W planach narracyjnych jest to szczególnie istotne, bo narracja ma apetyt na dopowiedzenie, natomiast unieważnienie epitetów przecina mechanizm „historii”, przenosząc sens z powrotem do faktu domknięcia. Dopiero po tej sekwencji plan może zostać uznany za zakończony w sensie katalogu, a nie tylko „przerwany”.

Procedury projektowania fabuły i antyfabuły w oparciu o gramatykę epitetyczną są w katalogu ujęte jako „inżynieria progów narracyjnych”, czyli zestaw kroków, które mają zapewnić, że narracyjność pozostaje funkcją planu, a nie jego pasożytem. Katalog konsekwentnie odwraca intuicję wielu praktyk teatralnych: nie zaczyna się od „historii”, tylko od osi przedmiotu, następnie od obiektu–klucza jako operatora, następnie od progów i domknięć, a dopiero na końcu dopuszcza się decyzję, czy plan będzie miał wysoką czy niską narracyjność. Taki porządek jest zgodny z zasadą dochodzenia i researchu, ponieważ zmusza do totalnego rozpoznania pola środków i selekcji od ogółu do szczegółu zanim powstanie jakakolwiek „opowieść”, która mogłaby skrzywić wybór narzędzi.

Pierwsza procedura ma postać matrycy projektowej: oś sensu – obiekt – epitety – progi – cue’y – domknięcie. Oś sensu musi być opisana w języku operacyjnym, obiekt–klucz musi posiadać affordancję umożliwiającą co najmniej trzy rozróżnialne konfiguracje, epitety muszą zostać wybrane w hierarchii rozpoznawalności i ryzyka, progi muszą zostać rozmieszczone tak, aby każdy miał redundancję cue’ów w co najmniej dwóch kanałach, a domknięcie musi zawierać unieważnienie epitetów i unieszkodliwienie obiektu jako operatora. Dopiero po przejściu tej matrycy dopuszcza się dodanie elementów fabularnych: jeśli plan ma fabułę, to fabuła jest „nadpisaniem” na progach, a nie osobnym bytem. Jej funkcją jest ułatwienie orientacji, a nie stworzenie literackiej narracji.

Druga procedura dotyczy projektowania progów narracyjnych jako „momentów rozpoznania”, które da się wskazać bez komentarza. Katalog zaleca test praktyczny: czy osoba postronna, niewprowadzona w plan, potrafi wskazać, że nastąpiło ustanowienie, komplikacja i domknięcie, nawet jeśli nie rozumie znaczenia. Jeśli nie potrafi, próg jest zbyt słaby albo został przeniesiony do słowa. W takim przypadku korekta polega na wzmocnieniu obiektu i jego topologii: próg musi być widoczny w materialności, na przykład w zmianie konfiguracji obiektu–klucza, w przejściu do innej stacji sensu, w ciszy granicznej i w zmianie światła. Narracyjność może wtedy istnieć jako struktura rozpoznania, ale nie jako opowieść do objaśnienia.

Trzecia procedura dotyczy antyfabuły jako zabezpieczenia przeciwko kolonizacji komentarzem. Katalog wprowadza tu zasadę „punktów ciszy interpretacyjnej”: w planie o wysokiej narracyjności wyznacza się co najmniej jeden punkt, w którym narracja zostaje przecięta i nie wolno jej domykać. Punkt ciszy interpretacyjnej jest realizowany przez cięcie

montażowe i przez reset, a jego materialnym wskaźnikiem jest obiekt progowy unieważnienia. To jest moment, w którym plan mówi: nie domykaj. W praktyce ten punkt działa jak bezpiecznik przeciwko wytwarzaniu moralizującej opowieści, co jest jednym z najczęstszych trybów przejścia planu w sytuacjach zbiorowych. W planach, które włączają działania symboliczne i praktyki magiczne jako technologie znaczenia, punkt ciszy interpretacyjnej jest jeszcze ważniejszy, bo wysoka intensywność znaczeniowa ma tendencję do wytwarzania przymusu „wyjaśniania”, a wyjaśnianie przełącza ramę w dyskurs.

Czwarta procedura dotyczy diagnostyki przejścia planu przez komentarz. Katalog podaje tu zestaw wskaźników: pojawienie się długich wypowiedzi wyjaśniających w segmentach progowych, dominacja pytań „dlaczego” i „co to znaczy”, zanikanie ciszy granicznej, utrata roli obiektu–klucza jako operatora na rzecz słowa, oraz przeniesienie uwagi z manipulacji na interpretację. W diagnostyce odwołuje się do pragmatyki języka i performatywności: jeśli wypowiedzi przestają być aktami ustanawiającymi stan, a stają się opisami, plan traci sterowalność. Korekta jest mechaniczna, nie negocjacyjna: redukcja słowa do formuł progowych, powrót do stacji osi, uruchomienie resetu i ciszy, a w razie potrzeby wprowadzenie antyfabularnego cięcia, które przerywa automaty komentowania. W planach zbiorowych katalog zaleca także wzmocnienie roli mediatora ram, który ma uprawnienie do wyciszenia komentarza jako elementu bezpieczeństwa metodologicznego, a nie jako aktu władzy.

Piąta procedura dotyczy projektowania domknięcia w planach narracyjnych i epitetycznych. Domknięcie musi być silniejsze niż narracja, co oznacza, że poza symbolicznym „końcem” musi nastąpić materialne wyłączenie operatorów: unieważnienie epitetów, unieszkodliwienie obiektu–klucza, oraz neutralizacja przestrzeni. Katalog zaleca, aby domknięcie miało własny obiekt progowy, oddzielny od obiektu ustanowienia, ponieważ inaczej domknięcie łatwo zostaje wzięte za kolejną „scenę” fabuły. Domknięcie ma też swoją ciszę graniczną i swój cue przestrzenny, który wyprowadza z liminalności. Dopiero po wykonaniu tej sekwencji wolno dopuścić minimalną metakomunikację, jeśli jest ona potrzebna jako protokół techniczny, natomiast nie wolno jej traktować jako „omówienia opowieści”, bo to wznawia narrację i rozszczelnia domknięcie.

Szostała procedura jest wariantem planowania wielookiennego, szczególnie istotnym w formatach długich i w trwaniu rozszerzonym. Jeśli plan ma powracać, jego fabuła nie może być powtarzana jako identyczna opowieść, bo wówczas staje się rutyną i zaczyna wymagać eskalacji, aby utrzymać uwagę. Katalog zaleca więc strategię „stałej osi – zmiennej epitetyczności”: szkielet progów pozostaje, ale epitety są modulowane, a antyfabuła jest wprowadzana punktowo tam, gdzie narracja zaczyna się domykać kompulsywnie. W ten sposób plan zachowuje sterowalność bez potrzeby mnożenia zdarzeń, a jednocześnie utrzymuje gęstość sensu poprzez pracę na polu jakości.

Podrozdział 65.1 kończy się zasadą, że fabuła, antyfabuła i epitetyczność są w psychoperformansie narzędziami projektowania ramy, a nie gatunkami estetycznymi. Fabuła jest użyteczna, gdy zwiększa czytelność progów bez produkowania komentarza; antyfabuła jest konieczna, gdy trzeba rozbroić automat dopowiedzenia i utrzymać ciszę interpretacyjną; epitetyczność jest infrastrukturą sensu, która stabilizuje oś bez linearnej opowieści. Wszystkie trzy reżimy wymagają rygorystycznego etapu dochodzenia i researchu, a następnie selekcji od

ogółu do szczegółu, ponieważ w przeciwnym razie narracja przejmie plan, a plan stanie się opowieścią o planie.

## 65.2. Drony, pętle, modulacje i rozrzedzenia akcji

Drony, pętle, modulacje i rozrzedzenia akcji w psychoperformansie stanowią nie tyle „estetykę minimalizmu”, ile zestaw narzędzi sterowania czasowością i uwagą w planie sytuacyjnym, zwłaszcza wtedy, gdy przedmiot psychoperformansu wymaga stabilizacji ramy bez uruchamiania narracyjnego przymusu dopowiedzenia. Katalog traktuje te struktury jako operatory temporalne: organizują percepcję przez stałość, powtarzalność i drobne różnicowanie parametrów, a więc pracują na tym, co w kognitywistyce nazywa się predykcyjnością (w ujęciach Andy’ego Clarka) oraz minimalizacją błędu predykcji (w modelach Karla Fristona). W praktyce oznacza to, że plan nie „pcha” uczestnika w ciąg zdarzeń, lecz wytwarza warunki, w których umysł przestaje gorączkowo domyślać sens przez opowieść, a zaczyna czytać różnice jako sygnały zmiany stanu. Tę logikę katalog wiąże także z fenomenologiczną analizą czasu przeżywanego, od Bergsona po Husserla, gdzie istotne jest nie następstwo faktów, lecz ciągłość trwania i mikrodynamika retencji oraz protencji, czyli pamięci chwilowej i oczekiwania.

W tym reżimie plan sytuacyjny jest projektowany wokół dwóch osi: stabilności i mikroprógów. Stabilność oznacza, że dominanta kanałowa pozostaje przez dłuższy czas względnie stała, co redukuje koszt orientacji i ogranicza skłonność do komentarza, natomiast mikroprogi oznaczają, że plan zawiera serię rozpoznawalnych, choć niewielkich przełączeń parametrów, które pełnią funkcję progów bez produkowania akcji fabularnej. W tradycjach muzyki dronowej i minimalizmu, od La Monte Younga i Tony’ego Conrada po Eliane Radigue, Steve’a Reicha i Philipa Glassa, podstawowym mechanizmem jest uwrażliwienie na minimalną zmianę: przesunięcie fazy, różnicę barwy, gęstości, amplitudy lub relacji między stałymi składowymi. Katalog psychoperformansu nie przenosi tych estetyk dosłownie, ale wykorzystuje ich zasadę epistemiczną: jeśli zmiana jest mała, jej rozpoznanie wymaga uważności, a uważność stabilizuje ramę bez konieczności narracyjnego prowadzenia. W konsekwencji dron i pętla stają się narzędziami „ciszy interpretacyjnej” w sensie funkcjonalnym, nawet wtedy, gdy w planie istnieje dźwięk, mowa lub działanie.

Pętla w psychoperformansie nie jest powtórzeniem dla samego powtórzenia, lecz kontrolowanym reżimem reaktualizacji, który pozwala testować sterowalność planu i wprowadzać modulację bez eskalacji. Katalog odróżnia pętlę operacyjną od pętli kompulsywnej, ponieważ granica między nimi jest w praktyce kluczowa i wymaga metadanych oraz domknięć czasowych. Pętla operacyjna ma trzy cechy: jest liczona (ma z góry określoną liczbę iteracji lub okno sensu), jest odwracalna (posiada sekwencję unieważnienia i wyjścia) oraz jest zakotwiczona w obiekcie–kluczu, który przechowuje różnicę między iteracjami w swojej materialnej topologii. Pętla kompulsywna jest natomiast nieliczona, rozlewa się poza okno sensu i zaczyna działać jako substytut sensu, co katalog traktuje jako awarię reżimu. W projektowaniu planu pętlowego obowiązuje więc zasada: każda pętla musi mieć swój obiekt progowy domknięcia, a domknięcie musi być silniejsze niż przyjemność powtarzania, co jest szczególnie ważne w strukturach, które wytwarzają transowe entrainment (synchronizację) uwagi i ciała. W tym miejscu katalog korzysta także z tradycji Deep Listening Pauline Oliveros,

ale w sensie metodologicznym: nie chodzi o „mystykę słuchania”, tylko o to, że pętla może być narzędziem precyzyjnego mapowania mikrodoznań, o ile jest ograniczona i domykana.

Modulacja w katalogu jest rozumiana jako zmiana parametru bez zmiany tożsamości reżimu, czyli operacja, która utrzymuje plan w tej samej ramie, lecz zmienia jego intensywność, gęstość lub wektor uwagi. Modulować można tempo gestu, siłę nacisku w manipulacji obiektem–kluczem, relację między ciszą a dźwiękiem, temperaturę światła, proksemikę, a także składnię słowa, jeśli logoperformans jest używany jako formuła progowa. W tym sensie modulacja jest narzędziem gradientowym, przeciwstawionym dramatycznemu „zwrotowi akcji”, i zbliża psychoperformans do praktyk, w których znaczenie powstaje przez parametryzację, nie przez zdarzenie, co w polu muzyki eksperymentalnej i sztuki dźwięku rozwijali między innymi Alvin Lucier i Iannis Xenakis w odmiennych językach. Katalog jednak podkreśla, że modulacja w psychoperformansie musi być rozpoznawalna jako próg, inaczej rozmyje się w tle; dlatego każdy moduł modulacyjny ma mieć minimalny cue przełączenia, najlepiej materialny i przestrzenny, aby percepcja nie musiała „domyślać się”, że coś się stało. W planach zbiorowych modulacja jest też narzędziem synchronizacji bez komendy: grupa może wejść w wspólny reżim przez śledzenie parametru, zamiast przez instrukcję słowną, co ogranicza ryzyko metakomunikacji i negocjacji.

Rozrzedzenia akcji są w katalogu traktowane jako aktywna strategia, a nie jako „pusty czas”. Rozrzedzenie oznacza celowe zmniejszenie gęstości zdarzeń i bodźców, aby uwaga mogła przestawić się z interpretacji na percepcję, a wykonawca i uczestnicy mogli rozpoznać oś sensu nie przez opowieść, lecz przez dyspozycję sytuacji. W perspektywie badań nad segmentacją zdarzeń i budowaniem granic epizodów (Jeffrey Zacks i współpracownicy) rozrzedzenie zmienia prawdopodobieństwo wykrywania granic: kiedy „niewiele się dzieje”, granicą staje się drobna zmiana parametru, a więc plan uczy mikropercepcji. To ma bezpośrednie konsekwencje dla projektowania: rozrzedzenie wymaga precyzyjnych mikroprógów i bardzo klarownej infrastruktury obiektu–klucza, bo w przeciwnym razie uczestnicy przełączą ramę na znużenie albo rozmowę, czyli na metapoziom. Dlatego rozrzedzenie w psychoperformansie jest zawsze powiązane z jednym dominującym kanałem i jednym stałym operatorem materialnym, a pozostałe kanały pełnią funkcję minimalnych cue’ów podtrzymujących ramę.

W planach opartych na dronie i pętli szczególną rolę odgrywa obiekt–klucz jako „pamięć różnicy”. Jeśli struktura jest stała, sens musi wynikać z różnic między iteracjami i z modulacji, a różnica musi być czymś więcej niż subiektywnym wrażeniem, inaczej plan wytworzy wyłącznie narrację post factum. Obiekt–klucz przechowuje różnicę przez rekonfigurację, ślady manipulacji, zmianę relacji z innymi obiektami progowymi, zmianę położenia w topologii stacji sensu, a czasem przez serię drobnych aktów symbolicznych, które są unieważnialne i nie eskalują w fetyszycację. W tym reżimie katalog szczególnie mocno egzekwuje etap dochodzenia i researchu: trzeba rozpoznać, jakie jakości i figury przejścia są adekwatne do przedmiotu, ale zarazem nie „zabijają” struktury przez nadmiar semantyki. Selekcja od ogółu do szczegółu jest tu ostrzejsza niż w planach fabularnych, bo dron i pętla nie tolerują inflacji symbolicznej; ich siła polega na tym, że znaczenie jest wytwarzane przez sterowalność parametrów, nie przez mnogość znaków.

Architektury dronowo–pętlowe w planie sytuacyjnym katalog porządkuje według tego, co jest nośnikiem stałości oraz co jest nośnikiem zmiany. Nośnikiem stałości może być dźwięk jako

ciągła podstawa percepcyjna, ale równie dobrze może nim być gest o stałym tempie, światło o stałej temperaturze barwowej, topologia stacji sensu, a nawet obiekt–klucz utrzymywany w jednej konfiguracji przez dłuższy odcinek czasu. Nośnikiem zmiany natomiast nie jest „akcja” w sensie dramaturgicznym, tylko parametr: minimalna różnica w relacji między ciałem i obiektem, w mikroczasie pauz, w proksemice, w gęstości słowa jako formuły progowej, w amplitudzie dźwięku lub w rozkładzie światła. W tym ujęciu dron i pętla są strukturami parametrycznymi, a ich skuteczność wynika z tego, że umysł zostaje zmuszony do przestawienia trybu: z narracyjnego domykania na czytanie mikroprógów, co jest spójne zarówno z podejściami fenomenologicznymi (czas przeżywany jako kontinuum różnic), jak i z modelami predykcyjności, w których redukcja zaskoczeń i stabilizacja ramy obniża potrzebę wytwarzania opowieści.

Najprostsza architektura, często stosowana jako plan bazowy w kontekstach zbiorowych, to „dron stały – modulacja jednego parametru”. W tej architekturze utrzymuje się stały reżim w jednym kanale, a następnie w wyznaczonych mikrooknach sensu zmienia się wyłącznie jeden parametr w innym kanale, tak aby uczestnicy mieli jasny sygnał, że zaszło przełączenie, ale nie mieli bodźca do konstruowania wątku. Przykładowo, dźwięk (w roli dronu) pozostaje w stałej gęstości i zakresie, a modulowana jest tylko relacja obiektu–klucza z przestrzenią: obiekt przemieszcza się pomiędzy trzema stacjami sensu, zawsze tą samą trajektorią, lecz z inną prędkością i inną mikroproksemiką, co wytwarza rozpoznawalne mikroprogi bez narracji. Od strony metodologicznej jest to konstrukcja bardzo „czysta”: liczenie iteracji jest proste, domknięcie może być ostre, a ryzyko metakomunikacji niższe, bo brak tu materiału fabularnego. Katalog wskazuje jednak, że w tej architekturze najczęstszym błędem jest zbyt mała czytelność mikroprógów; jeśli różnica parametru jest zbyt subtelna, grupa przełącza ramę w rozmowę, a wtedy plan przestaje działać jako struktura temporalna i staje się sytuacją społeczną.

Bardziej zaawansowaną architekturą jest „pętla liczona – różnica zapisana w obiekcie”, w której obiekt–klucz pełni funkcję materialnej pamięci iteracji. To rozwiązanie jest szczególnie zgodne z zasadą, że obiekt w psychoperformansie nie ma tylko symbolizować, lecz współkonstituować skutek planu jako operator znaczeń i jako narzędzie sterowania ramą. Iteracja jest tu rejestrowana przez minimalną zmianę topologii obiektu: przesunięcie elementu, dołączenie drobnego obiektu progowego, zmianę sposobu wiązania, odwrócenie orientacji albo przestawienie relacji obiektu–klucza z innym obiektem–kluczem, przy czym katalog wymaga, aby te zmiany były odwracalne i unieważnialne w domknięciu. Liczenie pętli nie może opierać się na pamięci narracyjnej, bo ta w długim czasie konfabulacyjnie „wyrównuje” przebieg; liczenie musi być wsparte materialnie, co w praktyce działa jak protokół przeciwko pozornej skuteczności wytwarzanej przez samo trwanie. W tle tej procedury znajduje się prosta intuicja znana z tradycji kompozycji repetytywnej, gdzie różnica jest znacząca tylko wtedy, gdy jest uchwytana; w psychoperformansie uchwytność różnicy przenosi się z partytury do obiektu i do sytuacji, a stąd do świadka i uczestnika. Katalog dopuszcza tu także punktowe użycie słowa, ale wyłącznie jako formuły progowej, zsynchronizowanej z aktem zapisu różnicy w obiekcie, aby słowo nie stało się komentarzem, lecz cue’em przełączenia.

Osobną rodzinę stanowią architektury „fazy i przesunięcia”, zapożyczające swoją logikę z myślenia o rytmie i synchronizacji w muzyce, ale zastosowane do relacji między kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W tej architekturze dwa kanały działają w pętli o bardzo podobnym, lecz nieidentycznym okresie, przez co ich relacja stale się przesuwa,

generując mikropróg bez zmiany materiału. Analogicznie do technik phase shifting kojarzonych z estetyką Steve’a Reicha, ale przeniesionych na sytuację, gest może utrzymywać stały cykl, podczas gdy światło przełącza się nieco wolniej, a obiekt–klucz jest rekonfigurowany co trzeci lub piąty cykl gestu, co wytwarza dynamiczną siatkę cue’ów bez opowieści. Katalog zwraca uwagę, że takie struktury są silnie angażujące percepcyjnie, ponieważ uruchamiają zjawiska entrainment i synchronizacji, opisywane w etnomuzykologii i psychologii rytmu między innymi przez Martina Claytona oraz Edwarda Large’a i Johna Snydera, jednak z perspektywy planu sytuacyjnego stanowią one także ryzyko: im silniejsza synchronizacja, tym łatwiej o przejście w automatyzm i habituację. Dlatego architektury fazowe muszą mieć punktowe mikrodomknięcia, w których następuje świadome wytrącenie synchronizacji, najczęściej przez krótkie rozrzedzenie akcji i ciszę graniczną, aby plan nie „odpłynął” w ciągłość bez progów.

Rozrzedzanie akcji w tej części katalogu jest traktowane jako narzędzie precyzyjnej regulacji gęstości, a nie jako odpoczynek od działania. Rozrzedzenie jest projektowane wprost jako funkcja przedmiotu psychoperformansu: jeśli celem jest redukcja presji interpretacyjnej, rozrzedzenie musi zablokować możliwość dopowiedzenia, a to osiąga się przez utrzymanie jednego dominującego operatora (najczęściej obiektu–klucza) i wyciszenie kanałów, które sprzyjają narracji, zwłaszcza niekontrolowanego słowa. W rozrzedzeniu szczególnie istotne jest, aby plan sytuacyjny nie tracił orientacji: stacje sensu muszą pozostać czytelne, a mikroprogi muszą być materialnie sygnalizowane, inaczej uczestnicy zaczną wytwarzać własne treści, co w praktyce oznacza przejście planu przez metakomunikację. W kolejnej części podrozdziału zostaną rozpisane protokoły bezpiecznego domknięcia pętli i dronów, w tym mechanizmy przeciwdziałające kompulsywności, oraz procedury mapowania zasobów lokalnych, które są konieczne, gdy reżim pętlowo-dronowy ma być wykonywany publicznie lub w długich formatach.

Protokoły domknięcia w strukturach dronowo-pętlowych muszą być projektowane bardziej rygorystycznie niż w planach fabularnych, ponieważ właśnie tutaj pojawia się paradoks: im mniej „akcji”, tym łatwiej o rozmycie granicy końca. W fabule domknięcie jest wspierane przez intuicję następstwa zdarzeń, natomiast w dronie i pętli domknięcie musi być wytworzone jako próg sam w sobie, czyli jako zdarzenie ramujące, które jest rozpoznawalne bez narracji i bez dyskusji. Katalog wymaga więc domknięcia wielowarstwowego: czasowego, materialnego i przestrzennego, a dopiero na końcu dopuszcza domknięcie słowne w postaci formuły progowej.

Domknięcie czasowe w pętli operacyjnej ma zawsze formę liczenia, lecz liczenie nie jest tu metaforą dyscypliny, tylko technologią zabezpieczenia przed kompulsywnością. Liczenie bywa realizowane jako liczba iteracji, jako stałe okno sensu albo jako sekwencja mikrookien z zaprogramowanym resetem; niezależnie od wariantu, jego celem jest utrzymanie granicy między powtórzeniem jako narzędziem a powtórzeniem jako przymusem. W tej perspektywie pętla jest „partyturą czasu” i musi mieć wbudowany mechanizm wyjścia, analogicznie do tego, jak w praktykach repetytywnych i transowych tradycje kulturowe utrzymują rytualne ramy wejścia i wyjścia, aby nie pozostawić uczestników w stanie zawieszenia. Katalog nie sakralizuje tego mechanizmu, lecz traktuje go jako wymóg higieny ramy: brak wyjścia oznacza, że pętla przestaje być planem sytuacyjnym, a zaczyna być środowiskiem. W środowisku natomiast nie ma już progów, a bez progów nie ma sterowalności.

Domknięcie materialne jest realizowane przez obiekt–klucz i obiekty progowe unieważnienia. W reżimie dronowo-pętlowym obiekt–klucz pełni funkcję pamięci różnicy, dlatego domknięcie musi zawierać akt „odpisania” różnicy z obiektu, czyli procedurę unieważnienia tego, co zostało w obiekcie zapisane. W zależności od konstrukcji obiektu może to być rozplątanie, rozłączenie, odwrócenie, zdjęcie warstwy, rozmontowanie, przeniesienie elementów do innej konfiguracji albo fizyczne zamknięcie obiektu w stanie nieaktywnym, ale zawsze musi to być akt jednoznaczny, rozpoznawalny i odwracalny. W praktykach performatywnych, które włączają działania symboliczne i rytualno-performatywne technologie znaczenia, katalog wymaga dodatkowo aktu odpięczętowania: tego samego typu, który kończy „wiązaną” sensu do obiektu, aby obiekt przestał działać jako operator poza planem. W przeciwnym razie obiekt zaczyna ciągnąć plan w tło, a w długim czasie wytwarza presję kontynuacji, która jest strukturalnie podobna do kompulsywnego nawrotu, niezależnie od tego, czy uczestnicy nazywają ją „potrzebą”, „zobowiązaniem”, czy „praktyką”.

Domknięcie przestrzenne jest często niedoceniane, a w reżimie pętli i dronu jest kluczowe, ponieważ przestrzeń łatwo staje się stacją sensu, do której uczestnicy wracają mentalnie nawet po zakończeniu. Katalog zaleca więc, aby domknięcie zawierało wyprowadzenie z topologii planu: zmianę orientacji, wyjście ze strefy, przejście przez „korytarz neutralizacji” (przejście bez operatorów, bez obiektów progowych, z wygaszonymi cue’ami), a następnie przywrócenie przestrzeni do układu codziennego. To rozwiązanie ma analogie w analizie liminalności Victora Turnera, ale w katalogu jest rozumiane pragmatycznie: jeśli przestrzeń nie zostanie zneutralizowana, jej pamięć sytuacyjna będzie wzmacniać powroty, a powroty są paliwem dla pętli kompulsywnej. Dlatego w planach publicznych katalog preferuje stacje mobilne i tymczasowe, które można fizycznie zwinąć i usunąć, zamiast stacji stałych, które stają się quasi-instytucją planu.

Przeciwdziałanie kompulsywności w strukturach pętlowych jest w katalogu opisane jako zarządzanie trzema wektorami: nagradzalnością, nieokreślonością oraz społeczną kontaminacją ramy. Nagradzalność dotyczy tego, że pętla często wytwarza natychmiastową gratyfikację w postaci poczucia porządku, synchronizacji i „wejścia w rytm”; to może być użyteczne, ale może też stać się celem samym w sobie, wypierając przedmiot psychoperformansu. Nieokreśloność dotyczy tego, że jeśli nie ma liczenia i domknięcia, pętla staje się „wieczna”, a wieczność jest najszybszą drogą do kolonizacji codzienności. Społeczna kontaminacja dotyczy tego, że w grupie pętla bywa podtrzymywana przez normę i wzajemne oczekiwania; z perspektywy teorii ról społecznych i dynamiki ram (Goffman) łatwo o sytuację, w której uczestnicy nie kończą, bo „tak wypada”, a nie dlatego, że plan tego wymaga. Katalog odpowiada na te ryzyka poprzez mechanizmy formalne: limit iteracji, obowiązkowe mikrodomknięcia, prawo zawieszenia bez uzasadnienia, oraz audyt sterowalności, w którym sprawdza się, czy pętla nie przejęła osi sensu. W praktyce oznacza to, że w metadanych planu wpisuje się kryteria eskalacji i kryteria redukcji: kiedy pętlę wolno zagęścić, a kiedy trzeba ją rozrzedzić, aby nie wytwarzać przymusu kontynuacji.

W strukturach dronowych katalog szczególnie mocno podkreśla ryzyko habituacji, czyli spadku czułości na bodziec stały, co jest znane zarówno w psychofizjologii percepcji, jak i w praktykach sztuki dźwięku: stałość łatwo przechodzi w tło. Habituacja sama w sobie nie jest problemem, jeśli plan przewiduje mikroprogi, które rekalkibrują uwagę, ale jest problemem, jeśli mikroprogi są zbyt subtelne albo jeśli grupa zaczyna kompensować brak różnicy rozmową. Dlatego katalog

zaleca strategię „mikroróżnicy z cue’em”: modulacja ma być minimalna, ale jej przełączenie ma mieć wyraźny sygnał w innym kanale, najczęściej materialnym lub przestrzennym. W praktyce jest to odpowiednik instrumentacji w muzyce repetytywnej: nawet jeśli materiał jest stały, zmiana instrumentu albo artykulacji pozwala uchwycić różnicę; w psychoperformansie zmianą instrumentu jest zmiana stacji sensu, zmiana relacji z obiektem–kluczem lub zmiana reżimu światła, zawsze przy zachowaniu oszczędności, aby nie wytworzyć fabuły.

Mapowanie zasobów lokalnych w planach dronowo-pętlowych ma odmienny profil niż w planach narracyjnych, bo tutaj nie chodzi o „miejsca znaczące” dla opowieści, tylko o miejsca stabilne dla trwania i bezpieczne dla powtarzalności. Katalog wymaga rozpoznania akustycznej i proksemicznej ekologii miejsca: poziomu tła, zmienności zakłóceń, przepływu ludzi, rytmu instytucji i infrastruktury, a także norm kulturowych dotyczących ciszy, powtarzalności gestu i obecności w przestrzeni. W planach publicznych dochodzi do tego analiza konfliktu ram: to, co dla wykonawcy jest pętlą i dronem, dla przechodnia może wyglądać jak blokada, demonstracja, praktyka religijna albo zachowanie niepokojące; dlatego etap dochodzenia i researchu obejmuje nie tylko symbole i kody, lecz także przewidywalne odczytania społeczne. Katalog zaleca tu strategię minimalizacji konfliktu: niski poziom ekspozycji, czytelne progi wejścia i wyjścia, oraz obiekty–klucze o materialnej czytelności, które nie wymagają objaśnień. W kontekstach instytucjonalnych mapowanie obejmuje także reżimy organizacyjne: harmonogramy, dostępność przestrzeni, procedury bezpieczeństwa, oraz to, czy plan można zwinąć i przerwać bez szkody dla innych użytkowników miejsca, ponieważ prawo zawieszenia jest warunkiem sterowalności.

Na końcu tego fragmentu katalog wprowadza zasadę „minimalnego urządzenia sterowalności” dla reżimów dronowo-pętlowych: obiekt–klucz jako pamięć różnicy, jeden obiekt progowy domknięcia, jedna stacja osi i jeden protokół liczenia. To urządzenie ma działać niezależnie od estetyki i niezależnie od tego, czy plan operuje dźwiękiem, gestem, światłem czy słowem jako formułą. Jeżeli któreś z tych czterech ogniw nie jest zaprojektowane, plan będzie wytwarzał albo dryf (brak osi), albo kompulsję (brak liczenia i domknięcia), albo konflikt ram (brak stacji neutralizacji), albo narrację zastępczą (brak pamięci różnicy). W następnym fragmencie podrozdziału zostaną opisane procedury synchronizacji grupy w pętli bez instrukcji słownych, a także szczegółowe warianty modulacji i rozrzedzenia akcji w zależności od formatu czasowego, wraz z typologią błędów wykonawczych i metodami korekty w trakcie trwania planu.

Synchronizacja grupy w reżimach dronowo-pętlowych, jeśli ma obyć się bez instrukcji słownych, wymaga potraktowania sytuacji jako układu sprzężeń zwrotnych, a nie jako „wykonania polecenia”. W kategoriach teorii działania wspólnego (joint action) kluczowe jest tu to, co Natalie Sebanz, Harold Bekkering i Günther Knoblich opisywali jako mechanizmy koordynacji oparte na wspólnej predykcji i wzajemnej obserwowalności, a w perspektywie „wspólnej intencjonalności” Michael Tomasello łączył z tym, że uczestnicy potrafią utrzymywać wspólną ramę zadania bez ciągłego negocjowania jej językiem. Katalog przekłada te intuicje na praktykę: zamiast mówić, projektuje się środowisko cue’ów, w którym podstawowy parametr (tempo, kierunek, gęstość, odległość) jest czytelny, a wejście w pętlę następuje przez naśladownictwo i dostrojenie, nie przez deklarację. To jest istotne metodologicznie, bo słowo natychmiast generuje metakomunikację, a metakomunikacja w długim trwaniu staje się paliwem dla narracji zastępczej i konfliktu ram.

Najbardziej niezawodnym rozwiązaniem jest „parametr wspólny – margines indywidualny”. Parametr wspólny jest jeden i ma charakter kinestetyczny albo proksemiczny: wspólne tempo kroku, wspólny cykl gestu, wspólna trajektoria w przestrzeni, wspólna odległość od obiektu–klucza lub od stacji osi. Margines indywidualny oznacza, że każdy uczestnik ma dopuszczalny zakres mikroodchyleń, które nie rozbijają pętli; ta tolerancja jest konieczna, aby pętla nie przeszła w przymus „idealnej synchronii”, który bywa psychologicznie i społecznie destabilizujący. W praktykach koordynacji rytmicznej, które badano w ramach dynamiki koordynacyjnej (Scott Kelso), stabilność układu często nie wynika z perfekcji, lecz z istnienia atrakcyjnych stanów równowagi i z tego, że system ma możliwość samokorekty; katalog wprost wykorzystuje tę logikę, projektując pętlę jako układ, który „wraca do rytmu” bez upomnień. Rolą wykonawcy nie jest tu prowadzenie narracyjne, tylko utrzymanie czytelności parametru wspólnego przez cue’y materialne i przestrzenne.

Wariantem bardziej wyrafinowanym jest synchronizacja przez obiekt–klucz jako metronom sytuacyjny, a nie metronom dźwiękowy. Obiekt wprowadza rytm przez manipulację o stałej strukturze: powtórzenie trzech ruchów, stały cykl dotknięcia i odsunięcia, stałą sekwencję przestawienia w obrębie stacji osi. Uczestnicy dostrajają się, bo widzą i słyszą mikro sygnały obiektu, a nie dlatego, że „wiedzą, co mają robić”. Z perspektywy antropologii techniki ciała Marcela Maussa i późniejszych ujęć habitusu u Pierre’a Bourdieu jest to praca na ucieleśnionych schematach rytmu i porządku: plan nie tłumaczy, tylko uruchamia dyspozycję, w której ciało potrafi wejść w cykl przez ekspozycję na powtarzalną strukturę. Katalog podkreśla, że taka synchronizacja jest bezpieczniejsza dla ramy niż synchronizacja przez śpiew czy liczenie na głos, bo minimalizuje ryzyko, że grupa zacznie interpretować słowa albo negocjować znaczenie, zamiast utrzymywać reżim parametryczny.

W praktyce wykonawczej najtrudniejsze jest utrzymanie równowagi między modulacją a rozrzedzeniem akcji, ponieważ oba mechanizmy mogą wyglądać podobnie, a skutkują inaczej. Modulacja jest zmianą parametru przy zachowaniu tożsamości reżimu, natomiast rozrzedzenie jest świadomym zmniejszeniem gęstości zdarzeń i cue’ów tak, aby mikroprogi stały się widoczne. W formatach krótkich modulacja bywa bardziej czytelna, gdy jest dyskretna i ma ostre cue przełączenia, na przykład krótką zmianę światła lub przestawienie obiektu–klucza do innej stacji osi, po czym reżim znów się stabilizuje. W formatach średnich i długich katalog preferuje modulację gradientową, bo zbyt ostre przełączenia zaczynają wyglądać jak „zwroty akcji” i uruchamiają narracyjne domknięcia; gradient modulacyjny wymaga jednak mikrodomknięć, aby nie rozmyć progów. W trwaniu rozszerzonym rozrzedzenie jest narzędziem kluczowym, bo przeciwdziała eskalacji: zamiast zwiększać intensywność, plan uczy percepcji różnicy w mniejszej ilości, ale musi to być wsparte materialnym operatorem, inaczej rozrzedzenie przechodzi w pustkę i rozmowę.

Typologia błędów wykonawczych w tym reżimie jest w katalogu precyzyjna, bo większość awarii ma charakter strukturalny, nie „psychologiczny”. Pierwszy błąd to rozpad parametru wspólnego: grupa traci wspólny rytm lub wspólną odległość, a w konsekwencji traci ramę i zaczyna rekonstruować sens językiem; korekta polega na natychmiastowym powrocie do stacji osi i na rekaliibracji przez obiekt–klucz jako metronom sytuacyjny, bez tłumaczeń. Drugi błąd to nadmierna modulacja, w której wykonawca zmienia zbyt wiele parametrów naraz; wtedy uczestnicy zaczynają czytać zmiany jako „wydarzenia” i budować fabułę zastępczą, a korekta polega na redukcji do jednej zmiennej i na wprowadzeniu krótkiego rozrzedzenia z ciszą

graniczną. Trzeci błąd to habituacja bez mikroprogów: stałość przechodzi w tło i uruchamia rozproszenie; korekta polega na dodaniu minimalnego cue przełączenia w innym kanale, najlepiej przestrzennym, aby różnica była uchwytana, lecz nie fabularna. Czwarty błąd to kompulsywność pętli: brak liczenia i brak domknięcia powodują, że pętla staje się środowiskiem; korekta polega na natychmiastowym wdrożeniu protokołu wyjścia, nawet jeśli jest to „wcześniej niż planowano”, ponieważ sterowalność jest ważniejsza niż ciągłość.

W reżimie dronowo-pętlowym korekta „w trakcie” nie może być dyskusją, bo dyskusja zmienia ontologię sytuacji i przełącza ją w ramę spotkania, a nie planu. Katalog odwołuje się tu do pragmatyki ramowania: interwencja korekcyjna ma mieć status cue’u, a nie komentarza; ma być rozpoznawalna jako akt w obrębie reżimu, nie jako refleksja o reżimie. Najczęściej skuteczne są trzy ruchy: reset przestrzenny (przejście do stacji osi), reset materialny (krótki akt na obiekcie–kluczu, który przypomina jego funkcję operatora) oraz reset czasowy (cisza graniczna lub mikrodomknięcie iteracji). Dopiero po przywróceniu parametru wspólnego plan może znów uruchomić modulację, a jeśli modulacja ma prowadzić do domknięcia, jej kierunek powinien być jasno zaprojektowany w metadanych: zmiana ma zmierzać ku unieważnieniu, a nie ku eskalacji.

W reżimach dronowo-pętlowych kluczową kwestią pozostaje to, że plan sytuacyjny staje się w praktyce układem cybernetycznym: stabilizuje się przez sprzężenia zwrotne między ciałami, obiektami, przestrzenią i uwagą. W tej perspektywie intuicje Norberta Wienera o sterowaniu i informacji, a także późniejsze ujęcia cybernetyki drugiego rzędu Heinza von Foerстера, są w katalogu użyteczne nie jako teoria „o maszynach”, lecz jako język opisu tego, jak plan sam się reguluje w czasie. Dron i pętla wytwarzają stan metastabilny: układ jest wystarczająco stały, by utrzymać ramę, ale wystarczająco wrażliwy na mikropróg, by zmiana parametru była wykrywalna i sensotwórcza. Stąd fundamentalna zasada wykonawcza: w dronie i pętli nie „zarządza się treścią”, lecz parametrami i progami, a najważniejszym zadaniem jest utrzymanie czytelności tego, co jest stałe, oraz jednoznaczności tego, co się przełącza.

W konsekwencji katalog wymaga, aby przed rozpoczęciem wykonania planu w tym reżimie została przeprowadzona formalna weryfikacja sterowalności, oparta na etapie dochodzenia i researchu. Weryfikacja nie polega na „sprawdzeniu, czy to działa”, tylko na rozpoznaniu, czy środowisko wykonania nie wytworzy niekontrolowanych pętli: społecznych, instytucjonalnych albo infrastrukturalnych. W przestrzeni publicznej pętli potrafią być natychmiast reinterpretowane jako blokada, demonstracja, praktyka religijna albo zachowanie alarmujące, a wtedy plan traci status planu i staje się interwencją w porządek społeczny niezależnie od intencji. W instytucji z kolei pętla potrafi zostać przejęta przez reżim organizacyjny: harmonogram, regulamin, procedury bezpieczeństwa, oczekiwania widowni albo presję „rezultatu”, co wytwarza osobną narrację, którą plan zaczyna zasilać. Dlatego mapowanie zasobów lokalnych w reżimie dronowo-pętlowym obejmuje nie tylko akustykę i proksemikę, ale też socjologię miejsca: rytmy przepływu, normy zachowania, wrażliwe punkty konfliktu ram, a także możliwości natychmiastowego zawieszenia bez tłumaczeń.

Istotnym komponentem jest tu kategoria „okien sensu”, rozumianych jako czasowo wydzielone segmenty, w których dopuszcza się określony typ zmian i wyklucza pozostałe. Okno sensu jest narzędziem silniejszym niż intuicja, bo w dronie i pętli intuicja łatwo myli modulację z eskalacją, a rozrzedzenie z rozpadem planu. Okna sensu są projektowane wprost z osi

przedmiotu: jeżeli plan ma utrzymać ciszę interpretacyjną, okna nie mogą dopuszczać nadmiaru słowa, jeśli plan ma stabilizować parametry wspólne w grupie, okna nie mogą dopuszczać zbyt wielu niezależnych mikroimprowizacji, a jeśli plan ma prowadzić do domknięcia, ostatnie okna muszą być wyraźnie skierowane ku unieważnieniu operatorów. W tym miejscu katalog traktuje praktyki znane z kompozycji procesualnej i sztuk czasowych jako analogie metodyczne, nie jako źródła estetyki: różnica między Steve'em Reichem a Eliane Radigue jest tu różnicą w rozkładzie zmian, a nie różnicą „stylu”, a podobnie w planie sytuacyjnym różnica między pętlą a dronem jest różnicą w nośniku stałości i w sposobie, w jaki zapisuje się różnicę.

Obiekt–klucz w tym reżimie musi działać jak urządzenie progowe o niskiej narracyjności i wysokiej czytelności materialnej. To wymóg praktyczny, ponieważ wszelkie silne genealogie obiektu, jego „historia”, „pamiętkowość” albo „tajemnica” będą natychmiast wywoływały narracje zastępcze, które zasysają uwagę w komentarz. Dlatego katalog preferuje obiekty o wyraźnej affordancji manipulacyjnej i o jasnym protokole rekonfiguracji: obiekt ma mieć możliwość przechodzenia przez serię stanów, ale te stany nie mogą wyglądać jak „kolejne sceny opowieści”. Jednocześnie katalog utrzymuje zasadę, że nazywanie obiektu i działania symboliczne są dopuszczalne także w dronie i pętli, jednak tylko w trybie elementów progowych: nazwa ma być formułą aktywującą parametr, a akt symboliczny ma być operacją domykającą i unieważniającą, nigdy „rozbudową znaczeń”. W praktyce prowadzi to do dość surowej ekonomii semantycznej, która nie zubaża planu, lecz chroni go przed inflacją, bo w dronowości i pętliwości sens powstaje w relacji między stałością a różnicą, nie w nagromadzeniu znaków.

W katalogu podkreśla się też, że reżimy dronowo-pętlowe nie są neutralne afektywnie, choć bywają tak postrzegane z zewnątrz. Stałość potrafi wytwarzać bezpieczeństwo, ale potrafi też wytwarzać napięcie, a synchronizacja potrafi scalać, ale potrafi też produkować presję normy i poczucie przymusu uczestnictwa. Dlatego w metadanych planu dla tych struktur wymaga się uwzględnienia parametrów intensywności i prawa wyjścia: możliwość zatrzymania lub opuszczenia pętli bez uzasadnienia musi być realna i czytelna w topologii przestrzeni, inaczej plan zaczyna generować przemoc ramy. To jest kwestia etyki wykonania, ale zarazem kwestia czysto techniczna, bo przemoc ramy natychmiast uruchamia kontrnarracje: bunt, ironizację, rozmowę, a więc mechanizmy, które niszczą reżim parametryczny. W sensie metodologicznym jest to zgodne z praktykami wielu tradycji pracy z powtarzalnością, gdzie ramy wejścia i wyjścia są równie ważne jak trwanie, niezależnie od tego, czy mówimy o muzyce repetytywnej, o choreografiach o stałej strukturze, czy o praktykach rytualnych analizowanych przez Victora Turnera.

Podrozdział domyka się zasadą, że dron, pętla, modulacja i rozrzedzenie akcji są w psychoperformansie strategiami budowania percepcyjnej i społecznej sterowalności, które redukują presję narracji poprzez przeniesienie sensu na parametry i mikroprogi. Ich skuteczność zależy od czterech warunków: istnienia stałego operatora (najczęściej obiektu–klucza), istnienia liczenia lub okien sensu, istnienia protokołu unieważnienia i wyjścia oraz istnienia mapowania zasobów lokalnych, które przewiduje konflikty ram i umożliwia zawieszenie bez dyskusji. Wykonawczo oznacza to, że plan nie jest „ciągłem zdarzeń”, tylko architekturą trwania, w której różnica ma być uchwytna, a domknięcie jednoznaczne. Gdy te warunki są spełnione, dronowo-pętlowe reżimy nie zubażają psychoperformansu, lecz

zwiększają jego precyzję: pozwalają pracować na osi przedmiotu bez kolonizacji przez opowieść, a zarazem wytwarzają materiał do późniejszego montażu sensu, jeśli plan tego wymaga.

### 65.3. Montaż na żywo: cue'y, sygnały, okna sensu

Montaż na żywo w psychoperformansie nie jest metaforą zaczerpniętą z kina, lecz precyzyjną praktyką organizacji zdarzeń w czasie rzeczywistym, w której sens wytwarza się przez sterowalne zestawienia, cięcia, nakładki i przełączenia ram, realizowane przy użyciu cue'ów, sygnałów i okien sensu. O ile klasyczny montaż filmowy (od Sergieja Eisensteina i Dżigi Wiertowa po refleksję teoretyczną André Bazina) operuje materialnym zapisem i jego postprodukcją, o tyle montaż performatywny jest montażem sytuacji: składa w jednym przebiegu relacje między ciałem, przestrzenią, obiektem–kluczem oraz reżimami uwagi. W psychoperformansie montaż na żywo jest narzędziem utrzymywania osi przedmiotu bez konieczności budowania fabuły, a jednocześnie jest narzędziem zabezpieczania planu przed dryfem i metakomunikacją. To właśnie montaż pozwala wykonać „cięcie” bez dyskusji, „przejście” bez narracyjnej ekspozycji i „domknięcie” bez dopowiedzenia, ponieważ cue jako sygnał jest aktem w planie, nie komentarzem o planie.

W katalogu planów sytuacyjnych cue rozumiany jest jako jednostka sterowania przełączeniem, która ma trzy składowe: postrzegalność, jednoznaczność funkcji i niską podatność na reinterpretację. Postrzegalność oznacza, że cue musi być uchwytne w co najmniej jednym kanale bez wysiłku poznawczego, jednoznaczność funkcji oznacza, że cue jest sygnałem działania (przejścia, resetu, domknięcia), a nie sygnałem znaczenia, natomiast niska podatność na reinterpretację oznacza, że cue nie powinien generować nadmiaru semantyki, bo nadmiar semantyki natychmiast uruchamia narracyjne domykanie lub spór o interpretację. Cue w psychoperformansie jest więc bliższy znakowi sterownicznemu niż symbolowi: jego zadaniem jest utrzymać ramę i rytm przełączeń, a nie „powiedzieć, o co chodzi”. W praktyce cue jest najczęściej zakotwiczony w obiekcie–kluczu, ponieważ obiekt jako materialny operator sensu może jednocześnie pełnić funkcję „przycisku” w systemie przełączeń, a jego manipulacja daje sygnał zarówno wykonawcy, jak i świadkowi.

Sygnał w katalogu to kategoria szersza niż cue, obejmująca także wskaźniki stanu, czyli elementy sytuacji, które mówią „w jakim trybie jesteśmy”, nawet jeśli nie inicjują przełączenia. W języku pragmatyki i teorii ramek Ervinga Goffmana można powiedzieć, że sygnały są elementami utrzymującymi ramę, podczas gdy cue'y są elementami zmieniającymi ramę. Sygnałem może być stała temperatura światła, stała proksemika, utrzymywana konfiguracja obiektu–klucza, a nawet konsekwentna składnia formuły progowej w logoperformansie, o ile nie przechodzi w komentarz. W planie sytuacyjnym sygnały stanu są konieczne, bo bez nich przełączenia cue'ów stają się chaotyczne i nieczytelne, a wówczas uczestnicy zaczynają rekonstruować sens językiem i narracją zastępczą. Jednocześnie sygnały stanu muszą być ekonomiczne, ponieważ zbyt gęsta sygnalizacja staje się kolejną warstwą „akcji”, która prowokuje interpretację.

Okno sensu jest w tym podrozdziale rozumiane jako ograniczony czasowo segment, w którym dopuszcza się tylko określone operacje montażowe i wyklucza pozostałe. Okno sensu jest narzędziem dyscypliny, ale nie dyscypliny moralnej, tylko dyscypliny sterowalności: wyznacza

dopuszczalny repertuar cue'ów, dopuszczalną gęstość sygnałów, dopuszczalną intensywność modulacji i dopuszczalny udział słowa. Jest to rozwiązanie spójne z myśleniem o partyturze jako algorytmie wykonania, znanym zarówno z tradycji teatru i choreografii, jak i z praktyk muzyki eksperymentalnej, gdzie struktura bywa definiowana przez reguły przełączeń, a nie przez zapis „treści”. W psychoperformansie okna sensu są szczególnie istotne, ponieważ plan sytuacyjny jest z definicji podatny na niekontrolowane wtręty świata: ludzi, dźwięków, instytucji, przepływów i afektów; okno sensu działa więc jak filtr, który pozwala utrzymać plan bez eskalacji.

Z perspektywy historii praktyk performatywnych montaż na żywo ma liczne genealogie, ale katalog interesuje się nimi nie jako „stylami”, tylko jako zasobami metodologicznymi. W obszarze muzyki improwizowanej i kompozycji w czasie rzeczywistym silną analogią są systemy dyrygowania improwizacją, na przykład praktyki Butcha Morrisa określane jako *conduction*, gdzie gest dyrygenta jest cue'em zmiany reguł gry, a nie opisem znaczenia. Inną analogią są praktyki „*game pieces*” i partytur sytuacyjnych, w których reguły przełączeń tworzą dramaturgię bez narracji; w tym sensie montaż na żywo jest technologią sterowania relacjami, a nie produkcji opowieści. W obszarze *performance art* i sztuki akcji analogią są *event scores* i partytury czynnościowe, kojarzone z dziedzictwem Fluxusu, gdzie minimalne instrukcje porządkują czas i uwagę, choć katalog wymaga tu większej precyzji bezpieczeństwa i domknięć niż w wielu historycznych realizacjach awangardowych. W obszarze teatru analogią jest praca reżyserska i inspicjencka, gdzie cue'y świetlne, dźwiękowe i sceniczne są formalną infrastrukturą przełączeń, jednak psychoperformans przenosi tę infrastrukturę w obszar obiektu–klucza i planu sytuacyjnego, często poza instytucjonalny teatr.

W psychoperformansie montaż na żywo jest nierozdzielny od etapu dochodzenia i *researchu*, ponieważ bez totalnego rozpoznania pola środków nie da się zaprojektować cue'ów o niskiej podatności na konflikt ram. Jeżeli przedmiot psychoperformansu dotyczy obszaru kulturowo „gorącego”, cue symbolicznie naładowany może zostać przejęty przez otoczenie jako deklaracja, a wtedy montaż przestaje być narzędziem sterowania i staje się polem sporu. Z tego powodu katalog wymaga, aby projekt cue'ów i sygnałów przechodził przez selekcję od ogółu do szczegółu: najpierw projektuje się cue'y materialne i przestrzenne o wysokiej czytelności, dopiero później dopuszcza cue'y słowne, a cue'y silnie symboliczne pozostawia się na końcu i tylko wtedy, gdy istnieje protokół unieważnienia i neutralizacji ekspozycji. To jest konsekwencja zasady, że plan sytuacyjny ma determinować dobór zasobów, miejsca i czasu trwania względem istoty przedmiotu, a nie odwrotnie; montaż na żywo jest tu narzędziem egzekwowania tej determinacji w przebiegu realnym.

Typologie cue'ów i sygnałów w psychoperformansie katalog porządkuje według funkcji w montażu, a nie według nośnika. Ten wybór jest zasadniczy, ponieważ nośnik może się zmieniać w zależności od zasobów lokalnych i ograniczeń miejsca, natomiast funkcja cue'u pozostaje stała, jeśli plan ma utrzymać sterowalność. W konsekwencji każdy cue ma w metadanych przypisany typ, redundancję kanałową oraz protokół awaryjny, a sygnały stanu mają zdefiniowaną minimalną intensywność, która pozwala utrzymać ramę, ale nie generuje nadmiaru „akcji”. Zasada jest tu podobna do tego, co w teorii systemów opisuje się jako separację warstwy sterowania od warstwy wykonania: montaż na żywo wymaga, aby warstwa sterowania była czytelna i ekonomiczna, inaczej zostaje przejęta przez narrację lub przez konflikty ram.

Cue inicjalizujący jest jednostką, która uruchamia plan i ustanawia ramę, zanim pojawią się przełączenia. W wielu realizacjach błąd polega na tym, że inicjalizacja jest zbyt rozbudowana i staje się ekspozycją fabularną, co natychmiast uruchamia dopowiedzenia. Katalog wymaga, aby cue inicjalizujący był krótki, jednoznaczny i oparty na obiekcie–kluczu: obiekt zostaje wprowadzony do przestrzeni, jego topologia zostaje ustawiona w konfiguracji osi, a następnie następuje krótka cisza graniczna, która sygnalizuje, że ramę należy czytać sytuacyjnie, nie dyskursywnie. Jeśli używa się słowa, ma ono formę formuły progowej, która działa jak akt performatywny w sensie J. L. Austina, czyli ustanawia stan („jesteśmy w planie”), a nie opisuje znaczenie. Cue inicjalizujący jest jednocześnie pierwszym sygnałem stanu: ustala dominantę kanałową i minimalny reżim uwagi.

Cue przełączeniowy jest podstawową jednostką montażu na żywo: powoduje zmianę stacji sensu, zmianę konfiguracji obiektu–klucza, zmianę dominanty kanałowej lub zmianę reguł wykonywania. Katalog odróżnia przełączenie twarde od przełączenia miękkiego. Przełączenie twarde jest cięciem: zmiana jest natychmiastowa i ma wysoki kontrast, co jest przydatne w planach, które wymagają przerywania automatu narracyjnego albo przerywania rozproszenia. Przełączenie miękkie jest przejściem: zmiana jest gradientowa i ma niski kontrast, co jest przydatne w reżimach dronowo-pętlowych i w planach długich, gdzie zbyt ostry kontrast wygląda jak „zwrot akcji” i prowokuje fabułę. W obu przypadkach cue przełączeniowy musi mieć redundancję: jeśli jest świetlny, powinien mieć potwierdzenie w obiekcie lub w przestrzeni, jeśli jest dźwiękowy, powinien mieć potwierdzenie w geście lub topologii stacji. Redundancja nie jest ozdobą, lecz zabezpieczeniem przeciwko temu, że część grupy nie zarejestruje cue’u i wytworzy własną narrację „co się stało”.

Cue resetu jest narzędziem korekty w trakcie trwania planu, ale katalog wymaga, aby reset był elementem wbudowanym, a nie improwizowaną reakcją na „problem”. Reset jest przełączeniem do stacji osi i do minimalnego reżimu sygnałów stanu, z równoczesnym ograniczeniem słowa do zera lub do jednej formuły progowej. Jego zadaniem jest przerwać dryf, rozproszenie, narracyjne przejście albo kompulsywność pętli. W praktyce reset jest analogiczny do funkcji „panic button” w systemach sterowania: nie służy do „lepszego wykonania”, tylko do odzyskania sterowalności. Dlatego cue resetu musi być najbardziej odporny na reinterpretację i najbardziej czytelny materialnie, a jego protokół powinien być znany wykonawcy i ewentualnym współwykonawcom, nawet jeśli nie jest ujawniany uczestnikom. Katalog zaleca, aby reset był zawsze możliwy w każdej chwili, co oznacza, że topologia przestrzeni i dostęp do obiektu–klucza muszą to umożliwiać.

Cue domknięcia jest odrębną kategorią, ponieważ domknięcie nie może być jedynie „ostatnim przełączeniem”. Domknięcie w montażu na żywo ma strukturę wielofazową: sygnał zbliżania się do domknięcia, akt domykający, unieważnienie operatorów oraz sygnał wyjścia z ramy. Sygnał zbliżania się do domknięcia jest ważny, ponieważ w planach zbiorowych nagłe zakończenie często prowokuje natychmiastową metakomunikację, która wznawia plan w dyskursie; sygnał przygotowuje percepcję do tego, że nastąpi wyłączenie, a nie „kolejny segment”. Akt domykający jest zwykle wykonywany na obiekcie–kluczu i ma charakter jednoznaczny, natomiast unieważnienie operatorów obejmuje zarówno odpięczętowanie sensu w praktykach symbolicznych, jak i neutralizację przestrzeni oraz wygaszenie sygnałów stanu. Wreszcie sygnał wyjścia jest prostym cue’em, który mówi: plan się skończył, a teraz wracamy do świata bez

interpretacji. Katalog podkreśla, że sygnał wyjścia powinien mieć charakter neutralny i nie może być „komentarzem o sukcesie”, bo to natychmiast uruchamia narrację o planie.

Sygnały ramy są elementami, które utrzymują rozpoznawalność tego, w jakim trybie znajduje się sytuacja. Katalog wyróżnia sygnały ramy podstawowej, sygnały ramy intensywnej oraz sygnały ramy rozrzedzonej. Rama podstawowa ma minimalną gęstość cue'ów i jest używana w inicjalizacji i w resetach, rama intensywna ma większą gęstość i jest używana w segmentach o wysokiej koncentracji, natomiast rama rozrzedzona jest używana w segmentach, w których celem jest percepcja mikroprogów. W każdym przypadku sygnały ramy mają być spójne i nie mogą się „gryźć” semantycznie, bo konflikt sygnałów natychmiast prowokuje interpretację. Katalog wymaga więc projektowania sygnałów w hierarchii: jeden sygnał dominujący i dwa sygnały wspierające, w przeciwnym razie sytuacja staje się zbyt złożona i grupa przenosi się w rozmowę.

Sygnały bezpieczeństwa są w katalogu integralną częścią montażu na żywo, ponieważ sterowalność planu obejmuje także możliwość przerwania i wyjścia. Sygnał bezpieczeństwa nie jest jednak znakiem „zagrożenia”, tylko znakiem „masz prawo wyjść”: może nim być wyraźna topologia wyjścia, neutralna strefa bez operatorów, gest wykonawcy, który otwiera drogę wyjścia, albo minimalna formuła progowa, która uprawomocnia opuszczenie pętli bez uzasadnienia. Ten element jest niezbędny zwłaszcza w strukturach repetytywnych i synchronizacyjnych, gdzie presja grupy potrafi stać się niewidzialnym mechanizmem przymusu. Katalog ujmuje to nie jako problem „psychologiczny”, lecz jako błąd projektowy: jeśli nie ma sygnału bezpieczeństwa, plan jest systemem zamkniętym, a system zamknięty w praktyce produkuje konflikty ram i narracje obronne.

Redundancja cue'ów w kanałach jest w katalogu traktowana jako podstawowa zasada niezawodności montażu na żywo, a nie jako „wzmocnienie efektu”. W praktyce wykonania istnieje zawsze prawdopodobieństwo, że część grupy nie zarejestruje sygnału z powodu maskowania akustycznego, ograniczenia widoczności, chwilowego rozproszenia lub zróżnicowanych kompetencji percepcyjnych. To, co psychologia uwagi opisywała w kategoriach filtrów selekcyjnych i ograniczeń przetwarzania (Donald Broadbent, Anne Treisman), przekłada się tutaj na wymóg projektowy: cue'y muszą być powielone w innych modalnościach tak, aby zmiana była wykrywalna mimo zakłóceń. Redundancja nie oznacza mnożenia bodźców, tylko sprzęganie jednego przełączenia z dwoma lub trzema wskaźnikami o niskiej semantycznej podatności: na przykład przełączenie przestrzenne obiektu–klucza potwierdzone krótką zmianą światła i jedną formułą progową, albo przełączenie światła potwierdzone zmianą proksemiki i dotknięciem obiektu. Katalog wyraźnie rozróżnia redundancję od dekoracyjności: jeśli dodatkowy kanał wprowadza nowe znaczenie zamiast potwierdzać przełączenie, redundancja staje się źródłem konfliktu ram, a montaż przechodzi w niekontrolowaną dramaturgię.

Zasada redundancji ma w katalogu postać reguły trójstopniowej. Minimalny poziom to cue jednokanałowy, dopuszczalny jedynie w warunkach kontrolowanych i w małych modułach, gdzie ryzyko niewykrycia jest niskie, a reset jest natychmiast dostępny. Poziom standardowy to cue dwukanałowy, w którym jeden kanał jest dominujący, a drugi pełni funkcję potwierdzenia, najlepiej przez obiekt lub przestrzeń. Poziom wysokiej niezawodności to cue trzykanałowy, używany w segmentach o wysokiej stawce sterowalności: inicjalizacja, reset, domknięcie, a także przełączenia, które mogą zostać społecznie zinterpretowane jako „incydent” i uruchomić

konflikt ram. W tym poziomie katalog zaleca, aby jeden z kanałów był zawsze materialny, ponieważ materialność obiektu–klucza ogranicza interpretacyjną dowolność i działa jako indeks, a nie symbol w sensie semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a.

Montaż progowy jest praktyką, w której przełączenia nie są rozproszone w czasie, lecz zorganizowane w czytelne pakiety progowe, a każdy pakiet ma swój cue inicjalizujący, cue przełączeniowy i cue stabilizacji. Stabilizacja jest tu kluczowa: po przełączeniu musi nastąpić okres, w którym sygnały stanu są utrzymywane konsekwentnie, aby grupa mogła zaktualizować ramę bez komentarza. W tradycjach teatralnych i operowych analogiczną funkcję pełni techniczna stabilizacja po zmianie sceny, a w systemach improwizacji dyrygowanej Butcha Morrisa stabilizacja bywa realizowana przez gest „utrzymaj”, który zatrzymuje zmianę i pozwala układowi osiąść. Katalog przekłada to na plan sytuacyjny: po przełączeniu obiekt–klucz nie może natychmiast przechodzić w kolejną transformację, bo wtedy przełączenia zaczynają wyglądać jak akcja fabularna, a uczestnicy zaczynają szukać wątku. Pakiet progowy ma być wyczuwalny jako próg, a nie jako scena.

W montażu progowym szczególnie ważna jest architektura stacji sensu, rozumiana jako zestaw punktów w przestrzeni, które mają różną funkcję w planie. Stacja osi jest miejscem, do którego można wrócić bez tłumaczenia, stacja intensyfikacji jest miejscem, w którym gęstość cue’ów rośnie, stacja rozrzedzenia jest miejscem, w którym minimalizuje się sygnały, aby uwrażliwić na mikropróg, a stacja neutralizacji jest miejscem bez operatorów, gdzie dopuszczalne jest wyjście i zawieszenie. Przełączenia między stacjami są montażem przestrzennym, który działa często mocniej niż montaż słowny, ponieważ ciało nie negocjuje topologii w ten sam sposób co znaczeń. Katalog wymaga, aby stacje były rozpoznawalne nie przez opis, lecz przez powtarzalną konfigurację obiektu–klucza, światła i proksemiki, co czyni je sygnałami stanu o wysokiej niezawodności. Tam, gdzie to możliwe, stacje powinny wykorzystywać istniejące zasoby lokalne: progi architektoniczne, różnice akustyczne, kierunkowość światła dziennego, rytmy przepływu ludzi, ale zawsze po przejściu etapu dochodzenia i researchu, bo zasób lokalny bywa jednocześnie zasobem konfliktu ram.

Okna sensu w montażu progowym mają funkcję nie tylko ograniczającą, lecz także generatywną: pozwalają wytwarzać różnorodność bez eskalacji. Okno sensu definiuje, jakie typy cue’ów są dopuszczalne, jakie są zakazane, oraz jaki jest maksymalny poziom semantycznej ekspozycji. W oknie rozrzedzenia zakazane są przełączenia o wysokim kontraście, zakazane jest długie słowo, zakazana jest multiplikacja obiektów–kluczy, a dopuszczalne są jedynie modulacje jednego parametru i cue’y potwierdzające. W oknie intensyfikacji dopuszczalne są twarde cięcia, dopuszczalne jest zwiększenie gęstości sygnałów, ale pod warunkiem, że domknięcie okna jest zaprogramowane i zawiera unieważnienie operatorów, aby intensyfikacja nie przeszła w przymus kontynuacji. W oknie przejścia dopuszczalne są cue’y o charakterze „mostu”, czyli takie, które nie niosą znaczenia, lecz utrzymują orientację: stabilny gest, stały dźwięk, stały układ światła, oraz obiekt w konfiguracji „transportowej”. W praktyce okna sensu są narzędziem, które pozwala zachować sterowalność w warunkach niepewności, bo nawet jeśli pojawi się zakłócenie, wiadomo, jakie operacje montażowe są w danym momencie dozwolone, a jakie zagrażają ramie.

Logoperformans jako warstwa sygnałów jest w katalogu traktowany z ostrożnością, ponieważ słowo ma naturalną tendencję do przechodzenia w komentarz. Żeby temu przeciwdziałać,

katalog zaleca trzy reżimy językowe, związane wprost z montażem. Reżim formuły progowej to krótkie wypowiedzi o stałej składni i stałym brzmieniu, które pełnią funkcję cue’u przełączenia lub potwierdzenia, a ich performatywność ma charakter ustanawiający, nie objaśniający, zgodnie z intuicją Austina o aktach mowy. Reżim sygnału stanu to powtarzalna fraza lub pojedyncze słowo-klucz, które utrzymuje ramę, ale nie narzuca znaczenia; jego zadaniem jest stabilizacja uwagi, analogiczna do sygnałów ramy w innych kanałach. Reżim ciszy interpretacyjnej to świadome wycofanie słowa, zwłaszcza w segmentach, w których grupa ma czytać mikroprogi, bo nawet neutralne zdania mogą stać się zaczynem dyskusji. Katalog dopuszcza również techniki prozodyczne, wokalizacje i powtórzenia, ale tylko wtedy, gdy są traktowane jako sygnały sterownicze, a nie jako ekspresja narracyjna; w przeciwnym razie przechodzą w „opowieść głosem”, co działa podobnie jak komentarz.

Audyt cue’ów jest procedurą, która ma zapobiec temu, by montaż na żywo opierał się na nadziei, że „jakoś pójdzie”. Audyt odbywa się przed wykonaniem i składa się z czterech testów: testu postrzegalności, testu jednoznaczności funkcji, testu odporności na konflikt ram oraz testu domykalności. Test postrzegalności polega na sprawdzeniu, czy cue jest wykrywalny z różnych pozycji w przestrzeni i w warunkach realnego tła akustycznego i wizualnego, a nie w warunkach laboratoryjnych. Test jednoznaczności funkcji polega na ocenie, czy cue jest czytany jako przełączenie, a nie jako „ozdoba” albo „znaczenie”, co można rozpoznać po tym, czy obserwatorzy zaczynają interpretować zamiast reagować. Test odporności na konflikt ram polega na mapowaniu, jakie skojarzenia społeczne i instytucjonalne cue może wywołać w danym miejscu, co jest bezpośrednim przedłużeniem etapu dochodzenia i researchu, a więc rozpoznania kodów kulturowych, norm i przewidywalnych odczytań. Test domykalności polega na sprawdzeniu, czy cue ma swój protokół unieważnienia i wyjścia: czy po przełączeniu da się wrócić do osi, czy po intensyfikacji da się wygasić sygnały, czy po użyciu słowa da się przejść do ciszy bez niezręcznego „wyjaśniania”.

Praktycznie audyt cue’ów jest też testem ekonomii planu. Jeśli cue’y wymagają zbyt wielu zasobów technicznych, zbyt precyzyjnej koordynacji lub zbyt dużej liczby osób, plan staje się kruchy i będzie wymagał metakomunikacji, aby się utrzymać. Katalog zaleca więc minimalizm infrastrukturalny połączony z wysoką precyzją funkcjonalną: mniej cue’ów, ale lepiej zdefiniowanych; mniej sygnałów stanu, ale bardziej konsekwentnych; mniej słowa, ale bardziej performatywnego. Ta ekonomia nie jest redukcją ambicji, tylko warunkiem tego, aby montaż na żywo utrzymał się jako montaż, a nie jako rozmowa o montażu.

W domknięciu podrozdziału katalog podkreśla, że montaż na żywo jest w psychoperformansie technologią zarządzania niepewnością. O ile w medium filmowym montaż organizuje materiał po fakcie, a w teatrze instytucjonalnym cue’y bywają częścią stabilnej infrastruktury technicznej, o tyle w planie sytuacyjnym psychoperformansu cue’y i sygnały muszą działać w warunkach zmiennego tła, nieprzewidywalnych przepływów i zróżnicowanych kompetencji odbiorczych. To sprawia, że projektowanie montażu jest wprost przedłużeniem etapu dochodzenia i researchu: bez rozpoznania istoty przedmiotu, bez totalnego rozpoznania możliwych środków i bez selekcji od ogółu do szczegółu nie da się zbudować systemu cue’ów odpornych na przejście przez narrację, konflikt ram lub techniczną kruchość. Montaż nie jest więc „warstwą kompozycyjną”, tylko mechanizmem, który utrzymuje plan jako plan, czyli jako sterowalną architekturę progów.

Praktyka montażu na żywo w psychoperformansie opiera się na kilku zasadach nadrzędnych, które katalog traktuje jak warunki konieczne. Po pierwsze, cue jest zawsze aktem sterowania, a nie nośnikiem znaczenia: cue ma przełączać, resetować, domykać, stabilizować, a nie tłumaczyć; jeśli cue zaczyna „opowiadać”, staje się fabułą zastępczą. Po drugie, sygnały stanu mają utrzymywać ramę minimalnym kosztem semantycznym: sygnał ma mówić „w jakim trybie jesteśmy”, ale nie ma generować „o czym to jest”, bo to prowadzi do metakomunikacji. Po trzecie, okna sensu są reżimami dopuszczalnych operacji: w każdym segmencie planu należy wiedzieć, jakie przełączenia są dozwolone i jakie są zakazane, ponieważ w przeciwnym razie wykonanie staje się improwizacją bez ograniczeń, a improwizacja bez ograniczeń w kontekście zbiorowym jest szybkim sposobem na utratę osi.

Po czwarte, redundancja nie jest intensyfikacją: redundancja jest inżynierią niezawodności i polega na potwierdzaniu tego samego przełączenia w różnych kanałach, a nie na dodawaniu nowych znaczeń. W praktyce oznacza to, że projektuje się cue’y w hierarchii: jeden dominujący, jeden potwierdzający, ewentualnie jeden zabezpieczający, przy czym co najmniej jeden powinien być materialny, zakotwiczony w obiekcie–kluczu lub w topologii przestrzeni. Po piąte, montaż progowy wymaga stabilizacji po przełączeniu: bez fazy stabilizacji przełączenia zaczynają wyglądać jak akcja fabularna, a fabularność uruchamia automat interpretacyjny. Po szóste, reset nie jest porażką: reset jest wbudowanym mechanizmem odzyskania sterowalności i powinien mieć status najbezpieczniejszego cue’u planu, możliwego do uruchomienia bez dyskusji.

Po siódme, domknięcie jest wielofazowe i musi zawierać unieważnienie operatorów. W psychoperformansie nie wystarcza „ostatni gest” ani „ostatnie słowo”, ponieważ plan jest układem sprzężeń i bez unieważnienia obiekt–klucz oraz sygnały stanu będą nadal działać jako aktywne operatory sensu poza ramą. Domknięcie wymaga więc: sygnału zbliżania się do końca, aktu domykającego, unieważnienia epitetów i operatorów, neutralizacji przestrzeni oraz sygnału wyjścia, który przywraca codzienny reżim percepcji. W planach, które obejmują działania symboliczne i rytualno-performatywne technologie znaczenia, unieważnienie ma dodatkową wagę, bo brak odpięczętowania sensu prowadzi do przedłużenia liminalności, a przedłużona liminalność w praktyce produkuje niekontrolowane narracje i przymusy kontynuacji.

Po ósme, audyt cue’ów jest procedurą obowiązkową w planach publicznych, długich i zbiorowych. Audyt jest równocześnie testem percepcyjnym, testem kulturowym i testem organizacyjnym: sprawdza postrzegalność w realnych warunkach, sprawdza jednoznaczność funkcji i odporność na konflikt ram, a także sprawdza domykalność, czyli możliwość wyjścia i neutralizacji. W tym sensie audyt jest narzędziem, które integruje plan z mapowaniem zasobów lokalnych: jeśli w danym miejscu cue świetlny jest niewidoczny, trzeba go zastąpić cue’em przestrzennym; jeśli w danym kontekście cue symboliczny wywoła konflikt, trzeba go zneutralizować lub zastąpić; jeśli infrastruktura instytucji wymusza przerwy, trzeba je włączyć jako okna sensu i zaprojektować ich cue’y. Montaż na żywo nie jest więc „wymyśleniem sygnałów”, tylko systemem adaptacji planu do rzeczywistości.

Podrozdział domyka się również rozróżnieniem między montażem na żywo a improwizacją jako spontanicznym ruchem. Katalog dopuszcza improwizację, ale tylko jako improwizację parametryczną, prowadzoną wewnątrz okien sensu i pod kontrolą cue’ów. Improwizacja bez

cue'ów jest w planie sytuacyjnym ryzykowna, ponieważ przesuwając sterowanie z operatorów na osobowość wykonawcy, a wtedy plan staje się performansem „o wykonawcy”, nie o przedmiocie. Montaż na żywo jest właśnie tym, co pozwala zachować przedmiot jako oś: to system przełączeń, które mogą być uruchamiane niezależnie od nastroju, narracyjnej pokusy i społecznej presji na „spektakl”. W psychoperformansie to rozróżnienie jest kluczowe, bo plan sytuacyjny ma być narzędziem, a nie tylko zdarzeniem estetycznym.

## Plany somatyczne i ucieleśniające

Rozdział 66 porządkuje plany somatyczne i ucieleśniające jako rdzeń operacyjny psychoperformansu, a nie jego „warstwę wspierającą”. W praktyce oznacza to przejście od deklaracji intencji do inżynierii uwagi w ciele: od tego, co chce się „zrobić”, do tego, co da się realnie wykonać w układzie nerwowym, oddechowym i mięśniowo-powięziowym w danym dniu, miejscu i relacji społecznej. Psychoperformans, rozumiany jako złożona technologia działania w IndywiduAkcji, wykorzystuje tu ciało nie jako nośnik ekspresji, lecz jako medium regulacji, sprzężeń zwrotnych i progów doświadczenia, w którym gest, ciężar, mikroruch, pauza i tonus (napięcie spoczynkowe) stają się precyzyjnymi operatorami znaczenia.

W perspektywie współczesnych nauk o ucieleśnieniu i poznaniu enaktywnym (Francisco Varela, Evan Thompson) somatyka rozdziału 66 jest praktyką „kalibracji modelu ciała” – zestawem działań wpływających na to, co układ nerwowy uznaje za możliwe, bezpieczne i sensowne w percepcji oraz w ruchu. W języku neurofizjologii oznacza to pracę na interocepcji (sygnałach z wnętrza ciała), propriocepcji (czuciu ułożenia i ruchu) i eksterorecepcji (informacji ze zmysłów), a także na ich integracji w schemacie ciała i obrazie ciała, które mogą być rozbieżne. W psychoperformansie rozbieżność ta bywa celowo uruchamiana jako próg: minimalna zmiana dystrybucji ciężaru, jakości oddechu czy kontaktu dłoni ze skórą może zmienić afekt, tempo myśli, a następnie dramaturgię całego planu sytuacyjnego w kanałach: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Ta logika jest bliska praktykom, które historycznie uformowały europejską kulturę pracy z ciałem: od Moshego Feldenkraisa i F. M. Alexandra, przez Elbę Gindler i Bess Mensendieck, po rozwinięcia w tańcu współczesnym (Steve Paxton, Lisa Nelson) i w terapii zorientowanej na ciało (Pat Ogden, Peter Levine), przy zachowaniu rozróżnienia między praktyką artystyczno-regulacyjną a interwencją kliniczną.

Ważne jest tu metodologiczne odróżnienie: rozdział 66 nie proponuje „ćwiczeń dla ćwiczeń”, tylko protokoły budowania warunków działania. Psychoperformans traktuje mikroruch i pracę z ciężarem jako sposób modulacji pobudzenia i uwagi, a nie jako choreografię; oddech i HRV jako narzędzia mapowania stanów i tempa wejść/wyjść, a nie jako fetyszycację parametrów; uważność dotykową jako język kontaktu i granicy, a nie jako „relaks”. Tę różnicę dobrze opisuje tradycja ideokinezy (Mabel Elsworth Todd, Lulu Sweigard), gdzie obrazowanie anatomiczne i wyobrazeniowe linie organizują ruch bez przymusu siłowego, a także współczesne podejścia do samoregulacji, w których liczy się dawka, czas i rytm, czyli świadoma titracja (dozowanie bodźca) i przerwy integracyjne. W psychoperformansie każdy z tych elementów zostaje dodatkowo spięty z obiektem–kluczem: materialnym operatorem znaczeń, na którym

wykonuje się akty symboliczne i rytualno-performatywne technologie sensu, aby ciało „rozumiało” zmianę nie tylko semantycznie, lecz także kinestetycznie.

Rozdział 66 jest więc mapą narzędzi do projektowania somatycznej dramaturgii progu: jak wchodzić w działanie, jak utrzymywać jego stabilność, jak nie przekraczać granic bezpieczeństwa i jak domykać proces, żeby nie pozostawiał „resztek pobudzenia” rozszaniowanych po układzie nerwowym. W tej logice szczególnie istotne stają się pojęcia takie jak koherencja oddechowa i rezonans, toniczność i mobilność przepony, organizacja osiowa, różnicowanie napięcia powięziowego, segmentacja ruchu, a także rozpoznawanie wzorców obronnych (zamrożenie, przyspieszenie, zastyganie w kontroli) bez moralizowania i bez wstydu. Tam, gdzie używa się aparatury HRV, jest ona jedynie lustrem procesu, podobnie jak metronom bywa lustrem czasu w muzyce: pomocna jest wtedy, gdy nie zamienia się w dyktat; użyteczna jest wtedy, gdy wspiera autonomię, a nie ją unieważnia. W planach somatycznych psychoperformansu precyzja nie polega na perfekcji, lecz na zdolności powtarzalnego wytwarzania warunków, w których znaczenie może się wydarzyć, a ciało nie musi „przepychać” go siłą.

Z tego powodu kolejne podrozdziały przechodzą od minimalnych interwencji do coraz pełniejszych protokołów: najpierw ideokineza i mikroruch jako atomy reorganizacji, potem oddech i HRV jako narzędzia modulacji rytmu i progu, następnie uważność dotykowa i praca z ciężarem jako sposób budowania granicy, oparcia i sprawczości w relacji z przestrzenią i obiektem–kluczem. W każdym z tych pól będą konsekwentnie traktować ciało jako miejsce, gdzie splatają się: neurofizjologia, fenomenologia doświadczenia, antropologia rytuału, historia praktyk somatycznych oraz rzemiosło performansu – tak, aby psychoperformans zachował swoją specyfikę jako metoda działania, a nie jako estetyczna etykieta.

### 66.1. Ideokineza i mikro-ruch

Ideokineza w psychoperformansie jest techniką operowania ruchem poprzez obraz, a ściślej: poprzez precyzyjnie dobrane reprezentacje anatomiczno-kinestetyczne, które reorganizują napięcie, koordynację i orientację w przestrzeni bez „dopychania” ciała siłą woli. W tradycji zachodniej termin ten wiąże się z linią pracy Mabel Elsworth Todd i rozwinięciami Lulu Sweigard, a w polu tańca i edukacji ruchowej pozostaje blisko praktyk, które kładą nacisk na reorganizację schematu ciała poprzez wyobrażeniowe wektory, osie i relacje segmentów. W psychoperformansie ideokineza staje się narzędziem epistemicznym: pozwala badać, jak znaczenie osadza się w organizacji posturalnej, jak „myśl o ruchu” moduluje afekt, oraz jak minimalna korekta wzorca tonicznego może przełączyć całe pole działania w planie sytuacyjnym. To nie jest metafizyka ruchu, lecz rzemiosło pracy na progach: próg odczucia, próg decyzji, próg inicjacji gestu, próg zatrzymania.

Z perspektywy neurokognitywistyki ideokineza daje się opisać jako praktyka obrazowania motorycznego i kinestetycznego, w której reprezentacje „jak to jest się poruszać” aktywizują i kalibrują wewnętrzne modele sterowania ruchem. Klasyczne ujęcia obrazowania ruchowego (m.in. Marc Jeannerod, Jean Decety) podkreślają funkcjonalne podobieństwo między symulacją a wykonaniem: mózg traktuje wyobrażony akt jako zdarzenie wymagające organizacji czasowej, przestrzennej i intencjonalnej, nawet jeśli ruch nie zostaje zrealizowany w pełnej amplitudzie.

Współczesne modele predykcyjne (w duchu przetwarzania predykcyjnego, Karl Friston) pozwalają to doprecyzować: wyobrażenie działa jak „priory” dla układu ruchowego, ograniczając przestrzeń możliwych trajektorii, a następnie zmniejszając koszt sterowania, bo ciało nie musi poszukiwać rozwiązania w chaosie napięć i kompensacji. W praktyce performer nie „dodaje” ruchu, tylko odejmuje szum sterowania, redukując zbędną ko-kontrakcję i przywracając ekonomię posturalną, która w performance art bywa kluczowa dla utrzymania długiego trwania, precyzji i zdolności do świadomego domknięcia działania bez residuum pobudzenia.

Psychoperformans korzysta z ideokinezy w sposób specyficzny, ponieważ nie traktuje jej jako neutralnej higieny ruchu, lecz jako generatora znaczenia oraz narzędzia regulacji stanu. Gdy w planie sytuacyjnym pojawia się obiekt–klucz, to w wielu realizacjach staje się on równocześnie „kotwicą ideokinetyczną”: jego ciężar, faktura, temperatura i opór w dłoni uruchamiają mikroskalę korekt, które zmieniają całą dramaturgię gestu. Zewnętrznie może to wyglądać jak minimalizm, jednak wewnętrznie jest to praca o wysokiej rozdzielczości: modulacja nacisku palców, zmiana wektora w nadgarstku, mikrorotacja w obręczy barkowej, reorganizacja oddechu i pionizacji, korekta relacji osi czaszki do kręgosłupa, a w efekcie inna jakość spojrzenia, inny rozkład uwagi oraz inny sposób „nadawania” sensu temu samemu aktowi. W kanałach psychoperformansu – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – ideokineza może być traktowana jako mechanizm sprzęgający gest z obrazem i obiektem na poziomie przedwerbalnym, co ma konsekwencje zarówno dla autopercepcji wykonawcy, jak i dla percepcji świadka, który często „czyta” mikronapięcia szybciej niż deklaracje.

Mikroruch w rozdziale 66.1 nie oznacza „ruchu małego” w sensie estetycznym, ale mikroregulację w sensie neurofizjologicznym i fenomenologicznym: minimalną zmianę, która jest wystarczająca, by układ nerwowy zaktualizował stan, a jednocześnie na tyle delikatną, by nie uruchomić obronnego wzorca kontroli albo przeciążenia. W praktykach somatycznych pokrewnych ideokinezie, jak technika Alexandra czy metoda Feldenkraisa, mikroruch jest często narzędziem różnicowania, czyli zwiększania zdolności odczuwania różnic w napięciu i kierunku działania, co przekłada się na większą sprawczość i lepszą samoregulację. Psychoperformans wykorzystuje tę logikę do budowania progów: zamiast „wchodzić” od razu w pełną ekspresję, performer ustanawia serię minimalnych aktów – mikrogestów, mikropauz, mikrozmian ciężaru – które razem tworzą rampę wejścia, czyli ciąg przejść umożliwiających utrzymanie świadomości w ciele, a nie w narracji o ciele. Ta rampa wejścia jest szczególnie istotna tam, gdzie plan sytuacyjny dotyka tematów wysokiego ładunku afektywnego, ponieważ mikroruch umożliwia titrację doświadczenia: dawkuje intensywność w sposób, który podtrzymuje kontakt ze znaczeniem, nie przerzucając systemu w stan nadmiernego pobudzenia lub odrętwienia.

W operacyjnym sensie ideokineza w psychoperformansie opiera się na doborze obrazów, które są zarazem konkretne i nieprzemocowe. Obrazy zbyt ogólne („rozluźnij się”) są semantycznie atrakcyjne, lecz sterowniczo jałowe, natomiast obrazy zbyt dyrektywne („trzymaj prosto”) często wzmacniają kompensacje i nadkontrolę, bo uruchamiają strategię siłową zamiast reorganizacji. Dlatego tradycja ideokinetyczna preferuje obrazy relacyjne: wyobrażeniowe linie, wektory i „prowadzenia” struktur w przestrzeni, które pozwalają ciału znaleźć rozwiązanie bez walki. W psychoperformansie takie obrazy są dodatkowo integrowane z semiotyką obiektu–klucza i z rytmiką działania: obraz może wypływać z materialności (np. „oś ciężaru spływa do podłoża przez obiekt”), z geometrii przestrzeni (np. „wektor ruchu

odpowiada krawędzi światła”), albo z logiki progów (np. „mikroruch jest podpisem wejścia, nie demonstracją”). W ten sposób ideokineza przestaje być „wewnętrzną techniką”, a staje się częścią kompozycji: jest metodą komponowania znaczenia od środka, czyli przez organizację uwagi i napięcia, a nie przez powierzchowną ornamentykę gestu.

Z punktu widzenia antropologii performansu i teorii rytuału mikroruch w ideokinezie może być rozumiany jako element liminalny: znak progów, który nie jest jeszcze „czynem” w sensie społecznym, ale już nie jest czystą intencją. Victor Turner opisywał liminalność jako stan zawieszenia między rolami i porządkami; w psychoperformansie mikroruch jest właśnie takim zawieszeniem w skali somatycznej, gdzie ciało negocjuje przejście między wzorcem „przed” a wzorcem „po”. Ta negocjacja bywa obserwowalna, jeśli świadek ma możliwość dłuższego nasłuchu i oglądu: drobne korekty ciężaru, pauzy, mikrozmiany tempa i kierunku często sygnalizują, że performer nie odgrywa, lecz realnie przechodzi przez proces reorganizacji, co w performance art stanowi różnicę fundamentalną. W rezultacie ideokineza i mikroruch stają się nie tylko techniką „poprawy” działania, ale również kryterium autentyczności procesu: psychoperformans rozpoznaje się po tym, że znaczenie ma swoją fizjologiczną cenę i swoją fizjologiczną oszczędność jednocześnie, a nie po tym, że deklaruje się je w warstwie słownej.

Jeżeli ideokinezę potraktować jako technikę „obrazu sterującego”, to jej rzetelność w psychoperformansie zależy od kryteriów doboru obrazów oraz od sposobu weryfikacji ich skutków w mikroskali. W tradycji Todd i Sweigard obraz nie jest dowolną metaforą, tylko hipotezą o organizacji ciała w polu grawitacji, dlatego pierwszym filtrem pozostaje anatomiczna i biomechaniczna wiarygodność: obraz ma pomagać w dystrybucji sił i w reorganizacji osi, a nie w produkowaniu napięcia. Drugim filtrem jest sterowalność, czyli to, czy obraz daje się przełożyć na odczuwalne parametry: zmianę oddechu, spadek ko-kontraktu (zbędnego współnapinania antagonistów), stabilizację bez usztywnienia, wyraźniejszą propriocepcję oraz bardziej ciągłą kinestetykę ruchu. Trzecim filtrem jest etyka pracy z ciałem, rozumiana tu praktycznie: obraz nie może być przemocowy ani zawstydzający, bo w psychoperformansie natychmiast zamieni się w protokół kontroli i samokarania, a to niszczy podstawową funkcję planu somatycznego, czyli wytwarzanie warunków działania, a nie dowodzenie sobie czegokolwiek.

W praktyce psychoperformansu najbardziej użyteczne są obrazy relacyjne, które „ustawiają” współpracę segmentów zamiast wymuszać pozycję. To dlatego w wielu liniach edukacji somatycznej, od techniki Alexandra po Feldenkraisa, podkreśla się jakość kierunku i rozłożenie uwagi, a nie końcowy kształt ruchu. Ideokineza jest tu kompatybilna z pojęciem feedforward w kontroli ruchu, bo obraz staje się częścią antycypacji, uruchamiając zmianę jeszcze przed widzialnym gestem; w konsekwencji zmienia się też jakość anticipatory postural adjustments, czyli mikrodostosowań posturalnych poprzedzających działanie. Psychoperformans korzysta z tego wprost: zanim wykonawca dotknie obiektu–klucza, zanim wypowie słowo lub przekroczy próg światła, może uruchomić minimalną korektę osi, ciężaru i oddechu, dzięki której wejście staje się czytelne jako przejście, a nie jako przypadkowy ruch w przestrzeni. W tym sensie ideokineza jest techniką dramaturgii progów, bo próg w psychoperformansie nie zaczyna się w scenografii, tylko w organizacji uwagi i tonusu.

Mikroruch, rozumiany jako minimalna interwencja o maksymalnym skutku regulacyjnym, wymaga osobnego komentarza metodologicznego, bo jest łatwo mylony z „estetyką

minimalizmu”. Mikroruch nie jest stylem, lecz dawką, a dawka jest funkcją kontekstu: inaczej działa w samotnej autopraktyce, inaczej w planie sytuacyjnym realizowanym wobec świadka, a jeszcze inaczej w działaniach kolektywnych, gdzie pojawia się ko-regulacja i sprzężenia społeczne. W mikroskali kluczowe są parametry, które w tradycjach somatycznych wracają pod różnymi nazwami: czas, amplituda, kierunek, opór, przerwa i powrót do neutralu. Psychoperformans traktuje neutral nie jako „brak”, lecz jako stan referencyjny, do którego można wracać, by sprawdzić, czy interwencja rzeczywiście coś zmieniła, czy tylko rozproszyła uwagę; to jest logika eksperymentu w ciele, zbliżona do tego, co w edukacji ruchowej nazywa się różnicowaniem i rekalkibracją schematu ciała. Właśnie dlatego mikroruch w psychoperformansie powinien być projektowany jako sekwencja A/B: obraz, mikrozmiana, pauza, obserwacja, powrót, porównanie, a dopiero potem decyzja o kontynuacji.

W planie sytuacyjnym ideokineza i mikroruch zostają dodatkowo związane z obiektem–kluczem, co daje praktyce szczególną precyzję i jednocześnie chroni ją przed czystą introspekcją. Obiekt, jako materialny operator znaczeń, wprowadza opór, ciężar i fakturę, a te parametry natychmiast domagają się realnej organizacji kinestetycznej, nie pozwalając na „udawanie” zmiany tylko w wyobraźni. Dlatego w psychoperformansie często działa układ trójkąta: obraz ideokinetyczny, mikroruch w ciele i konkretna właściwość obiektu, które razem tworzą sprzężenie zwrotne. Jeżeli obraz mówi o „wydłużeniu osi” lub o „opadaniu ciężaru”, obiekt w dłoni potwierdza albo obala tę hipotezę przez swoją masę i przez moment siły, jaki generuje w stawach; jeśli obraz dotyczy „otwierania przestrzeni w klatce piersiowej”, obiekt może wymusić reorganizację łopatki i żebra, a to natychmiast zmieni oddech. W takim układzie mikroruch staje się podpisem progowym: minimalnym aktem, który sygnalizuje przełączenie trybu działania, a jednocześnie jest narzędziem sprawdzania, czy przełączenie jest stabilne.

Ważnym elementem rzetelności tej pracy jest rozpoznawanie typowych błędów, które w psychoperformansie mają nie tylko konsekwencje techniczne, ale też znaczeniowe. Najczęstszy błąd to obraz „teleologiczny”, nastawiony na efekt wizualny, a nie na reorganizację sterowania; performer próbuje wtedy wyglądać na „zorganizowanego”, zamiast być zorganizowanym, co zwykle kończy się usztywnieniem i spadkiem czucia. Drugi błąd to obraz przemocowy, zbudowany jak rozkaz, który uruchamia nadkontrolę i podnosi pobudzenie, przez co cały plan sytuacyjny traci subtelność i zaczyna działać jak demonstracja. Trzeci błąd to nadprodukcja bodźców, czyli zbyt wiele obrazów naraz: zamiast jednego wektora pojawia się zgiełk komend, a układ nerwowy odpowiada dezorganizacją albo zastyga w „poprawności”. Czwarty błąd ma charakter epistemiczny: pomylenie przyjemności z adekwatnością; obraz może dawać natychmiastową ulgę, ale jednocześnie odcinać kontakt z istotą przedmiotu psychoperformansu, a wtedy staje się techniką uniku, nie techniką przejścia.

Z tego powodu w psychoperformansie warto traktować ideokinezę jako protokół o ograniczonej liczbie zmiennych, który musi mieć jawny cel, jawne kryteria sukcesu i jawny sposób domknięcia. Cel bywa dwójaki: regulacyjny, gdy chodzi o modulację pobudzenia i stabilizację uwagi, oraz semantyczny, gdy chodzi o wytworzenie konkretnej jakości gestu jako nośnika znaczenia w relacji do obiektu–klucza i do świadka. Kryteria sukcesu nie mogą być czysto estetyczne, bo wtedy plan somatyczny zamienia się w trening stylu; kryteriami są raczej: mniejsza praca przy większej stabilności, pełniejszy oddech bez wymuszania, większa klarowność osi i kontaktu z podłożem, a także zdolność do zatrzymania i wznowienia działania bez „szarpnięcia” systemu. Domknięcie jest równie ważne jak wejście, co koresponduje z logiką

titracji i pendulacji znaną z pracy z pobudzeniem w tradycjach zorientowanych na ciało, gdzie intensywność dawkuje się tak, by nie zostawić organizmu w stanie resztkowego alarmu; w psychoperformansie domknięcie ma zarazem wymiar dramaturgiczny, bo kończy próg i ustanawia nowy stan odniesienia.

W kolejnej partii podrozdziału ideokineza zostanie przedstawiona jako narzędzie komponowania mikrostruktur w czasie, z naciskiem na to, jak układać „linie obrazów” w sekwencję, która nie generuje nadkontroli, lecz wspiera sprawczość, oraz jak integrować mikroruch z innymi kanałami psychoperformansu, zwłaszcza ze światłem, dźwiękiem i słowem, tak aby somatyka nie była osobnym modułem, ale realnym mechanizmem sprzęgającym znaczenie z ucieleśnioną praktyką. Wprowadzę także rozróżnienie między obrazowaniem anatomicznym a obrazowaniem symbolicznym, bo psychoperformans dopuszcza oba porządki, jednak wymaga, by symbol nie zastępował sterowania, tylko był do niego dołączony jak operator sensu, a nie jak zasłona. Z perspektywy historii performance art będzie to również miejsce na wskazanie, dlaczego minimalny impuls i praca „od środka” mają znaczenie w tradycjach laboratoryjnych i postlaboratoryjnych teatru i performansu, od Jerzego Grotowskiego i jego logiki *via negativa*, przez Eugenia Barbę i antropologię teatru, po praktyki tańca postmodern i kontakt improwizacji, gdzie mikroruch i uważność kinestetyczna stały się językiem organizacji relacji, a nie tylko techniką ruchu.

W praktyce planu somatycznego ideokineza działa najlepiej wtedy, gdy jest traktowana jak partytura minimalna, a nie jak zbiór luźnych obrazów do „wypróbowania”. Oznacza to sekwencjonowanie obrazów w czasie według logiki progowej: obraz inicjujący, obraz stabilizujący, obraz różnicujący i obraz domykający. Obraz inicjujący ma otworzyć możliwość ruchu bez uruchamiania nadkontroli, dlatego zwykle dotyczy relacji globalnych, takich jak oś i grawitacja, organizacja oddechu, kontakt z podłożem, relacja czaszki do kręgosłupa, albo stosunek obręczy barkowej do klatki piersiowej. Obraz stabilizujący jest już bardziej lokalny i odpowiada za to, by mikrozmianna nie rozsypała się w kompensacji, na przykład przez nieświadome usztywnienie szyi, zacisk szczęki, nadmierne napięcie w przeponie czy w pasie biodrowym. Obraz różnicujący wprowadza świadomie niewielką wariację parametru, tak aby układ nerwowy miał materiał porównawczy i mógł „zrozumieć” różnicę jako różnicę jakości, a nie jako błędny ruch. Obraz domykający ma przywrócić stan odniesienia, który nie jest powrotem do „starego”, tylko stabilnym osadzeniem „nowego” w neutralu, czyli w sytuacji, w której ciało nie wykonuje zadania, ale pozostaje gotowe do zadania.

To sekwencjonowanie ma znaczenie epistemiczne, bo psychoperformans jest praktyką dochodzenia, a dochodzenie wymaga protokołu minimalizującego złudzenia. Ideokineza jest szczególnie podatna na złudzenie natychmiastowej poprawy, ponieważ obraz może być przyjemny, uspokajający albo estetycznie nośny, a to łatwo pomylić z reorganizacją sterowania. W rygorze planu sytuacyjnego trzeba więc wbudować testy mikroruchowe, które nie są „sprawdzianem”, lecz kontrolą zmiennych: powtórzenie tego samego ruchu przed obrazem i po obrazie; powtórzenie z inną prędkością; powtórzenie z minimalnie inną trajekcją; powtórzenie po krótkiej pauzie w bezruchu. Taki protokół ma analogię w logice laboratoriów performatywnych, gdzie powtórzenie i drobna zmiana są narzędziami ujawniania struktury, a nie produkowania efektu. Właśnie dlatego w psychoperformansie korzystne jest myślenie o mikroruchu jako o „próbie technicznej progę”: jeśli próg jest czytelny somatycznie, będzie

czytelny semantycznie, natomiast jeśli próg jest tylko deklaracją, zostanie szybko przechwycony przez nawyk, maskę, rolę albo przez automatyzm kontroli.

Istotne jest również odróżnienie obrazowania anatomicznego od obrazowania symbolicznego, ponieważ psychoperformans dopuszcza oba, ale nie traktuje ich zamiennie. Obrazowanie anatomiczne operuje relacjami struktur i funkcji: kość, staw, tor ruchu, sprężystość tkanki, dystrybucja sił, współpraca segmentów w polu grawitacji; jest to język kompatybilny z edukacją somatyczną, analizą ruchu, a także z praktykami, które opierają się na reorganizacji wzorca, a nie na „wymuszeniu formy”. Obrazowanie symboliczne operuje figurą progu, figurą drogi, figurą ciężaru i oparcia, figurą odłączenia i domknięcia, figurą odstąpienia i zasłony; jest to język semiotyczny i antropologiczny, który może wzmacniać intencjonalność oraz czytelność działania, ale tylko wtedy, gdy jest doszyty do realnej organizacji somatycznej. Jeżeli symbol zastąpi sterowanie, wytwarza się efekt teatralny bez wewnętrznej reorganizacji, a psychoperformans traci swoją definicyjną właściwość, czyli zdolność do wytwarzania zmiany w relacji: między wykonawcą a ciałem, między wykonawcą a obiektem–kluczem, między wykonawcą a świadkiem, między jednostką a kontekstem społecznym. Dlatego symbol w planie somatycznym powinien działać jak operator znaczeń, nie jak zasłona; ma wzmacniać próg, nie udawać próg.

W tym miejscu pojawia się także temat ideomotoryki, ponieważ ideokineza w praktyce bywa mylona z dowolną autosugestią, a to różnica krytyczna. W psychologii klasycznej zasada ideomotoryczna była opisywana jako zjawisko, w którym wyobrażenie ruchu może generować mikroskurcze i realne tendencje ruchowe bez świadomej decyzji; tę linię opisu rozwijali między innymi William B. Carpenter i później William James, wskazując, że intencja i obraz potrafią wytwarzać skutek motoryczny na poziomie automatyzmów. Psychoperformans przyjmuje tę wiedzę bez jej mitologizacji: obraz może uruchomić ruch, ale to nie gwarantuje ani adekwatności, ani bezpieczeństwa, ani trafności semantycznej. Z tego powodu ideokineza w planie sytuacyjnym wymaga kontroli kontekstu, dawki i kryteriów: nie chodzi o to, by ciało „posłuchało” obrazu, tylko by obraz stał się narzędziem reorganizacji, które można sprawdzić w działaniu, utrzymać w czasie i domknąć. Jeżeli obraz jest zbyt sugestywny i zbyt szeroki, może przejąć sterowanie jak hipnotyczna narracja, a wtedy performer traci zdolność do świadomego modulowania progu; jeśli obraz jest zbyt chłodny i techniczny, może wytworzyć dystans i nadkontrolę, a wtedy plan somatyczny zamienia się w autopoprawianie.

W ujęciu performatywnym ideokineza ma jeszcze jedną funkcję: umożliwia mikrodystynkcję pomiędzy rolą a stanem. Psychoperformans nie jest teatrem psychologicznym, ale musi stale pracować z ryzykiem „odgrywania” zmiany zamiast jej realizowania; ideokineza, jeśli jest dobrze skonstruowana, pozwala wykryć to ryzyko natychmiast, bo rola zazwyczaj wiąże się z nadmiarem napięcia, z utratą oddechu, z nieciąginością ciężaru i z charakterystycznym „trzymaniem twarzy”, które jest komponentem somatycznym maski. W tradycjach laboratoryjnych teatru i performansu da się znaleźć analogiczne logiki redukcji nadmiaru: Jerzy Grotowski opisywał pracę nad działaniem poprzez odejmowanie przeszkód i napięć, a nie poprzez dodawanie efektów, co bywa kojarzone z zasadą *via negativa*; Eugenio Barba, w perspektywie antropologii teatru, zwracał uwagę na organizację energii i obecności jako wynik konkretnej techniki, a nie samej ekspresji. Psychoperformans, pozostając w genealogii europejskiej sztuki akcji i performance art, przechwytyuje te intuicje w sposób pragmatyczny: ideokineza jest tu narzędziem redukcji przeszkód, a mikroruch narzędziem różnicowania, dzięki

czemu „obecność” przestaje być metafizycznym hasłem, a staje się parametrem możliwym do komponowania i sprawdzania.

Ten sam problem można opisać z perspektywy tańca postmodern i praktyk kinestetycznych, gdzie minimalna interwencja bywa nośnikiem relacji i sensu. Kontakt improwizacji, kojarzony szczególnie ze Stevem Paxtonem, uczynił z ciężaru, oparcia, mikroprzeniesień i słuchu kinestetycznego język relacji, w którym decyzja nie musi być deklaratywna, bo jest czytelna w wektorach siły i w jakości podparcia. Lisa Nelson, rozwijając praktyki obserwacji i „editing” w czasie rzeczywistym, pokazywała, że percepcja ruchu jest montażem, a montaż jest decyzją; w psychoperformansie ta logika staje się częścią planu sytuacyjnego, bo mikroruch jest zarazem działaniem i montażem uwagi. W rezultacie ideokineza pozwala komponować gest jako operator znaczenia bez narzucania mu teatralnej „wielkości”: wystarczy, że mikroruch jest precyzyjny, utrzymany i domknięty, a wtedy świadek ma szansę wejść w nasłuch, zamiast w konsumpcję efektu. Taka praca jest szczególnie spójna z etosem performance art, gdzie istotna bywa realność procesu, czas, konsekwencja i materialność, a nie tylko obrazowość.

W psychoperformansie ideokineza jest także narzędziem zarządzania uwagą, ponieważ każdy obraz ideokinetyczny jest w istocie instrukcją alokacji zasobów poznawczych: wskazuje, gdzie i jak „patrzeć” wewnątrz, aby uruchomić reorganizację zamiast kompensacji. W literaturze uczenia motorycznego istotne jest rozróżnienie pomiędzy ogniskowaniem uwagi wewnątrz i zewnątrz, opisywane między innymi przez Gabriele Wulf w kontekście hipotezy „constrained action”, gdzie nadmierne skupienie na kontroli komponentów ruchu może obniżać płynność i zwiększać sztywność. Psychoperformans wykorzystuje tę wiedzę w sposób pragmatyczny: obraz anatomiczny bywa konieczny do uruchomienia korekty, ale obraz relacyjny, skierowany ku zadaniu i ku przestrzeni, częściej utrzymuje ruch w ekonomii, pozwalając na obecność bez zaciśnięcia. W konsekwencji ideokineza nie jest tylko „mówieniem do ciała”, lecz projektowaniem punktu widzenia w ciebie, a punkt widzenia jest wprost związany z tym, jak performer utrzymuje próg w czasie.

Z tego wynika ważna zasada planu sytuacyjnego: obraz ideokinetyczny powinien być sformułowany tak, aby nie odcinał percepcji eksteroreceptyjnej i społecznej. Jeżeli performer zamyka się w introspekcji, obniża się czułość na rytm przestrzeni, na mikroreakcje świadka, na akustykę miejsca oraz na realny opór obiektu–klucza, a wtedy plan somatyczny degeneruje się do prywatnego ćwiczenia. Dlatego w psychoperformansie użyteczne są obrazy, które jednocześnie organizują wewnątrz i utrzymują kontakt z zewnątrz, na przykład takie, które opisują wektor działania w relacji do podłoża, krawędzi światła, punktu orientacyjnego w architekturze, albo do konkretnej geometrii obiektu. Takie obrazy są poznawczo „przepuszczalne”: stabilizują organizację, ale nie wyłączają sytuacyjności, która jest rdzeniem performatywnej skuteczności.

Jednym z najbardziej praktycznych pól zastosowania ideokinezy jest manipulacja obiektem–kluczem w skali mikro, ponieważ obiekt w psychoperformansie nie jest rekwizytem, lecz materialnym operatorem znaczeń, który ma swoją wagę, tarcie, temperaturę i gęstość symboliczno-kulturową. Jeżeli obiekt jest ciężki, ideokineza może dotyczyć nie „siły”, tylko toru przenoszenia obciążenia przez szkielet i powięziowe łańcuchy, tak aby ciężar nie „zjadał” oddechu ani nie tworzył napięcia zastępczego w szyi czy w szczęce. Jeżeli obiekt jest kruchy, obraz powinien organizować precyzję nacisku i rozkład kontaktu w dłoni, aby mikrogest był

jednocześnie bezpieczny i czytelny jako akt symboliczny, a nie jako nerwowy unik. Jeżeli obiekt jest mały i wymaga pracy palców, ideokineza może przenieść uwagę z samego chwytu na relację palców do dłoni i dłoni do przedramienia, co w praktyce stabilizuje ruch i zmniejsza „drobnomotoryczne trzęsienie intencji”, czyli sytuację, w której afekt rozgrywa się w mikroskurczach zamiast w znaczeniu działania. W tych konfiguracjach obiekt staje się punktem weryfikacji: jeśli obraz jest adekwatny, kontakt jest spokojniejszy, a mikroruch bardziej ciągły; jeśli obraz jest nieadekwatny, obiekt natychmiast „odpowiada” poślizgiem, szarpnięciem, nadmiarem siły albo utratą czucia.

Aby ta praca nie była chaotyczna, psychoperformans stosuje mikroprotokoły, które można opisać językiem teorii uczenia: tworzenie „chunków” ruchowych i ich stabilizacja przez powtarzalne sygnały wejścia. W psychologii uczenia motorycznego klasyczne rozróżnienie etapów, kojarzone z modelem Fittsa i Posnera, opisuje przejście od fazy poznawczej do asocjacyjnej i automatycznej; psychoperformans nie dąży tu do automatyzacji jako takiej, tylko do automatyzacji stabilizatorów, aby uwaga mogła pozostać na progu znaczenia. Oznacza to, że pewne elementy organizacji, takie jak sposób stania, sposób przenoszenia ciężaru, sposób inicjowania mikrogestu czy sposób domykania kontaktu z obiektem, powinny stać się nawykami wysokiej jakości, bo wtedy performer nie musi ich kontrolować w trakcie działania i nie wpada w zaciśniętą autorefleksję. Ideokineza jest w tym procesie narzędziem budowania „dobrego nawyku” bez przemocy: zamiast treningu siłowego woli, stosuje się obraz, mikroruch, pauzę i powtórzenie, aż układ nerwowy uzna nowe rozwiązanie za bardziej ekonomiczne. Ta ekonomia nie jest estetycznym luksusem, tylko warunkiem utrzymania procesu w czasie, zwłaszcza gdy plan sytuacyjny zakłada długie trwanie, powtarzalność, albo złożone przejścia między kanałami: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Sprzęganie ideokinezy z dźwiękiem w psychoperformansie działa szczególnie dobrze, ponieważ dźwięk jest naturalnym metronomem dla układu ruchowego i dla regulacji pobudzenia, nawet bez wchodzenia w technologiczną aparaturę. W praktyce można wykorzystać proste relacje czasowe: mikroruch w fazie wydechu, pauza na bezdechu fizjologicznym, powrót do neutralu na spokojnym wdechu, przy czym istotne jest, by te relacje nie były wymuszane, tylko wykorzystywane jako ramy orientacyjne. Jeżeli w planie sytuacyjnym pojawia się stały bodziec akustyczny, jak monotonna tekstura ambientowa, szum tła albo pojedynczy puls, ideokineza może zostać w niego „wszyta” jako ruch w rytmie, który nie jest tańcem, lecz stabilizatorem uwagi. Jeżeli dźwięk jest sporadyczny, może stać się sygnałem wejścia lub wyjścia, a wtedy ideokineza dotyczy nie samego ruchu, ale gotowości do ruchu: przygotowania osi, otwarcia stawów bez nadmiaru napięcia, ustawienia ciężaru tak, by mikrogest nie był reakcją alarmową. Ta logika łączy się z praktykami uważnego słuchania, które w tradycji eksperymentalnej muzyki i performansu rozwijały się m.in. w pracach Pauline Oliveros, gdzie „nasłuch” jest metodą komponowania relacji z przestrzenią, a nie tylko odbiorem bodźców; psychoperformans przechwytuje to jako element progu, nie jako estetyczny cytat.

Światło działa analogicznie, ale w innej modalności, bo staje się narzędziem organizacji wektorów uwagi i orientacji w przestrzeni. W psychoperformansie światło niskie, półmrok albo wyraźnie odcięta strefa jasności może pełnić rolę ramy, w której mikroruch nabiera czytelności bez potrzeby zwiększania amplitudy. Ideokineza może wtedy odnosić się do krawędzi światła jako do „linii prowadzącej”, a więc do relacji pomiędzy osią ciała a geometrycznym

wyznacznikiem w przestrzeni, co stabilizuje ruch i zmniejsza skłonność do nerwowej ekspresji. Jeżeli światło jest zmienne, mikroruch może pełnić funkcję stabilizatora w chaosie bodźca: performer utrzymuje mikrosekcję ruchu jako stałą, a światło zmienia sytuację interpretacyjną, przez co próg jest wytwarzany nie przez efekt, ale przez konsekwencję. W takim ujęciu ideokineza nie konkuruje z obrazem scenicznym, tylko go podtrzymuje od środka, utrzymując ciało w logice działania, a nie w logice prezentacji.

Wreszcie, ideokineza w psychoperformansie wymaga języka autokorekty, który nie przeradza się w autokrytykę, bo w przeciwnym razie plan somatyczny staje się protokołem kary i natychmiast traci swoją funkcję regulacyjną. Najbardziej użyteczny jest język diagnostyczny, a nie oceniający: zamiast „robię źle”, pojawia się pytanie o parametry, które można zmienić w mikroskali, takie jak tempo, amplituda, kierunek, kontakt z podłożem, stosunek wysiłku do stabilności, obecność pauzy, jakość domknięcia. To podejście jest spójne z praktykami, które budują ucieleśnioną sprawczość poprzez uwagę i różnicowanie, a nie poprzez dyscyplinę, i dlatego psychoperformans utrzymuje tu ciągłość zarówno z edukacją somatyczną, jak i z etosem performance art, w którym realność procesu jest ważniejsza niż wizerunek procesu. Ideokineza, jeśli jest prowadzona w tym rygorze, staje się metodą projektowania obecności: obecności rozumianej nie jako aura, lecz jako konkretna stabilność relacji między intencją, ruchem, obiektem–kluczem i sytuacją, która dzieje się teraz.

W dojrzałej praktyce psychoperformansu ideokineza nie jest „techniką poprawiania ruchu”, lecz sposobem projektowania relacji między intencją a ucieleśnioną wykonalnością, a więc narzędziem, które rozstrzyga o tym, czy plan sytuacyjny będzie realnym przejściem, czy wyłącznie narracją o przejściu. W tym sensie obraz ideokinetyczny powinien być konstruowany jak hipoteza robocza: musi być wystarczająco precyzyjny, by dało się go przetestować w mikroruchu, oraz wystarczająco miękki, by nie wytwarzać przemocy kontroli. Tam, gdzie psychoperformans odwołuje się do figur progowych i do technologii znaczenia, ideokineza pełni funkcję łącznika między warstwą symboliczną a warstwą sterowniczą, dzięki czemu symbol nie staje się teatrem bez ciała, a ciało nie staje się treningiem bez sensu. To jest także miejsce, w którym widać różnicę między ekspresją a reorganizacją: ekspresja może być głośna i efektowna, ale reorganizacja jest zwykle cicha, rozpoznawalna w jakości ciężaru, w ciągłości oddechu, w redukcji szarpnięć i w zdolności do zatrzymania bez zapadania się w napięcie.

Praktycznie oznacza to konieczność budowania stałego repertuaru obrazów i mikrotestów, który jest rozwijany w procesie dochodzenia i researchu, a następnie selekcyonowany od ogółu do szczegółu pod kątem istoty przedmiotu psychoperformansu. W repertuarze tym współistnieją obrazy globalne (oś, grawitacja, relacje segmentów), obrazy funkcjonalne (tor ruchu, przenoszenie ciężaru, organizacja dłoni, relacja łopatki do żebra) oraz obrazy progowe (wejście, zatrzymanie, domknięcie), przy czym każdy z nich ma przypisany minimalny test w ruchu, umożliwiający weryfikację bez rozbudowanej introspekcji. Użyteczne bywa tu myślenie znane z analizy ruchu i z praktyk kompozycyjnych: parametr nie jest „cechą charakteru”, tylko zmienną, którą można modulować, i która ma konsekwencje dla całej dramaturgii działania. Jeśli obraz działa, to zmniejsza koszt sterowania i zwiększa stabilność bez usztywnienia; jeśli nie działa, powinien zostać porzucony bez interpretowania tego jako porażki, bo w psychoperformansie skuteczność jest kryterium metody, a nie potwierdzeniem tożsamości.

Istnieje tu również wymiar komunikacyjny, który jest często pomijany w opisach ideokinezy, a w psychoperformansie staje się kluczowy: mikroruch jest językiem, który świadek odbiera przed słowem i przed deklaracją. W tradycjach performance art oraz live art świadomość tego faktu jest podstawowa, ponieważ wiele działań rozgrywa się w tym, co nie jest powiedziane i nie jest „zagrane”, tylko jest utrzymane: w pauzie, w konsekwencji, w oporze wobec łatwego efektu, w czytelności progów. Właśnie dlatego ideokineza, traktowana jako partytura uwagi, może być projektowana tak, aby nie produkować „emocjonalnej teatralności”, lecz wytwarzać stabilne warunki dla wydarzenia sensu, gdzie gest jest nośny, bo jest realny, a realny jest dlatego, że ma swoją ekonomię i swoje domknięcie. Jeżeli w planie sytuacyjnym pojawia się obiekt–klucz, mikroruch przy obiekcie staje się podpisem relacji: sposób podniesienia, sposób oparcia, sposób oddania, sposób przerywania kontaktu, a także mikropauzy między tymi aktami są często bardziej znaczące niż sama „akcja” w potocznym sensie.

Warto też podkreślić, że ideokineza i mikroruch nie są narzędziami neutralnymi aksjologicznie, bo mogą zostać użyte zarówno do emancypacji sprawczości, jak i do wzmocnienia reżimu kontroli. W psychoperformansie ten dylemat ma wymiar praktyczny: jeśli obraz jest używany do „naprawiania siebie” w logice normatywnej, szybko wytwarza się pętla samonadzoru, która osłabia zdolność do wejścia w próg i do zniesienia niepewności procesu. Z kolei jeśli obraz jest używany do ucieczki w przyjemność, może stać się narzędziem uniku, odłączając uwagę od istoty przedmiotu i od relacyjności planu sytuacyjnego. Dlatego najbardziej adekwatna jest pozycja trzecia: obraz jako hipoteza, mikroruch jako test, a domknięcie jako kryterium etyczne, które chroni działanie przed przeciążeniem, rozproszeniem i resztkowym pobudzeniem. Ta logika domknięcia jest równocześnie rygiem kompozycyjnym i rygiem samoregulacyjnym: psychoperformans nie kończy się na „zrobieniu gestu”, tylko na przywróceniu sprawczej neutralności, w której można zdecydować o kolejnym kroku, a nie zostać pociągniętym przez bezwład napięcia.

Jeżeli ideokineza ma w psychoperformansie status narzędzia o randze centralnej, to dlatego, że pozwala komponować przejścia pomiędzy kanałami bez utraty integralności działania. Obraz ideokinetyczny może stać się mostem między gestem a słowem, ponieważ stabilizuje tor ruchu i oddech, dzięki czemu wypowiedź nie jest kompensacją napięcia, lecz aktem umieszczonym w ciele; może stać się mostem między gestem a światłem, ponieważ organizuje orientację i krawędzie uwagi, dzięki czemu światło nie „rządzi” wykonawcą, tylko współtworzy sytuację; może stać się mostem między gestem a dźwiękiem, ponieważ pozwala zsynchronizować mikroruch z rytmem bez zamieniania działania w taniec; może wreszcie stać się mostem między wykonawcą a obiektem–kluczem, bo uczy kontaktu, który jest precyzyjny, ale nie sztywny, i który utrzymuje materialność jako realny operator sensu. W tym ujęciu ideokineza jest metodą utrzymania spójności IndywiduAkcji: sprawia, że ciało nie jest ani narzędziem prezentacji, ani problemem do kontrolowania, lecz polem, w którym dokonuje się transfer znaczenia w sposób sprawdzalny i powtarzalny.

Domykając ten podrozdział, trzeba powiedzieć wprost: mikroruch i ideokineza są podstawowymi narzędziami psychoperformansu tam, gdzie stawką jest subtelność, długie trwanie, praca na progach i rzetelne rozpoznawanie własnych wzorców bez popadania w autokreację. W praktyce to właśnie one umożliwiają przejście od „pomysłu na działanie” do działania, które ma wewnętrzny mechanizm utrzymania, korekty i zakończenia, co odróżnia psychoperformans od wielu form improwizacji pozbawionych protokołu. Jest to również

fundament dla kolejnego kroku, ponieważ oddech i dynamika rytmu biologicznego natychmiast ujawniają, czy ideokineza pracuje jako ekonomia, czy jako nadkontrola: nie da się długo utrzymać fałszywej osi bez kosztu oddechowego, nie da się długo udawać spokoju bez zdradliwych mikronapięć, a w psychoperformansie to właśnie te mikrosygnały są materiałem poznawczym, z którego buduje się dalszą strukturę planu somatycznego.

## 66.2. Praca z oddechem i HRV (bez aparatury lub z aparaturą)

Praca z oddechem w psychoperformansie nie jest ani „techniką relaksacyjną”, ani dodatkiem higienicznym do działania, lecz narzędziem modulacji progu, czyli zarządzania przejściem pomiędzy stanami: od rozproszenia do skupienia, od napięcia do sprawczej mobilizacji, od nadmiaru pobudzenia do koherencji, w której gest może stać się nośnikiem sensu bez nadkontroli. Oddech jest tu traktowany jako interfejs autonomiczny, pół-dobrowolny i rytmiczny zarazem: można na niego wpływać intencjonalnie, ale jego dynamika natychmiast ujawnia koszty tej intencji, ponieważ układ oddechowy pozostaje sprzężony z regulacją krążeniową, z napięciem mięśniowo-powięziowym, z kontrolą głosu oraz z parametrami uwagi. Psychoperformans wykorzystuje tę właściwość jako kryterium rzetelności planu sytuacyjnego: jeśli oddech wymaga przemocy, plan jest zbyt „twardy”; jeśli oddech się rwie, plan ma nieczytelne wejścia i wyjścia; jeśli oddech pozostaje ciągły, a jednocześnie nie jest „usypiający”, powstaje warunek do pracy na progu, czyli do działania, które nie jest ani kompulsywne, ani apatyczne.

HRV, czyli zmienność rytmu serca, jest w tym rozdziale rozumiana ściśle technicznie jako zmienność odstępów czasowych pomiędzy kolejnymi pobudzeniami serca, najczęściej opisywana w analizie odstępów RR (interwałów pomiędzy załamkami R w zapisie EKG) lub ich odpowiedników w pomiarach optycznych. W ujęciu fizjologicznym HRV jest wskaźnikiem tego, w jakim stopniu układ autonomiczny umożliwi elastyczne dostosowanie rytmu serca do zmieniających się wymagań sytuacyjnych, przy czym kluczowy jest udział modulacji przywspółczulnej, zwłaszcza w krótkookresowych miarach HRV. Dla praktyki psychoperformansu szczególnie istotna jest arytmia zatokowa oddechowa (respiratory sinus arrhythmia), czyli rytmiczne przyspieszanie i zwalnianie akcji serca powiązane z fazami oddechu, ponieważ czyni ona z oddechu narzędzie sterowania sprzężeniem oddechowo-sercowym. Nie oznacza to prostego równania „większe HRV = lepiej” w każdych warunkach i dla każdej osoby, lecz wskazuje, że oddech może być użyty do wytwarzania koherencji rytmicznej, która w psychoperformansie jest warunkiem utrzymania progu bez rozsypywania się w nerwowości lub w sztywności.

W literaturze psychofizjologicznej rozwinięto modele, które dobrze opisują, dlaczego HRV stało się ważnym językiem regulacji: koncepcja neurovisceral integration (m.in. Julian F. Thayer, Richard D. Lane) wiąże krótkookresowe wskaźniki HRV z funkcjonowaniem sieci regulacyjnych obejmujących korę przedczołową, struktury limbiczne i pnie mózgu, a więc z architekturą hamowania, elastyczności poznawczej i modulacji afektu. Z kolei popularna teoria poliwalgalna Stephena Porges'a wprowadziła obrazowy język „torów” regulacji i bezpieczeństwa, który bywa wykorzystywany w praktykach somatycznych, jednak w psychoperformansie powinien być traktowany jako rama interpretacyjna wymagająca ostrożności, ponieważ status empiryczny części jej twierdzeń pozostaje przedmiotem sporów. W praktyce planu sytuacyjnego ważniejsze

od deklaracji teoretycznych jest to, że oddech i HRV dostarczają obserwowalnych, powtarzalnych sygnałów o stanie organizacji pobudzenia, a więc mogą pełnić funkcję kompasu: informują, czy działania w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wspierają regulację, czy ją rozszczelniają.

Rozróżnienie pomiędzy pracą bez aparatury a pracą z aparaturą jest w psychoperformansie przede wszystkim rozróżnieniem epistemicznym, a nie technologicznym. Bez aparatury oddech jest narzędziem fenomenologicznym: performer uczy się rozpoznawać wzorce w odczuciu, w brzmieniu własnego głosu, w napięciu przepony, w jakości pauzy, w zdolności do miękkiego domknięcia wydechu i do swobodnego powrotu do wdechu bez „zasysania”. Z aparaturą pojawia się dodatkowa warstwa: pomiar, który może działać jako lustro, ale równie łatwo może stać się dyktatem i narzędziem nadkontroli. Psychoperformans traktuje więc biofeedback HRV nie jako „obiektywną prawdę”, tylko jako jeden z kanałów sprzężenia zwrotnego, który musi zostać wpisany w etykę planu sytuacyjnego: pomiar ma wspierać sprawczość i zdolność do domknięcia, a nie produkować nową kompulsję optymalizacji. W tym sensie aparatura jest kolejnym obiektem w polu działania, który wymaga oswojenia podobnie jak obiekt–klucz: trzeba rozpoznać, jak zmienia uwagę, jakie wywołuje oczekiwania, jakie uruchamia strategie kontroli, i dopiero potem zdecydować, czy i gdzie w planie sytuacyjnym jest dla niej miejsce.

W praktyce psychoperformansu szczególnie użyteczna bywa praca z oddechem rytmizowanym, ponieważ wprowadza ona stabilny, miękki metronom dla całego działania, a jednocześnie pozwala unikać dwóch skrajności: hiperwentylacyjnego przyspieszania oraz „zawieszania” oddechu w kontroli. Badania nad HRV biofeedback, kojarzone m.in. z pracami Paula Lehrera i zespołów rozwijających trening rezonansowy, sugerują, że u wielu osób spowolnienie i wyrównanie oddechu w określonym zakresie często zwiększa amplitudę wahań rytmu serca oraz wzmacnia sprzężenie z odruchami baroreceptorowymi, jednak częstotliwość rezonansowa jest osobniczo zmienna i nie powinna być traktowana jako dogmatyczny standard. Psychoperformans przechwytuje tę wiedzę jako zasadę projektowania progów: oddech ma być na tyle wolny, by umożliwić czytelne wejścia i wyjścia, ale na tyle żywy, by utrzymać sprawczą obecność, a nie zapadanie się w sedację. W praktyce oznacza to, że najpierw stabilizuje się jakość wydechu, potem bada relację pauzy po wydechu do impulsu ruchowego, a dopiero na końcu integruje oddech z gestem i słowem, tak aby wypowiedź nie była „ucieczką od oddechu”, tylko aktem osadzonym w rytmie.

W kontekście sztuki akcji i performance art praca z oddechem ma długą genealogię, choć bywa opisywana różnymi językami: od tradycji laboratoriów teatralnych, w których oddech organizuje głos i napięcie działania, po praktyki tańca współczesnego, gdzie oddech jest narzędziem frazowania, pauzy i mikrodecyzji. Psychoperformans, utrzymując swoją odrębność, nie kopiuje tych tradycji jako stylu, lecz adaptuje je jako technologię progów: oddech wyznacza moment inicjacji gestu, czas trwania kontaktu z obiektem–kluczem, tempo przejścia przez granicę światła lub dźwięku oraz sposób domknięcia relacji ze świadkiem. W tej logice oddech jest nie tyle „wewnętrzny”, co sytuacyjny: zmienia się wraz z architekturą miejsca, z reżimem ciszy, z bliskością innych ciał, z ciężarem obiektu, z ryzykiem ekspozycji i z etyką konfliktu, jeśli plan sytuacyjny wchodzi w obszar napięć społecznych. HRV, jeśli jest włączone, nie ma zastąpić tej sytuacyjności, tylko ją unaocznic i pomóc w kalibracji dawki, tak aby psychoperformans pozostał działaniem, a nie testem.

Włączenie HRV do planu sytuacyjnego wymaga najpierw uporządkowania języka pomiaru, ponieważ w obiegu potocznym HRV bywa traktowane jak pojedyncza liczba „stresu” lub „spokoju”, a w rzeczywistości jest rodziną wskaźników zależnych od okna czasowego, metody akwizycji sygnału i jakości artefaktów. W praktyce krótkookresowej, typowej dla pracy somatycznej i performatywnej, najczęściej sensowniejsze są miary, które zachowują względną stabilność interpretacyjną przy krótkich segmentach i które są wrażliwe na modulację przywspółczulną powiązaną z oddechem. Do tej kategorii zwykle zalicza się RMSSD oraz miary pochodne w analizie geometrycznej, jak SD1 w wykresie Poincaré, przy założeniu, że sygnał interwałów RR jest dobrej jakości i że nie doszło do systematycznego „wygładzania” przez algorytm urządzenia. Jednocześnie SDNN, choć bywa używany jako ogólna miara zmienności, w krótkich oknach może mieszać wpływy różnych składowych i wymaga ostrożniejszej interpretacji, zwłaszcza jeśli performer ma tendencję do nieregularnego oddechu, częstych pauz lub wahań posturalnych w trakcie działania.

W psychoperformansie szczególnie istotne jest krytyczne podejście do wskaźników częstotliwościowych, ponieważ w popularnych narracjach wciąż funkcjonuje uproszczenie, że pasmo HF odzwierciedla „wagalność”, a pasmo LF „sympatyczność”, a stosunek LF/HF jest rzekomo miarą równowagi autonomicznej. W literaturze metodologicznej i w dyskusjach psychofizjologicznych wielokrotnie wskazywano, że LF jest pasmem wieloźródłowym, silnie zależnym od oddychania, od odruchów baroreceptorowych i od warunków pomiaru, a interpretacja LF/HF jako prostej osi „sympatyczne–parasympatyczne” jest co najmniej problematyczna. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to prostą zasadę: jeśli aparatura ma wspierać pracę, to nie powinna zasilać mitu liczbowego, lecz dostarczać informacji, które da się sprzęgnąć z fenomenologią oddechu i z obserwowalnymi parametrami zachowania, takimi jak zdolność do stabilnego wejścia, utrzymania oraz domknięcia bez zaciśnięcia i bez rozproszenia. Dlatego w psychoperformansie częstotliwościowe rozkłady mocy mogą być użyteczne jako materiał do refleksji po działaniu, ale w czasie rzeczywistym częściej prowadzą do nadinterpretacji niż do regulacji, jeśli nie ma rygoru metodologicznego.

Rygor metodologiczny zaczyna się od samej akwizycji sygnału, bo HRV nie mierzy się bezpośrednio, tylko wyprowadza z serii odstępów czasowych, które mogą być zniekształcone przez ruch, temperaturę, jakość kontaktu sensorycznego i filtrację algorytmiczną. Wariantem referencyjnym pozostaje pomiar oparty o EKG, gdzie interwały RR są wyznaczone z załamek R, natomiast w praktyce użytkowej częściej stosuje się pasy piersiowe rejestrujące sygnał elektryczny oraz urządzenia optyczne (PPG) oparte o fotopletyzmozografię. W psychoperformansie, gdzie mikroruch bywa intensywny, a postawa i kontakt ze światem są elementem kompozycji, PPG może generować artefakty w sposób trudny do odróżnienia od realnej zmienności, zwłaszcza przy zimnych dłoniach, ucisku, zmianach ciśnienia mankietu sensora, potliwości lub dynamicznej pracy nadgarstka. Pasy piersiowe zwykle lepiej znoszą ruch całego ciała, ale również mogą produkować błędy przy przesuwaniu elektrody, przy złym zwilżeniu, przy zakłóceniach elektromagnetycznych lub przy gwałtownych rotacjach tułowia, co w planie somatycznym psychoperformansu jest częstsze, niż sugerowałyby statyczna wyobraźnia o „medytacji”.

Ta techniczna uwaga ma konsekwencje epistemiczne: w psychoperformansie pomiar HRV nie powinien być włączany do samego rdzenia działania, dopóki performer nie przejdzie fazy oswojenia urządzenia jako kolejnego obiektu w sytuacji. Urządzenie wprowadza bowiem

specyficzną presję poznawczą, którą można opisać językiem psychologii kontroli: liczba staje się bodźcem sprzężenia zwrotnego o wysokiej sile sprawczej, skłaniając do mikrozachowań optymalizacyjnych, a te mikrozachowania często są wprost sprzeczne z celem prognozy, bo wzmacniają nadkontrolę. Z tej perspektywy aparat do HRV jest nie tylko narzędziem, ale też czynnikiem sytuacyjnym, który może zmienić relację wykonawca–świadek, bo performer zaczyna „grać do wskaźnika”, a nie do sensu planu sytuacyjnego. Jeżeli psychoperformans ma zachować swoją zasadniczą właściwość, czyli wytwarzanie zmiany poprzez działanie, a nie poprzez symulację, to aparat musi być podporządkowany dramaturgii, a nie dramaturgia aparatowi.

W praktyce oznacza to, że najbardziej użyteczna bywa praca z HRV w trybie treningowym przed i po działaniu, albo w segmentach wyraźnie wydzielonych, gdzie biofeedback ma funkcję kalibracji, a nie oceny. Historycznie biofeedback rozwijał się jako pole, w którym uczenie samoregulacji opiera się o sprzężenie zwrotne, a nie o moralną dyscyplinę, i w tym sensie jego genealogia obejmuje zarówno eksperymenty laboratoryjne Neala Millera, jak i szeroki nurt popularyzacji i praktyk klinicznych kojarzony z Barbarą Brown oraz z ośrodkami rozwijającymi treningi autonomiczne. Psychoperformans przechwytuje ten dorobek selektywnie: interesuje go nie tyle „osiąganie wysokich wartości”, ile uczenie rozpoznawania prognozy w czasie i uczenie powrotu do neutralu bez utraty sprawczości. Z tego powodu w planie sytuacyjnym warto projektować krótkie sesje kalibracyjne, w których performer bada, jak zmienia się oddech, napięcie i HRV przy różnych typach uwagi, a dopiero potem decyduje, czy włączenie aparatury do działania w ogóle ma sens.

Jeśli chodzi o oddech, to w psychoperformansie fundamentalne jest rozróżnienie między oddychaniem regulacyjnym a oddychaniem ekspresyjnym, ponieważ performer często używa głosu i słowa jako kanału działania, a głos jest bezpośrednio sprzężony z wydechem, ciśnieniem podgłośniowym i napięciem krtaniowym. Oddychanie regulacyjne to takie, które stabilizuje układ autonomiczny bez forsowania, zwykle poprzez wydłużenie i domknięcie wydechu, łagodną pauzę po wydechu oraz powrót do wdechu bez „zasysania” i bez unoszenia barków. Oddychanie ekspresyjne to takie, które ma funkcję semantyczną i dramaturgiczną, na przykład przyspieszenie jako znak prognozy, zatrzymanie jako znak wstrzymania, silny wydech jako znak przecięcia, szepot jako znak redukcji, śpiewny wydech jako znak transgresji w kierunku dźwięku. Psychoperformans nie przeciwstawia tych dwóch porządków, lecz uczy je rozdzielać i łączyć w odpowiednim momencie: najpierw stabilizuje się regulacyjny fundament, potem dopiero wchodzi się w ekspresję, a po ekspresji wraca się do regulacji, żeby domknąć działanie w ciele, a nie tylko w narracji.

W tym miejscu pojawia się praktyczna kwestia „oddechu rezonansowego”, znana z protokołów HRV biofeedback rozwijanych przez Paula Lehrera i związanych z koncepcją wzmacniania sprzężenia oddechowo-baroreceptorowego. U wielu osób spowolnienie oddechu do okolic 0,1 Hz, czyli około 6 oddechów na minutę, zwiększa amplitudę rytmicznych wahań tętna powiązanych z oddychaniem, jednak częstotliwość ta bywa osobniczo zmienna, zależy od budowy, stanu pobudzenia, wieku, a także od tego, czy oddychanie jest wykonywane miękko czy z przymusem. Psychoperformans, jeśli korzysta z tej logiki, traktuje ją jako punkt wyjścia do kalibracji, a nie jako normę: istotne jest znalezienie tempa, w którym wydech jest pełny, pauza naturalna, a wdech pojawia się sam, bez walki. W planie sytuacyjnym to tempo staje się potem

metronomem progu, ale tylko wtedy, gdy nie zabiera performerowi zdolności do reagowania na sytuację, na obiekt–klucz i na relację społeczną.

Kolejnym elementem metodologicznym jest świadomość, że praca z oddechem może w niektórych konfiguracjach nasilać objawy lękowe lub dysocjacyjne, jeśli zostanie wykonana zbyt agresywnie albo jeśli performer ma skłonność do hiperwentylacji, kontrolowania oddechu lub do zbyt długich pauz. Psychoperformans jest praktyką, która ma wzmacniać sprawczą obecność, dlatego nie może opierać się na technikach, które produkują zawroty głowy, mrowienia, derealizację lub poczucie utraty kontroli, a następnie mylnie interpretują to jako „oczyszczenie” lub „przełom”. W rygorze planu sytuacyjnego oddech jest narzędziem dawki: jeśli pojawia się pobudzenie, praca idzie w kierunku miękkiego wydłużenia wydechu i redukcji wysiłku, a nie w kierunku kolejnych technik. Aparatura HRV, jeśli jest używana, ma wspierać to rozpoznanie, ale nie może stać się argumentem do forsowania, bo urządzenie nie zna sensu planu sytuacyjnego, nie rozróżnia „progu znaczenia” od „progu przeciążenia”, a w psychoperformansie ta różnica jest rozstrzygająca.

W praktyce psychoperformansu najbardziej operacyjne okazuje się myślenie o oddechu i HRV jako o architekturze faz, w której każda faza ma własny cel, własne kryteria „wystarczająco dobrze” oraz własny protokół wyjścia. Faza neutralu nie jest odpoczynkiem, tylko stanem referencyjnym: performer ustala, jak brzmi i jak się układa oddech, gdy niczego nie „robi”, jak rozkłada się ciężar, gdzie pojawia się niepotrzebna ko-kontrakcja, jak układa się język i żuchwa, czy wydech domyka się miękko, czy urywa się w kontroli. W tym neutralu, jeśli w ogóle używa się aparatury, nie chodzi o polowanie na „wysokie” liczby, tylko o stabilne okno pomiarowe wolne od artefaktów: stała pozycja, ograniczenie ruchu nadgarstka przy PPG, równomierna temperatura skóry, unikanie rozmowy, bo mowa natychmiast zmienia mechanikę oddechu i rytm serca. Już na tym etapie ujawnia się kluczowy paradoks: im bardziej performer chce „dobrego HRV”, tym częściej pogarsza warunki regulacji, bo wzmacnia wysiłek i samonadzór; w psychoperformansie neutral ma więc charakter antyoptimalizacyjny, jest ćwiczeniem zgody na to, co aktualnie mierzalne i odczuwalne.

Rampa wejścia do działania jest fazą progową, w której oddech ma zadziałać jak regulator tempa, a nie jak mechanizm sztucznego spowolnienia. Technicznie najbezpieczniejszym i najczęściej użytecznym ruchem jest uprzywilejowanie wydechu: wydłużenie go bez forsowania, domknięcie bez dociśnięcia, i krótka pauza po wydechu rozumiana jako naturalne „nie-muszę-już-wdychać”, a nie jako wstrzymanie. W warstwie neurofizjologicznej taka organizacja oddechu wzmacnia warunki dla odruchów sprzężonych z ciśnieniem tętniczym i pobudzeniem baroreceptorowym, co u wielu osób sprzyja stabilizacji rytmicznej, ale w planie sytuacyjnym ważniejszy jest skutek fenomenologiczny: spadek poczucia pośpiechu, wzrost czułości na ciężar i oparcie, oraz większa dostępność mikroruchu bez zaciśnięcia. Rampa wejścia jest też miejscem, gdzie obiekt–klucz zaczyna pełnić funkcję „regulatora oddechowego” bez żadnego mistycyzmu: jeśli obiekt wymusza ekonomię, delikatność i precyzję, oddech staje się mniej szarpany, a jeśli obiekt prowokuje siłowanie się, oddech natychmiast to zdradza w skróceniu wydechu i w utracie pauzy.

Faza utrzymania jest najtrudniejsza, bo to tutaj pojawia się presja sytuacyjna: świadomość bycia widzianym, ryzyko pomyłki, złożoność przejść między kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a także nieprzewidywalność reakcji świadka. W tej fazie oddech nie

może być „równy” w sensie mechanicznej powtarzalności, bo działanie ma własną dynamikę, natomiast może być równy w sensie funkcjonalnym: zachować ciągłość, domknięcia i zdolność do powrotu do metronomu po chwilowym przyspieszeniu. Utrzymanie progu wymaga więc nie tyle wolnego oddechu, co oddechu nieprzerwanego kontrolą, a to jest różnica subtelna, ale fundamentalna, bo kontrola zwykle produkuje mikrozamrożenia w krtani, w przeponie i w obrębie żuchwy, przez co gest traci ciągłość, a słowo zaczyna brzmieć jak kompensacja. Jeżeli w tej fazie stosuje się biofeedback, ma on sens jedynie wtedy, gdy jest „spóźnionym lustrem”, a nie dyrygentem: performer nie reaguje na pojedynczy spadek czy wzrost, tylko obserwuje trendy po zakończeniu segmentu, podobnie jak muzycy analizują nagranie po próbie, a nie w trakcie koncertu, bo w trakcie liczy się działanie, relacja i dramaturgia.

W psychoperformansie szczególnym problemem jest połączenie oddechu z kanałem słowa, bo mowa jest z natury modulacją wydechu, a modulacja wydechu może wzmacniać albo niszczyć regulację. Trening „mowy oddechowej” nie polega na retoryce, tylko na utrzymaniu miękkiego ciśnienia podgłośniowego bez usztywnienia szyi i bez zapadania się klatki piersiowej, co w praktyce umożliwia wypowiedź, która nie jest ucieczką, tylko aktem osadzonym w ciele. W planie sytuacyjnym oznacza to, że słowo powinno pojawiać się na stabilnym fragmencie wydechu, a nie w miejscu, gdzie performer desperacko „dopycha” powietrze; tam, gdzie chce się wytworzyć próg, lepsze bywa zdanie krótsze i precyzyjniejsze, bo długie zdania łatwo wymuszają kontrolę i podnoszą pobudzenie. Z perspektywy regulacji istotne jest również to, że szept nie jest neutralny fizjologicznie: często zwiększa wysiłek krtaniowy i może podnosić napięcie, dlatego w psychoperformansie szept jest narzędziem semantycznym, które trzeba umieć domknąć, a nie domyślną techniką „uspokajania” działania.

Faza domknięcia jest w planach psychoperformansu fazą etyczną i kompozycyjną jednocześnie, bo domknięcie rozstrzyga, czy próg został przepracowany, czy tylko zainscenizowany. Domknięcie nie powinno polegać na nagłym „odpuszczeniu” i rozpadzie uwagi, tylko na powrocie do stanu referencyjnego z zachowaniem sprawczości: oddech odzyskuje miękkie domknięcia wydechu, pauza wraca jako naturalne zawieszenie, a ciężar ciała wraca do podłoża bez teatralnego gestu. Jeśli używa się HRV, dopiero w domknięciu sensownie jest patrzeć na trend, bo dopiero wtedy ustabilizowane są warunki pomiaru; w przeciwnym razie urządzenie mierzy przede wszystkim artefakty ruchu, emocji i mowy, a nie to, co performer chce zrozumieć jako „skutek działania”. W psychoperformansie domknięcie obejmuje także relację społeczną: świadek widzi, czy performer potrafi zakończyć bez resztkowego napięcia i bez szarpnięcia w rolę, a to bywa jednym z najczytelniejszych znaków, że działanie miało realny mechanizm regulacyjny, a nie tylko estetyczną strukturę.

W praktyce bez aparatury kluczowe jest, aby oddech był monitorowany nie przez obsesyjne liczenie, lecz przez wskaźniki jakościowe, które dają się rozpoznać w ciele i w głosie. Do takich wskaźników należą: możliwość cichego domknięcia wydechu bez dociśnięcia, zdolność do krótkiej pauzy po wydechu bez poczucia przymusu, brak „wciągania” powietrza z uniesieniem barków, stabilność żuchwy i języka oraz to, czy wdech pojawia się jako odpowiedź organizmu, a nie jako rozkaz. Wariant z aparaturą może być użyteczny, gdy performer chce zwiększyć rozdzielczość obserwacji, ale tylko pod warunkiem, że rozumie różnicę między sygnałem a szumem: pojedyncze odczyty nie są diagnozą, a miary pochodne są wrażliwe na jakość detekcji interwałów, dlatego każda interpretacja musi uwzględniać możliwość błędów i wygładzeń algorytmicznych. W psychoperformansie to rozróżnienie jest szczególnie ważne, ponieważ

sama obecność technologii może stać się obiektem–pułapką: performer zaczyna traktować wynik jako podpis sensu, podczas gdy sens w tej metodzie wynika z relacji, z progą i z domknięcia, a nie z numerycznej etykiety.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu oddech i HRV powinny być traktowane jako narzędzia kalibracji dawki, a nie jako „cel sam w sobie”, ponieważ największym ryzykiem jest reifikacja miary, czyli zamiana wskaźnika w fetysz interpretacyjny. Dla praktyki oznacza to konsekwentne trzymanie hierarchii: na pierwszym miejscu stoi sens przedmiotu psychoperformansu i jego dramaturgia progą, na drugim miejscu stoi bezpieczeństwo regulacyjne (zdolność do wejścia, utrzymania i domknięcia bez resztkowego alarmu), a dopiero na trzecim miejscu pojawia się aparat lub wskaźnik jako opcjonalne lustro procesu. W tej hierarchii „dobry wynik” nie ma statusu dowodu, tylko status korelatu: może współwystępować z lepszą koherencją działania, ale nie zastępuje oceny jakości domknięcia, jakości relacji z obiektem–kluczem ani jakości obecności wobec świadka.

Aby ograniczyć nadinterpretację, w praktyce przydatne jest przyjęcie kilku zasad metodologicznych, które są spójne z rygiem psychofizjologii. Po pierwsze, HRV jest parametrem wrażliwym na warunki brzegowe: pozycję ciała, ruch, temperaturę, mowę, a nawet rytm mrugania i mikrogesty dłoni, jeśli stosuje się optyczny pomiar PPG, dlatego porównania mają sens przede wszystkim wtedy, gdy są wykonywane w porównywalnych warunkach. Po drugie, krótkookresowe wskaźniki (jak RMSSD) są bardziej sensowne do pracy na krótkich segmentach niż złożone interpretacje widmowe, zwłaszcza jeśli urządzenie nie udostępnia surowych danych i nie wiadomo, jak agresywnie filtruje artefakty. Po trzecie, pomiar powinien być „wbudowany” w fazy planu, a nie rozlany po całym działaniu: w przeciwnym razie wskaźnik zaczyna odzwierciedlać przede wszystkim dynamikę ruchu i ekspozycji społecznej, co jest interesujące poznawczo, ale bezużyteczne jako narzędzie regulacji w trakcie.

W praktyce bez aparatury psychoperformans może operować oddechem jako protokołem mikrodecyzji, które są wystarczająco proste, by nie uruchamiały kompulsji kontroli, a jednocześnie wystarczająco precyzyjne, by stabilizowały próg. Najczęściej jest to praca na jakości wydechu i na pauzie po wydechu, przy jednoczesnym utrzymaniu miękkiej żuchwy i swobodnej głowni, bo to właśnie w tych strefach najszybciej kumuluje się „maskująca kontrola”, która w performansie bywa mylona z obecnością. Z perspektywy kompozycji działanie zyskuje na tym, że wydech może stać się sygnałem wejścia, a pauza sygnałem zatrzymania; istotne jest jednak, by sygnały te nie były mechaniczne, lecz sytuacyjne, czyli odpowiadały realnym przejściom w relacji z obiektem–kluczem, światłem, dźwiękiem i słowem. Wtedy oddech działa jak cichy metronom progą: nie zastępuje dramaturgii, tylko nadaje jej fizjologiczną wykonalność.

Jeżeli aparatura jest włączana, najbardziej spójny z psychoperformansem jest model „podwójnego kadru”, w którym biofeedback służy najpierw do uczenia rozpoznawania neutralu i do stabilizacji rampy wejścia, a następnie do weryfikacji domknięcia. W praktyce oznacza to, że pomiar w czasie działania powinien być minimalny lub nieobecny, natomiast pomiar przed i po działaniu dostarcza materiału porównawczego, który można odnieść do fenomenologii i do obserwacji świadka. Takie podejście ogranicza ryzyko „grania do wskaźnika”, czyli sytuacji, w której performer zaczyna produkować stan „pod aparat”, co często oznacza zawężenie oddechu, spadek sytuacyjności i utratę kontaktu z semantyką obiektu–klucza. W

psychoperformansie aparat, jeśli już jest obecny, powinien działać jak narzędzie refleksji w duchu biofeedbacku, a nie jak urządzenie dyscyplinujące, ponieważ dyscyplina wskaźnikowa jest wprost sprzeczna z logiką progu, gdzie konieczna jest tolerancja niepewności, zmienności i chwilowej destabilizacji.

Ważnym aspektem jest również to, że oddech bywa w praktykach kulturowych i duchowych nasycony ideologią, a w psychoperformansie wymaga demitologizacji bez banalizacji. W tradycjach jogi, pranajamy czy w praktykach medytacyjnych oddech bywa traktowany jako brama do transformacji, ale psychoperformans nie może przejmować tej narracji bez kryteriów ostrożności, bo łatwo wtedy pomylić fizjologiczne skutki hiperwentylacji, długich pauz lub forsowanego tempa z „przełomem”. W języku medycznym wiele gwałtownych doznań oddechowych ma wyjaśnienia proste i niesymboliczne: spadek CO<sub>2</sub> przy hiperwentylacji może wywołać parestezje, zawroty głowy i uczucie nierealności, a to nie jest domyślnie ani korzystne, ani diagnostyczne dla sensu planu sytuacyjnego. Psychoperformans traktuje więc oddech jako narzędzie dawki, a nie jako generator efektów: ma być możliwy do przerywania, ma prowadzić do stabilności, a nie do utraty sterowności, i ma mieć czytelne domknięcie, które przywraca neutral bez „haju techniki”.

W kompozycji performatywnej istotne jest też rozróżnienie pomiędzy oddechem jako regulacją a oddechem jako sygnałem społecznym. Oddech jest słyszalny, widzialny i często współodczuwany przez świadka, dlatego może działać jak element ko-regulacji, nawet w działaniu indywidualnym; to jest szczególnie ważne w sytuacjach, gdzie psychoperformans pracuje na granicy intymności i ekspozycji. Jeżeli performer przyspiesza oddech, świadek często przyspiesza uwagę; jeżeli performer domyka wydech i wprowadza pauzę, świadek może wejść w nasłuch, a nie w konsumowanie efektu. Ten mechanizm ma znaczenie dramaturgiczne: oddech może stać się „partyturą ciszy”, w której cisza nie jest brakiem, lecz aktywnym medium progu, kompatybilnym z praktykami uważnego słuchania i z tradycjami performatywnej redukcji nadmiaru.

HRV, jeśli jest używane, powinno być interpretowane zgodnie z zasadą wieloprzyczynowości, a nie jako prosta etykieta „dobrze–źle”. Zmienność rytmu serca zależy od oddechu, od pozycji, od zmęczenia, od pobudzenia emocjonalnego, od nawodnienia, od substancji psychoaktywnych, od snu, a także od kontekstu społecznego, dlatego pojedyncza sesja nie jest argumentem o „kondycji” ani o „postępie”. Dla psychoperformansu bardziej użyteczne jest pytanie o wzorzec: czy po działaniu da się wrócić do neutralu szybciej, czy domknięcie jest pełniejsze, czy znikają resztkowe mikronapięcia, czy oddech odzyskuje ciągłość bez wymuszania. W tym sensie HRV może być jednym z narzędzi dochodzenia, ale nie może zastąpić dochodzenia, ponieważ sens psychoperformansu jest sytuacyjny, a nie liczbowy.

Domykając tę część, należy podkreślić, że praca z oddechem i HRV w psychoperformansie jest przede wszystkim pracą nad suwerennością progu: zdolnością do wejścia bez przemocy, do utrzymania bez kompulsji i do wyjścia bez resztki. To właśnie domknięcie jest kryterium, które odróżnia rzetelną praktykę regulacyjną od technik „wywoływania stanów”, ponieważ w psychoperformansie liczy się nie intensywność, lecz integralność: spójność między intencją, ciałem, obiektem–kluczem, dramaturgią i relacją społeczną. W tej logice oddech nie jest prywatny, HRV nie jest wyrocznią, a aparatura nie jest autorytetem; wszystkie te elementy są

narzędziami, które mają służyć temu, aby działanie było jednocześnie wykonalne, znaczące i domknięte, czyli aby psychoperformans zachował swój status metody, a nie efektu.

### 66.3. Uważność dotykowa i praca z ciężarem

Uważność dotykowa w psychoperformansie nie jest „techniką relaksu” ani dekoracyjnym elementem somatyki, lecz precyzyjnym narzędziem organizacji granicy, sprawczości i relacji z materią. Dotyk jest tu rozumiany jako sprzężenie percepcyjno-motoryczne, a więc nie tylko odbiór bodźca, lecz akt aktywnego badania świata, w którym ciało konstruuje znaczenie poprzez kontakt. W języku fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego dotyk odsłania podwójną naturę ciała jako jednocześnie dotykającego i dotykanego; w psychoperformansie ta podwójność staje się mechanizmem progą, bo performer może świadomie przełączać się pomiędzy trybem „sprawczości” a trybem „podatności”, nie tracąc integralności planu sytuacyjnego. W konsekwencji dotyk zaczyna pełnić funkcję epistemiczną: jest sposobem rozpoznawania, gdzie w działaniu pojawia się nadkontrola, gdzie pojawia się unikanie, a gdzie rodzi się stabilna obecność, w której obiekt–klucz nie jest rekwizytem, tylko realnym operatorem sensu.

Z perspektywy neurofizjologii dotyk jest architekturą wielowarstwową, bo obejmuje mechanorecepcję skóry, propriocepcję w stawach i mięśniach oraz interoceptywną modulację jakości kontaktu. Receptory dotykowe o różnych właściwościach czasowych i przestrzennych (klasycznie opisywane jako jednostki odpowiadające na nacisk, drgania, rozciąganie i dynamikę deformacji skóry) dostarczają danych o fakturze, tarcu i mikrodrzgniach, natomiast propriocepcja informuje o wektorach siły i konfiguracji segmentów ciała w ruchu. Dodatkowo istnieje komponent afektywnego dotyku, opisywany w badaniach nad włóknami C-taktylnymi i nad „przyjemnościową” modulacją kontaktu, gdzie jakość głaskania, temperatura i tempo mogą wpływać na stan układu autonomicznego; w literaturze tej pojawiają się m.in. nazwiska Håkana Olaussona i Francisa McGlone’a. Psychoperformans nie redukuje tych zjawisk do prostych obietnic „uspokojenia”, lecz traktuje je jako parametry kompozycyjne: dotyk może stabilizować, może pobudzać, może wprowadzać czujność, może też uruchamiać obronę, dlatego plan sytuacyjny musi uwzględniać dawkę, czas i możliwość natychmiastowego domknięcia kontaktu.

Praca z ciężarem w psychoperformansie jest nierozdzielna od dotyku, ponieważ ciężar zawsze „dotyka” podłoża, zanim jakkolwiek gest stanie się widzialny. W tradycjach somatycznych, od Moshego Feldenkraisa po technikę Alexandra, wielokrotnie podkreślano, że ekonomia działania zaczyna się od relacji z grawitacją, a nie od siły mięśni; w polu tańca i analizy ruchu tę intuicję rozwijano poprzez badanie dystrybucji ciężaru, osiowości i mikrorotacji, które decydują o jakości obecności. Psychoperformans przechwytyje to jako zasadę progową: zanim wykonawca „zrobi” cokolwiek w kanale gestu, powinien rozpoznać, gdzie realnie spoczywa ciężar, jak rozkłada się nacisk stóp, jak pracuje oparcie, i czy kontakt z podłożem jest ciągły, czy poszarpany kontrolą. Ciężar jest tutaj nie tylko parametrem biomechanicznym, lecz także parametrem znaczenia, bo sposób „oddania ciężaru” bywa w odbiorze świadka czytelny jako zgoda, jako opór, jako gotowość do przejścia albo jako lęk przed przejściem; psychoperformans nie moralizuje tych jakości, ale traktuje je jako materiał pracy i jako element dramaturgii.

W tym miejscu dotyk i ciężar spotykają się bezpośrednio z obiektem–kluczem, ponieważ obiekt wprowadza trzecią stronę relacji: opór materii, który nie daje się całkowicie kontrolować narracją. Jeśli performer dotyka obiektu w trybie nadkontroli, dotyk staje się twardy, punktowy i często „odcina” czucie oddechowe; jeśli dotyka w trybie uniku, kontakt bywa powierzchowny, przerywany, a ciężar „ucieka” w górę ciała, co zmienia wektor całego działania. W psychoperformansie dotyk obiektu jest zatem miejscem weryfikacji: obiekt ujawnia, czy plan sytuacyjny jest realnie ucieleśniony, czy jedynie deklarowany. Właśnie dlatego uważność dotykowa w tej metodzie jest zawsze sprzężona z etyką kontaktu: dotyk ma być możliwy do zatrzymania, możliwy do modulacji i możliwy do domknięcia, a domknięcie dotyku jest równie ważne jak jego inicjacja, bo dopiero ono rozstrzyga, czy performer potrafi wyjść z relacji bez resztkowego napięcia i bez kompulsji.

W praktyce planu sytuacyjnego uważność dotykowa może działać jako protokół ustawiania granicy, zwłaszcza gdy psychoperformans jest realizowany w obecności świadka i gdy dochodzi do intensyfikacji relacji społecznej. Dotyk nie musi oznaczać dotykania drugiej osoby; bardzo często oznacza dotykanie własnego ciała, podłoża, tkaniny, ściany, stołu, obiektu–klucza, a więc tych elementów, które wytwarzają stabilny „obwód” kontaktu i pozwalają utrzymać próg bez eskalacji. W tym sensie dotyk jest językiem kompozycji: może być ciągły i miękki, może być przerywany i punktowy, może być oparty na tarcu, na nacisku, na ślizgu, na podparciu, na ciężarze dłoni, na odciążeniu, i każda z tych jakości ma konsekwencje zarówno dla stanu wykonawcy, jak i dla czytelności działania. Psychoperformans, zakorzeniony w europejskich tradycjach performance art i live art, wykorzystuje te jakości nie po to, by „zrobić efekt”, tylko by wytworzyć warunek zdarzenia sensu: dotyk staje się progiem, a ciężar staje się podpisem tego progu, widocznym w mikroskali organizacji ciała.

W rygorze planu sytuacyjnego uważność dotykowa zaczyna się od ustanowienia „mapy kontaktu”, czyli świadomego rozpoznania wszystkich punktów styku ciała ze światem w danym układzie: stopy–podłoże, uda–siedzisko, kręgosłup–oparcie, dłonie–obiekt, skóra–tkanina, a także kontakt pośredni przez narzędzia, rękawice, warstwy materiału czy elementy architektury. Ten etap nie jest kontemplacją, tylko diagnostyką dystrybucji obciążenia, tarcia i mikro-napięć, które decydują o tym, czy ciało jest w stanie utrzymać próg bez nadmiaru kontroli. W tradycji edukacji somatycznej takie mapowanie bywa warunkiem reorganizacji, ponieważ dopiero wtedy performer widzi, gdzie „zawiesza” ciężar poza grawitacją, a gdzie wytwarza kompensację w obrębie obręczy barkowej, szyi lub żuchwy. Psychoperformans wykorzystuje mapę kontaktu jako narzędzie dramaturgiczne: punkt kontaktu może być miejscem inicjacji, a zmiana punktu kontaktu może być progiem, o ile jest wykonana w pełnej świadomości ciężaru i jakości nacisku.

Kontakt nie jest jednak wyłącznie „mechaniczny”, ponieważ dotyk jest jednocześnie percepcją i działaniem, co w klasycznej psychologii ekologicznej Jamesa J. Gibsona ujmowano jako percepcję w sprzężeniu z affordancjami środowiska, a w nowszych ujęciach kognitywnych można opisać jako aktywną inferencję i ciągłe aktualizowanie modeli ciała. W psychoperformansie oznacza to, że dotyk jest nośnikiem predykcji: dłoń „wie”, jakiego oporu się spodziewa, zanim go napotka, a gdy opór jest inny, pojawia się mikroruch korekcyjny, który świadek często rejestruje jako „prawdę” działania. Z tego powodu dotyk jest miejscem, gdzie łatwo ujawnia się fałsz intencji, bo intencja deklarowana nie utrzyma się w kontakcie, jeśli nie ma oparcia w rzeczywistej organizacji siły. Performer uczy się więc rozpoznawać nie tylko to, co

dotyka, ale też to, jaką strategię kontroli przynosi do kontaktu, i czy ta strategia służy przedmiotowi psychoperformansu, czy go sabotuje.

Praca z ciężarem ma tu charakter precyzyjnie stopniowany, bo ciężar nie jest „oddawany” jednorazowo, lecz dystrybuowany w mikroskali, a każda mikrodystybucja ma konsekwencje dla oddechu, stabilności i czytelności gestu. W praktykach ruchowych i w analizie kinestetycznej wielokrotnie podkreślano, że „ciężar” to nie tylko masa ciała, ale także wektor nacisku i moment siły, który może być przenoszony w sposób ekonomiczny albo kompensacyjny; w tradycji kontakt improwizacji Steve’a Paxtona i Nancy Stark Smith ciężar stał się podstawowym językiem relacji, ponieważ to, co dzieje się w oparciu, jest bardziej prawdopodobne niż to, co dzieje się w deklaracji. Psychoperformans przechwytyje tę logikę, ale kieruje ją w stronę progę: ciężar jest narzędziem wytwarzania przejścia, na przykład przez minimalne przetoczenie nacisku w stopie, przez mikrorotację w miednicy, przez zmianę osi w obręczy barkowej, przez świadome dociążenie dłoni na obiekcie–kluczu albo przez celowe odciążenie, które działa jak znak wstrzymania. To są akty o wysokiej rozdzielczości, które w planie sytuacyjnym mogą pełnić funkcję podpisu, bo są jednoznaczne dla ciała i czytelne dla świadka, nawet jeśli zewnętrźnie wyglądają „niewiele”.

Dotyk w psychoperformansie powinien być prowadzony w trybie gradacji jakości, a nie w trybie „poprawności”, ponieważ sens pracy wynika z różnicowania, a nie z osiągnięcia jednej, idealnej formy kontaktu. Najbardziej użyteczne jest różnicowanie trzech parametrów, które można konsekwentnie komponować: nacisk, tarcie i czas. Nacisk może przechodzić od kontaktu ledwie zaznaczonego do kontaktu pełnego i stabilnego, tarcie może przechodzić od ślizgu do trzymania i od trzymania do odpuszczenia, a czas kontaktu może być krótki jak znak lub długi jak stan; każdy z tych parametrów niesie odmienną dramaturgię i uruchamia odmienny wzorzec autonomiczny. W polu badań nad dotykiem afektywnym wskazywano, że tempo, temperatura i sposób kontaktu modulują nie tylko odczucie, ale również architekturę pobudzenia, dlatego w psychoperformansie nie wolno dotyku traktować jako neutralnego narzędzia: dotyk jest interwencją i musi mieć protokół wejścia oraz protokół wyjścia.

Kluczowym elementem jest tu relacja dotyku z obiektem–kluczem jako materialnym operatorem znaczeń. Obiekt nie tylko „nosi symbol”, ale wymusza precyzję kontaktu: inna będzie praca dłoni na powierzchni gładkiej i śliskiej, inna na powierzchni chropowatej, inna na materiale miękkim, a inna na obiekcie sprężystym, który oddaje energię. W psychoperformansie właśnie ta wymuszona precyzja staje się narzędziem odczarowywania narracji, bo performer nie może dowolnie „opowiedzieć” dotyku – musi go wykonać, a wykonanie natychmiast ujawnia, czy intencja jest spójna z organizacją ciała. Dlatego tak ważne jest, by obiekt–klucz był dobrany w dochodzeniu i researchu nie tylko semantycznie, ale też materiałowo: jego ciężar, tarcie i faktura powinny być zgodne z tym, jaki próg ma zostać uruchomiony, oraz z tym, jakie domknięcie ma być możliwe. W przeciwnym razie obiekt zacznie wymuszać strategię kontroli sprzeczną z celem planu sytuacyjnego, a dotyk stanie się polem konfliktu zamiast polem przejścia.

W uważności dotykowej istotna jest również warstwa interoceptywna, ponieważ dotyk zawsze zmienia „wewnętrzny ton” ciała: napięcie trzewne, oddech, mikroprzepływy uwagi oraz poczucie granicy. W psychofizjologii i neurokognitywistyce interocepcja była opisywana między innymi przez A. D. Craiga jako system mapowania stanu organizmu, a w nowszych ujęciach,

kojarzonych z Anilem Sethem, stała się ważnym elementem teorii konstrukcji ja i afektu; w praktyce psychoperformansu oznacza to, że dotyk jest zawsze jednocześnie informacją o świecie i informacją o sobie. Właśnie dlatego dotyk może stać się narzędziem rozpoznawania, gdzie w planie sytuacyjnym pojawia się zawężenie, gdzie pojawia się przeciążenie, a gdzie pojawia się stabilna obecność, którą można utrzymać bez przemocy. Jednak ta warstwa bywa zwodnicza, bo intensywny dotyk może produkować silne wrażenia, które łatwo pomylić z „znaczeniem”, dlatego psychoperformans musi utrzymać rygor: znaczenie jest w relacji i w domknięciu, a nie w samej intensywności bodźca.

W psychoperformansie mikroprotokoły dotyku i ciężaru nie są zestawem ćwiczeń, lecz językiem komponowania przejść, dlatego muszą być projektowane tak, aby miały wyraźne wejście, stabilną fazę utrzymania i jednoznaczne domknięcie. Każdy mikroprotokół jest w istocie formą „partytury kontaktu”, która pozwala performerowi utrzymać wysoką rozdzielczość działania bez popadania w nadkontrolę. Jednym z najbardziej uniwersalnych protokołów jest protokół czterech styków podłoża, w którym performer różnicuje nacisk w czterech punktach referencyjnych stopy, nie po to, by osiągnąć „idealną postawę”, lecz po to, by rozpoznać, gdzie ciężar ucieka w kompensację. W praktyce chodzi o to, by nacisk nie był monolitem, lecz mapą: minimalne przetoczenie ciężaru ujawnia mikrorotacje w stawach skokowych, kolanach i biodrach, a te mikrorotacje natychmiast wpływają na oddech i na jakość kontaktu dłoni z obiektem. W planie sytuacyjnym taki protokół działa jak rampa wejścia: zanim pojawi się gest, pojawia się reorganizacja, która jest niewidzialna jako „efekt”, ale widzialna jako zmiana jakości obecności.

Analogicznie protokół trzech nacisków dla obiektu–klucza polega na różnicowaniu relacji dłoni do obiektu w trzech jakościowo odmiennych trybach: kontakt sygnałny, kontakt stabilizujący i kontakt domykający. Kontakt sygnałny jest minimalny i ma funkcję inicjacji: dotyk jest ledwie zaznaczony, ale jest świadomy, a więc nie jest „przypadkowym muśnięciem”. Kontakt stabilizujący wprowadza pełniejszy nacisk i tarcie, ale bez siłowania, tak aby obiekt stał się punktem oparcia dla uwagi, a nie wyzwalaczem kontroli. Kontakt domykający to świadome odpuśczenie, które nie jest utratą kontaktu, lecz jego zakończeniem: dłoń odchodzi w sposób ciągły, bez szarpnięcia, a ciężar ciała wraca do podłoża, co stabilizuje wyjście z relacji z obiektem. Ten trzeci tryb jest w psychoperformansie kluczowy, ponieważ to w nim ujawnia się, czy performer potrafi kończyć kontakt bez resztki, czy zostaje w nim uwięziony jako w kompulsji.

Pauza tarcia jest osobnym narzędziem, które w psychoperformansie często pełni rolę podpisu progu. Tarcie jest parametrem nie tylko fizycznym, ale też semantycznym: zatrzymanie dłoni na powierzchni obiektu w półruchu, gdzie tarcie jest „aktywnie utrzymane”, bywa odbierane jako wahanie, opór, decyzja albo zawieszenie, a więc jako miejsce znaczenia. Pauza tarcia jest szczególnie użyteczna tam, gdzie psychoperformans pracuje na granicy działania i niedziałania, ponieważ pozwala utrzymać napięcie dramaturgiczne bez zwiększania amplitudy gestu. Z perspektywy układu nerwowego pauza tarcia jest również testem: jeśli performer utrzymuje tarcie z miękkim oddechem i bez usztywnienia szyi, oznacza to, że próg jest utrzymany bez przemocy; jeśli pojawia się „zamarznięcie” oddechu i skok napięcia, oznacza to, że próg jest przeciążony i wymaga zmiany dawki. Ta diagnostyczna funkcja tarcia jest jednym z powodów, dla których psychoperformans tak konsekwentnie traktuje obiekty–klucze jako fundament: materia nie pozwala udawać.

W pracy z ciężarem istotna jest także relacja pomiędzy ciężarem „w dół” a ciężarem „w przód”, czyli pomiędzy oddaniem się grawitacji a projekcją intencji w przestrzeń. W praktykach ruchowych często mówi się o osi i o wektorach, ale w psychoperformansie ma to bezpośredni wymiar dramaturgiczny: ciężar w dół stabilizuje, a ciężar w przód inicjuje. Jeśli performer nadmiernie przenosi ciężar w przód, pojawia się napięcie gotowości, które może zostać odczytane jako atak, pośpiech albo przymus; jeśli nadmiernie oddaje ciężar w dół, pojawia się ciężkość, która może zostać odczytana jako rezygnacja, obrona albo zawieszenie. Psychoperformans nie ocenia tych jakości moralnie, ale uczy je rozpoznawać jako elementy języka, który powinien być zgodny z istotą przedmiotu. To rozpoznanie jest szczególnie ważne w działaniach wobec świadka, gdzie mikroprzeniesienia ciężaru działają jak sygnały społeczne, nawet jeśli performer nie mówi ani słowa.

Z perspektywy ko-regulacji i relacji społecznej dotyk bywa również narzędziem ustawiania dystansu bez użycia deklaracji. Jeśli psychoperformans jest realizowany w przestrzeni współdzielonej, performer może używać kontaktu z podłożem i z obiektem–kluczem jako „kotwicy”, która stabilizuje jego własny układ autonomiczny, a tym samym zmniejsza ryzyko eskalacji w relacji. To jest ważne zwłaszcza w planach krytycznych i obywatelskich, gdzie napięcie może narastać, oraz w planach kolektywnych, gdzie wiele ciał tworzy złożoną dynamikę. Uważność dotykowa w tym ujęciu staje się narzędziem deeskalacji bez retoryki: zamiast „uspokajać” sytuację słowami, performer stabilizuje swój ciężar i swoją jakość kontaktu, co często wpływa na rytm percepcji grupy. Ten mechanizm jest spójny z obserwacjami z praktyk somatycznych i z pracy z pobudzeniem, gdzie stabilność posturalna i ciągłość oddechu potrafią modulować stan relacyjny bez jawnej instrukcji.

Warto również podkreślić, że uważność dotykowa w psychoperformansie obejmuje także dotyk własny, ale nie w sensie automasażu jako celu, tylko w sensie precyzyjnego narzędzia ustawiania granicy i powrotu do neutralu. Samodotyk może być użyty jako protokół domknięcia: dłoń na klatce piersiowej, dłoń na brzuchu, dłoń na karku, ale tylko wtedy, gdy jest to gest minimalny i czytelny jako domknięcie, a nie jako teatralna demonstracja emocji. W badaniach nad samouspokajaniem i autoko-regulacją wskazywano, że samodotyk może modulować pobudzenie, ale w psychoperformansie kluczowe jest, aby nie stał się on kompulsją ani gestem maskującym. Dlatego samodotyk musi mieć protokół: wejście, utrzymanie, wyjście, i zawsze musi pozostawać w zgodzie z sensem planu sytuacyjnego, a nie z prywatną potrzebą natychmiastowej ulgi.

Domknięcie kontaktu w psychoperformansie jest momentem, w którym praca z dotykiem i ciężarem ujawnia swój sens jako technologia prognozy, ponieważ to nie inicjacja kontaktu, lecz jego zakończenie rozstrzyga o tym, czy performer zachował suwerenność i integralność. W praktyce często spotyka się trzy błędy domknięcia: urwanie kontaktu w pośpiechu, które zostawia resztkowe napięcie i wytwarza wrażenie „ucieczki”; przeciąganie kontaktu, które zamienia kontakt w przywiązanie i osłabia czytelność granicy; oraz teatralne domknięcie, które produkuje gest pozorny, niezgodny z realną organizacją ciężaru. Psychoperformans odpowiada na te błędy rygorami protokołu: domknięcie musi być ciągłe, musi mieć wyraźny moment decyzji i musi kończyć się w neutralu, gdzie ciało nie „trzyma” kontaktu w ukrytym napięciu. Neutral nie oznacza braku znaczenia, tylko stan, w którym znaczenie nie wymaga już podtrzymywania siłą.

W tym sensie uważność dotykowa jest w psychoperformansie narzędziem etycznym, bo dotyk jest zawsze ingerencją, nawet jeśli dotyka się tylko obiektu, podłoża lub własnego ciała. W tradycjach antropologicznych dotyk i bliskość były opisywane jako elementy reżimów kulturowych, regulujące władzę, intymność i dystans; w praktyce performance art te reżimy często były problematyzowane poprzez gesty ekstremalne, ale psychoperformans, choć pozostaje w genealogii sztuki akcji, nie wymaga eskalacji, by być skutecznym. Etyka dotyku w tej metodzie polega na tym, że performer potrafi regulować intensywność, potrafi rozpoznać, kiedy kontakt zaczyna pracować jako przymus, i potrafi go zakończyć bez przemocy wobec siebie i bez przemocy wobec sytuacji. Ta zdolność jest szczególnie ważna w planach kolektywnych i społecznych, gdzie dotyk bywa impulsem do ko-regulacji lub do eskalacji, nawet jeśli pozostaje dotykiem pośrednim, na przykład przez współdzielony obiekt–klucz, wspólne podłoże, wspólną przestrzeń lub wspólne narzędzie.

Z perspektywy kompozycji wielokanałowej dotyk i ciężar pełnią funkcję stabilizatora, który „trzyma” inne kanały w ryzach, tak aby nie rozjechały się w niepowiązane efekty. Jeśli w planie sytuacyjnym pojawia się słowo, dotyk i ciężar utrzymują jego osadzenie, dzięki czemu słowo nie jest kompensacją napięcia, tylko częścią działania. Jeśli pojawia się światło, dotyk i ciężar stabilizują orientację i wektor uwagi, dzięki czemu światło nie przejmuje sterowania, a staje się partnerem progę. Jeśli pojawia się dźwięk, dotyk i ciężar umożliwiają nasłuch kinestetyczny, w którym rytm nie jest narzucony, lecz wchodzi w ciało jako struktura, a nie jako bodziec. Jeśli pojawia się obraz, dotyk i ciężar utrzymują ciało w logice rzeczywistości, co jest kluczowe, bo obraz w kulturze współczesnej łatwo przenosi działanie w stronę autoprezentacji; psychoperformans, który ma być metodą, a nie tylko stylem, potrzebuje materialnego kontrapunktu, i tym kontrapunktem jest zawsze kontakt z materią.

W praktyce psychoperformansu dotyk i ciężar mogą zostać wykorzystane do wytworzenia progę w skali mikro bez „wielkich gestów”, co jest szczególnie cenne w działaniach długotrwałych, w działaniach w półpublicznych przestrzeniach oraz w sytuacjach, gdzie eskalacja byłaby nieodpowiedzialna. Mikroruch tarcia, minimalne dociążenie, precyzyjne odciążenie, pauza kontaktu, a potem konsekwentne domknięcie, potrafią wytworzyć silną czytelność, bo są prawdomówne. Świadek, nawet bez języka technicznego, często rozpoznaje różnicę między kontaktem kontrolowanym a kontaktem ucieleśnionym, ponieważ ta różnica przenosi się na całe pole obecności: na tempo, na rytm, na sposób zajmowania przestrzeni, na ciszę pomiędzy aktami. W psychoperformansie ta czytelność jest ważniejsza niż spektakl, bo metoda ma działać także tam, gdzie nie ma instytucjonalnej sceny, a jedynie sytuacja i świadek.

Domykając podrozdział o uważności dotykowej i ciężarze, należy podkreślić, że jest to fundament, na którym buduje się wszystkie kolejne plany: dźwiękowe, świetlne, społeczne, krytyczne i adaptacyjne. Bez dotyku i ciężaru psychoperformans łatwo staje się abstrakcją lub narracją o zmianie; z dotykiem i ciężarem staje się praktyką, w której znaczenie jest dosłownie „trzyma” i „oddawane” w materii, a więc jest weryfikowalne w działaniu. Uważność dotykowa w tej metodzie jest równocześnie poznaniem i kompozycją: poznaniem, bo ujawnia wzorce kontroli, uniku i reaktywności, oraz kompozycją, bo pozwala projektować przejścia, pauzy i domknięcia w sposób ekonomiczny i czytelny.

## Plany dźwiękowe i audialne

Rozdział 67 wprowadza plany dźwiękowe i audialne jako jeden z najbardziej czułych, a zarazem najbardziej niedocenianych wymiarów psychoperformansu, ponieważ dźwięk pracuje równocześnie na poziomie fizjologii, uwagi, pamięci i relacji społecznej. W odróżnieniu od obrazu, który łatwo przechwycić przez kulturową konsumpcję reprezentacji, oraz od słowa, które natychmiast wchodzi w reżim interpretacji, audialność działa „przedpojęciowo” i sytuacyjnie: organizuje próg jeszcze zanim zostanie nazwany. W tym sensie plan dźwiękowy nie jest oprawą ani „tłem”, lecz technologią progów, która reguluje tempo wejścia, jakość utrzymania i precyzję domknięcia, a także determinuje, czy gest, światło i obiekt–klucz będą odbierane jako przemoc, zaproszenie, ostrzeżenie, troska, opór albo rekonstrukcja sensu. Psychoperformans, zakorzeniony w europejskich tradycjach performance art i live art, przejmując z historii eksperymentu muzycznego i sztuki dźwięku nie tyle estetykę, ile narzędzia: protokoły nasłuchu, reżimy ciszy, ramy kompozycyjne oraz strategie pracy z dystrybucją uwagi w przestrzeni.

W tym rozdziale dźwięk jest rozumiany szeroko, zgodnie z ujęciami praktyków i badaczy, którzy przesunęli myślenie z „muzyki jako obiektu” na „słuchanie jako praktykę”. Pauline Oliveros rozwijała Deep Listening jako dyscyplinę percepcji, w której nasłuch nie jest pasywną recepcją, tylko aktywnym działaniem organizującym relację z przestrzenią i z innymi; John Cage ustanowił ciszę nie jako brak, lecz jako pole zdarzeń, w którym ujawnia się audiosfera miejsca oraz mechanika oczekiwania. R. Murray Schafer i nurt akustycznej ekologii przenieśli ciężar z kompozycji na środowisko dźwiękowe, a koncepcja soundscape uświadomiła, że „tło” jest często głównym sprawcą nastroju, napięcia i orientacji. Pierre Schaeffer, rozwijając musique concrète i pojęcie słuchania akuzmatycznego, pokazał, że oderwanie źródła dźwięku od jego widzialności zmienia reżim znaczenia; Michel Chion doprecyzował tę logikę w analizach audiowizualności, gdzie dźwięk może nadawać obrazowi pozorną przyczynowość lub ją rozsądzać. W perspektywie antropologicznej Steven Feld opisywał akustemologię jako sposób poznawania świata przez słuchanie, co jest szczególnie ważne dla psychoperformansu: plan dźwiękowy nie jest tylko narzędziem „wpływu”, lecz sposobem wytwarzania wiedzy sytuacyjnej o tym, co w relacji naprawdę się dzieje.

Jednocześnie rozdział 67 utrzymuje rygor naukowy w odniesieniu do psychofizjologii słyszenia i do mechanizmów uwagi, ponieważ audialność ma twarde konsekwencje dla organizmu i dla zachowania. Psychoakustyka i kognitywistyka słuchania opisują, że układ słuchowy nie tylko rejestruje bodźce, ale nieustannie segreguje scenę dźwiękową i rekonstruuje „źródła” w warunkach wieloźródłowych; klasyczny model auditory scene analysis Alberta Bregmana tłumaczy, dlaczego drobna zmiana widma, rytmu albo pogłosu może całkowicie przestawić orientację i pobudzenie. Neuronauka predykcyjna i koncepcje kodowania predykcyjnego wskazują, że mózg traktuje dźwięk jako strumień hipotez o świecie, a nie jako neutralny sygnał, dlatego cisza, pauza, nagły impuls, długi dron czy mikropuls mają charakter interwencji w oczekiwaniu. Z perspektywy regulacyjnej istotne są też zjawiska synchronizacji i entrainment, gdzie rytm dźwięku może modulować rytm oddechu, mikrotempo ruchu i reżim uwagi, ale psychoperformans nie redukuje tego do prostych obietnic „uspokojenia” czy „pobudzenia”: plan dźwiękowy ma być dawkowany, testowalny i domykany, bo dźwięk łatwo przeciąża, a przeciążenie niszczy próg, zamieniając działanie w reakcję obronną lub w kompulsję.

W ramach psychoperformansu plany dźwiękowe są projektowane tak samo rygorystycznie jak plany somatyczne: zaczynają się od dochodzenia i researchu, czyli rozpoznania sensu przedmiotu, a następnie totalnego rozpoznania pola środków audialnych, od ciszy i nasłuchu po struktury ambientowe i soundscape, od prostych obiektów akustycznych po elektroniczne tekstury. Wybór narzędzi nie wynika z mody ani z „duchowego” automatyzmu, lecz z relacji między celem a wykonalnością: inne protokoły będą adekwatne, gdy stawką jest redukcja szumu poznawczego i odzyskanie sprawczej uwagi, inne, gdy stawką jest wyostrenie czujności i praca z konfliktem, jeszcze inne, gdy plan sytuacyjny ma wytworzyć wspólnotowe domknięcie. Dźwięk w psychoperformansie nie jest też wyłącznie kanałem audytywnym, ponieważ splata się z obiektem—kluczem: miska, gong, kamerton, metal, szkło, drewno, papier, membrana, a nawet prozaiczne narzędzia codzienności stają się materialnymi operatorami znaczeń, które działają przez brzmienie, przez wibrację i przez dotyk, a więc przez sprzężenie wielu modalności naraz. To właśnie w tej sferze szczególnie wyraźnie widać, że psychoperformans nie jest „ćwiczeniem”, tylko metodą kompozycji zdarzeń progowych, gdzie kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą współdziałać bez wzajemnego znoszenia się.

Struktura rozdziału 67 jest zatem progresywna: od ciszy i nasłuchu jako podstawowego reżimu uwagi, przez obiekty akustyczne wymagające protokołów wejścia i wyjścia, aż po ambient i soundscape jako narzędzia dramaturgii progowej, które potrafią wytwarzać długotrwałe, niskointensywne, ale głęboko sprawcze środowisko działania. W każdej z tych części kluczowe będą kryteria rzetelności: czy dźwięk służy sensowi planu sytuacyjnego, czy tylko produkuje wrażenia; czy pomaga utrzymać obecność bez nadkontroli, czy wytwarza zależność od bodźca; czy pozwala domknąć działanie w neutralu, czy zostawia resztkowe pobudzenie; oraz czy w relacji ze świadkiem wzmacnia czytelność progę, czy generuje nadużycie poprzez manipulację afektem. Dopiero na tym tle będzie można precyzyjnie opisać konkretne protokoły, ich parametry, typowe błędy i sposoby ich korygowania w praktyce.

### 67.1. Ścieżki ciszy i nasłuchu

Ścieżki ciszy i nasłuchu w psychoperformansie są fundamentem planu dźwiękowego, ponieważ cisza nie jest tu negacją dźwięku, lecz narzędziem jego wyostrenia, a nasłuch nie jest biernym odbiorem, lecz aktywną praktyką organizacji uwagi, granicy i relacji. W tradycji eksperymentalnej muzyki i performansu John Cage ustanowił ciszę jako pole, w którym ujawnia się audialność świata i mechanika oczekiwania, natomiast Pauline Oliveros, rozwijając Deep Listening, pokazała, że słuchanie może być dyscypliną świadomości, która zmienia nie tylko odbiór, ale i sposób bycia w przestrzeni. Psychoperformans przechwytuje te intuicje, ale wpisuje je w rygor planu sytuacyjnego: cisza jest projektowana, a nie zakładana; nasłuch ma protokoły wejścia i wyjścia; a „brak dźwięku” jest traktowany jako aktywne medium progę, które może zarówno stabilizować, jak i eskalować, zależnie od kontekstu społecznego, architektonicznego i afektywnego.

W praktyce psychoperformansu cisza jest zawsze ciszą względną, bo nawet w pozornie wyciszonych przestrzeniach istnieje szum tła, pogłos, mikroodgłosy ciała, tarcie tkaniny, oddech, praca instalacji, dźwięki ulicy, a także dźwięki innych ludzi. Dlatego ścieżki ciszy są w istocie ścieżkami selektywnej uwagi, które uczą performerów i świadków rozpoznawać warstwy audiosfery i odróżniać dźwięk informacyjny od dźwięku natrętnego. Z perspektywy

psychoakustyki i kognitywistyki słuchania kluczowe jest to, że układ słuchowy nieustannie segreguje scenę dźwiękową i buduje hipotezy o źródłach; model auditory scene analysis Alberta Bregmana opisuje mechanizmy grupowania i wydzielenia strumieni, które sprawiają, że ten sam bodziec może być tłem albo sygnałem, zależnie od nastawienia uwagi. Psychoperformans traktuje tę właściwość jako narzędzie: cisza staje się sytuacją, w której można świadomie przedstawiać priorytety segregacji, a więc dosłownie zmieniać „to, co jest słyszane” bez zmiany fizycznego bodźca.

Nasłuch w psychoperformansie ma trzy podstawowe funkcje: diagnostyczną, regulacyjną i kompozycyjną. Funkcja diagnostyczna polega na tym, że nasłuch ujawnia stan pobudzenia oraz strategię kontroli: osoba w nadpobudzeniu często „poluje” na bodźce, wyostyra alarmowe detale, nie toleruje pauzy i wypełnia ciszę mikroruchem, natomiast osoba w zaciśniętej kontroli potrafi słuchać tylko tego, co potwierdza jej plan, ignorując zaskoczenia. Funkcja regulacyjna polega na tym, że nasłuch może obniżyć koszt sterowania przez przeniesienie uwagi z autorefleksji na środowisko, co bywa spójne z obserwacjami dotyczącymi ogniskowania uwagi na zewnątrz w uczeniu motorycznym, opisywanymi m.in. przez Gabriele Wulf. Funkcja kompozycyjna polega na tym, że nasłuch wyznacza rytm progę: cisza staje się ramą, w której mikrodźwięk, pojedynczy impuls albo słowo nabierają ciężaru, ponieważ są osadzone w polu oczekiwania, a nie w ciągłym strumieniu bodźców. W psychoperformansie ta funkcja kompozycyjna jest kluczowa, bo pozwala budować intensywność bez eskalacji głośności i bez przemocy bodźcowej.

Ścieżki ciszy są konstruowane jako sekwencje stanów słuchania, a nie jako „brak muzyki”. Najprostsza sekwencja obejmuje przejście od słuchania globalnego do słuchania selektywnego i z powrotem, co w praktyce oznacza: najpierw performer dopuszcza całą audiosferę bez wyboru, następnie wybiera jeden strumień (na przykład oddech, odgłos podłoga, szum wentylacji, odległy ruch ulicy), utrzymuje go przez określony czas, a potem wraca do słuchania globalnego. Ta sekwencja jest prostą, ale precyzyjną partyturą uwagi, która może działać jako rampa wejścia do działania, ponieważ stabilizuje zdolność do utrzymania progę bez kompulsji „robienia czegoś”. Jednocześnie taka sekwencja może być użyta jako protokół domknięcia: powrót do słuchania globalnego po fazie selektywnej przywraca elastyczność uwagi i redukuje ryzyko utknięcia w jednym bodźcu, co jest częstym błędem w praktykach nasłuchu.

W psychoperformansie szczególnie ważne jest rozróżnienie między ciszą jako narzędziem a ciszą jako przemocą, ponieważ cisza w przestrzeniach społecznych bywa używana do dominacji, zawstydzania lub wymuszania. Plan sytuacyjny musi więc uwzględniać kontekst: cisza w sytuacji grupowej może wytwarzać wspólnotę nasłuchu, ale może też eskalować napięcie, jeśli uczestnicy nie mają poczucia bezpieczeństwa, nie rozumieją struktury działania albo mają doświadczenia, w których cisza oznaczała karę lub zagrożenie. Psychoperformans odpowiada na to protokołami, które czynią ciszę „czytelną”: cisza ma wyraźne wejście, czas trwania i wyjście, a wyjście jest domykane sygnałem, który nie musi być głośny, ale musi być jednoznaczny, na przykład zmianą postawy, minimalnym dźwiękiem obiektu–klucza, krótkim słowem albo ruchem światła. Dzięki temu cisza przestaje być pustką, a staje się strukturą, która nie wykorzystuje niepewności jako narzędzia władzy, lecz jako materiał progę.

Projektowanie ścieżek ciszy w psychoperformansie wymaga potraktowania audiosfery jako materiału o strukturze, a nie jako tła, dlatego pierwszym krokiem jest wykonanie dochodzenia

i researchu w sensie akustycznym: rozpoznanie źródeł, rytmów i właściwości przestrzeni, w której działanie ma się rozegrać. W praktykach akustycznej ekologii, rozwijanych przez R. Murraya Schafera, pojęcie soundscape obejmuje zarówno komponenty dźwiękowe, jak i kulturowe wzorce słyszenia, a więc to, co w danym miejscu jest uznawane za „normalne”, „niepokojące” albo „niewidzialne”. Psychoperformans dodaje do tego rygor planu sytuacyjnego: performer nie tylko słucha, ale też mapuje, w jakich momentach audiosfera wspiera próg, a w jakich go sabotuje, oraz jakie mikrointerwencje są możliwe bez eskalacji. W przestrzeni instytucjonalnej będą to inne parametry niż w przestrzeni miejskiej; w plenerze inne niż w wnętrzu o wysokim pogłosie; w miejscu o stałym szumie wentylacji inne niż w miejscu o nieregularnych impulsach akustycznych, które mogą działać jak startle i rozbijać koncentrację.

W praktyce ta mapa akustyczna składa się z trzech warstw: warstwy stałej, warstwy zdarzeniowej i warstwy własnej. Warstwa stała to to, co działa jak ciągły szum tła: wentylacja, odległa ulica, urządzenia, pogłos przestrzeni, szum drzew, a w mieście także niski, ciągły rumble infrastruktury. Warstwa zdarzeniowa to impulsy i zdarzenia: kroki, trzask drzwi, sygnał telefonu, przejazd pojazdu, nagła rozmowa, śmiech, kaszel, a w przestrzeni publicznej także dźwięki nieprzewidywalne. Warstwa własna to dźwięki wytwarzane przez ciało i przez obiekt–klucz: oddech, tarcie ubrania, praca podeszwy na podłożu, mikrouderzenia, przesunięcia, a także dźwięk intencjonalny, jeśli jest przewidziany w planie. Ścieżka ciszy jest w istocie kompozycją relacji między tymi warstwami: czasem chodzi o to, by warstwa własna była niemal zerowa i żeby nasłuch skierował się na warstwę stałą; czasem o to, by warstwa własna stała się minimalnym, precyzyjnym sygnałem w polu zdarzeń; czasem o to, by warstwa stała została „wypchnięta” przez reorganizację uwagi, a nie przez fizyczne wyciszenie.

Z tego wynika podstawowe rozróżnienie protokołów ciszy: cisza absorpcyjna, cisza orientacyjna i cisza progowa. Cisza absorpcyjna polega na zanurzeniu w warstwie stałej i na osłabieniu narracyjnej kontroli poprzez długie okno nasłuchu, w którym performer pozwala, by dźwięki „działy się” bez interpretacji. Jest to protokół szczególnie użyteczny jako rampa wejścia, ale tylko wtedy, gdy jest ograniczony czasowo i domykany, bo inaczej łatwo przechodzi w rozmycie i w prywatną medytację oderwaną od planu sytuacyjnego. Cisza orientacyjna polega na selektywnym wydzielaniu strumieni i na świadomym przełączaniu, co jest zgodne z mechanizmami segregacji sceny dźwiękowej opisywanymi przez Bregmana: performer ćwiczy możliwość przenoszenia uwagi bez utraty kontaktu z ciałem i z obiektem, co jest fundamentalne w działaniach relacyjnych. Cisza progowa polega na użyciu pauzy jako elementu dramaturgii: cisza nie jest tu stanem, tylko przejściem, które oddziela fazy działania, na przykład przed dotknięciem obiektu–klucza, po wypowiedzeniu słowa, przed zmianą światła, po zakończeniu dźwięku. W psychoperformansie cisza progowa jest narzędziem, które nadaje wagę aktom minimalnym, ponieważ w ciszy mikro zdarzenie staje się czytelne, a jego domknięcie staje się widzialne w czasie.

Kluczowym elementem ścieżek ciszy jest protokół „wejścia w nasłuch”, który przeciwdziała najczęstszemu błędowi, czyli wejściu w ciszę bez struktury. Wejście w nasłuch w psychoperformansie jest budowane przez trzy kroki: stabilizacja ciała, ustawienie ramy czasowej i wybór kryterium powrotu. Stabilizacja ciała oznacza krótką reorganizację ciężaru i dotyku, ponieważ bez tego nasłuch zamienia się w mentalną kontrolę; rama czasowa oznacza, że cisza ma określony czas trwania, nie musi być długi, ale musi być znany, bo nieokreśloność czasu jest często źródłem eskalacji; kryterium powrotu oznacza, że performer wie, po czym

rozpozna, że czas ciszy się kończy, na przykład po konkretnym zdarzeniu dźwiękowym, po własnym wydechu, po mikroruchu dłoni na obiekcie lub po minimalnym sygnale świetlnym. Ten protokół jest prosty, ale ma znaczenie etyczne: nie wykorzystuje ciszy jako narzędzia dominacji, tylko jako narzędzie pracy.

Kolejnym istotnym narzędziem jest protokół „nasłuchu warstwowego”, w którym performer kolejno uruchamia trzy tryby uwagi: zewnętrzny szeroki, zewnętrzny selektywny i wewnętrzny. Tryb zewnętrzny szeroki to dopuszczenie całej audiosfery bez wyboru, tryb zewnętrzny selektywny to wybór jednego strumienia i utrzymanie go bez walki, tryb wewnętrzny to krótkie przeniesienie uwagi na oddech i na dźwięki ciała. Ten protokół jest praktycznie użyteczny, ponieważ uczy elastyczności, a elastyczność jest w psychoperformansie bardziej istotna niż „głębokość”. W warunkach performatywnych, gdzie świat może nagle zmienić audiosferę, elastyczność jest warunkiem utrzymania progu bez paniki i bez usztywnienia. W tym sensie ścieżki ciszy są treningiem sprawczości uwagi, a nie treningiem wyciszenia.

W psychoperformansie cisza jest także narzędziem relacji ze świadkiem, ponieważ nasłuch może zostać zorganizowany jako sytuacja wspólna, nawet jeśli nie ma wprost instrukcji. Świadek często „podąża” za tym, co robi performer, i jeśli performer wchodzi w ciszę z czytelnym domknięciem oddechu i ciężaru, świadek może wejść w podobny reżim percepcji. Zjawiska entrainment i synchronizacji uwagi są tu istotne: rytm mikroruchu, rytm oddechu i rytm pauz mogą modulować wspólną czasowość bez wytwarzania przymusu. Jednocześnie istnieje ryzyko manipulacji: cisza może stać się narzędziem napięcia i dominacji, jeśli performer przeciąga pauzę w sposób nieczytelny lub jeśli buduje zależność od własnej decyzji „kiedy koniec”. Dlatego w planie sytuacyjnym powinien być przewidziany protokół domknięcia ciszy, który jest jednoznaczny i nieagresywny, na przykład krótki dźwięk obiektu–klucza, minimalny ruch postawy lub jedno zdanie wypowiedziane spokojnym głosem.

W warunkach niekontrolowalnej audiosfery, zwłaszcza w przestrzeni publicznej, ścieżki ciszy nie mogą być rozumiane jako dążenie do „wyciszenia”, tylko jako operowanie bramkowaniem uwagi i selekcją salencji (wyróżnialności bodźców). W psychofizjologii słuchania od dawna opisuje się, że organizm reaguje na nagłe, nieprzewidziane zdarzenia dźwiękowe wzorcem orientacyjnym, kojarzonym z klasycznymi badaniami Jewgienija Sokołowa, a w skrajnych przypadkach także odruchem przestachu, którego komponenty są szybkie i w dużej mierze niezależne od świadomej kontroli. Psychoperformans nie walczy z tym mechanizmem, bo walka jest kolejną formą nadkontroli, tylko projektuje ścieżkę ciszy tak, aby zawierała protokoły „powrotu po zdarzeniu”: krótkie ugruntowanie ciężaru, domknięcie wydechu, minimalny kontakt z obiektem–kluczem oraz powrót do wybranego strumienia nasłuchu bez karania siebie za przerwanie. Dzięki temu nieprzewidziane bodźce stają się częścią materiału, a nie powodem do eskalacji i rozklejenia planu sytuacyjnego.

W praktyce audialnej istnieją tradycje, które dostarczają psychoperformansowi gotowych narzędzi bez konieczności kopiowania ich estetyki. Koncepcja soundwalk, rozwijana w polu akustycznej ekologii przez R. Murraya Schafera oraz praktyczki takie jak Hildegard Westerkamp, polega na celowym przejściu przez środowisko z określonym reżimem słuchania, gdzie „trasa” jest jednocześnie kompozycją uwagi. Barry Truax rozwinął myślenie o soundscape jako o systemie komunikacyjnym, w którym relacje między sygnałami, znakami i szumem tła są dynamiczne, zależne od praktyk kulturowych i od technologii, a więc nie dają się zredukować do

neutralnej akustyki. Psychoperformans przechwytuje soundwalk jako plan sytuacyjny: nie chodzi o spacer dla spaceru, tylko o zaprojektowaną ścieżkę ciszy, w której performer i ewentualny świadek przechodzą przez progi audialne, a każdy próg ma zdefiniowane wejście, utrzymanie i wyjście. Z tego powodu soundwalk w psychoperformansie bywa łączony z obiektem–kluczem, który pełni funkcję regulatora: może to być obiekt wydający minimalny, powtarzalny sygnał, nie po to, by zagłuszać środowisko, tylko po to, by ustanawiać ramę i domykać przejścia.

Jednym z najbardziej użytecznych protokołów jest „cisza kierunkowa”, w której performer wybiera trajektorię uwagi, zamiast próbować wytworzyć stan globalnego wyciszenia. W praktyce oznacza to świadome przypisywanie priorytetu jednemu kierunkowi lub jednemu pasmu zdarzeń: nasłuch daleki, nasłuch bliski, nasłuch odbić i pogłosu, nasłuch impulsów, nasłuch ciągłości tła, a także nasłuch własnej warstwy cielesnej, kiedy sytuacja wymaga powrotu do stabilności. Ten protokół jest kompatybilny z tym, co w kognitywistyce uwagi opisuje się jako nastawienie uwagowe i selekcję, bo performer nie „zamyka uszu”, tylko przełącza filtr. W psychoperformansie cisza kierunkowa jest szczególnie istotna tam, gdzie audiosfera jest agresywna lub chaotyczna: zamiast przegrywać z nieprzewidywalnością, performer uczy się utrzymywać próg przez zmianę reżimu słuchania. Równocześnie protokół ten jest narzędziem kompozycji, bo zmiana kierunku nasłuchu może działać jak znak dramatyczny, porównywalny z cięciem montażowym w praktykach audiowizualnych, tylko realizowanym w percepcji, a nie w materiale wideo.

Drugim kluczowym narzędziem jest „cisza progowa” rozumiana jako precyzyjnie odmierzona pauza, która separuje fazy działania, ale nie zostawia uczestników w nieokreśloności. W psychoperformansie cisza progowa nie jest dowolną pauzą, lecz pauzą z sygnałem granicznym, który może być niemal niezauważalny, a jednak jednoznaczny: domknięty wydech, mikroruch dłoni na obiekcie–kluczu, zmiana ciężaru, minimalne przestawienie postawy, albo pojedynczy dźwięk o stałej jakości. Ta logika ma wymiar etyczny, bo eliminuje przemoc niepewności, która bywa wykorzystywana w sytuacjach performatywnych jako narzędzie dominacji, oraz wymiar regulacyjny, bo pozwala układowi nerwowemu zrozumieć, że „pauza ma koniec”. W praktyce grupa i świadek często reagują na ciszę nie samą ciszą, lecz brakiem ramy; gdy rama jest czytelna, cisza staje się wspólną czasowością, a nie napięciem rozlanym. Psychoperformans traktuje to jako kryterium rzetelności: cisza jest skuteczna tylko wtedy, gdy jest domykana, bo bez domknięcia staje się otwartą pętlą pobudzenia.

Ważnym komponentem ścieżek ciszy jest praca z habituacją i z tolerancją nieprzewidywalności, ponieważ w realnych środowiskach nie da się uniknąć impulsów dźwiękowych, a próba ich uniknięcia zwykle wzmacnia reaktywność. Habituacja nie oznacza zobojętnienia, tylko zdolność do szybszego powrotu do wybranego reżimu uwagi po przerwaniu, co można rozumieć jako miarę elastyczności progu. W psychoperformansie to właśnie elastyczność jest cenna: performer nie ma „trzymać ciszy” jak zaciśniętego zadania, tylko ma utrzymać plan sytuacyjny mimo zdarzeń, a to wymaga protokołów korekty. Praktycznie oznacza to, że ścieżka ciszy zawiera mikropętli: zdarzenie, rozpoznanie reakcji, ugruntowanie ciężaru, domknięcie wydechu, powrót do nasłuchu, a następnie świadome domknięcie tej pętli, żeby nie została w ciebie jako resztkowa czujność. W dalszym biegu podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak te pętli projektować w odniesieniu do różnych ról: wykonawcy, świadka i

uczestników, oraz jak integrować ciszę z minimalnym sygnałem obiektu–klucza, tak aby plan dźwiękowy pozostał narzędziem sensu, a nie techniką władzy nad afektem.

Najbardziej wymagającym elementem ścieżek ciszy jest domknięcie, ponieważ domknięcie rozstrzyga, czy cisza była narzędziem planu sytuacyjnego, czy jedynie zawieszeniem bez odpowiedzialności. Domknięcie ciszy w psychoperformansie powinno spełniać trzy warunki: musi być rozpoznawalne, musi być nieagresywne i musi przywracać neutralność w audialności, a nie tylko w narracji. Rozpoznawalność oznacza, że wykonawca oraz świadek są w stanie uchwycić, że „cisza się skończyła”, nawet jeśli sygnał jest minimalny; nieagresywność oznacza, że sygnał nie jest skokiem głośności ani nagłym impulsem, który rozbija regulację; przywrócenie neutralności oznacza, że po domknięciu audialność wraca do trybu elastycznego słyszenia, w którym środowisko nie jest ani wyciszane siłą, ani pochłaniające uwagę kompulsywnie. W praktyce domknięcie jest więc operacją na uwadze, a nie na poziomie decybeli: performer prowadzi uwagę przez próg, a nie „robi dźwięk”.

Jednym z najbardziej stabilnych protokołów domknięcia jest minimalny sygnał obiektu–klucza, ale pod warunkiem, że obiekt został dobrany do sensu przedmiotu i że sygnał ma stałą jakość, powtarzalność i krótki czas trwania. Obiekt–klucz działa tu jako materialny operator znaczeń, ale również jako operator czasu: pojedyncze uderzenie, dotknięcie, przesunięcie lub krótkie tarcie mogą stanowić jednoznaczny znak graniczny, który nie wymaga słowa. W tradycjach rytualnych i w praktykach muzycznych sygnały graniczne od dawna wyznaczają przejścia, ale psychoperformans nie przejmuje ich jako „magii”, tylko jako technologii organizacji zbiorowej uwagi, kompatybilnej z mechanizmami predykcji. Układ nerwowy „lubi” sygnały graniczne, bo pozwalają mu domknąć fazę oczekiwania; jeżeli sygnał jest stały i niezaskakujący, domknięcie jest regulacyjne, a nie przeciążające.

Drugim protokołem domknięcia jest domknięcie somatyczne ciszy, czyli wyraźna zmiana jakości ciężaru i oddechu, która sygnalizuje przejście bez wprowadzania nowego bodźca dźwiękowego. To domknięcie bywa najbardziej eleganckie w działaniach, w których audialność ma pozostać „czysta”, a jednocześnie konieczne jest wyprowadzenie świadka z zawieszenia. Performer może wykonać minimalną reorganizację ciężaru, np. powrót z przodu stopy na środek, mikroprostowanie osi, odpuszczenie obręczy barkowej, domknięcie wydechu z krótką pauzą, a następnie powrót do swobodnego oddychania. Choć te zmiany są niewielkie, są czytelne, ponieważ wpływają na całą sylwetkę, a w sytuacji ciszy nawet mikrozdarczenia stają się znaczące. Ten protokół jest szczególnie spójny z psychoperformansem, bo utrzymuje zasadę minimalnej przemocy bodźcowej: nie potrzebuje dźwięku, aby domknąć dźwięk, tylko domyka ciszę poprzez zmianę reżimu obecności.

Ważne jest także rozpoznanie, że cisza może działać jako „władza” nawet bez intencji, jeśli performer przeciąga ją w sposób nieczytelny. W polu performansu cisza bywa wykorzystywana do produkowania napięcia, ale psychoperformans, jako metoda mająca generować zmianę, nie może opierać się na napięciu bez domknięcia. Dlatego konieczne jest planowanie maksymalnych czasów ciszy oraz wprowadzanie mikro sygnałów orientacyjnych, które nie przerywają ciszy, ale podtrzymują ramę, na przykład minimalne przemieszczenie dłoni na obiekcie–kluczu bez generowania brzmienia, albo świadome, powtarzalne domknięcia wydechu. Te mikro sygnały działają jak „kotwice czasowe”, które redukują lęk przed nieokreślonością, a jednocześnie nie niszczą audialnej jakości ciszy. W praktyce grupowej taki

zabieg bywa warunkiem bezpieczeństwa, zwłaszcza gdy w grupie są osoby o wysokiej wrażliwości sensorycznej lub osoby, dla których cisza była w przeszłości sygnałem zagrożenia.

W psychoperformansie ścieżki ciszy są ostatecznie narzędziem rekonstrukcji uwagi, a więc narzędziem politycznym w szerokim sensie, bo uwaga jest dziś zasobem ekonomicznym i infrastrukturalnym. Cisza i nasłuch mogą działać jako kontr-rytm wobec przyspieszenia, ale tylko wtedy, gdy nie są romantycznym mitem o „wyłączeniu świata”, lecz praktyką selekcji, domknięcia i odpowiedzialności. W tym sensie cisza jest w psychoperformansie formą pracy nad autonomią: performer uczy się nie tylko słyszeć, ale decydować, co jest sygnałem, co jest tłem, co jest progiem, i kiedy ten próg kończy. Ta autonomia jest warunkiem, aby kolejne narzędzia planu dźwiękowego, takie jak miski, gongi, kamertony oraz ambient i soundscape, nie stały się manipulacją afektem, lecz precyzyjną dramaturgią, która służy sensowi planu sytuacyjnego i domyka się w neutralu.

## 67.2. Miski, gongi, kamertony – protokoły wejść i wyjść

Miski, gongi i kamertony są w psychoperformansie szczególną klasą obiektów–kluczy, ponieważ łączą materialność, audialność i wibrację w jednym nośniku, a więc wytwarzają próg nie tylko przez „dźwięk w powietrzu”, lecz także przez sprzężenie dotykowo-proprioceptywne i przez modulację sceny akustycznej. Z punktu widzenia akustyki są to rezonatory i źródła sygnałów o odmiennych własnościach widmowych i czasowych: kamerton generuje względnie stabilny ton o silnej składowej podstawowej i ograniczonej liczbie alikwotów, misa wytwarza złożony układ modów drgań o częściowo nieharmonicznych relacjach częstotliwości, a gong – zwłaszcza typu tam-tam lub gongi gamelanowe – ma bardzo bogate widmo, długi czas wybrzmiewania i silne komponenty przejściowe, które mogą działać jak bodziec orientacyjny. Psychoperformans nie traktuje tych obiektów jako „instrumentów do uspokajania”, lecz jako precyzyjne narzędzia dramaturgii progu: potrafią inicjować, destabilizować, kondensować uwagę, budować wspólnotową czasowość, a także domykać działanie w sposób jednoznaczny, o ile istnieje protokół wejścia i wyjścia.

Ponieważ te obiekty pracują na styku percepcji i fizjologii, plan sytuacyjny musi uwzględniać zarówno parametry artystyczne, jak i parametry bezpieczeństwa, bez ideologii i bez obietnic, których nie da się rzetelnie obronić. Dźwięk o dużym natężeniu akustycznym może uszkadzać słuch, a powtarzalna ekspozycja na silne impulsy może zwiększać ryzyko zaostrenia szumów usznych lub nadwrażliwości słuchowej, co oznacza, że w psychoperformansie obowiązuje zasada dawki: natężenie, czas ekspozycji, odległość od źródła i liczba uderzeń muszą być projektowane tak samo, jak projektuje się światło, ruch i kontakt. W praktyce oznacza to rezygnację z romantycznego mitu „im mocniej, tym głębiej” oraz włączenie do planu sytuacyjnego mechanizmów korekty: możliwość natychmiastowego przerywania, możliwość zmniejszenia intensywności, możliwość odsunięcia uczestników, a także jednoznaczne domknięcie, które nie jest kolejnym impulsem, lecz powrotem do neutralu.

Genealogia tych narzędzi jest wielowątkowa i nie powinna być upraszczana do jednej narracji „starożytnej terapii”. Kamerton jest historycznie narzędziem strojenia, którego wynalezienie przypisuje się Johnowi Shore’owi na początku XVIII wieku, i przez kolejne stulecia funkcjonował jako obiekt referencyjny w praktykach muzycznych, a także jako narzędzie testów słuchu w

medycynie klinicznej, gdzie wykorzystywano go między innymi w próbach Webera i Rinnego. Gong ma rozbudowaną historię w Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej, w tym w tradycjach orkiestrowych gamelanu, opisywanych w etnomuzykologii przez badaczy takich jak Jaap Kunst czy Mantle Hood, a jego funkcje obejmowały sygnalizację, strukturę formalną i organizację czasu wspólnotowego. Miski metalowe wykorzystywano jako instrumenty i obiekty użytkowe w różnych kontekstach kulturowych, natomiast ich współczesna kariera w obiegu „wellness” i praktyk terapeutycznych jest w znacznej mierze zjawiskiem nowoczesnym, często obudowanym opowieściami, które nie mają jednolitego potwierdzenia źródłowego; psychoperformans nie potrzebuje tych opowieści, bo jego skuteczność nie zależy od mitu pochodzenia, tylko od jakości planu sytuacyjnego, rygoru protokołu i odpowiedzialności domknięcia.

W planie sytuacyjnym miska, gong lub kamerton działają jak operator progu w dwóch podstawowych trybach: jako sygnał graniczny oraz jako środowisko. Sygnał graniczny to pojedynczy, zdefiniowany impuls, który otwiera lub zamyka fazę działania, analogicznie do cięcia w montażu, tylko realizowanego w czasie rzeczywistym i odczuwalnego zmysłowo; środowisko to utrzymany rezonans, seria uderzeń lub praca z wybrzmiewaniem, które budują „pole słyszenia” i zmieniają reguły percepcji innych kanałów, zwłaszcza gestu, ciszy i światła. Te dwa tryby mają różne wymagania: sygnał graniczny musi być jednoznaczny i powtarzalny, natomiast środowisko musi być dawkowane i modulowane tak, aby nie zamieniało się w przeciążenie lub w monotony szum, który przestaje nieść znaczenie. Psychoperformans preferuje pracę na różnicy i na relacji, dlatego kluczowe jest projektowanie kontrastów: między ciszą a impulsem, między krótkim a długim wybrzmieniem, między dźwiękiem centralnym a dźwiękiem peryferyjnym w przestrzeni, między brzmieniem „bliskim” a brzmieniem „dalekim” w pogłosie.

Każdy protokół wejścia powinien rozpoczynać się od akustycznego rozpoznania miejsca, które jest odpowiednikiem dochodzenia i researchu w planach somatycznych. W praktyce oznacza to krótką ocenę czasu pogłosu i charakteru odbić, rozpoznanie częstotliwości, które w danym wnętrzu wzmocniają się przez mody własne, oraz identyfikację elementów, które mogą generować niekontrolowane rezonanse, na przykład metalowe balustrady, szkło, cienkie płyty, a w plenerze – powierzchnie odbijające i kierunki wiatru wpływające na propagację. Nawet bez aparatury można to wykonać przez prostą analizę odsłuchową: klask, krótki impuls, pojedynczy dźwięk kamertonu, delikatne uderzenie w gong i obserwacja, jak długo trwa ogon pogłosowy i gdzie „zbierają się” częstotliwości. W psychoperformansie ta diagnoza jest nie tylko techniczna, ale semantyczna: jeżeli przestrzeń ma długi pogłos, pojedynczy impuls może stać się intensywnym polem, a więc sygnał graniczny musi być tym delikatniejszy, im bardziej przestrzeń go powiększa.

Protokół wejścia obejmuje następnie kalibrację obiektu–klucza, rozumianą jako ustalenie minimalnej dawki potrzebnej do czytelności oraz maksymalnej dawki dopuszczalnej dla bezpieczeństwa i dla sensu. Kalibracja oznacza wybór pałki, materiału, miejsca uderzenia, kąta kontaktu i czasu odpuszczenia, bo te parametry radykalnie zmieniają widmo i transjent, a więc zmieniają zarówno percepcję, jak i afekt. W gongach różnica między miękką pałką filcową a twardszym bijakiem może przełożyć się na różnicę między szerokim, „oddechowym” wybrzmieniem a impulsem o ostrym ataku, który łatwiej wywołuje reakcję orientacyjną; w misach różnica między pocieraniem a uderzeniem zmienia relację między stałością tonu a

fluktuacją amplitudy i zjawiskami dudnienia; w kamertonie sposób pobudzenia i sposób sprzęgnięcia z ciałem lub z obiektem (np. przez podstawę kamertonu) zmienia amplitudę i czas zaniku. Psychoperformans włącza te parametry do dramaturgii progę: wybór nie jest estetyczną fanaberią, lecz decyzją o tym, czy próg ma być delikatny, czy tnący, czy ma budować wspólnotową synchronizację, czy ma wytwarzać krytyczne pęknięcie w rytmie sytuacji.

Protokoły wyjścia w pracy z miskami, gongami i kamertonami są w psychoperformansie ważniejsze niż same protokoły generowania brzmienia, ponieważ to wyjście decyduje o tym, czy dźwięk pozostanie w ciele jako otwarta pętla pobudzenia, czy zostanie zintegrowany jako domknięte zdarzenie znaczenia. W praktyce audialnej istnieje skłonność do traktowania wybrzmiewania jako czegoś „co samo się domknie”, lecz w planie sytuacyjnym wybrzmiewanie jest częścią kompozycji, a więc wymaga prowadzenia uwagi aż do momentu neutralu. Neutral w planie dźwiękowym nie oznacza absolutnej ciszy, tylko powrót do audialnej elastyczności: zdolności do słyszenia tła bez nadczujności, zdolności do tolerowania pogłosu bez napięcia oraz zdolności do przejścia do innego kanału bez resztkowej dominacji brzmienia. Dlatego w psychoperformansie wyjście jest protokołem, a nie „końcem dźwięku”.

Podstawowa struktura protokołu wyjścia składa się z trzech etapów: odpuszczenie źródła, prowadzenie ogona i zamknięcie progę. Odpuszczenie źródła oznacza, że performer świadomie kończy czynność generowania dźwięku, czyli przestaje uderzać, przestaje pocierać, przestaje pobudzać kamerton, a także przestaje „szukać efektu” w trakcie wybrzmiewania. W misach jest to moment, w którym pałka zostaje odsunięta, zanim tarcie zacznie generować dudnienie i fluktuacje niezgodne z celem; w gongach jest to rezygnacja z dobijania i z eskalacji, zwłaszcza w przestrzeniach o długim pogłosie; w kamertonie jest to odłożenie kamertonu tak, aby nie przenosił wibracji na przypadkowe powierzchnie i nie generował niekontrolowanego brzęczenia. Ten etap jest techniczny, ale ma też wymiar etyczny: performer pokazuje, że nie jest zależny od bodźca i że potrafi przerwać, co jest warunkiem, by dźwięk nie stał się przemocą.

Prowadzenie ogona oznacza aktywny nasłuch wybrzmiewania jako procesu, a nie jako „efektu”. W psychoperformansie ogon dźwięku jest czasem, w którym najbardziej ujawnia się architektura miejsca: pogłos, odbicia, mody własne, a także zjawiska maskowania i interferencji z audiosferą tła. W gongach ogon bywa długi, wielowarstwowy i zmienny, a jego fluktuacje mogą wzmacniać wrażenie „falowania”, które w obiegu popkulturowym bywa interpretowane jako „energia”; psychoperformans nie musi tego języka używać, bo wystarczy język akustyczny i fenomenologiczny: to są zjawiska modulacji amplitudy, złożone widmo i interakcja z przestrzenią. W misach ogon bywa bardziej tonalny, ale często zawiera dudnienia wynikające z bliskich częstotliwości modów; w kamertonie ogon jest krótszy, ale stabilny i może pełnić funkcję precyzyjnego sygnału granicznego. Prowadzenie ogona polega na tym, że performer utrzymuje uwagę na wygasaniu aż do momentu, gdy dźwięk przestaje dominować i staje się częścią tła, a następnie świadomie wraca do globalnego nasłuchu. To powrót do globalnego nasłuchu jest momentem integracji: ogon nie „urwie się”, tylko „wchłonie”.

Zamknięcie progę jest etapem, w którym performer sygnalizuje przejście z planu dźwiękowego do innego planu lub do neutralu, i robi to bez niszczenia regulacji. Zamknięcie może być realizowane dźwiękowo albo niedźwiękowo, ale musi być jednoznaczne. W protokołach z gongiem zamknięcie często nie powinno być dodatkowym uderzeniem, bo dodatkowy impuls rozbija ogon i wprowadza nowy startle; zamiast tego lepsze bywa zamknięcie

somatyczne, czyli zmiana ciężaru i postawy, albo zamknięcie świetlne, czyli minimalna zmiana światła, która przenosi uwagę. W protokołach z kamertonem zamknięcie może być krótkim dotknięciem kamertonu do powierzchni tłumiącej, co działa jak kontrolowane zakończenie i jednocześnie znak końca, ale tylko wtedy, gdy jest to spójne z sensem planu sytuacyjnego. W protokołach z misą zamknięcie może być świadomym odłożeniem misy na materiał, który redukuje niekontrolowane rezonanse, co jest zarazem gestem domknięcia relacji z obiektem–kluczem.

Kluczowym zagadnieniem jest również relacja tych obiektów do wibracji i do dotyku, ponieważ w psychoperformansie „dźwięk” nie kończy się w uchu. Kamerton może być przykładany do ciała lub do obiektu, co przenosi wibrację mechanicznie; misa może być trzymana lub ustawiona tak, że rezonans jest odczuwalny przez dłonie; gong, poprzez przepływ powietrza i niskie składowe, może wywoływać wrażenie ciśnienia akustycznego. Te komponenty są potencjalnie użyteczne, ale tylko w warunkach rygoru dawki, ponieważ intensywne wibracje i silne niskie częstotliwości mogą być dla części osób nieprzyjemne, a u osób z nadwrażliwością sensoryczną lub lękiem mogą eskalować pobudzenie zamiast je stabilizować. W protokołach wejścia i wyjścia psychoperformans wprowadza więc zasadę „wibracja jako opcja, nie obowiązek”: jeśli wibracja jest używana, musi być stopniowana, krótkotrwała i domykana, a uczestnik powinien mieć możliwość odsunięcia się lub rezygnacji bez stygmatyzacji.

Ważnym elementem protokołów jest też rozróżnienie funkcji tych obiektów w dramaturgii progów. Kamerton najlepiej sprawdza się jako narzędzie precyzyjnych, powtarzalnych sygnałów granicznych oraz jako obiekt do pracy na mikroskali, gdzie ważna jest czystość tonu i krótki czas zaniku. Misa jest narzędziem pośrednim: może pełnić funkcję sygnału, ale też może budować środowisko o umiarkowanej intensywności, zwłaszcza jeśli pracuje się na pocieraniu i na modulacji. Gong jest narzędziem makroskali: jego widmo i dynamika łatwo dominują, dlatego w psychoperformansie gong wymaga najwyższego rygoru, bo łatwo nim zniszczyć plan sytuacyjny przez przeciążenie. Z tego rozróżnienia wynika praktyczna zasada: im większa moc obiektu, tym bardziej minimalny musi być gest, tym dłuższe musi być prowadzenie ogona i tym bardziej powściągliwe musi być domknięcie.

W protokołach szczegółowych psychoperformans traktuje misę, gong i kamerton jako trzy odmienne typy operatorów progów, a więc wymaga trzech odmiennych konfiguracji wejścia–utrzymania–wyjścia, przy zachowaniu wspólnej zasady: minimalny gest, maksymalna czytelność, pełne domknięcie. Protokół dla kamertonu jest najbardziej „kliniczny” w sensie powtarzalności, ponieważ kamerton został historycznie skonstruowany jako narzędzie referencyjne i właśnie ta cecha czyni go użytecznym w planie sytuacyjnym. Wejście polega na ustanowieniu ciszy progowej, stabilizacji ciężaru i dopiero potem na pobudzeniu kamertonu jednym, kontrolowanym ruchem o stałej sile; następnie kamerton jest utrzymywany w stałej odległości od ucha lub w stałym sprzężeniu z wybraną powierzchnią, bez „machania” i bez szukania efektu. Wyjście polega na świadomym wygaszeniu: albo przez odczekanie zaniku i powrót do globalnego nasłuchu, albo przez kontrolowane dotknięcie do materiału tłumiącego, które jest jednocześnie znakiem końca. Najważniejsze jest, aby kamerton nie stał się fetyszem „częstotliwości”, bo to jest nadużycie epistemiczne: częstotliwość jest parametrem fizycznym, a sens psychoperformansu jest relacyjny, dlatego kamerton ma wytwarzać próg czasu i uwagi, a nie mit.

Protokół dla misy metalowej jest bardziej złożony, ponieważ misa pracuje zarówno jako źródło impulsowe, jak i jako źródło ciągłe, a jej widmo jest bogatsze i mniej przewidywalne niż w przypadku kamertonu. W wejściu kluczowa jest decyzja, czy misa ma być sygnałem granicznym, czy środowiskiem; jeśli ma być sygnałem, wejście opiera się na jednym, delikatnym uderzeniu o stałej sile i natychmiastowym przejściu do prowadzenia ogona. Jeśli misa ma być środowiskiem, wejście wymaga stopniowania: najpierw krótki impuls, potem dopiero pocieranie o minimalnym tarcu, tak aby ciało i świadek mogły wejść w pole bez startle. Utrzymanie polega na modulacji, a nie na eskalacji: misa ma „oddychać” w czasie, czyli mieć fazy ciszy i fazy brzmienia, bo ciągłe pobudzanie łatwo zamienia się w monotony strumień, który przestaje mieć funkcję progę. Wyjście polega na zakończeniu tarcia przed fazą przeciążenia, odczekaniu wybrzmiewania i domknięciu relacji z obiektem przez świadome odłożenie misy na materiał, który eliminuje przypadkowe rezonanse. W praktyce oznacza to, że misa jest traktowana jak obiekt–klucz w pełnym sensie: ma swój początek, swoje pole i swoje zakończenie, a nie jest „ciągłe obecna” jako aura.

Protokół dla gongu jest najbardziej restrykcyjny, ponieważ gong jest narzędziem, które w wielu przestrzeniach natychmiast przejmując scenę dźwiękową i może łatwo naruszyć próg przez przeciążenie. Wejście w gong zaczyna się od akustycznego rozpoznania pogłosu i od decyzji o maksymalnej dawce: liczbie uderzeń i ich sile. W planie sytuacyjnym preferowane są pojedyncze uderzenia o niskiej dynamice zamiast serii, ponieważ seria szybko kumuluje energię w przestrzeni i eliminuje możliwość prowadzenia ogona. Utrzymanie w gongu w istocie jest utrzymaniem ciszy: po uderzeniu performer nie robi „więcej”, tylko prowadzi wybrzmiewanie, obserwując, jak zmienia się widmo i jak przestrzeń odpowiada, a jednocześnie monitorując, czy ciało nie przechodzi w nadpobudzenie. Wyjście w gongu nie powinno być „kontruderzeniem”, ponieważ to wprowadza nowy próg; wyjście powinno być domknięciem somatycznym i ewentualnie świetlnym, czyli przeniesieniem uwagi na inny kanał bez agresji. Gong działa więc w psychoperformansie jak wielki znak interpunkcyjny: używany rzadko, precyzyjnie, z pełnym prowadzeniem konsekwencji.

W tych protokołach kluczowe są mechanizmy korekty, bo żaden plan sytuacyjny nie jest realizowany w próżni. Jeśli pojawia się reakcja przestrachu, protokół korekty nie polega na „przebijaniu” jej kolejnym bodźcem, tylko na powrocie do ciszy kierunkowej i do ciężaru: performer stabilizuje kontakt z podłożem, domyka wydech i dopiero po powrocie do neutralu decyduje, czy kontynuować. Jeśli pojawia się monotonia i utrata znaczenia, korekta polega na wprowadzeniu pauzy i na ponownym ustanowieniu ciszy progowej, bo w psychoperformansie znaczenie rodzi się z relacji i z różnicy. Jeśli pojawia się nadmierna fascynacja obiektem i „granie instrumentu”, korekta polega na powrocie do funkcji obiektu–klucza: obiekt jest narzędziem progę, a nie celem ekspresji, dlatego musi wrócić do roli operatora sensu, a nie źródła atrakcji. Jeśli pojawia się napięcie społeczne, korekta polega na czytelnym domknięciu fazy dźwiękowej i na przejściu do planu, który przywraca wspólną czasowość bez dominacji, na przykład do ciszy orientacyjnej lub do krótkiego słowa o charakterze ramy, nie interpretacji.

Wreszcie, psychoperformans musi zachować rygor faktograficzny wobec narracji o „wibracjach” i „częstotliwościach”, które w obiegu popularnym są często obudowywane twierdzeniami nie do obrony naukowej. Dźwięk i wibracja mają realne skutki percepcyjne i regulacyjne, ale nie są automatycznym „leczeniem” ani dowodem transformacji; ich skuteczność w psychoperformansie wynika z tego, że są wpisane w plan sytuacyjny, z

domknięciem i z etyką dawki. W tym sensie miski, gongi i kamertony są narzędziami o dużej mocy, ale ta moc jest metodologiczna, a nie magiczna: polega na zdolności do organizowania uwagi i relacji w czasie, a więc na zdolności do wytwarzania progów, który jest czytelny, wykonalny i domykalny. Dopiero wtedy te obiekty–klucze mogą pełnić swoją rolę w psychoperformansie: nie jako rekwizyty duchowości, lecz jako precyzyjne instrumenty kompozycji zdarzeń, które prowadzą od wejścia przez utrzymanie do wyjścia bez resztkowego przeciążenia.

### 67.3. Ambient/soundscape i dramaturgia progów

Ambient i soundscape w psychoperformansie nie funkcjonują jako „muzyka tła”, lecz jako infrastruktura percepcyjna, która ustanawia warunki progów jeszcze zanim pojawi się gest, słowo czy widzialny znak obiektu–klucza. W tym sensie plan ambientowy jest planem środowiskowym: nie tyle „dokłada” warstwę estetyczną, ile rekonfiguruje relacje między bodźcami, ponieważ zmienia reguły segregacji sceny dźwiękowej, poziom salencji, tolerancję pauzy oraz rytm anticipacji. Kiedy Brian Eno formułował pojęcie ambientu jako muzyki projektowanej do współistnienia z przestrzenią, a nie do dominacji nad nią, wskazywał na możliwość kompozycji, która może być zarówno słuchana uważnie, jak i pozostawać na granicy percepcji; psychoperformans przechwytyje tę logikę, ale wpisuje ją w rygor planu sytuacyjnego, gdzie „współistnienie” nie jest neutralne, tylko odpowiada za bezpieczeństwo, czytelność i domknięcie. Soundscape, w sensie akustycznej ekologii R. Murraya Schafera oraz w rozwinięciach Barry’ego Truaxa i Hildegard Westerkamp, przenosi ciężar z „utworu” na środowisko dźwiękowe jako system relacji sygnału, znaku i tła; psychoperformans idzie dalej i traktuje środowisko dźwiękowe jako materiał dramaturgiczny, którego parametry muszą być dobierane tak samo ściśle jak parametry światła, ciężaru i kontaktu.

Dramaturgia progów w planie ambientowym jest w istocie dramaturgią liminalności: chodzi o to, by wytworzyć stan przejściowy, w którym dotychczasowe reguły uwagi i reaktywności tracą swoją automatyczną dominację, ale nie dochodzi do przeciążenia ani do utraty orientacji. W klasycznych ujęciach antropologii rytuału Arnold van Gennep i Victor Turner opisywali próg jako fazę „pomiędzy”, w której zmienia się status, a struktura doświadczenia zostaje zawieszona lub przepisana; w performance studies Richard Schechner analizował, jak działania performatywne organizują przejścia i „restored behavior”, czyli zachowania odtwarzane w nowych konfiguracjach. Psychoperformans korzysta z tych narzędzi pojęciowych, lecz nie sprowadza ambientu do rytualnej aury, tylko do technologii czasu i uwagi: ambient ma ustanowić pole, w którym zmiana jest możliwa, ponieważ ciało i świadek nie są nieustannie popychani przez bodźce alarmowe, a jednocześnie nie zostają porzuceni w nieokreśloności. Ambient staje się więc formą sterowania napięciem bez przemocy, a soundscape staje się formą czytania miejsca jako partnera progów, nie jako scenografii.

W ujęciu psychoakustycznym plan ambientowy działa przede wszystkim przez parametry obwiedni czasowej, gęstości zdarzeń i struktury widmowej, które wprost wpływają na to, jak układ słuchowy buduje strumienie i jak mózg koryguje predykcje w czasie. Auditory scene analysis, kojarzona z Albert’em Bregmanem, tłumaczy, dlaczego środowisko o niskiej gęstości zdarzeń i miękkich transjentach (łagodnych atakach) ułatwia utrzymanie szerokiego nasłuchu, natomiast środowisko o częstych impulsach i ostrych transjentach wymusza orientację, a więc

łatwo rozbija próg. Mechanizmy maskowania sprawiają, że określone pasma częstotliwości mogą przykrywać mikro zdarzenia audiosfery, a tym samym „wyłączać” informację płynącą z otoczenia; psychoperformans nie traktuje maskowania jako efektu, tylko jako decyzję etyczną i kompozycyjną, bo maskowanie może stabilizować, ale może też odcinać uczestników od rzeczywistości miejsca, co w wielu planach sytuacyjnych byłoby przeciwskuteczne. Dlatego ambient w tej metodzie jest projektowany jako pole o regulowanej przepuszczalności: ma zmieniać warunki słyszenia, ale nie ma izolować od świata w sposób, który staje się zależnością.

W historii sztuki dźwięku istnieją praktyki, które pokazują, jak myśleć o ambient/soundscape bez redukcji do „muzyki relaksacyjnej”. Max Neuhaus pracował z dźwiękiem jako interwencją site-specific, w której nie chodzi o koncert, lecz o trwałe lub długotrwałe przeformułowanie percepcji miejsca; Bill Fontana wykorzystywał transmisje i przemieszczenia dźwięków środowiskowych, aby ujawnić ukryte warstwy infrastruktury i nadać im nową czytelność. Christina Kubisch w swoich „Electrical Walks” uczyniła nasłuch narzędziem odświeżania niewidzialnych pól elektromagnetycznych, a Janet Cardiff konstruowała ścieżki audio, w których soundscape staje się warstwą dramatyczną nakładającą się na realną przestrzeń i produkującą efekt podwójnej temporalności. Psychoperformans nie kopiuje tych form, ale przejmuje z nich zasadę: ambient i soundscape są skuteczne wtedy, gdy przedstawiają reżim percepcji, a nie wtedy, gdy produkują jednoznaczny „nastrój”. W planie sytuacyjnym oznacza to, że ambient może być krytyczny, niepokojący, surowy, minimalistyczny albo ciepły, ale zawsze musi być domykalny i zgodny z istotą przedmiotu.

W psychoperformansie ambient i soundscape można uporządkować według funkcji progowych, które nie są gatunkami muzycznymi, lecz trybami organizacji percepcji. Pierwszy tryb to środowisko stabilizacji, w którym celem nie jest „relaks”, tylko obniżenie kosztu sterowania i umożliwienie utrzymania uwagi bez zaciśnięcia, co osiąga się przez niską gęstość zdarzeń, miękkie transjenty, ograniczoną dynamikę oraz spektralną ekonomię. Drugi tryb to środowisko deautomatyzacji uwagi, które działa odwrotnie: wprowadza mikro zaburzenia predykcji, przesunięcia lokalizacji źródeł, nieoczywiste relacje tła i sygnału, ale robi to w dawce, która nie wywołuje startle ani nie eskaluje lęku. Trzeci tryb to środowisko synchronizacji wspólnotowej, gdzie ambient pełni funkcję wspólnego metronomu temporalnego, niekoniecznie rytmicznego w sensie perkusyjnym, lecz czasowego w sensie obwiedni i powtarzalności struktur, co pozwala grupie wejść w jeden reżim czasu bez deklaracji słownej. Czwarty tryb to środowisko krytyczne, kontr-rytualne, w którym soundscape odświeża infrastrukturę i reżimy władzy miejsca, pracując na semantyce sygnałów (np. syren, komunikatów, szumów przemysłowych, brzmień systemów kontroli), ale bez taniej prowokacji i bez nadużycia głośności; jego siła polega na reorganizacji uwagi, a nie na przemocy bodźcowej.

Projektowanie tych środowisk wymaga języka parametrów, a nie metafor, ponieważ w psychoperformansie liczy się wykonalność i możliwość korekty. Najbardziej operacyjne są: gęstość zdarzeń (event density) oraz rozkład interwałów czasowych, zakres dynamiki i profil transjentów, widmowy „środek ciężkości” (spektralny centroid), zawartość pasm niskich i wysokich oraz stopień maskowania dźwięków tła. Dodatkowo dochodzi parametr przestrzenności: lokalizacja źródeł, szerokość sceny, ruch źródeł (panning) oraz relacja dźwięku bezpośredniego do odbitego, czyli praktyczna praca na pogłosie i na wrażeniu odległości. W planie sytuacyjnym parametry te są mapowane do faz progów: faza wejścia wymaga zwykle większej czytelności i mniejszej złożoności, faza liminalna może tolerować większą entropię

brzmienia, a faza domknięcia wymaga redukcji gęstości i wyraźnego zejścia do neutralu, aby nie zostawić resztkowego pobudzenia. Rzetelność polega tu na tym, że performer potrafi powiedzieć, co w ambientcie jest zmienne, co stałe, jakie są progi korekty i jaka jest procedura wyjścia, jeśli środowisko przestaje służyć sensowi.

Istotnym rozróżnieniem jest także to, czy ambient jest wytwarzany jako warstwa kompozycyjna, czy wydobywany z miejsca jako soundscape poprzez selektywny nasłuch i minimalne interwencje. W pierwszym przypadku pojawia się problem dyfuzji i sceny, czyli sposobu projekcji dźwięku w przestrzeni: od prostego stereo po systemy wielokanałowe, gdzie praktyki ambisoniczne mogą dawać większą ciągłość pola i mniejszą „punktowość” bodźca, ale tylko wtedy, gdy system jest skalibrowany i nie generuje lokalnych hotspotów natężenia. W drugim przypadku podstawowym narzędziem jest „ramowanie słyszenia”, czyli decyzja, które elementy audiosfery mają stać się sygnałem, a które pozostają tłem, co wymaga kontroli nad własnymi reakcjami orientacyjnymi i nad kompulsją interpretacji. Praktyki site-specific w sztuce dźwięku, rozwijane m.in. przez Maxa Neuhausa i Billa Fontanę, pokazują, że przesunięcie akcentu z „utworu” na warunki słyszenia potrafi radykalnie zmienić doświadczenie miejsca; psychoperformans stosuje tę zasadę nie po to, by estetyzować przestrzeń, lecz po to, by uczynić ją współsprawcą progów. W obu wariantach obiekt–klucz pozostaje operatorem znaczeń: może być źródłem minimalnego sygnału granicznego, może być fizycznym punktem kotwiczenia uwagi, a czasem może pełnić funkcję „regulatora dawki”, bo performer dotykiem i ciężarem domyka relację z audialnością, zamiast ją eskalować.

Dramaturgia progów w planie ambientowym ma w psychoperformansie charakter fazowy i jest projektowana jako sekwencja decyzji, a nie jako „ciągłe brzmienie”. Wejście polega na ustanowieniu pola ciszy i nasłuchu, a następnie na wprowadzeniu pierwszego elementu ambientu tak, aby był czytelny jako zmiana reżimu, ale nie działał jak alarm; utrzymanie polega na modulacji i na kontroli przepuszczalności, tak aby środowisko nie odcinało od rzeczywistości miejsca i nie zamieniało się w hipnotyczne tło; domknięcie polega na redukcji gęstości, wyciszeniu transjentów i przeniesieniu uwagi do neutralu, gdzie można bez tarcia przejść do słowa, gestu lub światła. Najczęstsze błędy są powtarzalne: ambient jako ciągły „dywan” bez progów, który znosi znaczenie; ambient jako maskowanie świata, które produkuje zależność od bodźca; ambient jako eskalacja nastroju, która zastępuje pracę planu sytuacyjnego; oraz ambient jako narzędzie dominacji, gdy performer decyduje o poziomie ekspozycji bez protokołu wyjścia. Psychoperformans koryguje te błędy przez rygor: każde środowisko ma mieć parametry, granice i procedurę domknięcia, a świadek ma doświadczać nie tyle „muzyki”, ile przejścia, które jest czytelne, wykonalne i odpowiedzialne.

W praktyce planu ambientowego kluczowe jest rozumienie, że „tło” jest zawsze decyzją o hierarchii bodźców, a więc decyzją o tym, co w danej sytuacji ma stać się figurą, a co ma pozostać gruntem. W psychoakustyce to rozróżnienie nie jest metaforą, tylko mechanizmem: maskowanie częstotliwościowe i czasowe może wygasić mikroinformacje, które dla części uczestników są istotne dla orientacji, natomiast nadmiar transjentów i skoków dynamiki może nieustannie uruchamiać reakcję orientacyjną, rozbijając próg. Psychoperformans traktuje więc ambient jako „architekturę saliencji”, a jego projektowanie jako pracę na bramkowaniu uwagi, w której performer świadomie steruje przepuszczalnością pola: decyduje, czy audiosfera miejsca ma przenikać przez ambient, czy ma zostać częściowo przesłonięta, i w jakich fazach progów te decyzje są uzasadnione sensem przedmiotu. W tym ujęciu ambient jest nie tyle

estetyką, ile narzędziem konstrukcji czasu, ponieważ to właśnie czasowość, a nie brzmienie samo w sobie, decyduje o tym, czy uczestnik pozostaje w relacji, czy wpada w autopilota.

Dramaturgia progu w ambient/soundscape opiera się na obwiedniach, czyli kontrolowanych trajektoriach wejścia i wyjścia, które muszą być projektowane jak przejścia w montażu, ale bez przemocy cięcia. Brian Eno zwracał uwagę na możliwość komponowania muzyki, która jest kompatybilna z przestrzenią i nie wymusza jednego trybu słuchania; psychoperformans precyzuje to jako zasadę „miękkiej inicjacji” i „miękkiego domknięcia”, gdzie ambient wchodzi przez stopniową zmianę gęstości i spektralności, a nie przez nagły bodziec. W praktykach site-specific Max Neuhaus budował sytuacje, w których dźwięk nie oznajmia się jako spektakl, tylko jako przesunięcie warunków percepcji; analogicznie w psychoperformansie ambient powinien być rozpoznawalny jako zmiana reżimu, ale nie powinien krzyknąć „oto ambient”, bo to natychmiast przetacza odbiór w tryb konsumpcji estetycznej. W warstwie technicznej oznacza to preferowanie niskiej dynamiki, ograniczonego zakresu transjentów oraz świadomego gospodarowania ciszą progową, która nie jest pustką, lecz interpunkcją. W warstwie kompozycyjnej oznacza to pracę na mikroróżnicach, na powolnych modulacjach, na kontrolowanych fluktuacjach, które utrzymują obecność bez wytwarzania przymusu śledzenia „akcji dźwiękowej”, ponieważ akcją ma być próg, a nie bodziec.

Rozdzielenie ambientu od soundscape jest w psychoperformansie narzędziem metodologicznym: ambient bywa warstwą syntetyczną lub kompozycyjną, natomiast soundscape jest polem zdarzeń zastanych, które można ramować, eksponować albo rekonfigurować. R. Murray Schafer i Barry Truax opisali soundscape jako system relacji, w którym sygnały i znaki akustyczne mają funkcje społeczne, a więc są nośnikami porządku; Hildegard Westerkamp, pracując z praktyką słuchania miejsca, pokazała, że wystarczy przesunąć uwagę, aby przestrzeń stała się „kompozycją” bez dodawania materiału. Psychoperformans korzysta z tej logiki, zwłaszcza w działaniach obywatelskich i krytycznych: zamiast nakładać ambient, który „upiększa”, można skonstruować próg poprzez ekspozycję tego, co zwykle wypierane, na przykład mechaniki infrastruktury, rytmu komunikatów, szumu urządzeń, powtarzalnych sygnałów kontroli. Taka praca nie wymaga głośności, lecz wymaga precyzji ramy, bo bez ramy soundscape zostaje tylko hałasem; rama zaś jest planem sytuacyjnym, w którym performer ustala, kiedy i jak uczestnik ma wejść w nasłuch, jak ma utrzymać uwagę i czym domknąć relację z bodźcami. W tym miejscu szczególnie ważne staje się rozróżnienie między demaskowaniem a przeciążaniem: demaskowanie polega na ujawnieniu relacji, a przeciążanie na zalaniu bodźcem; psychoperformans jest skuteczny tylko w pierwszym trybie.

W praktyce performatywnej parametr przestrzenności jest równorzędny z parametrem widmowym, ponieważ audialność jest zawsze sytuowana, a lokalizacja źródła wpływa na poczucie bezpieczeństwa, orientację i dystans społeczny. Ambisonika i inne techniki przestrzennej dyfuzji mogą być użyteczne, bo pozwalają rozproszyć źródło i uniknąć punktowej dominacji jednego głośnika, ale tylko wtedy, gdy performer traktuje dyfuzję jako narzędzie progu, a nie jako demonstrację technologii. W psychoperformansie dyfuzja powinna podlegać zasadzie czytelnych granic: uczestnik ma wiedzieć, gdzie jest „pole”, i ma mieć możliwość wyjścia z pola bez utraty twarzy, ponieważ brak możliwości wyjścia zmienia ambient w narzędzie przymusu. To dotyczy także prostych konfiguracji stereo: źródło ustawione zbyt blisko, zbyt wysoko lub zbyt centralnie może wywoływać poczucie ekspozycji, podczas gdy

źródło rozproszone, peryferyjne lub częściowo ukryte może budować pole, w którym gest i obiekt–klucz nie są przykryte. W praktykach takich jak prace Janet Cardiff, gdzie warstwa dźwiękowa nakłada się na realną przestrzeń i produkuje efekt podwójnej czasowości, widać, że przestrzenność jest dramaturgią samą w sobie; psychoperformans wykorzystuje to nie do narracji, lecz do modulacji progów, gdzie „tu” i „tam”, „blisko” i „daleko” stają się parametrami relacji, a nie efektami.

W dalszym ciągu podrozdziału kluczowe będzie opisanie sprzężeń pomiędzy ambientem a pozostałymi kanałami, ponieważ w psychoperformansie ambient nie może działać w izolacji. Jeśli ambient zbyt mocno organizuje czas, gest staje się ilustracją; jeśli ambient zbyt mocno maskuje, słowo traci materialność; jeśli ambient jest zbyt gęsty, światło traci funkcję progów, bo próg jest już „zrobiony” przez dźwięk; jeśli ambient jest zbyt pusty, performer może kompensować brak pola eskalacją działań obiektowych. Dlatego ambient musi być projektowany jako warstwa służebna wobec sensu, ale nie w sensie dekoracji, tylko w sensie infrastruktury: ma utrzymywać warunki, w których obiekt–klucz może pracować jako operator znaczeń, a nie jako rekwizyt, a świadek może utrzymać nastuch bez popadania w podniecenie bodźcowe albo w apatię. Ta infrastrukturalna rola ambientu jest jednocześnie miejscem największej odpowiedzialności, bo to tu najłatwiej o nadużycie: ambient może stać się narzędziem manipulacji afektem, jeśli nie ma protokołu wyjścia, jeśli nie ma granic dawki oraz jeśli performer myli „nastrojowość” z progiem. Psychoperformans wymaga więc, aby każdy plan ambientowy posiadał procedurę redukcji, procedurę domknięcia oraz procedurę natychmiastowego przerwania, a także aby jego parametry były dobierane wprost względem istoty przedmiotu, a nie względem wyobrażenia o tym, co „powinno brzmieć transformująco”.

Domknięcie planu ambientowego jest w psychoperformansie testem dojrzałości metody, ponieważ ambient jako środowisko ma tendencję do „rozlewania się” i do pozostawiania w ciele resztkowego rytmu, który działa jeszcze po zakończeniu działania. W konsekwencji domknięcie nie może polegać wyłącznie na wyłączeniu źródła dźwięku, gdyż nagłe odcięcie bywa tak samo przemocowe jak nagłe uderzenie: wprowadza gwałtowną zmianę warunków percepcji, która może uruchamiać reakcję orientacyjną, a w grupie – wzrost napięcia. Domknięcie musi być prowadzeniem przejścia od pola do neutralu, gdzie neutral oznacza audialną elastyczność, czyli zdolność do przyjęcia audiosfery miejsca bez jej maskowania i bez kompulsji poszukiwania sygnału. Z perspektywy planu sytuacyjnego jest to moment, w którym psychoperformans odzyskuje swój rdzeń: nie chodzi o wytworzenie stanu „wewnątrz ambientu”, tylko o zdolność wyjścia z niego z zachowaniem sprawczości.

Najbardziej rzetelne domknięcie ambientu jest fazowe: redukcja gęstości, redukcja spektralnej masy, redukcja dynamiki i stopniowe odśnianie soundscape miejsca. W praktyce oznacza to, że performer prowadzi pole tak, aby dźwięki tła zaczęły być słyszalne zanim ambient zniknie, ponieważ to właśnie to nakładanie się jest momentem przejścia: uczestnik nie spada w pustkę, tylko przesuwając uwagę z pola kompozycyjnego na pole realne. Takie domknięcie jest kompatybilne z logiką akustycznej ekologii, w której środowisko jest partnerem, a nie ekranem, oraz z logiką Deep Listening Pauline Oliveros, gdzie słuchanie jest relacją, a nie konsumowaniem materiału. Psychoperformans używa tej kompatybilności pragmatycznie: odślonienie soundscape jest sygnałem, że próg dobiega końca, a jednocześnie jest momentem integracji, bo odzyskanie świata jest częścią domknięcia.

W dramaturgii progu szczególnie ważne jest, aby ambient nie przejmował funkcji znaczenia, lecz jedynie umożliwiał jego wytworzenie przez inne kanały. Dlatego w psychoperformansie domknięcie ambientu jest często sprzężone z gestem i z obiektem—kluczem, ale w trybie minimalnym: obiekt może wygenerować jeden sygnał graniczny, nie po to, by „zakończyć muzykę”, lecz by domknąć relację, a gest może przenieść ciężar i zorganizować uwagę w stronę neutralu. W działaniach kolektywnych domknięcie ambientu może być wspólnotowe, ale bez retoryki: wystarczy, że wykonawca inicjuje prostą, czytelną sekwencję, na przykład pauza, delikatna redukcja pola, wspólny moment nasłuchu tła i dopiero potem zakończenie. To domknięcie wspólnotowe jest formą ko-regulacji, ale nie w sensie terapeutycznego schematu, tylko w sensie techniki kompozycji relacji, gdzie grupa przechodzi z pola w neutral bez wstydu i bez poczucia porzucenia.

Kluczowym ryzykiem planów ambientowych jest wytworzenie zależności od bodźca, czyli sytuacji, w której uczestnik zaczyna traktować ambient jako warunek stabilności, a jego brak jako stratę. W psychoperformansie jest to traktowane jako błąd metodologiczny, bo metoda ma zwiększać autonomię, nie budować protezę. Dlatego ambient powinien być dawkowalny i przerywalny, a plan sytuacyjny powinien przewidywać momenty ciszy kierunkowej i momenty pełnego odsłonięcia soundscape, aby uczestnik miał doświadczenie stabilności bez dźwiękowego wsparcia. Jest to również kryterium etyczne: jeśli ambient działa tylko wtedy, gdy jest stały i dominujący, to znaczy, że jest narzędziem przymusu. Psychoperformans wymaga, aby ambient był skuteczny także w wersji minimalnej, a więc aby był narzędziem progu, nie środkiem odurzającym.

W praktyce krytycznej i obywatelskiej ambient/soundscape staje się szczególnie delikatnym instrumentem, bo praca z infrastrukturą dźwiękową miejsca może dotyczyć realnych reżimów kontroli i konfliktu. Domknięcie w takim przypadku musi zawierać element przywrócenia sprawczości: uczestnik nie może zostać w stanie „otwartej ekspozycji” na bodźce infrastrukturalne, bo to byłoby powtórzeniem przemocy, którą działanie miało ujawnić. Psychoperformans stosuje tu zasadę kontr-rytuału bez traumatyzacji: ekspozycja jest kontrolowana, a domknięcie jest wyraźne i prowadzone, często przez powrót do ciszy orientacyjnej, a następnie do neutralu. W tym sensie dramaturgia progu w ambient/soundscape jest nie tylko estetyką, lecz polityką uwagi: uczy, że można widzieć i słyszeć mechanikę miejsca bez wpadania w bezradność, ale tylko wtedy, gdy istnieje protokół wyjścia.

Zamykając podrozdział, należy podkreślić, że ambient i soundscape w psychoperformansie są narzędziami o wysokim potencjale zarówno sprawczym, jak i nadużyciowym. Ich sprawczość polega na tym, że potrafią zbudować warunki przejścia w skali mikro i makro, modulując czas, salencję i relację bodziec—uwaga; ich nadużyciowość polega na tym, że łatwo nimi zastąpić sens atmosferą, a autonomię zależnością. Psychoperformans rozwiązuje ten problem rygiorem planu sytuacyjnego: dochodzenie i research, parametryzacja środowiska, dawka, procedury korekty oraz domknięcie fazowe do neutralu. Dopiero w takim rygorze ambient staje się narzędziem światowej klasy praktyki performatywnej: nie „muzyką do zmiany”, lecz infrastrukturą, która umożliwia zmianę jako zdarzenie etyczne i kompozycyjne, rozgrywające się w sieci kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

## Plany świetlne i wizualne

W psychoperformansie światło nie jest dekoracją ani neutralnym „warunkiem widzialności”, lecz pierwszorzędym materiałem sprawczym, który modeluje fizjologię percepcji, dynamikę afektu, organizację uwagi, a także etykę współobecności. Każda sytuacja widzenia jest zarazem sytuacją ciała: źrenica, akomodacja, adaptacja do jasności, mikroprzeskoki sakkadowe, integracja kontrastu w torach siatkówkowo-korowych i obciążenie przetwarzania w polu uwagi tworzą jedną sprzężoną całość z napięciem mięśniowym, rytmem oddechowym i parametrami pobudzenia autonomicznego. Dlatego „plan świetlny” w tej książce oznacza nie tyle projekt iluminacji, ile partyturę regulacji bodźca, w której luminancja, rozkład luminancji w polu (glare i olśnienie rozproszone), kontrast lokalny i globalny, temperatura barwowa, migotanie, kierunkowość, odbicia, połysk oraz temporalność zmian są komponowane tak, by służyć sensowi planu sytuacyjnego, a jednocześnie pozostawać w rygorze bezpieczeństwa. W perspektywie studium przypadku choroby oczu, w tym centralnej retinopatii surowiczej, ta ostrożność nie jest dodatkiem: jest warunkiem, by praca na znaczeniach nie eskalowała obciążeń widzenia, nie wzmacniała przymusu kontroli i nie produkowała wtórnego nocebo poprzez agresywne środowisko wizualne.

Ten rozdział porządkuje światło jako medium wielowarstwowe: fizyczne, neurokognitywne, symboliczne i instytucjonalne. Na poziomie fizyki i techniki interesują nas proste parametry, które mają realne konsekwencje: geometria źródeł, ich widmo, poziom i równomierność oświetlenia, migotanie wynikające z modulacji PWM, kierunkowość i kontrola cieniowania, a także relacja źródło–obiekt–oko. Na poziomie percepcji chodzi o to, co w języku badań nad uwagą nazywa się mapą saliencji: światło i kontrast nie tylko ujawniają obiekty, ale konkurują o selekcję uwagi, a nadmiar „pików” bodźcowych rozrywa spójność czynności, rozprasza intencję i wzmacnia stan alarmowy. W tym sensie psychoperformans korzysta z wiedzy o przetwarzaniu „od dołu” i „od góry” bez fetyszowania naukowych modeli: wykorzystuje je jako heurystyki kompozycyjne, które pozwalają projektować środowisko o kontrolowanej czytelności i przewidywalności. Jednocześnie rozdział od początku utrzymuje perspektywę humanistyczną: światło jest także narzędziem władzy i reżimem widzialności. Od modernistycznych eksperymentów László Moholy-Nagya, przez pedagogikę percepcji Josefa Albersa i praktyki Bauhausu, aż po późniejsze strategie sztuki światła, widać, że kontrola luminancji i koloru bywa jednocześnie estetyczna i dyscyplinująca. Psychoperformans wprowadza tu własny korektyw: „prawo oka” jako zasada, że widzenie nie jest zasobem do ekstrakcji, lecz relacją wymagającą zgody, a plan świetlny jest jednym z podstawowych narzędzi tej zgody.

Rozdział operuje zatem dwiema równoległymi logikami. Pierwsza jest operacyjna: jak dobrać warunki świetlne tak, by praca była wykonalna i nie przeciążała torów wzrokowych, zwłaszcza gdy pole widzenia jest chwiejne, a kontrast i zniekształcenia stanowią część doświadczenia choroby. Druga jest znaczeniowa: jak światło staje się perfonemem, czyli nośnikiem i operatorem sensu, który może „domykać” akt, uruchamiać pamięć ciała, urzeczywistniać próg, inicjować przejście, a czasem także demaskować przemoc normy widzenia. W tej drugiej logice istotne jest, że światło może działać bez słów: jako rytm ściemniania, jako strefa wyłączenia, jako izolacja jednego obiektu–klucza z tła, jako wytworzenie kontrolowanej nieczytelności. To, co w klasycznych instalacjach Jamesa Turrella bywa przeżywane jako architektura percepcji, a w środowiskach Olafura Eliassona jako modelowanie nastroju i wspólnotowej sytuacji widzenia,

w psychoperformansie zostaje ujęte bardziej rygorystycznie: jako element planu sytuacyjnego, którego skutki muszą być przewidywalne, odwracalne i poddane korekcie po obserwacji reakcji wykonawcy oraz świadka.

Ważnym wątkiem, który spaja całość, jest napięcie między ciemnością a prześwietleniem, między ochroną a ekspozycją. W kulturze zachodniej ciemność bywa interpretowana jako brak, zagrożenie, niewiedza, „ślepa plama” sensu; zarazem w praktykach kontemplacyjnych i w wybranych tradycjach inicjacyjnych ciemność bywa rozumiana jako warunek reorganizacji percepcji i resetu pobudzenia. Psychoperformans nie przyznaje żadnej z tych figur statusu prawdy o świecie; traktuje je jako zasoby symboliczne, które można włączać tylko wtedy, gdy nie przeczą bezpieczeństwu i nie wzmacniają patologicznego lęku przed utratą kontroli. W studium przypadku choroby oczu szczególnie łatwo o katastrofizację: ciemność może stać się fantazmatem trwałej utraty widzenia, a intensywne światło może wywoływać odruchową obronę i wzmacniać awersję. Plan świetlny musi więc działać jak „regulator semantyczny”: dopuszczać symbolikę, ale nie dopuszczać przemocy bodźca; otwierać obszar transformacji, ale nie doprowadzać do dysregulacji.

Z tego powodu rozdział 68 jest zarazem rozdziałem o infrastrukturze. W praktyce codziennej, szczególnie u osoby, która pracuje obrazem i wytwarza obiekty oraz dokumentacje, warunki widzenia są stale negocjowane: ekran, odbicia, luminancja stanowiska, kontrast typografii, ustawienia aplikacji, światło zastane, a nawet drobne parametry jak połysk papieru czy mikrotekstury powierzchni stają się cichymi determinantami zmęczenia i napięcia. Psychoperformans proponuje tu przesunięcie: zamiast heroicznego „ostrości za wszelką cenę” pojawia się dyscyplina łagodności, rozumiana nie jako miękkość estetyczna, lecz jako rygor operacyjny. Ten rygor ma wymiar etyczny: jeśli w polu obecności pojawia się świadek lub uczestnicy, to plan świetlny staje się częścią umowy, bo światło może narzucać tempo, dominację, a nawet wytwarzać zawstydzenie lub ekspozycję. Rozdział domaga się więc konsekwencji: światło jest jednym z głównych kanałów, w którym realizuje się zasada dobrowolności, możliwości przerwania i kontroli intensywności bodźca.

W kolejnych podrozdziałach zostanie rozpisany warsztat: najpierw światło niskie i ciemność kontrolowana jako narzędzia progu i regulacji; następnie kolor i kontrast wraz z ochroną pola widzenia jako praktyka zarówno percepcyjna, jak i polityczna; na końcu projekcje i obiekty świetlne jako szczególna klasa perfonemów, w których światło staje się obiektem–kluczem, a nie tylko warunkiem ujawniania obiektów. Całość pozostaje podporządkowana temu samemu celowi: projektowaniu takich warunków widzenia, które sprzyjają stabilizacji funkcji i redukcji pobudzenia, a równolegle umożliwiają sensotwórczą IndywiduAkcję bez ucieczki w spektakl albo przemoc bodźca.

### 68.1. Światło niskie i ciemność kontrolowana

Światło niskie oraz ciemność kontrolowana stanowią w psychoperformansie nie tyle „warunek sceniczny”, ile autonomiczne medium kompozycyjne, które organizuje relacje między uwagą, afektem, przestrzenią i znaczeniem. W odróżnieniu od potocznego rozumienia ciemności jako braku, praktyka performatywna traktuje ją jako aktywną substancję sytuacji: gęstość percepcyjną, która przedstawia hierarchie bodźców i redukuje przymus rozpoznawania.

Ciemność w tym ujęciu nie jest metafizyczną figurą, tylko parametrem infrastrukturalnym planu sytuacyjnego, pozwalającym wytworzyć próg wejścia w stan odmienny od codziennej ekonomii widzialności, produktywności oraz natychmiastowej czytelności.

Na poziomie fenomenologicznym ciemność kontrolowana działa jak narzędzie rekonstrukcji intencjonalności, ponieważ przesuwa centrum ciężkości z percepcji reprezentacyjnej ku percepcji kinestetycznej i taktylnej. Maurice Merleau-Ponty opisywał ciało jako pierwotny warunek orientacji w świecie, a nie bierny nośnik „wrażeń”, i właśnie w obniżonej luminancji ta zasada ujawnia się z wyjątkową ostrością. Widzenie przestaje dominować jako reżim epistemiczny, a jego osłabienie nie musi oznaczać utraty, tylko redystrybucję kanałów: większą wagę zyskuje słuch, propriocepcja, rytm oddechowy, mikro-impulsy ruchowe oraz zdolność do „czytania” przestrzeni jako układu napięć i odległości. Gaston Bachelard, pisząc o intymności przestrzeni, wskazywał, że dom, kąt i schowek działają nie poprzez obraz, lecz poprzez gęstość doświadczania; ciemność kontrolowana jest w tym sensie technologią intymności, którą można skalować od mikro-sytuacji do form monumentalnych.

W tradycjach teatralnych XX wieku obniżone światło nie pełniło roli wyłącznie estetycznej, lecz było instrumentem przekształcania relacji widz–wykonawca oraz modulowania intensywności doświadczenia. Adolphe Appia i Edward Gordon Craig traktowali światło jako materię rzeźbiącą przestrzeń i ciało, umożliwiającą „pisanie” dramaturgii bez mnożenia znaków dekoracyjnych, a Jerzy Grotowski konsekwentnie redukował nadmiar bodźców, by wzmocnić pracę na obecności i jakości aktu. W tym porządku ciemność kontrolowana nie jest „efektem”, lecz strategią odjęcia, która stabilizuje pole uwagi i obnaża mechanikę współobecności: kto patrzy, kto jest oglądany, jakie pragnienie widzenia organizuje grupę i jak ten mechanizm można zawiesić albo przestawić. W psychoperformansie takie odjęcie jest zawsze sprzężone z planem manipulacji obiektami–kluczami, ponieważ w niskim świetle obiekt traci część oczywistej identyfikowalności i może zostać uruchomiony jako perfonem o zwiększonej wieloznaczności, bardziej podatny na rytualno-performatywne technologie znaczenia.

Istotne jest, że ciemność kontrolowana bywa mylona z prostym „zaciemnieniem”, podczas gdy w praktyce chodzi o precyzyjną, mierzalną i powtarzalną dystrybucję luminancji oraz kontrastu. Niskie światło nie oznacza braku światła, tylko wytworzenie takiej topologii jasności, w której źródła są osłonięte, rozproszone albo pośrednie, a intensywność bodźca nie generuje gwałtownych skoków adaptacyjnych w percepcji. W języku technicznym da się to opisać jako projektowanie środowiska o dominacji stref mezopowych, z ograniczeniem olśnienia (glare) i z kontrolą odbić kierunkowych, przy jednoczesnym zachowaniu minimalnych punktów orientacyjnych. Takie podejście jest fundamentalne dla psychoperformansu, ponieważ plan sytuacyjny nie może opierać się na przypadkowym „mroku”; musi tworzyć stabilną architekturę progu, w której zmiana jest zamierzona, stopniowana i odwracalna.

W antropologii rytuału ciemność ma status technologii liminalnej: nie tylko „ukrywa”, lecz wytwarza zawieszenie dotychczasowych klasyfikacji. Victor Turner opisywał liminalność jako stan pomiędzy porządkami, w którym dotychczasowe role tracą oczywistość, a nowe nie są jeszcze utrwalone; ciemność kontrolowana materializuje ten „pomiędzy” w sposób bezpośredni i cielesny. W praktykach inicjacyjnych, nocnych czuwaniach, procesjach, obrzędach przejścia i formach kontemplacji ciemność bywała wykorzystywana do obniżenia kosztu społecznej autoprezentacji oraz do wzmocnienia słyszalności głosu, gestu, szelestu,

zapachu, temperatury. Psychoperformans przejmując z tego zasobu nie gotowe treści, lecz mechanizm: redukcję reżimu widzialności jako warunek przebudowy relacji, w tym relacji z własnym lękiem i własnym pragnieniem kontroli.

Z perspektywy estetyki kulturowej ciemność kontrolowana posiada również wymiar krytyczny wobec modernistycznej i późnokapitalistycznej „imperatywnej jasności”, w której widzialność jest równoznaczna z wartością, a przejrzystość z prawomocnością. Jun’ichirō Tanizaki w Pochwale cienia przeciwstawiał zachodniemu fetyszowi blasku kulturę półcienia, patyny i niejednoznaczności, akcentując, że sens bywa generowany przez strefy niedoświetlone, a nie przez totalne odświetlenie. W psychoperformansie ta intuicja zostaje przełożona na język operacyjny: ciemność kontrolowana staje się metodą przeciwdziałania hipersemiozie, czyli nadprodukcji znaków, która w działaniu performatywnym może zagłuszać przeżycie i wytwarzać kompulsywną interpretację. Zamiast mnożyć komunikaty, plan sytuacyjny buduje warunki, w których znak może „dojrzeć” w czasie, a percepcja nie jest zmuszana do natychmiastowego domknięcia znaczenia.

Ciemność kontrolowana pozwala także na szczególny typ pracy z temporalnością. W jasnym środowisku zmiana jest często doświadczana jako natychmiastowa i zewnętrzna, podczas gdy w niskiej luminancji mikrozmiany nabierają wagi: przesunięcie cienia, powolne ściemnianie, pojawienie się punktu światła, zanik konturu, drobna reorganizacja przestrzeni. Ta temporalna granulacja jest jednym z kluczowych narzędzi psychoperformansu, ponieważ umożliwia kompozycję „czasu uwagi” jako osobnego materiału, niezależnego od narracji słownej. W konsekwencji plan sytuacyjny może pracować z zawieszeniem, opóźnieniem i rytmem, nie popadając w spektakl, lecz wytwarzając stan, który ma charakter transformacyjny właśnie dzięki swojej ograniczonej czytelności i powolności.

W praktyce warsztatowej ciemność kontrolowana jest przede wszystkim organizacją stref: strefy wejścia, strefy orientacji, strefy pracy na obiekcie–kluczu, strefy odpoczynku oraz strefy wyjścia, rozumianej jako ponowne wprowadzenie w codzienny reżim światła. W psychoperformansie takie strefowanie jest częścią etyki, ponieważ chroni uczestnika przed przymusem natychmiastowej adaptacji i pozostawia margines decyzji, czy wchodzi w gęstość doświadczenia, czy pozostaje na jej obrzeżu. Zamiast gwałtownych skoków stosuje się przejścia progowe: rozproszone źródła, światło odbite, niskie natężenia i czytelne, powtarzalne punkty odniesienia, dzięki którym przestrzeń pozostaje „zamieszkiwalna”, a nie staje się polem dezorientacji. To podejście koresponduje z myśleniem Petera Brooka o „pustej przestrzeni” jako warunku koncentracji i prawdy scenicznej, przy czym psychoperformans rozszerza je poza teatr: na autopraktykę, na sytuacje domowe, na działania w plenerze oraz na przestrzenie instytucjonalne.

Jednym z najważniejszych efektów ciemności kontrolowanej jest możliwość przeformułowania relacji między obiektem–kluczem a tłem. W jasności obiekt bywa konsumowany wzrokowo jako „rzecz do rozpoznania”, natomiast w półcieniu i w niskim świetle zaczyna działać jako zdarzenie: jego obecność jest bardziej czasowa niż rzeczowa, bardziej procesualna niż klasyfikacyjna. W takich warunkach manipulacja obiektem–kluczem może zostać zrytualizowana bez przesady symbolicznej: ruch dłoni, dotyk, oddech, dźwięk tarcia, ciężar materiału, mikroszum powierzchni stają się równorzędnymi nośnikami sensu, a światło pełni rolę regulatora, który nie narzuca treści, tylko utrzymuje próg intensywności. W tym

sensie ciemność kontrolowana jest perfonemem „ujemnym”: nie dodaje znaku, lecz wycina nadmiar, dzięki czemu akt symboliczny, wypowiedź performatywna albo gest progowy uzyskuje większą moc nie przez eskalację bodźców, ale przez dyscyplinę redukcji.

W praktyce projektowej kluczowe jest odróżnienie ciemności kontrolowanej od ciemności przypadkowej. Ta druga bywa skutkiem zaniedbania, złej logistyki lub improwizacji, która wytwarza nieczytelność nie jako wybór artystyczno-terapeutyczny, lecz jako deficyt infrastruktury. Ciemność kontrolowana jest natomiast świadomie wyprodukowaną jakością środowiska, której parametry można opisać, powtórzyć, skalibrować i odwrócić. W tym sensie stanowi ona część warsztatu podobnego do pracy z dźwiękiem: nie chodzi o „ciszę absolutną”, lecz o taki poziom tła i taki rozkład bodźca, które pozwalają prowadzić pracę na znaczeniu bez narzucania przemocy intensywności.

Techniczna precyzja zaczyna się od rozumienia, że „niskie światło” nie jest jedną wartością, tylko gradientem i topologią. Można mieć przestrzeń o bardzo niskim średnim natężeniu oświetlenia, a zarazem z ostrymi, punktowymi źródłami generującymi olśnienie i agresywny kontrast; można też mieć środowisko o wyższej średniej luminancji, lecz z rozproszonym, miękkim światłem pośrednim, które będzie subiektywnie spokojniejsze i mniej obciążające poznawczo. Projektowanie ciemności kontrolowanej opiera się więc na pracy z rozkładem luminancji w polu, z ograniczeniem wysokich luminancji punktowych, z unikaniem błyszczących powierzchni oraz z kształtowaniem cieni tak, by nie tworzyły fałszywych progów i „dziur” przestrzennych. W języku fotometrii i ergonomii użyteczne są rozróżnienia między natężeniem oświetlenia (illuminance), luminancją (luminance) i kontrastem, a w praktyce oświetleniowej również pojęcia związane z olśnieniem (UGR) oraz z migotaniem, które w nowoczesnych źródłach LED bywa wypadkową sterowania modulacją (PWM) i może generować niepożądane wrażenia stroboskopowe.

Ciemność kontrolowana ma także wymiar chronobiologiczny i afektywny. To, co w języku neurobiologii bywa opisywane jako sprzężenie światła z rytmem dobowym, nie powinno być traktowane jako deterministyczna „reguła”, lecz jako kolejny obszar, w którym plan sytuacyjny może działać odpowiedzialnie. Utrzymywanie niskiej luminancji wieczorem, ograniczenie krótkofalowego widma oraz stopniowe wygaszanie bodźca może sprzyjać jakości przejścia między trybem zadaniowym a trybem regeneracji, co w praktyce IndywiduAkcji ma znaczenie strukturalne: łatwiej utrzymać ciągłość praktyki, gdy nie jest ona w konflikcie z fizjologiczną ekonomią odpoczynku. Badacze tacy jak Charles A. Czeisler i Russell G. Foster opisują znaczenie światła jako sygnału czasowego dla systemów biologicznych, ale psychoperformans nie „aplikuje” tej wiedzy wprost; raczej przekłada ją na dyscyplinę kompozycji, w której intensywność i czas działania bodźca nie są przypadkowe.

W wymiarze dramaturgicznym niskie światło jest narzędziem redukcji presji ekspozycji, co ma szczególne znaczenie dla etyki współobecności. W silnej jasności twarz, postawa i mikroekspresje stają się natychmiast „czytane” i oceniane, nawet jeśli nie ma takiej intencji, a grupa zaczyna działać w logice performatywnej autoprezentacji. Przy obniżonej luminancji ta natychmiastowość zostaje osłabiona: widzialność jest mniejsza, ale paradoksalnie obecność może stać się gęstsza, bo uczestnicy przestają konsumować siebie wzrokowo jako obiekty interpretacji. W teatrze i w praktykach performatywnych istnieje długa tradycja świadomego używania półmroku do przeniesienia ciężaru z wizualnej identyfikacji na jakości czasu, rytmu,

oddechu i słyszalności ciała; Robert Wilson i Jennifer Tipton pokazują, że światło może budować uwagę bez podnoszenia głośności bodźca, a Jean Kalman konsekwentnie traktuje ciemność jako materiał, który potrafi „trzymać” scenę równie mocno jak światło. Psychoperformans przejmuje tę kompetencję jako narzędzie projektowania sytuacji, w której uczestnik nie jest zmuszony do bycia widzianym, aby być obecnym.

W tym miejscu pojawia się ważna różnica między ciemnością jako schronieniem a ciemnością jako wymuszeniem. Plan sytuacyjny nie może traktować mroku jak mechanizmu władzy, który odbiera wybór, izoluje lub wytwarza zależność od prowadzącego; to byłaby logika przymusu, a nie transformacji. Zamiast tego stosuje się zasadę dobrowolnego zanurzenia: strefy, w których można pozostać w wyższym świetle; punkty orientacyjne; czytelny układ przestrzeni; możliwość przerwania; powolne przejścia. Tego typu architektura ciemności jest bliska pojęciu „holding environment” Donalda Winnicotta, rozumianemu jako warunki podtrzymujące, w których możliwa jest gra, eksperyment i reorganizacja bez przeciążenia; w psychoperformansie „podtrzymanie” nie jest metaforą, tylko inżynierią sytuacji.

Ciemność kontrolowana działa szczególnie mocno w relacji z obiektem–kluczem, ponieważ ograniczenie widzialności zmienia tryb interpretacji rzeczy. Gdy obiekt nie jest w pełni odsłonięty, rośnie jego status jako operatora wyobraźni, pamięci i projekcji, a zarazem zwiększa się znaczenie dotyku, ciężaru, temperatury i dźwięku manipulacji. W takiej konfiguracji perfonem nie musi być „wyjaśniany” przez narrację; może zostać uruchomiony jako zdarzenie relacyjne, którego sens wyłania się z sekwencji aktów symbolicznych i z uważnie zaprojektowanych pauz. To jest istotą technologii znaczenia w psychoperformansie: sens nie jest komunikatem, tylko skutkiem kompozycji, a ciemność kontrolowana jest jedną z podstawowych metod ograniczania semiozy, aby obiekt mógł działać z większą gęstością.

W tradycji sztuk wizualnych praca na niskiej luminancji ma również wymiar historyczno-estetyczny, ale w psychoperformansie nie chodzi o imitację stylu, tylko o wykorzystanie sprawdzonych mechanizmów percepcyjnych. Chiaroscuro w malarstwie Caravaggia czy Rembrandta nie jest wyłącznie „efektem dramatycznym”; jest także sposobem prowadzenia uwagi, selekcji informacji i ustanawiania hierarchii tego, co ma zostać zobaczone i w jakiej kolejności. Podobnie film noir oraz tradycje nocnej kinematografii pokazują, że cień potrafi być narzędziem organizacji znaczenia poprzez wycięcie tła, a nie przez dopowiedzenie treści. Psychoperformans traktuje te genealogie jako repertuar rozwiązań: w niskim świetle można projektować czytelność lokalną zamiast globalnej, wywołując stan skupienia, w którym informacja jest dawkowana, a nie zalewowa.

Jednocześnie należy rozbroić częsty błąd praktyk: utożsamienie ciemności z bezpieczeństwem psychicznym. Dla części osób mrok jest łagodny i kojący, dla innych może uruchamiać lęk, hiperwzmożoną czujność, skojarzenia z utratą kontroli albo doświadczenia traumatyczne; to nie jest kwestia „woli”, tylko ucieleśnionych wzorców reakcji. Plan sytuacyjny musi więc zawierać etap dochodzenia i researchu, w którym rozpoznaje się, jakie figury kulturowe i osobiste są aktywowane przez ciemność, jakie przesady, skrypty i automatyczne narracje towarzyszą półmrokowi, oraz jak je przekształcić bez przemocy. W psychoperformansie jest to moment, w którym włączają się technologie odczarowywania: rytualno-performatywne przepracowanie lęku przed „ciemnym”, praca na frazeologizmach, na stereotypach i na języku, który wytwarza z ciemności fantazmat. Ciemność kontrolowana ma wówczas działać nie jako „ciemność sama

w sobie”, lecz jako przestrzeń ćwiczenia sprawczości: stopniowania, wycofywania, wchodzenia i wychodzenia, czyli budowania praktycznej kompetencji regulacyjnej.

Wreszcie, ciemność kontrolowana jest medium politycznym, bo dotyczy reżimów widzialności i niewidzialności. Kto może pozostać w cieniu, a kto musi być stale eksponowany; kto kontroluje światło, a kto jest mu poddany; kto zyskuje przewagę przez „wiedzę o przestrzeni”, a kto zostaje zdeorientowany. Michel Foucault opisywał, jak nowoczesność wiąże widzialność z dyscypliną i nadzorem; psychoperformans nie rozwija tu teorii instytucji, lecz przekłada ją na praktykę: w planie świetlnym nie wolno reprodukować układów dominacji. Dlatego ciemność kontrolowana wymaga transparentnej umowy, czytelnych zasad oraz takiego projektowania, w którym światło nie jest narzędziem manipulacji relacją, lecz materiałem wspólnej kompozycji.

Ciemność kontrolowana osiąga pełnię dopiero wtedy, gdy zostaje potraktowana jak system, a nie jak pojedynczy zabieg. System oznacza tu jednocześnie: warstwę urządzeń i materiałów (źródła, dyfuzory, przesłony, odbłyśniki, powierzchnie absorbujące, sterowanie), warstwę reguł (kolejność działań, progi intensywności, procedury wejścia i wyjścia), warstwę relacji (kto ma dostęp do sterowania, jaka jest umowa w grupie, jak sygnalizuje się dyskomfort), oraz warstwę semantyczną (co ciemność „robi” jako perfonem i jakie figury kulturowe uruchamia). Jeżeli którykolwiek z tych poziomów jest niedopracowany, półmrok zamienia się w nieczytelną improwizację: buduje nie próg, lecz chaos; nie skupienie, lecz czujność; nie transformację, lecz przymus interpretacyjny. W psychoperformansie, który opiera się na precyzji planu sytuacyjnego i na rygorze dochodzenia, ciemność kontrolowana musi być „infrastrukturalnie wiarygodna”, to znaczy powtarzalna, skalowalna i kompatybilna z różnymi konfiguracjami kanałów (słowo, ruch, dźwięk, obiekt, przestrzeń, czas, pojęcia), bez uzależniania skuteczności od spektakularności.

Na poziomie warsztatowym podstawowym narzędziem jest tu projektowanie przejść, a nie stanów skrajnych. Zamiast fetyszu „blackoutu” stosuje się rampy: powolne ściemnianie, stabilizacja, mikro-zmiana, ponowna stabilizacja, a dopiero później ewentualne wejście w głębszy półmrok. W teatrze i w reżyserii światła takie sekwencje funkcjonują jako cueing, fade, crossfade, a ich sens nie jest wyłącznie estetyczny, lecz poznawczy: układ nerwowy lepiej toleruje zmiany ciągłe niż skoki, a uwaga łatwiej utrzymuje spójność intencji, gdy bodziec nie produkuje gwałtownych przełączeń. To, co w praktykach scenicznych bywa realizowane przez dimmery i protokoły sterowania (na przykład DMX jako standard transmisji sygnałów), w psychoperformansie staje się logiką planu sytuacyjnego: jeśli światło ma działać transformacyjnie, musi mieć rytm, a nie przypadek.

Inżynieria półmroku wymaga także „negatywnej” pracy na przestrzeni, czyli świadomego pochłaniania światła, a nie tylko jego dostarczania. Zamiast dodawać źródła, częściej skuteczniejsze jest wyciszenie odbić i połysków: matowienie powierzchni, usuwanie lustrzanych punktów, odsuwanie błyszczących obiektów od osi widzenia, wprowadzanie tkanin o wysokiej absorpcji, ustawianie przesłon ograniczających rozbłyski. W języku operatorskim i fotograficznym odpowiada temu pojęcie negative fill, a w architekturze wnętrz zasada, że „ciemność” często jest wynikiem właściwego doboru materiałów, nie samego obniżenia natężenia. Psychoperformans korzysta z tej logiki, ponieważ manipulacja obiektami–kluczami wymaga czytelności lokalnej: obiekt ma być dostępny do działania, ale tło nie powinno „krzyczeć” bodźcem. Ciemność kontrolowana oznacza więc selektywną widzialność, w której

perfonem może zostać wyodrębniony nie przez agresywny reflektor, tylko przez konsekwentne odejmowanie.

W tym kontekście ważna jest też kontrola migotania i jakości źródeł. Niskie światło osiągane przez przyciemnianie może w pewnych technologiach generować niepożądane modulacje strumienia świetlnego, które są rejestrowane somatycznie jako napięcie, rozdrażnienie lub trudność w utrzymaniu koncentracji, nawet jeśli nie są jednoznacznie „widziane” jako stroboskop. Praktyka psychoperformansu nie musi wchodzić w techniczne detale elektroniki, ale powinna utrzymywać zasadę: półmrok ma uspokajać salientną bodźca, nie wytwarzać ukrytego stresora. Dlatego w dochodzeniu i researchu uwzględnia się nie tylko symbolikę ciemności, lecz także parametry urządzeń, ich zachowanie w trybach ściemniania oraz stabilność emisji. To jest element profesjonalizacji planu świetlnego, analogiczny do tego, jak w pracy z dźwiękiem bada się szum własny urządzeń i artefakty kompresji.

Ciemność kontrolowana w psychoperformansie jest również polem „mikroetyki”: drobnych decyzji, które w skali działania rozstrzygają o podmiotowości uczestników. Kto ma prawo przemieszczać się w półmroku, kto steruje światłem, jak sygnalizuje się potrzebę przerwy, w jaki sposób zapewnia się orientację bez naruszania intymności, jak projektuje się „bezpieczne marginesy” poza centrum działania. Alfred Schütz, analizując świat życia codziennego, zwracał uwagę na społeczną organizację sensu i na to, że poczucie oczywistości jest wytwarzane intersubiektywnie; w półmroku ta organizacja staje się krucha, dlatego plan sytuacyjny musi ją podtrzymywać regułami, a nie autorytarną kontrolą. Ciemność kontrolowana jest zatem narzędziem współtworzenia: projektuje się ją tak, by nikt nie był „uwięziony” w cudzym pomysłu, a jednocześnie by wspólna kompozycja utrzymała spójność.

Równolegle ciemność kontrolowana działa jako laboratorium przesądów, frazeologii i „magicznych” technologii znaczenia, rozumianych ściśle jako rytualno-performatywne operacje na sensach. Język potoczny jest pełen figur, w których ciemność równa się zagrożeniu, tajemnicy, winie, niewiedzy, „złu”, a jasność równa się prawdzie, moralności i kontroli; te równania nie są neutralne, bo formatują reakcje afektywne i społeczne. Psychoperformans nie walczy z nimi deklaracją, tylko uruchamia procedury odczarowywania: dopuszcza, by frazeologizmy wybrzmiały, ale rozbraja ich automatyzm przez konkretną pracę na obiekcie–kluczu, przez zmianę rytmu, przez przestawienie relacji tło–figura, przez wytworzenie doświadczenia, w którym „ciemne” staje się przestrzenią kompetencji i sprawczości, a nie lęku. W tym sensie ciemność kontrolowana jest medium retoryczne: pozwala przepis(y)wać skrypty kulturowe na poziomie somatycznym, a nie tylko dyskursywnym.

W praktyce oznacza to możliwość konstruowania planów sytuacyjnych, w których ciemność jest etapem inicjacji w działanie na rzeczach i pojęciach, a nie finałem. Najpierw wprowadza się półmrok jako warunek wyciszenia nadmiaru informacji; następnie pojawia się obiekt–klucz, który w tych warunkach nie jest „pokazany”, tylko „spotkany” w dotyku i w czasie; potem dopiero dopuszcza się minimalne światło, które nie odśłania wszystkiego, lecz stabilizuje orientację i pozwala na precyzyjniejszą manipulację. Ta sekwencja ma charakter partytury, w której widać logikę selekcji od ogółu do szczegółu: najpierw redukcja, potem wyodrębnienie, na końcu doprecyzowanie. Zamiast jednego efektu otrzymuje się proces, a proces jest kluczowy, bo psychoperformans jest sztuką konsekwencji, nie jednorazowego olśnienia.

Warto też zauważyć, że ciemność kontrolowana może być projektowana w skali mikro bez żadnej infrastruktury „teatralnej”. To bywa zasadnicze dla praktyk domowych i dla IndywiduAkcji rozumianej jako cykliczna autoprawda, w której liczy się powtarzalność i niska bariera wejścia. Minimalny zestaw nie polega wtedy na zakupie urządzeń, tylko na kompozycji: stała pora, stała strefa, ograniczenie źródeł punktowych, użycie światła odbitego, zasłonięcie połysków, wprowadzenie jednego obiektu–klucza i jednej reguły czasu. Tak skonstruowana ciemność nie jest „biedną wersją” teatru, tylko autonomiczną techniką: wyprodukowanie warunków, w których uwaga przestaje być rozrywana przez powierzchnię rzeczy, a zaczyna poruszać się w głąb relacji. Peter Brook mówił o tym, że intensywność nie wynika z dekoracji, tylko z jakości przestrzeni i aktu; psychoperformans dopowiada: niskie światło jest jednym z najprostszyc sposobów, by tę jakość uzyskać bez przemocy.

Ciemność kontrolowana może być również narzędziem negocjowania granicy między prywatnym a publicznym. W jasności łatwo odtworzyć logikę ekspozycji, w której działanie staje się prezentacją, a uczestnik podlega ocenie. Półmrok pozwala przesunąć akcent ku temu, co w performatyce określa się jako liveness i współobecność: realność zdarzenia nie wymaga pełnej widzialności, wymaga spójnego czasu i wspólnej uwagi. To jest powód, dla którego w rozdziale o planach świetlnych nacisk pada na ciemność kontrolowaną jako medium etyczne: redukuje ona presję „bycia widzialnym”, a wzmacnia prawo do bycia obecnym bez natychmiastowego ujawnienia. W psychoperformansie ten aspekt jest sprzężony z odpowiedzialnością prowadzącego i z zasadą, że światło nie może służyć ukrytej dominacji; jeśli półmrok ma budować zaufanie, musi mieć jasne reguły.

Ostatecznie ciemność kontrolowana jest narzędziem epistemologicznym, ponieważ zmienia sposób, w jaki wytwarzana jest wiedza o sytuacji. W jasności wiedza bywa szybka, kategoryzująca i „obiektywizująca”: rozpoznaję, nazywam, klasyfikuję. W półmroku wiedza staje się relacyjna i czasowa: wiem, bo jestem w kontakcie, bo trwam, bo wracam, bo sprawdzam. To przesunięcie jest kluczowe dla psychoperformansu jako praktyki transformacyjnej: nie chodzi o to, by „zobaczyć prawdę”, lecz by przejść przez serię aktów, które reorganizują relacje z rzeczami, z językiem, z pamięcią i z własną intencją. Ciemność kontrolowana jest więc perfonemem granicznym: nie jest ani symbolem, ani wyłącznie parametrem fizycznym, lecz warunkiem, w którym symbol i parametr splatają się w jedną technologię działania.

## 68.2. Kolor i kontrast; ochrona pola widzenia

Kolor w psychoperformansie nie jest ozdobnikiem ani „warstwą estetyczną”, tylko parametrem operacyjnym planu sytuacyjnego, który reguluje dystrybucję uwagi, intensywność afektywną oraz czytelność relacji obiekt–tło. W praktyce oznacza to, że barwa jest traktowana jak narzędzie modulacji obciążenia poznawczego: może zagęszczać pole znaczeń, wyodrębiać hierarchie, prowokować konflikty interpretacyjne, ale może też działać stabilizująco, minimalizować konkurencję bodźców i wytwarzać strefy odpoczynku percepcyjnego. Ochrona pola widzenia, rozumiana tutaj szeroko jako ochrona integralności sytuacji percepcyjnej, polega na tym, by kompozycja barwna i kontrastowa nie rozrywała intencji działania, nie produkowała niepotrzebnej agresji bodźcowej i nie przejmowała władzy nad sensem poprzez samą intensywność.

W klasycznych teoriach koloru istotne jest napięcie między opisem fizycznym a doświadczeniem fenomenalnym. Już Johann Wolfgang von Goethe podkreślał, że barwa jest zdarzeniem relacyjnym, a nie jedynie „własnością światła”, natomiast Michel-Eugène Chevreul precyzyjnie opisał kontrast symultaniczny, czyli mechanizm, w którym sąsiedztwo barw zmienia ich postrzeganą temperaturę, nasycenie i jasność. Z perspektywy współczesnej można to opisać jako konsekwencję adaptacji i mechanizmów porównawczych w układzie wzrokowym, ale dla psychoperformansu ważniejsze jest przełożenie tej wiedzy na praktykę: kolor nigdy nie działa w izolacji, tylko w relacji do tła, oświetlenia, tekstury, skali oraz czasu ekspozycji. Dlatego plan sytuacyjny nie może opierać się na „kolorach absolutnych”; musi operować sytuacyjnością barwy, jej chwiejnością i podatnością na rekontekstualizację.

Kontrast stanowi drugą oś tego podrozdziału, ponieważ w praktykach wizualnych to właśnie kontrast, a nie sama barwa, najczęściej przejmując sterowanie uwagą. W psychofizyce rozróżnia się kontrast luminancyjny oraz chromatyczny, a w praktyce projektowej użyteczne są także miary kontrastu (na przykład kontrast Webera czy Michelsona), które przypominają, że „wyrazistość” jest funkcją relacji, nie wartości bezwzględnych. Zjawiska takie jak pasma Macha pokazują, że system percepcyjny wzmacnia granice i przejścia, co można wykorzystać zarówno konstruktywnie, jak i destrukcyjnie: granica może prowadzić uwagę dokładnie tam, gdzie ma dojść do aktu symbolicznego na obiekcie–kluczu, albo może generować nieustanny alarm saliencyjny, który rozproszy i zmęczy, zanim wydarzy się cokolwiek istotnego. Ochrona pola widzenia wymaga więc świadomego gospodarowania krawędzią: ilością granic, ich ostrością, ich rytmem i ich hierarchią w polu.

W psychoperformansie kolor i kontrast są traktowane jako perfonemy o wysokiej sprawczości, ponieważ potrafią działać przedwerbalnie i przedrefleksyjnie, uruchamiając skojarzenia kulturowe, reakcje cielesne i nawyki interpretacyjne bez udziału narracji. Josef Albers, analizując interakcję koloru, pokazał, że ta sama barwa może „zmieniać się” w zależności od sąsiedztwa, a więc że kolor jest zasadniczo polem relacji, nie substancją; w planie sytuacyjnym oznacza to, że barwa może być narzędziem celowego „oszustwa” percepcyjnego, które otwiera przestrzeń transformacji. Jeśli obiekt–klucz ma zostać odczarowany lub przeprogramowany semantycznie, jednym z najbardziej eleganckich zabiegów jest zmiana jego relacji do tła poprzez barwę i kontrast: obiekt może przestać „krzyczeć”, może stać się ambiwalentny, może przejść z figury do tła, a następnie zostać ponownie wyodrębniony w innym rejestrze sensu. Taka praca jest bardziej precyzyjna niż mnożenie rekwizytów, bo dotyczy samego mechanizmu organizacji widzenia.

Ochrona pola widzenia w ujęciu totalnym obejmuje jednak nie tylko stronę stricte percepcyjną, lecz także stronę semiotyczną i etyczną. W warunkach nadmiaru kolorystycznego i kontrastowego bardzo łatwo o przemoc estetyczną: sytuacja widzenia staje się środowiskiem dominacji bodźca, w którym uczestnik traci możliwość samoregulacji, a sens zostaje narzucony przez intensywność, nie przez relację. Rudolf Arnheim, pisząc o percepcji wizualnej jako myśleniu, wskazywał, że forma nie jest neutralnym opakowaniem treści, tylko jej strukturą poznawczą; z tej perspektywy agresywny kontrast nie jest „ładny” ani „brzydki”, tylko epistemicznie autorytarny, bo przejmując sterowanie tym, co ma być uznane za istotne. Psychoperformans wymaga więc zasady oszczędności kontrastu: kontrast ma pojawić się tam, gdzie jest funkcjonalny dla aktu, a nie tam, gdzie służy demonstracji stylu.

W praktyce kompozycyjnej oznacza to budowanie stref: stref wysokiej czytelności (dla działań precyzyjnych), stref umiarkowanej saliencji (dla ruchu i przepływu), oraz stref niskiej stymulacji (dla odpoczynku i integracji). Nie jest to schemat architektoniczny, tylko logika dystrybucji bodźca, którą można realizować w skali mikro, nawet na jednym stole roboczym, poprzez dobór podłoża, tkaniny, tła, papieru, matowości i barw o kontrolowanym nasyceniu. James J. Gibson wprowadził język affordancji, czyli możliwości działania oferowanych przez środowisko; psychoperformans dopowiada, że kolor i kontrast są affordancjami percepcyjnymi, które mogą zachęcać do działania albo je blokować, mogą budować płynność albo generować tarcie. Ochrona pola widzenia polega zatem na tym, by affordancje nie były sprzeczne: tło nie powinno wzywać uwagi mocniej niż obiekt–klucz, a znaki pomocnicze nie powinny konkurować z właściwym aktem.

Istotnym elementem jest także czasowość koloru. Barwa działa inaczej jako stan stały, a inaczej jako przejście: zmiana temperatury barwowej, powolna desaturacja, przejście z kontrastu wysokiego do niskiego, wprowadzenie jednego akcentu chromatycznego po okresie neutralności. Johannes Itten rozumiał kontrasty barwne jako zestaw napięć, które można komponować niczym akordy; psychoperformans przenosi tę intuicję na dramaturgię czasu, traktując kolor jak modulację, nie jak dekorację. Ochrona pola widzenia w tej logice oznacza świadome unikanie gwałtownych skoków kontrastu i nasycenia, jeśli nie są one semantycznie konieczne, oraz budowanie ramp i progów, które pozwalają uwadze przejść przez zmianę bez szoku bodźcowego.

Wreszcie, kolor i kontrast są miejscem szczególnie intensywnej pracy na przesądach, idiomach i reżimach interpretacji, bo kultura koduje barwy jako moralne i afektywne skróty: „czyste”, „brudne”, „złe”, „dobre”, „gorące”, „zimne”, „bezpieczne”, „alarmowe”. W psychoperformansie nie chodzi o to, by te kody potwierdzać, lecz by je ujawniać i przetwarzać poprzez materialne operacje na obiekcie–kluczu i na otoczeniu: zamiana tła, odwrócenie kontrastu, wprowadzenie pozornie „niepasującej” barwy, redukcja nasycenia tam, gdzie zwykle oczekuje się intensywności. To są technologie znaczenia o charakterze rytualno-performatywnym: nie polegają na deklaracji, tylko na wytworzeniu sytuacji, w której uczestnik doświadcza, że kod kulturowy jest ruchomy i że można go przeprogramować na poziomie percepcji. Taki zabieg chroni pole widzenia w sensie głębszym: chroni je przed tyranią automatycznych interpretacji, które zawłaszczają doświadczenie zanim stanie się ono naprawdę przeżyte.

Jeżeli kolor jest relacją, to kontrast jest jej polityką: rozstrzyga, co ma prawo stać się figurą, a co zostaje zepchnięte do tła, co zostaje „wypowiedziane” w polu widzenia, a co pozostaje nieme. W psychoperformansie ochrona pola widzenia zaczyna się więc od przyjęcia zasady hierarchizacji bodźców, która nie jest arbitralna estetycznie, lecz podporządkowana intencjonalności planu sytuacyjnego. Chroni się nie tylko „oko” jako narząd, ale przede wszystkim pole jako strukturę uwagi, w której działa pamięć robocza, orientacja przestrzenna, predykcja ruchu oraz semantyczne domykanie sensu. Im więcej konkurencyjnych kontrastów i akcentów chromatycznych, tym silniejsza staje się tyrania saliencji, a więc przymus oglądu tego, co wcale nie musi być istotne dla IndywiduAkcji.

Dlatego jednym z kluczowych pojęć roboczych jest kontrast lokalny w czasie, a nie kontrast „w ogóle”. Psychofizyka widzenia opisuje, że wrażenie kontrastu jest modulowane przez

adaptację, przez sąsiedztwo bodźców i przez częstotliwości przestrzenne; w praktyce oznacza to, że ten sam układ barw i jasności potrafi działać inaczej przy zmianie skali, odległości, faktury i oświetlenia. Mechanizmy wzmocnienia krawędzi (które w tradycji neurofizjologicznej łączy się z polami recepcyjnymi typu centrum–otoczka) powodują, że granice nabierają „głośności” nawet wtedy, gdy projektant chciałby, by były neutralne. Badania Davida Hubela i Torstena Wiesela nad selektywnością orientacyjną w korze wzrokowej, a także późniejsze prace nad kanałami przestrzennymi, pomagają tu jako heurystyka: oko i mózg preferencyjnie „łapią” krawędzie, kierunki i rytmy, dlatego ochrona pola widzenia polega na świadomym ograniczaniu liczby konkurencyjnych krawędzi oraz na projektowaniu ich rytmu tak, by prowadziły, a nie szarpały.

W praktyce psychoperformansu oznacza to, że kontrast nie powinien być rozlany po całej przestrzeni, lecz skupiony w strefach funkcjonalnych. Tam, gdzie zachodzi akt symboliczny lub manipulacja obiektem–kluczem, dopuszcza się kontrast wyższy, bo ma on pełnić rolę „zawiasu uwagi”, który stabilizuje precyzję działania i redukuje przypadkowość. Natomiast w strefach przejścia, odpoczynku i integracji kontrast powinien być konsekwentnie obniżony, aby pole widzenia mogło przejść w tryb miękkiej orientacji zamiast trybu alarmowego. Ta logika przypomina zasady kompozycji muzycznej: forte pojawia się punktowo, a nie permanentnie; cisza i półgłos są nie mniej „materiałem” niż akcent. Rudolf Arnheim miał rację, gdy pisał, że percepcja wizualna jest formą myślenia: agresywny kontrast jest wtedy agresywną epistemologią, bo wymusza interpretację szybciej, niż ciało i świadomość są gotowe ją przeprowadzić.

Kolor stanowi osobny wymiar tej ochrony, ponieważ działa równocześnie w trzech rejestrach: fizycznym (widmo i luminancja), fenomenalnym (wrażenie barwy) oraz kulturowym (kodowanie znaczeń). W nauce o barwie różnica między pomiarem a doświadczeniem jest fundamentalna: metameria pokazuje, że odmienne składy widmowe mogą dawać to samo wrażenie barwy, a zjawiska przesunięć barwy wraz z jasnością (np. efekt Bezolda–Brückiego) ujawniają, że „ten sam kolor” nie istnieje jako stabilny byt. Modele przestrzeni barw, od CIE XYZ i CIELAB po współczesne modele wyglądu barw (CIECAM02 czy CAM16), przypominają, że kolor jest zdarzeniem w warunkach, a nie właściwością „przedmiotu”. Psychoperformans przekłada to bezpośrednio na plan sytuacyjny: jeśli barwa jest relacyjna, to można ją użyć jako narzędzia rekontekstualizacji perfonemu, zmieniając nie rzecz, lecz warunki jej postrzegania.

W tej logice szczególnie użyteczne staje się pojęcie stałości barwy i jej zawodności. Edwin Land, rozwijając ideę retinex, pokazał, że system percepcyjny stabilizuje barwy obiektów mimo zmian oświetlenia, ale robi to poprzez złożone porównania i inferencje, a więc przez proces interpretacyjny, nie przez prostą rejestrację. To oznacza, że kolor zawsze zawiera komponent predykcyjny: w pewnym sensie widzenie „zgaduje” barwę, dopasowując ją do kontekstu. Ochrona pola widzenia polega więc również na ochronie przed nadmiernym „zgadywaniem”, które w środowiskach o wielu sprzecznych wskazówkach (różne temperatury barwowe źródeł, migotliwe odbicia, połyski) generuje nieustanną pracę korekcyjną układu percepcyjnego. W psychoperformansie trzeba to rozumieć jako koszt energetyczny uwagi: im więcej korekt, tym mniej zasobów zostaje na sensotwórczy akt, na decyzję, na oddech, na rytm i na pamięć działania.

Ochrona pola widzenia ma też wymiar stricte projektowy, który łączy się z ergonomią komunikacji wizualnej. Standardy dostępności, takie jak WCAG, wprowadzają progi kontrastu dla tekstu i interfejsów nie z powodów estetycznych, lecz dlatego, że czytelność jest funkcją relacji luminancji oraz stabilności krawędzi. Psychoperformans, nawet gdy nie pracuje na typografii, może korzystać z tej zasady jako ogólnej reguły higieny: jeśli w planie sytuacyjnym pojawiają się instrukcje, napisy na obiektach–kluczach, znaki orientacyjne albo notacje partyturowe, muszą one być zaprojektowane tak, by nie stały się dodatkowym stresem interpretacyjnym. Nie jest to technokratyczny dodatek, lecz element etyki: przeciążenie pola widzenia jest formą przymusu, bo odbiera podmiotowi możliwość dobrowolnego wejścia w działanie, zmuszając go najpierw do walki z nieczytelnością.

W tym miejscu pojawia się kolejna kategoria ochrony: ochrona przed „kontrastową przemocą” wywołaną przez efekty op-artowe, migotliwe wzory, interferencje i rytmy wysokiej częstotliwości przestrzennej. Bridget Riley i tradycja op art pokazały, jak wzór potrafi wytwarzać wrażenia drgania i ruchu bez realnego ruchu, czyli jak pole widzenia może zostać zmuszone do stałej mikrokorekty. Dla psychoperformansu jest to ważne nie jako inspiracja stylistyczna, lecz jako ostrzeżenie metodologiczne: jeśli celem jest praca na znaczeniu, a nie testowanie granic tolerancji bodźcowej, należy unikać takich tekstur, które „zjadają” uwagę przez samą swoją fizjologię. To samo dotyczy skrajnych zestawień barw o podobnej luminancji (kontrast chromatyczny bez wsparcia luminancyjnego), które mogą generować efekt wibracji konturu; taki efekt bywa atrakcyjny wizualnie, ale w planie sytuacyjnym łatwo staje się nieautoryzowanym perfonemem, przejmującym kontrolę nad afektem.

Ochrona pola widzenia oznacza również ochronę granic: ram, krawędzi i marginesów, które porządkują przestrzeń jako „zamieszkiwalną”. W tradycji gestalt, od Maxa Wertheimera przez Wolfganga Köhlera po Kurta Koffkę, powtarza się teza, że pole percepcyjne samo organizuje się w całości, ale robi to według praw, które można wzmacniać albo sabotować. Zbyt wiele sprzecznych wskazówek (rywalizujące figury, niejednoznaczne tła, brak stabilnych osi) powoduje, że organizacja staje się chwiejna, a wtedy uwaga pracuje w trybie ciągłego przełączania. Psychoperformans wykorzystuje tę wiedzę nie po to, by „ułatwiać” doświadczenie w sensie banalizacji, lecz po to, by utrzymać warunki, w których możliwa jest transformacja bez chaosu. Czasem oznacza to wręcz ascetyczną paletę barwną i konsekwentnie kontrolowany kontrast, dzięki czemu każdy pojedynczy akcent chromatyczny może stać się silnym perfonemem, a nie jednym z wielu krzyczących znaków.

Ważnym narzędziem jest tu zasada pojedynczego dominującego akcentu oraz zasada rezerwuaru neutralności. Josef Albers uczył, że kolor „oszukuje” i że to oszustwo da się komponować; psychoperformans dodaje, że oszustwo ma być funkcjonalne, a nie narcystyczne. Jeżeli w przestrzeni istnieje duży rezerwuar neutralności (barwy o niskim nasyceniu i kontrolowanej luminancji), to jeden akcent barwny może zostać użyty jako operator przejścia: sygnał wejścia w akt, sygnał przekroczenia progu, sygnał domknięcia. Ochrona pola widzenia polega wtedy na tym, że pole nie jest stale mobilizowane, tylko mobilizowane w punktach, w których mobilizacja jest potrzebna. To jest praktyka anty-spektakularna: zamiast ciągłej intensywności pojawia się ekonomia intensywności, która sprzyja długiemu trwaniu IndywiduAkcji.

Równoległe kolor i kontrast są jednymi z najsilniejszych nośników przesądów, stereotypów i automatycznych „moralizacji” w polu widzenia. Kultura przywiązuje do barw tryby wartościowania, a język wzmacnia je idiomami; w efekcie barwa potrafi narzucić interpretację zanim obiekt–klucz zostanie dotknięty, zanim wypowiedź performatywna wybrzmi, zanim gest progowy zostanie wykonany. Ochrona pola widzenia w psychoperformansie obejmuje więc ochronę przed tyranią kodu: świadome rozszczelnianie automatycznych znaczeń poprzez zmianę kontekstu barwy, przez odwrócenie kontrastu, przez przesunięcie temperatury barwowej, przez desaturację, przez wprowadzenie dysonansu chromatycznego, który zmusza do zawieszenia szybkiego sądu. To jest technologia odczarowywania w sensie ścisłym: rytualno-performatywna praca na znaczeniach, w której pole widzenia staje się miejscem odzyskiwania sprawczości interpretacyjnej.

Ochrona pola widzenia, rozumiana jako ochrona integralności doświadczenia percepcyjnego w planie sytuacyjnym, wymaga ujęcia koloru i kontrastu jako sprzężonego układu regulacyjnego, a nie jako dwóch osobnych „właściwości estetycznych”. W praktyce psychoperformansu najważniejsze jest to, że kolor i kontrast tworzą dynamiczną ekonomię uwagi: sterują tym, co staje się figurą, jak długo utrzymuje się selekcja, jakie mikroprzełączenia zachodzą w skanowaniu przestrzeni oraz jaki koszt energetyczny ponosi świadomość, aby utrzymać intencję działania. Jeżeli kompozycja barwna i kontrastowa jest niehierarchiczna, przypadkowa lub przeładowana, uruchamia mechanizm nieustannego „przeglądu” pola, który w praktykach transformacyjnych jest przeciwnie skuteczny, ponieważ rozбивa ciągłość aktu na serię reakcji na bodźce. W tym sensie ochrona pola widzenia jest ochroną aktora i świadka przed dyktatem saliencji, a zarazem ochroną sensu przed gwałtowną semiozą, w której znaczenia powstają szybciej, niż można je ucieleśnić.

Z perspektywy neurokognitywnej i psychofizycznej można powiedzieć, że pole widzenia jest stale konstruowane przez równoległe procesy selekcji, wzmocnienia krawędzi, normalizacji kontrastu i adaptacji chromatycznej, a więc przez mechanizmy, które nie są neutralne wobec projektu. Prace Davida Marr’a nad widzeniem jako przetwarzaniem informacji oraz tradycja badań nad wczesnym kodowaniem cech (Hubel i Wiesel, a później liczne modele filtrów przestrzennych) przypominają, że z perspektywy „maszyny percepcyjnej” środowisko o wysokiej gęstości kontrastów i rytmów wysokiej częstotliwości przestrzennej jest środowiskiem o podwyższonym koszcie obliczeniowym. Psychoperformans nie redukuje widzenia do obliczeń, ale korzysta z tej intuicji jako zasady higieny: projekt ma minimalizować niepotrzebne konflikty sygnałów. W praktyce oznacza to kontrolę częstotliwości przestrzennych w tle (wzory, kratki, pasy, moiré), kontrolę tekstur o potencjale interferencyjnym, a także konsekwentne unikanie efektów „wibracji konturu”, które powstają przy określonych zestawieniach barw o zbliżonej luminancji. Bridget Riley, pracując na granicy stabilności pola percepcyjnego, pokazała potęgę takiego wymuszenia; psychoperformans traktuje tę potęgę jako materiał wymagający ostrożności, bo nieautoryzowany perfonem „wibracji” potrafi przejąć władzę nad działaniem i zamienić plan sytuacyjny w test tolerancji bodźcowej zamiast w narzędzie transformacji.

W warstwie stricte chromatycznej ochrona pola widzenia polega na zarządzaniu adaptacją i spójnością warunków. Edwin Land, rozwijając idee stałości barwy, wskazał, że kolor jest wynikiem porównań i korekt; modele wyglądu barw (CIECAM02 i późniejsze ujęcia) formalizują, że barwa zależy od luminancji otoczenia, bieli odniesienia, poziomu adaptacji i rozkładu bodźca. Psychoperformans przekłada to na regułę praktyczną: w obrębie jednego aktu należy unikać

mieszania sprzecznych reżimów oświetlenia i tła, jeśli nie jest to semantycznie konieczne, ponieważ pole widzenia zaczyna wtedy produkować „szum korekcyjny”, który osłabia skupienie. Jeżeli plan sytuacyjny wymaga modulacji barwy w czasie, wprowadza się ją jak modulację muzyczną: stopniowo, z rampą i z utrzymaniem stabilnej osi odniesienia, tak aby zmiana była doświadczeniem, a nie szokiem. Johannes Itten opisywał kontrasty barwne jako system napięć; w psychoperformansie te napięcia zostają włączone do dramaturgii uwagi, a nie do dekoracyjnej gry paletą.

Ochrona pola widzenia obejmuje również wymiar semiotyczny, bo barwa i kontrast są w kulturze zautomatyzowanymi skrótami interpretacyjnymi, które potrafią narzucić sens przed spotkaniem z obiektem–kluczem. W języku Wittgensteina można powiedzieć, że reguły gry językowej splatają się tu z regułami widzenia: „czytelne”, „czyste”, „mętne”, „ostre”, „krzykliwe” nie są tylko opisami, ale normami wartościowania, które działają jak reżimy interpretacji. Michel Foucault uczył, że reżimy widzialności są sprzężone z władzą; psychoperformans dopowiada, że reżimy kontrastu są sprzężone z przymusem znaczenia. Dlatego ochrona pola widzenia oznacza budowę „buforów semantycznych”: rezerwuarów neutralności, w których kolor nie moralizuje natychmiast, lecz pozostaje otwarty, a dopiero potem może zostać wprowadzony akcent chromatyczny jako perfonem o precyzyjnej funkcji. Taki akcent nie jest „ładny” ani „brzydki”, tylko operacyjny: może inicjować próg, sygnalizować domknięcie, wywoływać dysonans potrzebny do odczarowywania automatycznego kodu, albo stabilizować uwagę poprzez redukcję konkurencji bodźców.

W psychoperformansie szczególnie istotna jest relacja między kontrastem a obiektem–kluczem jako materialnym operatorem sensu. Jeżeli obiekt ma działać, musi zostać wydobyty nie przez permanentną intensywność, lecz przez selektywną czytelność. W praktyce oznacza to, że tło powinno być projektowane jako pole o niskiej saliencji, a kontrast powinien pojawiać się punktowo i funkcjonalnie, w synchronii z momentami manipulacji, wypowiedzi performatywnej lub gestu progowego. Josef Albers, pokazując, że kolor jest relacją, pośrednio pokazał też, że kolor można „przestawiać” bez zmiany pigmentu; psychoperformans używa tego mechanizmu do rekontekstualizacji obiektu–klucza. Zmieniając tło, desaturując otoczenie, redukując liczbę konkurencyjnych krawędzi i kontrolując akcenty, można sprawić, że ten sam obiekt przestaje być oczywisty, staje się ambiwalentny, a następnie zostaje ponownie wyodrębniony w innym rejestrze znaczenia, co tworzy przestrzeń dla technologii odczarowywania. W ten sposób ochrona pola widzenia nie jest defensywna; jest warunkiem, by akt symboliczny nie był zagłuszony przez estetyczny hałas.

Istnieje także wymiar ekologiczny i środowiskowy: pole widzenia jest zawsze osadzone w infrastrukturze materiałów i technologii, a więc w konkretnych powierzchniach, ekranach, papierach, lakierach, powłokach, a także w parametrach emisji światła i jego modulacji. W środowiskach cyfrowych kontrast bywa podbijany przez ustawienia, algorytmy i estetykę interfejsów, które premiuje „czytelność” rozumianą jako maksymalizacja różnicy, a nie jako równowaga. Psychoperformans przeciwstawia temu zasadę „czytelności lokalnej”: to, co ma być czytelne, jest czytelne, a reszta pozostaje łagodna, matowa, neutralna, by nie konkurować. James J. Gibson, mówiąc o percepcji jako relacji organizmu i środowiska, wprowadził język affordancji; psychoperformans rozpoznaje kolor i kontrast jako affordancje, które mogą oferować spokój albo przymus. Ochrona pola widzenia polega zatem na tym, by środowisko oferowało możliwość trwania w intencji, a nie oferowało wyłącznie bodźcową atrakcyjność.

Wreszcie, ochrona pola widzenia jest równocześnie ochroną wielokanałowości psychoperformansu. Jeżeli kanał wizualny zostanie przeciążony nadmiarem kontrastu i koloru, zacznie dominować i wyciszy inne kanały: dźwięk, rytm ruchu, dotyk obiektu, mikrogest, przestrzeń i czas. Tymczasem psychoperformans jest sztuką kompozycji kanałów, a nie supremacji jednego z nich; plan sytuacyjny ma prawo wzmacniać wizualność, ale nie ma prawa zamykać doświadczenia w tyranii bodźca. Dlatego praktyka ochrony pola widzenia obejmuje także świadome „odchudzanie” obrazu w momentach, gdy sens ma przejść w słowo, w gest, w dźwięk albo w manipulację obiektem–kluczem. W tym sensie kolor i kontrast stają się narzędziami etycznymi: regulują nie tylko to, co widać, lecz także to, co może zostać przeżyte bez przymusu natychmiastowej interpretacji, a więc tworzą warunki, w których transformacja zachodzi jako proces, nie jako przemoc wrażeń.

### 68.3. Projekcje i obiekty świetlne

Projekcja jest w psychoperformansie szczególną technologią widzialności, ponieważ nie „pokazuje obrazu” w prostym sensie, tylko ustanawia relację aparat–powierzchnia–ciało–uwaga. W przeciwieństwie do obiektu materialnego, który zajmuje przestrzeń przez swoją masę, projekcja zajmuje ją przez dystrybucję luminancji i kontrastu, czyli przez zjawisko, które jest zarazem fizyczne i semantyczne. Projekcja zawsze jest wtórna wobec urządzenia, a więc niesie ze sobą politykę aparatu: źródło i wiązka, soczewka i ostrość, odległość i skala, powierzchnia i jej faktura, kąt padania i odbicia, ruch i migotanie, a także czas ekspozycji. Psychoperformans traktuje te parametry jak elementy planu sytuacyjnego, ponieważ projekcja ma zdolność produkowania perfonemów o wysokiej sprawczości bez konieczności mnożenia rekwizytów: jednym ruchem można przestawić nie tylko obraz, lecz także hierarchię uwagi i architekturę przestrzeni.

W tradycji sztuki i teorii mediów projekcja była wielokrotnie rozpoznawana jako model epistemologiczny, czyli sposób wytwarzania wiedzy i złudzeń wiedzy. Już László Moholy-Nagy budował wrażliwość na światło jako autonomiczny materiał, a rozwój „expanded cinema” (Gene Youngblood) pokazał, że obraz rzutowany nie musi być ilustracją narracji, tylko środowiskiem percepcyjnym, w którym widz zostaje wciągnięty jako uczestnik. Psychoperformans przejmując z tych genealogii nie tyle estetykę, ile mechanikę: projekcja jest narzędziem „przestawiania świata” bez dotykania świata wprost. To przestawienie może służyć transformacji, jeśli zostanie powiązane z manipulacją obiektami–kluczami, z rytmem czasu i z regułami współobecności. Projekcja w planie sytuacyjnym działa wtedy jak warstwa palimpsestu: nakłada się na przestrzeń zastaną, nie niszcząc jej, ale zmieniając sposób jej czytania; wytwarza równoległą topografię znaczeń, która może zostać uruchomiona jako próg.

Właśnie dlatego projekcje i obiekty świetlne stanowią odrębną kategorię w psychoperformansie: łączą status obiektu i status zdarzenia. Z jednej strony istnieje materialna infrastruktura urządzeń: projektor, rzutnik slajdów, epidiaskop, latarka, lampa, laser, dioda, światłowód, zwierciadło, pryzmat, soczewka Fresnela, gobo, filtry, dyfuzory, ekrany i powierzchnie. Z drugiej strony istnieje niematerialna warstwa emisji: plama, wiązka, stożek, linia, siatka, puls, migotanie, skan, rozmycie, rozszczepienie widma, cień i półcień. Ta dwoistość jest kluczowa dla perfonemu, bo pozwala zbudować obiekt–klucz, który jednocześnie jest rzeczą do manipulacji i światłem do modulacji. W psychoperformansie takie hybrydy są

wyjątkowo przydatne, ponieważ umożliwiają operacje symboliczne i „magiczne” technologie znaczenia w sensie rygorystycznym: rytualno-performatywne przestawianie relacji między tym, co materialne, a tym, co widzialne.

Najbardziej podstawową formą obiektu świetlnego jest źródło punktowe, które w psychoperformansie rzadko bywa traktowane jako „lampka”, a częściej jako operator proggu. Płomień świecy, żarówka wolframowa, mały LED, lampa naftowa, latarnia, a nawet ekran telefonu mogą zostać uruchomione jako obiekty–klucze, jeśli plan sytuacyjny podporządkuje im reguły czasu, gestu i uwagi. W tym sensie obiekt świetlny może stać się perfonemem inicjującym: wprowadza strefę skupienia, wycina tło, ustanawia rytm, a przede wszystkim materializuje odpowiedzialność, bo światło jest „podtrzymywane” przez konkretny akt. Taki obiekt jest jednocześnie prosty i niebezpieczny semantycznie: kultura obudowała ogień i światło szeregiem automatyzmów interpretacyjnych, od oczyszczenia i prawdy po groźbę i kontrolę. Psychoperformans wymaga więc, aby obiekt świetlny był zawsze włączony w etap dochodzenia i researchu, w którym rozpoznaje się, jakie figury i przesady będą aktywowane, i jak je przeprowadzić przez odczarowywanie zamiast bezrefleksyjnego potwierdzania.

W przypadku projekcji szczególnie istotna jest powierzchnia, ponieważ to ona decyduje, czy obraz będzie traktowany jako „okno”, „ekran”, „ślady”, „mapa”, „zjawisko” czy „ciało”. Projekcja na gładkiej bieli produkuje efekt kinowy i łatwo narzuca hierarchię: obraz staje się centrum, reszta podporządkowuje się jego reżimowi. Projekcja na tkaninie, na fakturze, na obiekcie, na roślinach, na architekturze, na wodzie czy na dymie rozszczelnia ten reżim: obraz przestaje być suwerennym komunikatem, a staje się interakcją z materią. W tradycji prac Anthony’ego McCalla wiązka projektora sama staje się rzeźbą, a projekcja zaczyna funkcjonować jako obiekt przestrzenny, w który się wchodzi, a nie jako obraz do oglądania. Psychoperformans wykorzystuje tę logikę, bo potrzebuje mediów, które nie zamykają doświadczenia w trybie widza, tylko otwierają je na działanie: jeśli projekcja jest „rzeźbą”, można ją dotykać ruchem, przecinać ciałem, zasłaniać obiektem–kluczem, a tym samym wprowadzać w plan sytuacyjny dynamiczną relację figura–tło, bez konieczności dopisywania narracji.

Obiekty świetlne i projekcje są także narzędziami zjawiska cienia, które w psychoperformansie ma status pełnoprawnego perfonemu. Cień nie jest brakiem światła, tylko jego skutkiem przestrzennym, a więc zdarzeniem relacyjnym: pojawia się, gdy ciało lub obiekt wchodzi w wiązkę i przestawia dystrybucję luminancji. W tradycjach teatru cieni, takich jak wayang kulit, cień jest formą pisma sytuacji, a nie ilustracją; jest nośnikiem transformacji, bo pozwala oddzielić „to, co działa”, od „tego, co jest”. Psychoperformans korzysta z tego mechanizmu w sposób szczególnie kompatybilny z manipulacją obiektami–kluczami: obiekt może działać jednocześnie jako rzecz i jako cień, a więc jako podwójny operator znaczeń. W takim układzie plan sytuacyjny może pracować na relacji między widzialnością a jej odwrotnością bez wchodzenia w dramatyzm; to jest praca precyzyjna, bo steruje się geometrią, odległością, skalą, ostrością cienia i jego ruchem w czasie.

Wreszcie, projekcja ma wymiar polityczny i krytyczny, ponieważ jest technologią zawłaszczania powierzchni i redefinicji przestrzeni publicznej. W praktykach Krzysztofa Wodiczki obraz rzutowany potrafi stać się narzędziem interwencji w architekturę znaczeń, a więc w to, co wolno zobaczyć i jak wolno to nazwać. Psychoperformans rozpoznaje tę moc, ale

nakłada na nią rygor etyczny: projekcja nie może być użyta jako przemoc widzialności, jako przymus interpretacyjny albo jako narzędzie dominacji nad uczestnikiem. Zamiast tego projekcja ma być traktowana jak medium negocjacji: w planie sytuacyjnym ustala się, kto uruchamia obraz, kto go zatrzymuje, kto może wejść w więzkę, kto może zasłonić, kto może zmienić kąt, a więc kto współtworzy reżim widzialności. Dopiero wtedy projekcja i obiekt świetlny stają się kompatybilne z psychoperformansem jako praktyką sprawczości, a nie jako praktyką spektaklu.

W praktyce psychoperformansu projekcja powinna być rozumiana jako aparat relacyjny, a nie jako „nośnik obrazu”. Aparat relacyjny oznacza, że zasadniczą materią działania nie jest plik wideo ani slajd, lecz układ sił pomiędzy źródłem emisji, optyką, powierzchnią odbijającą, ciałami obecnymi w przestrzeni oraz reżimem uwagi, który z tego układu wynika. W tym sensie projekcja jest maszyną wytwarzania figury: może ustanawiać centrum, może rozpraszać centrum, może produkować wrażenie głębi, może spłaszczać, może nadawać ruch temu, co nieruchome, i odwrotnie – może zamieniać zdarzenie w znak nieruchomy. Jeżeli plan sytuacyjny ma pozostać integralny, projekcja nie może być wprowadzana jako „atrakcja”, tylko jako precyzyjnie skalkulowany perfonem, który ma swoje progi intensywności, swoje reguły czasowe, swoją gramatykę wejścia i wyjścia oraz swoją etykę współobecności. W praktykach expanded cinema Gene’a Youngblooda projekcja została ujęta jako poszerzenie percepcji i świadomości; psychoperformans przejmuje tę intuicję, ale obudowuje ją rygiem kompozycji: poszerzenie ma wynikać z relacji, nie z eskalacji bodźca.

Kluczowym zasobem projekcji jest jej zdolność do separowania widzialności od materialności. Obiekt świetlny może być trzymany w dłoni i manipulowany jak rzecz, ale jego podstawowa „substancja” pozostaje niematerialna i podatna na natychmiastową zmianę; projekcja natomiast może „wchodzić” w obiekty, nadpisywać je, podwajać i rozszczepiać, wytwarzając palimpsest, w którym materialny obiekt–klucz i jego świetlny „cień semantyczny” współdziałają. Ta właściwość pozwala budować techniki odczarowywania wyjątkowo subtelne, bo przepracowanie znaczenia nie wymaga przemocy wobec obiektu: nie trzeba go niszczyć ani heroicznie przekształcać; często wystarczy przestawić jego tryb widzialności poprzez światło, aby uruchomić nową relację i nowe pole interpretacyjne. W tym miejscu projekcja staje się narzędziem „magicznych” technologii znaczenia w sensie ścisłym, jako rytualno-performatywnej manipulacji warunkami sensotwórczymi: zmieniając barwę, kontrast, ostrość, skalę i kąt padania, nie „wmawia się” znaczenia, lecz warunkuje jego możliwość, pozostawiając uczestnikowi podmiotowe domknięcie.

W warstwie optycznej projekcja jest szczególną formą rzeźbienia przestrzeni, ponieważ operuje geometrią wiązki i zjawiskami, które w codziennej praktyce pozostają zwykle niewidoczne: dyfrakcją, rozproszeniem, poświatą, aureolą, aberracją, spadkiem jasności ku brzegom, zniekształceniem perspektywicznym przy projekcjach pod kątem, a także interferencjami na fakturach powierzchni. W scenografii i reżyserii światła te parametry są elementarnym alfabetem, a ich opanowanie stanowi różnicę między projekcją jako „ekranem” a projekcją jako środowiskiem. W psychoperformansie ta kompetencja jest konieczna, ponieważ plan sytuacyjny wymaga powtarzalności i kontroli: projekcja nie może działać przypadkiem optyki, jeśli ma być elementem transformacji, a nie źródłem chaotycznej saliencji. To jest również powód, dla którego obiekty świetlne – soczewki, pryzmaty, lustra, filtry, gobo, dyfuzory – tak łatwo stają się obiektami–kluczami: są one materialnym interfejsem, przez który

można przeprowadzać zmianę widzialności w sposób namacalny, a więc sprawczy, a nie wyłącznie „medialny”.

Szczególne znaczenie ma tu czasowość emisji i jej artefakty. Projekcje cyfrowe wprowadzają do pola widzenia zjawiska modulacji, odświeżania i mikromigotania, które nie zawsze są świadomie rejestrowane, ale mogą wpływać na napięcie, koncentrację i ogólną jakość obecności. W psychoperformansie obowiązuje zasada, że bodziec świetlny ma być funkcjonalny względem sensu, nie ma być testem granic tolerancji; dlatego plan sytuacyjny obejmuje rozpoznanie technologii emisji i jej zachowania w konkretnych warunkach przestrzennych. W praktykach sztuki światła Jamesa Turrella widzenie jest traktowane jak przestrzeń, którą można modulować; psychoperformans dopowiada do tego warunek infrastrukturalny: modulacja powinna być przewidywalna, a ruch światła w czasie ma mieć dramaturgię, która nie destabilizuje uwagi przez niezamierzone migotanie, zbyt szybkie cięcia, nieczytelne fluktuacje albo agresywne kontrasty. Tam, gdzie w planie sytuacyjnym potrzebne są impulsy, stosuje się je jako akcenty, a nie jako stały stan, zgodnie z zasadą ekonomii intensywności.

Projekcja jako perfonem ma także wymiar retoryczny: potrafi narzucać tryb interpretacji przez samą swoją ontologię. Ekran w kulturze nowoczesnej jest obietnicą prawdy, dowodu, dokumentu, „tego, co było”, a zarazem jest narzędziem perswazji i hegemonii narracji. Dlatego projekcja w psychoperformansie wymaga świadomego rozszczelnienia autorytetu obrazu: plan sytuacyjny powinien zawierać procedury, które przypominają uczestnikowi, że obraz jest warunkiem, nie dowodem, i że reżim widzialności jest negocjowalny. Praktyki Krzysztofa Wodiczki pokazują, jak projekcja może stać się politycznym narzędziem ujawniania przemilczeń w przestrzeni publicznej; psychoperformans, nawet gdy nie pracuje wprost interwencyjnie, zachowuje tę lekcję jako zasadę etyczną: obraz rzutowany nie ma prawa kolonizować podmiotowości, nie może działać jak przymus interpretacyjny ani jak technologia dominacji. Stąd wynikają reguły współtworzenia: możliwość zasłonięcia wiązki, wejścia w nią, przzerwania projekcji, zmiany kąta, wprowadzenia dyfuzji, a także prawo do odmowy ekspozycji na obraz, jeśli ten ma charakter zbyt intensywny lub zbyt jednoznacznie moralizujący.

W tym kontekście wyjątkowo skuteczną strategią jest projekcja na obiekty, a nie na „ekran”, ponieważ obiekt wprowadza opór materialny, który rozbija kinową suwerenność obrazu. Projekcja na tkaninę, rzeźbę, architekturę, rośliny, wodę, dym czy pył sprawia, że obraz przestaje być oknem, a staje się zdarzeniem, w którym materia współprodukuje sens. Anthony McCall, traktując wiązkę jako rzeźbę, pokazał, że projekcja może być obiektem przestrzennym; psychoperformans rozszerza to o manipulację obiektem–kluczem: obiekt może stać się powierzchnią projekcyjną, ale także narzędziem cięcia i przekształcania wiązki, a więc sprawczym operatorem widzialności. Taka konfiguracja ma wysoką kompatybilność z planem sytuacyjnym, ponieważ pozwala prowadzić pracę bez inflacji znaków: zamiast dodawać kolejne komunikaty, przepracowuje się relację między tym samym obiektem a jego zmienną świetlną postacią.

Istotnym zagadnieniem jest także bezpieczeństwo praktyki świetlnej w ujęciu ogólnym, rozumiane jako redukcja ryzyk wynikających z intensywnych bodźców, nagłych fluktuacji i nadmiernego kontrastu. Projekcje, lasery, stroboskopy i światła o silnej modulacji mogą generować reakcje niepożądane, w tym dyskomfort i objawy przeciążenia sensorycznego; psychoperformans nie neguje intensywności jako takiej, ale wymaga jej uprawomocnienia w

planie sytuacyjnym: intensywność musi mieć sens, czas trwania, procedurę przerwania oraz alternatywę dla osób, które nie chcą lub nie mogą wchodzić w dany reżim. W tym sensie obiekt świetlny jest narzędziem etycznym, bo pozwala „trzymać” bodziec w ręku, a więc nadaje mu status odpowiedzialności: światło przestaje być tłem narzucanym przez infrastrukturę, a staje się aktem, który można wprowadzić, wycofać i przekształcić w zależności od sytuacji współobecności.

Na koniec należy podkreślić, że projekcje i obiekty świetlne posiadają szczególną zdolność pracy na frazeologizmach i przesądach, ponieważ światło jest jednym z najgłębiej zakodowanych kulturowo operatorów wartościowania. „Oświecenie”, „rzucić światło”, „wyjść z cienia”, „naświetlić sprawę”, „w mroku”, „w blasku” – te struktury językowe są gotowymi partyturami interpretacji, które psychoperformans może przechwycić i przestawić. Warunkiem jest jednak to, aby nie potwierdzać automatyzmów, lecz je rozbrajać: projekcja może wprowadzić „światło” jako coś ambiwalentnego, a „cień” jako przestrzeń kompetencji i wyboru; może przestawić moralizację na złożoność; może ujawnić, że widzialność bywa narzędziem kontroli, a niewidzialność bywa formą schronienia. Tego rodzaju praca nie jest literacką metaforą, tylko konkretną inżynierią sytuacji: obiekt–klucz wchodzi w wiązkę, cień staje się figurą, figura rozpada się na warstwy, a uczestnik doświadcza, że sens nie jest dany przez jasność, lecz konstruowany w relacji, w czasie i w działaniu.

Aby projekcje i obiekty świetlne stały się w psychoperformansie narzędziem transformacji, a nie narzędziem spektaklu, muszą zostać wpisane w rygor planu sytuacyjnego jako materiał o określonej gramatyce. Gramatyka oznacza tu nie tylko parametry techniczne, lecz także reguły dystrybucji sprawczości: kto inicjuje emisję, kto ma prawo ją wygasić, kto może przestawić powierzchnię projekcyjną, kto może wejść w wiązkę, kto może zasłonić, a kto ma obowiązek pozostawić przestrzeń bezpieczną i zamieszkiwalną. W praktykach performatywnych władza nad światłem niemal zawsze jest władzą nad czasem, bo to światło często wyznacza początek i koniec, podkreśla, wytwarza oczekiwanie i napięcie, narzuca tempo. Psychoperformans nie akceptuje takiej władzy w postaci milczącego automatyzmu; wymaga, by była jawna, negocjowana i dystrybuowana w sposób nieautorytarny, co wpisuje się w szerszą etykę współobecności, w której medium nie może zawłaszczać podmiotowości uczestników.

W tej perspektywie projekcja jest traktowana jako narzędzie wytwarzania „prógu widzialności”, a nie jako narzędzie wytwarzania obrazu. Próg widzialności to moment i strefa, w których coś staje się figurą, ale może nią przestać być równie szybko, a więc figuralność jest tu rozumiana jako proces, nie jako stan. Zamiast budować projekcję jako prezentację, buduje się ją jako serię przełączeń: z ostrości w rozmycie, z nasycenia w desaturację, z wysokiego kontrastu w kontrast łagodny, z centrum na peryferie, z figur widocznych na figury ledwie sugerowane. Takie przełączenia są odpowiednikiem aktów symbolicznych wykonywanych na obiekcie–kluczu: obiekt może zostać „naświetlony” w jednym momencie, a następnie ponownie oddany półmrokowi, co wprowadza relację między ujawnieniem i wycofaniem, czyli podstawową dialektykę pracy na znaczeniach. Hannah Arendt, pisząc o przestrzeni publicznej i o tym, co ukazuje się innym, podkreślała, że ujawnienie jest aktem; projekcja w psychoperformansie materializuje tę intuicję, pokazując, że „pokazanie” jest decyzją, a nie tłem.

Jednym z najważniejszych narzędzi praktycznych jest tu projektowanie powierzchni projekcyjnej jako obiektu–klucza, a nie jako neutralnego ekranu. Neutralny ekran łatwo

zamienia projekcję w kinową hegemoniczność: obraz dominuje, widz konsumuje, ciało zostaje unieruchomione w trybie „oglądu”. Gdy powierzchnia staje się obiektem–kluczem, relacja odwraca się: projekcja przestaje być suwerenna, bo jest zależna od materii, którą można przestawiać, fałdować, obracać, zbliżać i oddalać. Tkanina, papier, siatka, pergamin, półprzezroczysta folia, lustro, płyta pleksi, szkło, woda w naczyniu, obiekt rzeźbiarski, a nawet pył w powietrzu stają się interfejsami, przez które obraz musi „negocjować” swoją obecność. Ten opór jest kluczowy: to opór materialny uniemożliwia projekcji przejęcie pełnej władzy nad sensem. Anthony McCall pokazał, że można rzeźbić wiązką, ale psychoperformans dodaje do tego rzeźbienie relacją obiekt–wiązka, w której człowiek może stać się współautorem widzialności poprzez gest, dotyk i manipulację.

Z tego wynika następną strategią: projektowanie projekcji jako narzędzia pracy na cieniu, a nie na obrazie. Cień jest w tej konfiguracji perfonemem czystym, ponieważ jest zdarzeniem relacyjnym, które natychmiast ujawnia sprawczość ciała i obiektu: wystarczy wejść w wiązkę, aby zmienić pole widzenia. W tradycjach teatru cieni, takich jak wayang kulit, cień jest nośnikiem narracji, ale też narzędziem ontologicznym: pozwala przekształcić rzecz w znak, a znak w rzecz. Psychoperformans wykorzystuje to nie jako folklor, lecz jako technologię prognozy: cień może zostać użyty do odczarowywania automatycznych skojarzeń związanych z widzialnością, bo pokazuje, że to, co „ciemne”, nie jest brakiem, tylko formą obecności w innej modalności. Praca z cieniem pozwala też uniknąć inflacji treści: zamiast wprowadzać kolejne obrazy i symbole, pracuje się na tej samej relacji, ale przedstawionej w czasie i w przestrzeni, co sprzyja głębszej integracji, a nie powierzchownej atrakcyjności.

W psychoperformansie obiekty świetlne – rozumiane jako rzeczy, które emitują, filtrują, rozszczepiają lub kierunkują światło – stanowią szczególną klasę perfonemów, ponieważ łączą w sobie konkret materialny z abstrakcją widzialności. Pryzmat, filtr barwny, soczewka, gobo, przysłona, maska, a także proste narzędzia jak karton z wycięciem, siatka, kratka, bibuła czy kawałek metalu z perforacją mogą stać się obiektem–kluczem, jeśli zostaną obudowane regułami: kiedy się ich używa, jak się je trzyma, jaką sekwencję aktów wykonuje się na nich, jakie wypowiedzi performatywne im towarzyszą, jak zmienia się ich położenie i co jest uznawane za sygnał domknięcia. W takich konfiguracjach światło staje się „materiał poddawaną pracy” dokładnie tak, jak w alchemicznych metaforach materiał była substancja w retorcie: nie chodzi o literalną alchemię, lecz o strukturalną analogię technologii przemiany, w której zmiana zachodzi przez serię przekształceń kontrolowanych i odwracalnych. Carl Gustav Jung, analizując symbolikę alchemii, pokazał, że procesy materialne mogą być czytane jako mapy przemian psychicznych; psychoperformans wykorzystuje tę lekcję operacyjnie, ale pozostaje wierny zasadzie, że to nie interpretacja ma dominować, tylko doświadczenie i akt.

Nie można też pominąć faktu, że projekcje i obiekty świetlne są szczególnie podatne na nadużycia, ponieważ łatwo generują efekt „wow”, a więc łatwo budują zależność od bodźcowej intensywności. Psychoperformans stoi na stanowisku, że intensywność nie może być substytutem sensu: jeżeli projekcja jest spektakularna, musi być spektakularna z powodu funkcji w planie sytuacyjnym, a nie z powodu demonstracji narzędzia. Stąd wynika zasada redukcji: im bardziej zaawansowane środki, tym bardziej rygorystyczna powinna być ich dramaturgia. W praktyce oznacza to ograniczanie liczby obrazów, unikanie chaosu montażowego, kontrolę tempa zmian, a także konsekwentne utrzymywanie „rezerwuaru ciszy wizualnej”, w którym projekcja może zniknąć, a inne kanały mogą przejąć prowadzenie. To jest równocześnie

ochrona pola widzenia w sensie ogólnym: przeciążenie projekcją wytwarza tyranię obrazu, która wycisza dotyk, ruch, dźwięk, czas i obiekt, czyli wszystko to, co w psychoperformansie konstytuuje wielokanałową sprawczość.

Warto także uwzględnić, że projekcja jest medium wytwarzania fantazmatu, ponieważ obraz rzutowany posiada ontologię „prawie-rzeczy”: jest obecny, ale nieuchwytny; jest widzialny, ale nie można go wziąć do ręki; jest sugestywny, ale może zniknąć natychmiast. To sprawia, że projekcja bywa nośnikiem projekcji psychicznych w sensie potocznym, czyli rzutowania znaczeń, pragnień i lęków na powierzchnię. Psychoperformans nie traktuje tego jako patologii, tylko jako mechanizm, który można włączyć do planu sytuacyjnego, o ile jest obudowany zasadami odczarowywania: ujawnieniem, że to, co widziane, jest konstruktem relacyjnym; możliwością zatrzymania i przzerwania; możliwością zmiany powierzchni i kąta; możliwością wejścia w wiązkę i „zabrudzenia” obrazu własnym cieniem. Tak rozumiana projekcja przestaje być ekranem autorytetu, a staje się laboratorium sprawczości interpretacyjnej, w którym uczestnik uczy się, że widzialność jest negocjowalna i że sens jest wytwarzany w relacji, nie narzucany przez aparat.

Na poziomie planu sytuacyjnego projekcje i obiekty świetlne najlepiej działają wtedy, gdy są włączone w zasadę selekcji od ogółu do szczegółu: najpierw ustanawia się warunki (ciemność kontrolowana lub łagodna luminancja), potem wprowadza się pojedynczy obiekt–klucz albo pojedynczą wiązkę jako oś, następnie dopiero – jeżeli jest to potrzebne – pojawia się obraz, który nie „opowiada”, lecz organizuje próg. W ten sposób projekcja nie staje się narracją dominującą, tylko staje się narzędziem przedstawienia relacji, które umożliwia akt: gest, słowo, dotyk, ruch, dźwięk, ciszę, pauzę, a wreszcie domknięcie. Taki układ pozwala utrzymać podstawową zasadę psychoperformansu: medium jest służebne wobec przemiany, a przemiana jest skutkiem konsekwentnej kompozycji kanałów i obiektów–kluczy, a nie wynikiem bodźcowej atrakcyjności.

## Plany społeczne i kolektywne

Rozdział 69 wprowadza plany społeczne i kolektywne jako obszar, w którym psychoperformans ujawnia się nie tylko jako metoda indywidualnej IndywiduAkcji, lecz jako precyzyjna technologia relacji: modulowania dystansu, organizowania wspólnej uwagi, negocjowania granic oraz wytwarzania warunków, w których obecność innych osób staje się zasobem, a nie źródłem przypadkowej presji. W tym rejestrze performer przestaje być wyłącznie wykonawcą, a staje się operatorem sytuacji, w której mikrogest, cisza, obiekt–klucz i rytm wejść/wyjść z działania współkonstytuują procesy grupowe. Psychoperformans, zakorzeniony w genealogii performance art i live art, nie przejmuje społecznościowych formatów jako dekoracji, lecz traktuje je jako struktury sprawcze, których parametry dają się projektować i domykać z równą rygorystycznością jak plany somatyczne, dźwiękowe czy świetlne.

W perspektywie psychologii rozwojowej i neurobiologii relacji pojęcie ko-regulacji opisuje zjawisko, w którym stan pobudzenia i emocjonalna organizacja jednej osoby są modulowane

przez sygnały drugiej osoby lub grupy, zanim jeszcze pojawi się świadoma interpretacja. W badaniach nad relacją opiekun–dziecko Ed Tronick opisywał dynamikę wzajemnej regulacji i naprawy zakłóceń w interakcji, a tradycja teorii przywiązania Johna Bowlby'ego i Mary Ainsworth pokazała, że bezpieczeństwo nie jest abstrakcją, tylko wzorcem przewidywalnych odpowiedzi w czasie. Współczesna neurobiologia interpersonalna, rozwijana m.in. przez Allana Schore'a i Dana Siegela, oraz prace Stephena Porges'a nad autonomiczną regulacją i sygnałami bezpieczeństwa, zwracają uwagę, że relacja jest „ustawieniem układu nerwowego” w praktyce, a nie ideą. Psychoperformans wykorzystuje te rozpoznania bez redukcji do języka klinicznego: w planie sytuacyjnym interesuje go to, jak projektować pętle ko-regulacji, by nie wytwarzać zależności, nie eskalować pobudzenia i nie nadużywać przewagi organizacyjnej wykonawcy.

Równolegle rozdział 69 korzysta z narzędzi socjologii interakcji i antropologii rytuału, ponieważ grupa nie jest sumą jednostek, lecz układem norm, ról, mikroładzy i symbolicznych podpisów. Erving Goffman opisywał porządek interakcyjny i pracę nad „twarzą” jako stały komponent spotkań, a Randall Collins analizował łańcuchy rytuałów interakcyjnych, w których wspólna uwaga i synchronizacja generują energię emocjonalną oraz poczucie przynależności. Émile Durkheim pisał o zbiorowej eferescencji jako zjawisku intensyfikacji wspólnotowej, natomiast Victor Turner opisywał liminalność i *communitas* jako szczególny tryb relacji w fazach przejścia. Psychoperformans nie idealizuje tych zjawisk, bo wie, że „energia wspólnoty” może równie łatwo stać się narzędziem presji i konformizacji; dlatego plany społeczne i kolektywne są w tej metodzie projektowane tak, by wytwarzać wspólną czasowość bez przemocy, oraz domykać ją tak, by uczestnicy odzyskali autonomię, a nie tylko „przeżyli coś razem”.

W polu studiów nad performansem i sztuką partycypacyjną szczególnie istotne jest rozróżnienie między publicznością jako konsumentem a świadkiem jako współkonstytuentem zdarzenia. Erika Fischer-Lichte opisywała transformacyjny potencjał performansu jako efekt pętli sprzężeń między wykonawcą a odbiorcami, a refleksje Amelii Jones i Peggy Phelan akcentowały niepowtarzalność, ucieleśnienie i ryzyko relacji, która nie daje się w pełni zredukować do dokumentu. W praktykach partycypacyjnych diskutowanych przez Claire Bishop oraz w dialogicznych ujęciach Granta Kestera pojawia się napięcie między etyką relacji a estetyką efektu; psychoperformans sytuowany jest po stronie rygoru metody: relacja ma być kompozycją odpowiedzialną, a nie obietnicą „wspólnoty” jako wartości samej w sobie. Dlatego rozdział 69 wprowadza narzędzia, które pozwalają odróżnić ko-regulację od manipulacji, krąg uważności od gry dominacji, a domknięcie wspólnotowe od rozmycia odpowiedzialności.

W planach społecznych psychoperformans operuje zawsze pełnym zestawem kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale w konfiguracji, w której to nie „atrakcja” organizuje grupę, tylko struktura progów. Obiekt–klucz staje się tu często mediatorem relacji, ponieważ pozwala przenieść ciężar z bezpośredniej presji interpersonalnej na wspólny punkt odniesienia, co bywa kluczowe w grupach o nierównym poziomie bezpieczeństwa, różnej wrażliwości i różnym kapitale kulturowym. Słowo w rozdziale 69 będzie rozumiane nie jako „opowiadanie o sobie”, tylko jako narzędzie ramowania i domykania, gest jako narzędzie synchronizacji lub deeskalacji, dźwięk jako regulator wspólnej czasowości, a światło jako narzędzie czytelności granic i przejść. Ten rozdział zakłada, że brak struktury nie jest neutralnością: brak struktury jest często przemocą, bo oddaje pole najsilniejszym nawykom grupy i najsilniejszym osobom w układzie, nawet jeśli nikt nie ma takiej intencji.

Rozdział 69 rozwija zatem trzy osie: pętle ko-regulacji i kręgi uważności jako formy wspólnego utrzymania progu; role i dystrybucję odpowiedzialności, które w psychoperformansie muszą być nazwane i operacyjnie zaprojektowane, aby uniknąć niejawnego dominacji; oraz domknięcia wspólnotowe i podpisy symboliczne jako techniki wyjścia, które nie pozostawiają uczestników w otwartej pętli afektywnej. Szczególny nacisk zostanie położony na etykę sytuacji: zgodę, możliwość odmowy, zasady bezpieczeństwa, mechanizmy deeskalacji i procedury przerywania, ponieważ praktyka kolektywna jest miejscem, gdzie najłatwiej pomylić „intensywność” z „skutecznością”. Psychoperformans, jako metoda o ambicji światowej klasy merytorycznej, musi umieć pracować z grupą bez obietnic, których nie da się obronić, i bez mitów, które zwalniają z odpowiedzialności za konsekwencje.

### 69.1. Pętla ko-regulacji i kręgi uważności

Pętla ko-regulacji w psychoperformansie nie są metaforą „wspierania się” ani miękkim postulatem wspólnotowości, lecz operacyjną architekturą relacyjną, w której da się wskazać wejścia, węzły sprzężeń zwrotnych, punkty nasycenia oraz procedury domknięcia. Ko-regulacja oznacza tu zestrojenie parametrów pobudzenia (arousal), uwagi i afektu pomiędzy osobami poprzez wymianę sygnałów prozodycznych, posturalnych, mikromimicznych, oddechowych, kinestetycznych i przestrzennych, a więc w rejestrze, który w neurobiologii relacji i psychofizjologii jest traktowany jako pierwotny wobec deklaracji słownych. W praktyce performatywnej pętla ko-regulacyjna jest tym, co pozwala utrzymać próg liminalny bez eskalacji: intensywność nie wynika z głośności lub presji społecznej, lecz z precyzyjnego zarządzania rytmem bodźców i pauz, a także z konsekwentnej dystrybucji odpowiedzialności pomiędzy inicjatorem, moderatorem, opiekunem i świadkiem. Psychoperformans rozpoznaje, że w sytuacjach grupowych „brak planu” nie jest neutralnością, tylko oddaniem steru automatyzmom interakcyjnym, które Erving Goffman opisywał jako porządek interakcyjny, a Randall Collins jako łańcuchy rytuałów interakcyjnych generujących energię emocjonalną; dlatego pętla ko-regulacji musi być zaprojektowana, a nie pozostawiona przypadkowi.

Krąg uważności w tej metodzie jest konkretną formą planu sytuacyjnego, w którym geometria ustawienia ciał oraz dyspozycja kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą warunki do bezpiecznej synchronizacji uwagi bez wytwarzania konformistycznej presji. W przeciwieństwie do popularnych formatów „kręgów dzielenia się”, krąg uważności w psychoperformansie nie opiera się na obowiązku narracji ani na oczekiwaniu ekspresji emocjonalnej, lecz na czytelnych protokołach: jasnym wejściu, ograniczonej czasowo ekspozycji, zasadzie możliwości odmowy oraz jednoznacznym domknięciem. Uważność nie jest tu moralną cnotą ani prywatną kontemplacją, lecz praktyką dystrybucji uwagi w przestrzeni, w której każdy akt widzenia i bycia widzianym uruchamia mechanizmy wstydu, obrony, porównania i oczekiwania oceny. Psychoperformans korzysta z rozpoznania teorii przywiązania Johna Bowlby’ego i Mary Ainsworth, a także z koncepcji naprawy zakłóceń interakcji Ed’a Tronicka, aby traktować „mikropęknięcia” w grupie jako normalny materiał pracy, pod warunkiem że istnieje protokół korekty, który nie zawstydzia i nie eskaluje.

Mechanika pętli ko-regulacyjnych jest w psychoperformansie opisywana na trzech poziomach: poziomie autonomicznym, poziomie uwagowym i poziomie semantycznym. Na poziomie autonomicznym kluczowe są sygnały bezpieczeństwa i zagrożenia, które Stephen

Porges ujmuje w logice teorii poliwalnej jako modulację stanów układu autonomicznego, szczególnie w wymiarze społecznego zaangażowania, mobilizacji i zamrożenia; w praktyce performatywnej przekłada się to na prozodię, tempo, rytm ruchu, dystans interpersonalny, przewidywalność przejść oraz możliwość wycofania się bez utraty pozycji w grupie. Na poziomie uwagowym pętla ko-regulacji polega na synchronizacji lub rozprzęganiu uwagi, co można analizować w świetle modeli predykcyjnych i aktywnej inferencji, kojarzonych z Karlem Fristonem, gdzie układ nerwowy minimalizuje błąd predykcji przez działanie i przez selekcję bodźców; krąg uważności jest wtedy sytuacją, w której predykcje stają się wspólne, bo reguły czasu i sygnałów granicznych są współdzielone, a nie dlatego, że uczestnicy „czują to samo”. Na poziomie semantycznym pojawia się ryzyko narracyjnej kolonizacji doświadczenia, czyli sytuacji, w której jedna osoba lub dominujący dyskurs narzuca interpretację, a grupa zaczyna regulować się nie przez rzeczywiste sygnały, tylko przez deklaracje; dlatego psychoperformans ogranicza słowo do funkcji ramowania, nazywania granic i domknięcia, a sens ma być wynikiem sprzężenia kanałów, nie retorycznej przewagi.

W praktyce kręgu uważności pętla ko-regulacyjna jest konstruowana jako sekwencja mikrodarzeń o niskiej przemocy bodźcowej, ale wysokiej czytelności. Inicjator ustanawia regułę wejścia poprzez jednoczesne uruchomienie trzech elementów: stabilnej postawy i ciężaru (gest), minimalnego sygnału obiektu–klucza (obiekt), oraz krótkiej, jednoznacznej ramy słownej (słowo), przy czym obraz i światło pełnią funkcję graniczną, zapewniając czytelność sytuacji, a dźwięk jest używany oszczędnie jako regulator wspólnej czasowości. Następnie wprowadza się fazę nasłuchu, w której grupa nie jest zachęcana do introspekcyjnej narracji, lecz do rozpoznania sceny: oddechów, mikroruchów, zmian dystansu, drobnych sygnałów dyskomfortu oraz oznak synchronizacji. Ta faza nie może trwać dowolnie, ponieważ czas bez granicy jest w sytuacji kolektywnej narzędziem ukrytej władzy; dlatego krąg uważności ma zawsze parametry, które dają się powtórzyć, skorygować i domknąć, a opiekun ma mandat do przerwania procesu, jeśli rośnie przeciążenie lub jeśli ktoś zostaje „zatrzymany” w ekspozycji.

W tym miejscu psychoperformans staje się szczególnie wymagający metodologicznie, ponieważ ko-regulacja łatwo bywa mylona z sugestią, identyfikacją projekcyjną albo presją na synchronizację. W tradycjach psychoterapeutycznych Donald Winnicott rozróżniał środowisko podtrzymujące i intruzywność, a Wilfred Bion opisywał grupy jako systemy podatne na podstawowe założenia i regresję; z kolei w analizach przemocy symbolicznej Pierre’a Bourdieu widać, jak subtelne formy dominacji mogą działać poprzez normy i „oczywistości”. Psychoperformans wyciąga z tego wniosek praktyczny: pętla ko-regulacji musi zawierać mechanizmy antydominacyjne, czyli jawne role, możliwość odmowy, ograniczenie czasu ekspozycji, rotację głosu lub milczenia, a także zasadę, że „wspólnota” nie jest celem samym w sobie, tylko efektem ubocznym dobrze zaprojektowanego proggu. W kolejnych fragmentach podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak konstruować mikropętla naprawcze po zakłóceniu, jak projektować krąg uważności dla grup o zróżnicowanej wrażliwości i kapitale kulturowym, oraz jak utrzymać sprawczość jednostki bez rozbicia wspólnej czasowości, co jest jednym z najtrudniejszych, a zarazem najbardziej charakterystycznych zadań psychoperformansu w planach społecznych i kolektywnych.

W projektowaniu pętli ko-regulacji zasadnicze znaczenie ma geografia relacyjna, czyli to, jak ciała są rozmieszczone w przestrzeni i jak ta przestrzeń dyktuje kierunki spojrzeń, mikrodystanse, trajektorie wejść i wyjść oraz możliwość „znikania” bez eskalacji. Edward T. Hall,

opisując proksemikę, zwracał uwagę na to, że dystans interpersonalny jest nie tylko kwestią komfortu, ale także kodem społecznym uruchamiającym określone oczekiwania; psychoperformans traktuje to jako parametr planu sytuacyjnego, a nie jako spontaniczną decyzję. Krąg uważności bywa wybierany, bo zapewnia symetrię, lecz symetria jest pozorna, jeśli nie uwzględni się osi uprzywilejowania: kto siedzi naprzeciwko kogo, kto jest przy wejściu, kto ma „plecy do ściany”, kto jest blisko obiektu–klucza, a kto na peryferii. Psychoperformans zakłada, że ustawienie jest pierwszym gestem polityki sytuacji, a więc musi być projektowane tak, by minimalizować wstyd, przymus ekspozycji i ryzyko dominacji, co w praktyce oznacza często warianty kręgu: krąg z luką, krąg podkowiasty, układ wieloogniskowy z obiektem–kluczem w polu, ale nie jako centrum władzy, albo układ dwurzędowy, gdy relacja „twarz w twarz” jest zbyt intensywna.

Drugi parametr to temporalność, rozumiana jako organizacja okien czasu, które regulują, kiedy grupa ma prawo być w ciszy, kiedy następuje mikroprzejście i kiedy kończy się faza bez negocjacji. W praktykach moderacji grupowej i w psychoterapii grupowej Irvin D. Yalom opisywał, że nieustrukturyzowana sytuacja grupowa często natychmiast produkuje hierarchie i mechanizmy obronne, a to, co wygląda na „wolność”, bywa w rzeczywistości oddaniem pola najsilniejszym wzorcem. Psychoperformans przekłada tę obserwację na rygor planu sytuacyjnego: krąg uważności ma fazy o określonej długości i ma sygnały graniczne, które są przewidywalne, ponieważ przewidywalność jest nośnikiem bezpieczeństwa. Stephen Porges w swoich pracach podkreślał rolę sygnałów społecznego bezpieczeństwa w regulacji autonomicznej; w języku psychoperformansu oznacza to, że tempo, prozodia, regularność przejść i brak nagłych zaskoczeń stają się elementami etyki sytuacji. Pętla ko-regulacyjna jest wtedy zestrojeniem nie tyle emocji, co czasu: grupa wchodzi w jeden rytm, a rytm jest warunkiem, by później możliwa była dyferencjacja, czyli odzyskanie indywidualnej sprawczości bez rozbicia całości.

Trzecim parametrem jest turn-taking, czyli organizacja kolejności i sposobu zabierania głosu lub utrzymywania milczenia, bo w kręgu uważności milczenie również jest aktem, a nie brakiem aktu. Konwersacyjna analiza interakcji oraz studia nad organizacją rozmowy pokazały, że kolejność głosu jest jednym z podstawowych nośników statusu; psychoperformans nie potrzebuje wchodzić w technalia lingwistyki interakcyjnej, aby zastosować prostą zasadę: prawo do mówienia i prawo do nie-mówienia muszą być symetryczne i chronione protokołem. W praktyce oznacza to, że słowo nie jest zaproszeniem do narracji autobiograficznej, tylko do krótkiej ramy: nazwania stanu w jednym zdaniu, nazwania granicy, albo nazwania potrzeby korekty, bez obowiązku uzasadniania. To radykalnie redukuje ryzyko kolonizacji doświadczenia przez retorykę oraz ryzyko tego, co w grupach bywa „nadprodukcją sensu”, czyli sytuacją, w której mówienie staje się walutą prestiżu, a nie narzędziem domknięcia.

W tym miejscu obiekt–klucz ujawnia swoją funkcję antydominacyjną, ponieważ umożliwia oparcie pętli ko-regulacji na wspólnym punkcie odniesienia, zamiast na bezpośredniej presji interpersonalnej. Obiekt–klucz w kręgu uważności nie musi wytwarzać dźwięku ani nie musi być „symboliczny” w sensie dekoracyjnym; jego podstawową rolę jest materialna kotwica uwagi i operator przejść. W tradycjach teatru eksperymentalnego i treningu performatywnego Jerzy Grotowski oraz Eugenio Barba podkreślali znaczenie precyzyjnej pracy na obecności i na „score” działań, w których rekwizyt lub zadanie potrafi zorganizować uwagę bez dyskursu; psychoperformans wykorzystuje tę intuicję, ale wpisuje ją w plan sytuacyjny nastawiony na

bezpieczeństwo i domknięcie. Kiedy obiekt–klucz jest włączony jako mediator, inicjator nie musi stać się „autorytetem emocjonalnym”, bo przenosi część ciężaru na procedurę: dotknięcie obiektu, przesunięcie go w polu, ustawienie go na granicy kręgu, krótkie uniesienie i odłożenie. Takie mikrodziałania mają sens tylko wtedy, gdy są stałe w czasie i czytelne, ponieważ wtedy grupa uczy się, że przejścia są prowadzone przez strukturę, a nie przez kaprys osoby.

Zasadniczym testem pętli ko-regulacji jest to, jak radzi sobie z zakłóceniem, czyli z momentem, w którym synchronizacja pęka: ktoś się spóźnia, ktoś reaguje śmiechem, ktoś zaczyna mówić zbyt długo, ktoś wycofuje się w milczenie, ktoś przerywa, ktoś zamiera. Ed Tronick opisywał, że kluczowe dla relacji nie jest unikanie pęknięć, tylko zdolność ich naprawy; analogicznie w psychoperformansie pętla ko-regulacji jest dobra nie wtedy, gdy jest „gładka”, lecz wtedy, gdy posiada protokół naprawczy, który nie zawstydza i nie eskaluje. Protokół naprawczy w kręgu uważności ma zwykle trzy kroki: zatrzymanie i uznanie zakłócenia bez interpretacji, powrót do wspólnego sygnału (oddech, ciężar, cisza kierunkowa), oraz jasne, krótkie wznowienie z określeniem kolejnego mikroprzejścia. Ten protokół działa, ponieważ odcina spiralę wtórnych reakcji, które w grupach są często bardziej destrukcyjne niż samo zakłócenie, co Wilfred Bion opisywał jako podatność grup na regresję w tryby obronne, gdy brakuje struktury.

Istotnym zagadnieniem jest także różnica między synchronizacją a uniformizacją, ponieważ grupa może wyglądać na „zestrojoną”, a w rzeczywistości być w stanie konformistycznego zamrożenia, gdzie nikt nie chce wyłamać się z normy. Psychoperformans traktuje to jako ryzyko etyczne i poznawcze: pozorna harmonia bywa formą przemocy symbolicznej, którą Pierre Bourdieu analizował jako działanie dominacji przez to, co uchodzi za oczywiste i naturalne. Dlatego krąg uważności musi zawierać wbudowaną dyferencjację, czyli momenty, w których jednostka może odsunąć się, zmienić pozycję, wybrać milczenie, a nawet opuścić pole bez tłumaczenia, a grupa ma protokół, który to normalizuje. W praktyce oznacza to projektowanie „wyjść bocznych” w kręgu, jawne nazwanie możliwości odmowy, a także obecność roli opiekuna, którego zadaniem jest ochrona granic uczestników, nawet jeśli inicjator ma silny impuls kontynuacji. Ko-regulacja ma wtedy charakter dynamiczny: nie jest spłaszczeniem różnic, tylko wspólnym utrzymaniem ramy, w której różnice nie rozrywają sytuacji.

Konieczne jest podkreślenie, że pętle ko-regulacji są mierzalne w sensie obserwowalnych markerów, nawet jeśli psychoperformans nie redukuje ich do aparatury. Markerami są między innymi: tempo mikroprzejść, częstotliwość przerywania, stabilność prozodii prowadzących, liczba korekt w czasie, stopień rotacji uwagi w polu, a także to, czy domknięcia są wykonywane bez przyspieszenia i bez nerwowej eskalacji. Jeżeli grupa po domknięciu potrafi wrócić do neutralu i do własnej autonomii, to pętla była rzetelna; jeżeli po domknięciu pozostaje pobudzenie, rozproszenie albo poczucie winy za „niewystarczającą wspólnotę”, to znaczy, że struktura była wadliwa lub nadużyciowa. W kolejnej części zostanie wprowadzona konkretna typologia kręgów uważności oraz procedury budowania mikropętli ko-regulacyjnych z udziałem obiektu–klucza, w tym warianty dla małych grup, dla grup o silnej asymetrii statusu oraz dla sytuacji, w których konieczna jest szybka deeskalacja bez utraty sensu planu sytuacyjnego.

Typologia kręgów uważności w psychoperformansie nie jest klasyfikacją estetyczną, tylko mapą funkcji regulacyjnych i krytycznych, które mają się wydarzyć w czasie. Najprostszy wariant to krąg orientacyjny, projektowany jako krótka sekwencja wejścia w wspólną czasowość bez ekspozycji narracyjnej: ustawienie, sygnał graniczny, krótki nasłuch, domknięcie. Wariant drugi

to krąg naprawczy, uruchamiany wtedy, gdy grupa weszła w zakłócenie lub konflikt i potrzebuje przywrócenia ramy bez roztrząsania interpretacji; jego rdzeniem jest protokół „stop–powrót–wznowienie”, zaczerpnięty z logiki naprawy interakcyjnej opisywanej przez Ed’a Tronicka oraz z praktyk moderacyjnych, w których priorytetem jest ochrona relacji przed spiralą wtórnych reakcji. Wariant trzeci to krąg progowy, w którym krąg nie jest „spotkaniem”, tylko bramą do kolejnej fazy planu sytuacyjnego, na przykład do działania z obiektem–kluczem, do przejścia w przestrzeń miejską albo do pracy świetlnej; w tym wariantcie krąg jest krótszy, bardziej formalny i mocniej oparty na sygnałach niewerbalnych, ponieważ jego funkcją jest przełączenie reżimu uwagi, a nie wytworzenie rozmowy.

W kręgach uważności o funkcji ko-regulacyjnej szczególnie użyteczna okazuje się zasada „twarde ramy, miękki środek”. Twarde ramy oznaczają: jawne role, jawne zasady odmowy, jawne sygnały przerwania, jawne granice czasu oraz jawny protokół domknięcia. Miękki środek oznacza, że wewnątrz tych ram uczestnik może modulować swój udział bez wstydu: może mówić jednym zdaniem, może milczeć, może zmienić pozycję, może wyjść na peryferię, a grupa nie interpretuje tego jako „problem do rozwiązania”, tylko jako część pracy na różnicy. To rozróżnienie jest krytyczne, bo w grupach bez twardych ram często uruchamiają się mechanizmy władzy symbolicznej: najbardziej ekspresyjne osoby przejmują czas, najbardziej lękowe osoby zamierają, a inicjator zaczyna kompensować brak struktury zwiększaniem presji. Psychoperformans traktuje to jako błąd konstrukcyjny, dlatego struktura kręgu ma być na tyle precyzyjna, by inicjator nie musiał „trzymać grupy” charyzmą, tylko procedurą.

Warianty kręgów uważności różnią się także sposobem, w jaki obiekt–klucz reguluje dystrybucję uwagi. Najbardziej klasyczny jest układ z obiektem jako „mówiącym punktem odniesienia”, nie w sensie folklorystycznego rekwizytu, lecz w sensie techniki turn-taking: obiekt przechodzi w polu według prostego rytmu, a prawo do głosu jest powiązane z trzymaniem obiektu, przy czym prawo do milczenia jest równie ważne jak prawo do mówienia. W praktykach sprawiedliwości naprawczej i mediacji społecznej spotyka się analogiczne użycie tzw. talking piece, jednak psychoperformans nie importuje gotowych ideologii, tylko przechwytuje mechanizm: materialna kotwica redukuje walkę o status, bo reguła dystrybucji staje się widoczna i powtarzalna. Drugi wariant to obiekt jako regulator progów: obiekt nie krąży, lecz pozostaje w jednym miejscu, a uczestnicy wykonują na nim minimalne akty symboliczne o identycznej formie, na przykład jedno dotknięcie, jedno ułożenie, jedno przesunięcie; dzięki temu krąg uważności nie staje się dialogiem, tylko wspólnym rytmem, w którym różnice ujawniają się w mikroparametrach, a nie w retoryce. Trzeci wariant to obiekt jako „zawór bezpieczeństwa”: obiekt znajduje się na peryferii i jest przeznaczony do krótkiej interwencji korekcyjnej, gdy ktoś wchodzi w przeciążenie; rola opiekuna polega wtedy na zaproponowaniu kontaktu z obiektem jako formy powrotu do ciężaru i do neutralu, bez wciągania grupy w spektakl troski.

Szczególne wyzwania stanowią kręgi uważności w warunkach asymetrii statusu, gdzie w jednej sytuacji spotykają się osoby o różnym kapitale symbolicznym, kompetencji językowej, doświadczeniu performatywnym lub pozycji instytucjonalnej. Pierre Bourdieu opisywał, że kapitał kulturowy i habitus działają jako niewidzialne mechanizmy selekcji, w których to, co uchodzi za „naturalne”, jest w istocie normą klasy dominującej; w kręgu uważności oznacza to ryzyko, że jedne style obecności będą nagradzane, a inne karane milczeniem lub ironią. Psychoperformans odpowiada na to nie moralizowaniem, tylko techniką: skróceniem okien

ekspozycji, ograniczeniem długości wypowiedzi do jednego zdania, wprowadzeniem rotacji i równoważeniem słowa przez gest oraz przez wspólną czynność na obiekcie–kluczu. W praktyce oznacza to także redefinicję roli inicjatora: inicjator nie jest „mądrzejszy” ani „bardziej wrażliwy”, tylko jest administratorem progów, który chroni zasady i dba o to, by procedura była równa dla wszystkich, a nie by interpretacja była wspólna. Tam, gdzie asymetria jest szczególnie silna, krąg uważności bywa projektowany jako krąg bez twarzy, czyli z ustawieniem obok siebie, w półkręgu lub w układzie podkowiastym, aby osłabić presję spojrzenia i zredukować porównywanie, które w klasycznych kręgach potrafi eskalować wstyd.

Istnieje również wariant kręgu uważności przeznaczony do szybkiej deeskalacji, kiedy grupa wchodzi w konflikt, przeciążenie sensoryczne lub kaskadę pobudzenia. W takim wariacie nie wolno „rozmawiać o konflikcie”, bo rozmowa jest paliwem dla dalszej polaryzacji, a w wielu grupach natychmiast uruchamia się to, co Wilfred Bion opisywał jako podstawowe założenia grupy, czyli szybkie przejście w tryby obronne. Krąg deeskalacyjny w psychoperformansie operuje najpierw wyłącznie na poziomie autonomicznym i uwagowym: zatrzymanie, wspólny sygnał ciężaru, krótka cisza kierunkowa, minimalny znak obiektu–klucza, a dopiero potem jedno zdanie ramujące, które nazywa procedurę, nie treść sporu. Rola opiekuna jest w tym wariacie pierwszoplanowa, bo to on ma mandat, by przerwać eskalację bez negocjowania, a rola moderatora polega na pilnowaniu czasu i kolejności, nie na mediacji treści. W praktyce performatywnej widać pokrewieństwo z systemem „Jokera” w Teatrze Forum Augusto Boala, gdzie prowadzący zarządza regułami interwencji, aby proces nie został przejęty przez dominujące głosy; psychoperformans korzysta z analogicznej logiki proceduralnej, ale przenosi ciężar z debaty na protokół progów i na domknięcie.

Dla małych grup, zwłaszcza dwu- i trzyosobowych, krąg uważności przestaje być geometrią, a staje się mikroinfrastrukturą sygnałów. W takich warunkach pętla ko-regulacji jest bardziej intensywna, bo każdy mikrogest ma większą wagę, a ryzyko wzajemnej nadinterpretacji jest wyższe. Psychoperformans stosuje wtedy protokół „minimalnej ekspozycji”: krótsze fazy, mniejsza liczba przejść, większy nacisk na wspólną czynność obiektową i na ciszę kierunkową, a słowo ograniczone do dwóch funkcji, czyli zgody i domknięcia. W przypadku par, gdzie istnieje historia relacji, krąg uważności jest projektowany tak, aby nie reprodukował znanych wzorców konfliktu; dlatego wprowadza się element trzeciego punktu odniesienia, którym jest obiekt–klucz, ponieważ relacja „ja–ty” jest często zbyt naładowana, a „ja–obiekt–ty” pozwala przenieść ciężar na procedurę, a nie na wzajemne oczekiwania. Ten wariant ujawnia fundamentalną zasadę psychoperformansu: ko-regulacja jest skuteczna wtedy, gdy jest zakotwiczona w strukturze i w czasie, a nie w deklaracjach o intencjach.

Domknięcie pętli ko-regulacyjnej w kręgu uważności jest operacją o najwyższej stawce, ponieważ grupa ma tendencję do pozostawania w stanie „otwartej wspólnotowości”, w którym relacja trwa bez granic i zaczyna produkować dług emocjonalny. Psychoperformans nie traktuje tego jako wartości, lecz jako ryzyko: im dłużej grupa pozostaje w niedomkniętym polu, tym łatwiej o zawłaszczenie czyjejś uwagi, o narastanie presji na „bycie razem” oraz o kumulację nieujawnionych napięć. W konsekwencji domknięcie nie jest uprzejmym zakończeniem, tylko protokołem przywrócenia autonomii. Protokół domknięcia musi zatem spełniać trzy kryteria: musi być jednoznaczny, musi być wspólny i musi zawierać wyjście boczne, czyli możliwość nieuczestniczenia w ostatnim geście bez potrzeby tłumaczenia. Jednoznaczność chroni przed przeciąganiem pola przez charyzmę lub lęk inicjatora, wspólność chroni przed pozostawieniem

części osób „w środku”, a wyjście boczne chroni przed przymusem rytuału, który w grupach łatwo zamienia się w narzędzie władzy symbolicznej.

Najbardziej stabilne domknięcie kręgu uważności w psychoperformansie ma strukturę trójfazową: redukcja, sygnał graniczny, dyferencjacja. Redukcja oznacza zejście z gęstości bodźców do minimalnego wspólnego mianownika, którym jest ciężar i cisza kierunkowa; to moment, w którym grupa przestaje „pracować”, a zaczyna wychodzić. Sygnał graniczny jest krótkim znakiem, zwykle realizowanym przez obiekt–klucz albo przez minimalny gest inicjatora, który jest powtarzalny i rozpoznawalny w kolejnych realizacjach, ponieważ powtarzalność jest nośnikiem bezpieczeństwa i przewidywalności. Dyferencjacja oznacza, że po sygnale granicznym grupa przechodzi w tryb, w którym każdy może odsunąć się, zmienić pozycję, przerwać kontakt wzrokowy, wrócić do własnego rytmu, a więc odzyskać osobną czasowość. W tym miejscu domknięcie jest jednocześnie aktem etycznym i aktem kompozycyjnym: etycznym, bo chroni granice, i kompozycyjnym, bo zamyka dramaturgię progu.

W psychoperformansie ważnym elementem domknięcia jest unikanie interpretacyjnej puenty, ponieważ puenta jest formą kolonizacji sensu. Krąg uważności może wytwarzać znaczenia, ale te znaczenia nie powinny zostać przejęte przez dominujący głos, nawet jeśli jest to głos inicjatora. Zamiast puenty stosuje się „podpis symboliczny”, który nie jest komentarzem, tylko minimalnym aktem, który zapisuje domknięcie w pamięci proceduralnej. Podpis symboliczny może przyjąć formę jednego wspólnego gestu o bardzo niskiej przemocy bodźcowej, na przykład jednoczesnego odpuszczenia dłoni, wspólnego przestawienia obiektu–klucza w miejsce neutralne, krótkiego spojrzenia w dół zamiast w twarz, albo wspólnego przejścia o jeden krok w stronę wyjścia z pola. Podpis symboliczny działa dlatego, że jest działaniem, nie wypowiedzią, i dzięki temu nie produkuje długu interpretacyjnego. Jest to wprost zgodne z logiką psychoperformansu, w którym to, co istotne, jest wytwarzane w relacji kanałów, a nie w narracji.

Domknięcie wymaga także protokołu post-sytuacyjnego, który w psychoperformansie jest dyskretny i niepsychologizujący. Jego celem jest sprawdzenie, czy ktoś nie został w stanie resztkowego pobudzenia, wstydu lub wycofania, ale bez wciągania grupy w „przetwarzanie” jako nową fazę pracy. W praktyce oznacza to obecność roli opiekuna, który po domknięciu pozostaje dostępny i potrafi zastosować mikrointerwencję regulacyjną bez spektaklu: krótkie przypomnienie o oddechu, propozycja zmiany pozycji, wskazanie wyjścia bocznego, zaoferowanie wody, zminimalizowanie kontaktu wzrokowego. W języku neurobiologii relacji można powiedzieć, że opiekun wspiera powrót do autonomicznej regulacji, ale psychoperformans nie potrzebuje tego nazywać, aby to wykonać skutecznie. Rygor polega na tym, że opiekun nie interpretuje, nie diagnozuje i nie „odczytuje emocji”, tylko dba o parametry sytuacji, które sprzyjają powrotowi do neutralu.

Ważne jest także rozróżnienie między domknięciem a rozproszeniem. Rozproszenie to sytuacja, w której krąg się kończy, bo ludzie zaczynają rozmawiać, wstawać, przerywać i przełączać się w tryb codzienny bez sygnału granicznego; rozproszenie pozostawia część osób w zawieszeniu i często generuje poczucie osamotnienia lub winy, zwłaszcza u osób, które weszły głębiej w stan uwagi. Domknięcie natomiast jest wspólnym przejściem, które nadaje formę, a forma jest ochroną. W tym sensie domknięcie jest częścią etyki konfliktu: jeśli krąg był miejscem napięcia, brak domknięcia reprodukuje napięcie, a domknięcie je konteneruje. To szczególnie

istotne w grupach, gdzie istnieją relacje władzy, bo brak domknięcia bywa narzędziem dominacji przez nieokreśloność: osoby o wyższym statusie łatwiej opuszczają pole, a osoby o niższym statusie zostają z pytaniem, „czy zrobili dobrze”. Psychoperformans musi temu przeciwdziałać przez precyzję.

Pętla ko-regulacji i krąg uważności są zatem w psychoperformansie narzędziami o wysokiej skuteczności, ale tylko pod warunkiem, że są projektowane jak inżynieria relacji: z parametrami, z rolami, z procedurą korekty i z domknięciem. Ich skuteczność polega na tym, że potrafią wytworzyć wspólną czasowość bez uniformizacji oraz przywrócić autonomię bez rozbicia więzi. W tej architekturze widać rdzeń metody: obiekt–klucz jako mediator, minimalna przemoc bodźcowa, rygor progu i świadek jako współkonstytuent zdarzenia. To przygotowuje przejście do kolejnego podrozdziału, w którym role społeczne zostaną opisane nie jako etykiety, lecz jako funkcje bezpieczeństwa i odpowiedzialności w planie sytuacyjnym.

## 69.2. Role: inicjator, moderator, opiekun, świadek

W planach społecznych i kolektywnych psychoperformansu role nie są dodatkiem organizacyjnym ani grzecznościowym podziałem zadań, lecz rdzeniem architektury odpowiedzialności. To, co w praktyce artystycznej bywa nazywane „prowadzeniem”, w psychoperformansie musi zostać rozłożone na odrębne funkcje: inicjowanie progu, moderowanie dynamiki, opiekę nad bezpieczeństwem oraz praktykę uczestnictwa i świadczenia. Rozdzielenie tych funkcji jest technologią antydominacyjną, ponieważ ogranicza zjawisko fuzji władzy, w którym jedna osoba jednocześnie projektuje sens, steruje przebiegiem, ocenia reakcje innych i decyduje o domknięciu, co w sytuacjach grupowych niemal nieuchronnie generuje presję, konformizację lub ukryte formy przemocy symbolicznej. Psychoperformans nie opiera się na charyzmie ani na „naturalnym autorytecie”, lecz na precyzyjnym planie sytuacyjnym, w którym kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są sprzęgnięte z rolami i procedurami, a nie z osobowościami.

Teoretycznie można to osadzić w kilku uzupełniających się genealogiach. Z jednej strony Erving Goffman, opisując porządek interakcyjny, pokazał, że spotkanie społeczne jest sceną, na której stale negocjuje się status, „twarz” i granice dopuszczalnego zachowania, a więc rola prowadzącego nigdy nie jest neutralna, nawet jeśli deklaruje brak władzy. Z drugiej strony Victor Turner i Arnold van Gennep, analizując liminalność i rytuały przejścia, wskazali, że próg wymaga operatorów: ktoś musi uruchomić separację, ktoś musi utrzymać ramę fazy „pomiędzy” i ktoś musi przeprowadzić reintegrację, inaczej próg rozlewa się w chaos lub zamienia w przymus. W tradycji performance studies Richard Schechner opisywał zachowania odtwarzane i struktury czasu performansu jako systemy, które mogą działać transformacyjnie właśnie dlatego, że są powtarzalne i osadzone w regułach; psychoperformans przechwytuje tę logikę i przekłada ją na język ról jako funkcji operacyjnych. Wreszcie, w polu psychologii relacji i regulacji, od Johna Bowlby’ego i Mary Ainsworth po Ed’a Tronicka, Donalda Winnicotta i współczesne ujęcia interocepcji i autonomicznej regulacji, pojawia się konsekwentnie ten sam wniosek: bezpieczeństwo jest procesem w czasie, a nie deklaracją, a proces w czasie wymaga struktury oraz przewidywalnych sygnałów, które w sytuacji grupowej muszą mieć swoich strażników.

Psychoperformans traktuje więc role jako elementy mechanizmu, który umożliwia powstanie pętli ko-regulacji bez popadania w sugestię, uniformizację lub zawłaszczenie sensu. Każda rola ma swoją domenę decyzji, swoje uprawnienia, swoje zakazy oraz swój protokół interwencji i wycofania, ponieważ równie istotne jak „działanie” jest „odpuszczenie”, czyli umiejętność wyjścia z roli bez pozostawiania uczestników w otwartej pętli. W tym ujęciu inicjator nie może być jednocześnie arbitrem emocjonalnym, moderator nie może być jednocześnie twórcą znaczeń, opiekun nie może być jednocześnie reżyserem intensywności, a świadek nie może być sprowadzony do publiczności konsumującej efekt. Uczestnik natomiast nie jest materiałem ani „grupą do poprowadzenia”, lecz współsprawcą progę, którego sprawczość musi być chroniona przez konstrukcję sytuacji, a nie przez retorykę zaproszenia.

Zasadniczym narzędziem odróżniającym psychoperformans od wielu formatów partycypacyjnych jest rygor rozdziału między ramą a treścią. Rama to role, protokoły, sygnały graniczne, czas, możliwość odmowy, mechanizmy korekty i domknięcia; treść to to, co wydarza się w polu kanałów, w relacji z obiektem–kluczem oraz w mikrodynamice grupy. Jeśli jedna osoba przejmuje zarówno ramę, jak i treść, powstaje struktura, którą można opisać językiem Pierre’a Bourdieua jako sytuację, w której kapitał symboliczny i habitus prowadzącego zaczynają działać jako niewidzialna norma. Psychoperformans odpowiada na to rozwiązaniem proceduralnym: treść ma pozostawać otwarta na różnicę, ale rama ma być bezdyskusyjna w zakresie bezpieczeństwa, czasu i prawa do odmowy. Ten rozdział jest w praktyce formą „separacji kompetencji” znanej z teorii organizacji i etyki instytucjonalnej, jednak przeniesionej do pola performansu, gdzie tradycyjnie przecenia się spontaniczność, a niedocenia się infrastruktury odpowiedzialności.

W praktyce planu sytuacyjnego role są sprzęgnięte z obiektem–kluczem jako materialnym operatorem znaczeń i jako narzędziem dystrybucji uwagi. Inicjator wprowadza obiekt w taki sposób, by nie stał się fetyszem ani rekwizytem dominacji, moderator pilnuje, by obiekt nie zamienił się w walutę statusu, opiekun monitoruje, czy kontakt z obiektem nie eskaluje przeciążenia sensorycznego lub wstydu, uczestnik decyduje o własnym stopniu kontaktu i o granicach ekspozycji, a świadek utrzymuje funkcję „widzenia bez zawłaszczenia”, czyli obecności, która stabilizuje próg, ale nie przejmuje narracji. To „widzenie bez zawłaszczenia” jest w psychoperformansie kluczowe, ponieważ wiele sytuacji grupowych rozpada się nie przez konflikt jawny, lecz przez mikronadużycia interpretacyjne: szybkie diagnozy, ironiczne komentarze, zawstydzające porównania, nieproszone rady. Rola świadka jest więc funkcją etyczną, nie estetyczną, a rola uczestnika jest funkcją sprawczości, nie uległości.

Role w psychoperformansie nie są jednak statycznymi etykietami, lecz trybami działania, które można rotować lub dzielić, o ile rotacja i podział są jawne. W praktykach pracy z grupą Irvin D. Yalom i Wilfred Bion pokazywali, że grupy mają tendencję do regresji w tryby obronne, gdy brakuje klarownych funkcji i gdy prowadzący próbuje „utrzymać wszystko” sam; psychoperformans wyciąga z tego wniosek techniczny: lepiej mieć kilka ról o wąskim zakresie i jasnych interwencjach niż jedną rolę „lidera”, który w chwili napięcia staje się jednocześnie sędzią, terapeutą i reżyserem. Podobnie w tradycjach teatru partycypacyjnego Augusto Boal rozwijał funkcję prowadzącego jako operatora reguł interwencji, nie jako autora prawdy, co psychoperformans adaptuje do własnego rygoru progę: moderator jest operatorem reguł, inicjator jest operatorem sensu i wejścia, opiekun jest operatorem bezpieczeństwa, a świadek jest operatorem obecności.

W tym podrozdziale role zostaną rozpoznane jako pięć odrębnych funkcji: inicjator, moderator, opiekun, uczestnik i świadek, przy czym każda z nich zostanie opisana przez pryzmat uprawnień, granic, procedur korekty oraz procedur domknięcia. Zostaną też wskazane typowe błędy strukturalne, które w planach kolektywnych powtarzają się niemal zawsze: inicjator, który nie potrafi oddać moderowania i wchodzi w moralizowanie; moderator, który zaczyna „robić treść” i przejmuje znaczenie; opiekun, który myli bezpieczeństwo z kontrolą i wytwarza paternalizm; uczestnik, który przejmuje scenę jako strategię radzenia sobie z lękiem; oraz świadek, który nadużywa interpretacji jako formy władzy. Psychoperformans traktuje te błędy nie jako wady charakteru, lecz jako skutki uboczne złej konstrukcji sytuacji, dlatego odpowiedź ma być konstrukcyjna: role, protokoły, parametry i domknięcia, a nie apel o „lepszą wrażliwość”.

Wprowadzenie tak rozumianych ról jest konieczne również dlatego, że psychoperformans funkcjonuje na przecięciu sztuki, pedagogiki, praktyk uważnościowych, pracy z ciałem i krytyki społecznej, a każde z tych pól ma własne ryzyka nadużycia. W sztuce ryzykiem jest estetyzacja cudzej reakcji i fetyszycacja intensywności; w pedagogice ryzykiem jest normatywność i asymetria oceny; w praktykach uważnościowych ryzykiem jest indywidualizacja problemów społecznych i „duchowe obejście” konfliktu; w pracy z ciałem ryzykiem jest intruzywność i naruszenie granic; w krytyce społecznej ryzykiem jest eskalacja i polaryzacja. Role są więc w psychoperformansie formą wielodyscyplinarnego zabezpieczenia: to właśnie dzięki nim plan sytuacyjny może utrzymać jednocześnie precyzję artystyczną, czytelność procedur i etykę relacji, bez uciekania w fałszywe obietnice wspólnoty albo w surowy formalizm. To przygotowuje grunt do szczegółowego rozpoznania roli inicjatora jako operatora proggu i sensu, roli moderatora jako operatora czasu i kolejności, roli opiekuna jako operatora granic i korekt, roli uczestnika jako współsprawcy planu oraz roli świadka jako stabilizatora pola znaczeń bez zawłaszczania.

Inicjator w psychoperformansie jest operatorem proggu i sensu, a nie „liderem grupy” w potocznym rozumieniu. Jego podstawowym zadaniem nie jest animowanie energii ani budowanie nastroju, lecz uruchomienie sytuacji w taki sposób, aby już pierwsze minuty ustawiły parametry bezpieczeństwa, czytelności i domykalności. Inicjator odpowiada więc za to, co w metodologii planu sytuacyjnego jest decydujące: precyzyjne ramowanie, wyznaczenie granic dawki, ustanowienie sygnałów przejścia oraz wprowadzenie obiektu–klucza jako materialnego operatora znaczeń, który nie tylko „symbolizuje”, lecz realnie porządkuje relacje uwagi, dystansu i sprawczości.

W praktyce inicjator działa na styku trzech reżimów: kompozycji performatywnej, organizacji sytuacji społecznej oraz etyki odpowiedzialności. Kompozycja wymaga od niego rozpoznania dramaturgii liminalnej i świadomego użycia kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tak, aby próg był czytelny, ale nie przemocowy. Organizacja sytuacji społecznej wymaga zdolności do przewidywania, jakie automatyzmy interakcyjne uruchomią się w danej grupie: kto będzie dominować, kto się wycofa, gdzie pojawi się ironia, gdzie pojawi się kompulsywna narracja, gdzie pojawi się zamrożenie; tu praktyczna przydaje się wrażliwość na proksemikę w sensie Edwarda T. Halla i na goffmanowski porządek interakcyjny, bo wstępna konfiguracja przestrzeni i języka natychmiast ustawia statusy. Etyka odpowiedzialności wymaga natomiast, aby inicjator pracował w logice minimalnego ryzyka: nie obiecywał „transformacji”, nie

wymuszał ekspozycji, nie mylił intensywności z wartością, a przede wszystkim konsekwentnie utrzymywał prawo do odmowy jako realne narzędzie, a nie dekoracyjny slogan.

Kompetencja inicjatora zaczyna się jeszcze przed wejściem grupy w pole działania, na etapie dochodzenia i researchu, który w psychoperformansie jest etapem obowiązkowym i determinuje dobór zasobów od ogółu do szczegółu. Inicjator rozpoznaje istotę przedmiotu psychoperformansu, czyli cel i sens, a następnie wykonuje możliwie totalne mapowanie środków działania: kodów kulturowych, figur przejścia, ryzyk społecznych, możliwych błędów interpretacyjnych, potencjalnych obiektów–kluczy oraz ograniczeń przestrzennych i czasowych. To jest moment, w którym inicjator musi odróżnić to, co jest atrakcyjną estetyzacją, od tego, co jest funkcjonalną infrastrukturą progę; różnica bywa subtelna, ale w praktyce decyduje o tym, czy plan sytuacyjny będzie generował sprawczość, czy zależność. W tym sensie inicjator jest projektantem warunków, a nie autorem cudzych przeżyć, i musi być zdolny do myślenia w kategoriach parametrów: czas, gęstość przejść, przewidywalność sygnałów, dystrybucja uwagi, przepuszczalność bodźców oraz procedury korekty i przerwania.

Warto w tym miejscu podkreślić różnicę między inicjatorem a moderatorem, bo to rozróżnienie często znika w praktyce i rodzi nadużycia. Inicjator ustanawia sens i uruchamia próg, czyli wprowadza sytuację w określony reżim znaczenia oraz w określony reżim temporalny, ale nie powinien zarządzać detalami interakcji w trakcie trwania działania, ponieważ to natychmiast zamienia go w arbitra i przenosi ciężar z procedury na osobę. Moderator natomiast zarządza kolejnością, czasem, przepływem i korektą interakcji, ale nie powinien dopisywać sensu ani interpretować reakcji grupy, bo wtedy zaczyna przejmować rolę inicjatora i kolonizować treść. Psychoperformans rozdziela te kompetencje po to, aby sens nie stał się przemocą interpretacyjną, a porządek nie stał się kontrolą; jest to dokładnie ta linia, którą w praktykach partycypacyjnych wskazywała krytycznie Claire Bishop, ostrzegając przed moralizującą idealizacją wspólnoty, oraz którą Grant Kester opisywał jako napięcie między dialogicznością a autorytarną kuratelą. W psychoperformansie napięcie to nie jest debatą teoretyczną, tylko problemem projektowym: jeśli inicjator i moderator zlewają się w jedną rolę, grupa nie ma gdzie „oddychać”, bo wszystkie przejścia stają się zależne od jednej osoby.

Inicjator musi także rozumieć, że jego podstawowym narzędziem jest meta-komunikacja, czyli komunikacja o regułach i granicach, a nie komunikacja o treści wewnętrznej uczestników. Meta-komunikacja w psychoperformansie ma być krótka, jednoznaczna i proceduralna: określa, co będzie się działo, jak długo, jakie są sygnały wejścia i wyjścia, gdzie jest wyjście boczne, jak działa odmowa, kto pełni rolę opiekuna, i co się stanie, gdy pojawi się przeciążenie. Taki język nie jest „zimny”; przeciwnie, jest to język sprawiedliwości proceduralnej, który redukuje niepewność i minimalizuje presję społeczną. W praktyce sztuki performansu widać, jak łatwo brak procedury zamienia się w mit „spontanicznej wspólnoty”, a mit w ukrytą władzę: psychoperformans świadomie temu przeciwdziała, bo wie, że brak ramy jest najczęściej ramą najsilniejszego.

Dla inicjatora szczególnie istotna jest też kontrola własnej ekspresji i własnej potrzeby „efektu”, ponieważ w planach kolektywnych pragnienie efektu bywa źródłem eskalacji. Historia performance art i praktyk partycypacyjnych dostarcza tu wielu ostrzegawczych lekcji, niezależnie od intencji: intensywność bywała fetyszyzowana jako dowód autentyczności, a ryzyko jako rzekomy warunek prawdy. Psychoperformans nie neguje ryzyka jako kategorii performatywnej, ale domaga się, aby ryzyko było projektowane, a nie romantyzowane, i aby

było domykalne. Inicjator, jeśli nie kontroluje własnej eskalacji, zaczyna używać grupy jako paliwa dla dramaturgii, co jest błędem etycznym i błędem metodologicznym zarazem; dlatego jego praktyka ma mieć charakter „low-arousal high-clarity”, czyli niskiej przemocy bodźcowej i wysokiej czytelności, nawet wtedy, gdy temat działania jest radykalny lub krytyczny.

Moderator w psychoperformansie jest operatorem czasu, kolejności i przejść, a więc odpowiada za to, co w dynamice grupowej bywa niewidzialne, lecz decydujące: czy interakcja pozostaje w ramach planu sytuacyjnego, czy dryfuje w kierunku dominacji, chaosu lub nadinterpretacji. Moderator nie „prowadzi sensu”, nie „motywuje”, nie „uspokaja nastroju” retoryką i nie jest autorem wspólnoty; jego zadaniem jest utrzymywanie funkcjonalnego porządku, w którym sens może się wydarzyć bez przymusu. W tym ujęciu moderator jest odpowiednikiem administratora protokołu: pilnuje rytmu, pilnuje kolejności, pilnuje granic czasu, pilnuje widoczności wyjść bocznych oraz pilnuje, by prawo do odmowy działało realnie, a nie było tylko deklaracją inicjatora.

W perspektywie socjologii interakcji moderator pracuje z tym, co Erving Goffman nazywał ramami sytuacyjnymi: zbiorami reguł, które podpowiadają uczestnikom, „co tu się dzieje” i jakich zachowań się oczekuje. Jeśli rama jest niejasna, grupa zaczyna ją dopisywać spontanicznie, a spontaniczne dopisywanie ramy zwykle oznacza, że do głosu dochodzą najsilniejsze nawyki i najsilniejsze statusy. Moderator przeciwdziała temu przez ciągłe, dyskretne utrzymywanie ramy proceduralnej, bez moralizowania i bez konfliktowania się z treścią. Z kolei w perspektywie psychodynamiki grupowej Wilfred Bion opisywał podatność grup na regresję do podstawowych założeń, gdy rośnie napięcie i gdy brakuje stabilnego kontenera; moderator w psychoperformansie pełni funkcję kontenera formalnego, nie emocjonalnego, co oznacza, że zamiast analizować, stabilizuje. W praktyce jest to również realizacja zasady sprawiedliwości proceduralnej: ludzie znoszą napięcie lepiej, jeśli zasady są stałe i przewidywalne, a czas jest chroniony.

Podstawowym narzędziem moderatora jest tempo i interpunkcja, rozumiane jako organizacja pauz, cięć i wznowień bez teatralnej ostentacji. Moderator kontroluje „gęstość interakcji”, a więc liczbę i częstotliwość wypowiedzi, liczbę przerw, czas ekspozycji oraz tempo przechodzenia między fazami. To jest praca podobna do montażu: za szybkie tempo eskaluje pobudzenie i zwiększa przemoc bodźcową, za wolne tempo rozmywa ramę i pozwala dominacji przeniknąć jako „naturalna rozmowa”. Dlatego moderator działa w logice proggu: faza wejścia wymaga większej czytelności, faza liminalna toleruje większą złożoność, faza domknięcia wymaga redukcji gęstości i wyraźnego sygnału granicznego. Moderator pilnuje, by te fazy nie mieszały się przypadkowo, bo mieszanie faz jest jednym z najczęstszych źródeł wstydu i konfliktu: ktoś zaczyna domykać, gdy inni są jeszcze w środku; ktoś zaczyna interpretować, gdy sytuacja wymaga ciszy; ktoś zaczyna eskalować, gdy sytuacja wymaga redukcji.

Moderator jest również strażnikiem dystrybucji głosu i milczenia, ale w psychoperformansie dystrybucja ta nie polega na „oddawaniu głosu” w stylu debaty, tylko na utrzymaniu równowagi między ekspozycją a ochroną. Moderator pracuje więc z asymetrami statusu i kompetencji językowej, które w grupie ujawniają się natychmiast: osoby o wysokim kapitale symbolicznym mówią dłużej, mówią pewniej, wchodzą w interpretacje, a osoby o niższym kapitale wycofują się lub kompensują nerwowym śmiechem. Moderator nie naprawia tego perswazją, tylko regułą: okna czasu, limit wypowiedzi do jednego zdania, możliwość wypowiedzi niewerbalnej,

prawo do milczenia bez komentarza, oraz mechanizmy rotacji. W tradycji praktyk partycypacyjnych Augusto Boal rozwijał rolę prowadzącego jako „Jokera”, operatora reguł, który umożliwia interwencję bez przejścia sensu; psychoperformans stosuje analogiczną logikę, ale wprowadza dodatkowy rygor domknięcia, bo tu nie chodzi o debatę społeczną, tylko o utrzymanie progu jako procesu ucieleśnionego.

Jednym z krytycznych zadań moderatora jest ochrona psychoperformansu przed przemocą interpretacyjną, czyli przed sytuacją, w której uczestnicy zaczynają „odczytywać” siebie nawzajem, diagnozować, doradzać, etykietować i tym samym przejmować kontrolę nad sensem. Moderator musi rozumieć, że w grupie interpretacja jest formą władzy, a często także formą obrony: łatwiej powiedzieć komuś, „co to znaczy”, niż wytrzymać niepewność własnego odczuwania. Psychoperformans wymaga, aby sens był wytwarzany w relacji kanałów i w planie sytuacyjnym, a nie w psychologizowaniu. Moderator stosuje więc prosty protokół: gdy pojawia się interpretacja, wprowadza zatrzymanie, odsyła do opisu zmysłowego i proceduralnego, a jeśli trzeba, uruchamia sygnał graniczny i przechodzi do ciszy kierunkowej. To nie jest cenzura; to jest ochrona sprawczości i ochrona etyki relacji, bo interpretacja bez mandatu jest naruszeniem granicy.

Moderator działa w ścisłym sprzężeniu z opiekunem, ale nie przejmuje jego funkcji. Moderator pilnuje porządku, opiekun pilnuje bezpieczeństwa, a różnica jest fundamentalna: bezpieczeństwo nie może być zredukowane do porządku, bo porządek bez empirycznej troski o granice staje się kontrolą. Moderator może wprowadzić przerwę, może skrócić fazę, może uruchomić wyjście boczne, ale nie ocenia, czy ktoś „ma kryzys”, nie wchodzi w rolę terapeuty i nie stosuje języka diagnoz. W tym sensie moderator jest funkcją instytucjonalną, ale w najlepszym znaczeniu tego słowa: utrzymuje reguły gry, dzięki czemu gra nie zamienia się w przemoc. Gdy moderator próbuje być jednocześnie opiekunem, rośnie ryzyko paternalizmu i zawstydzenia; gdy moderator próbuje być inicjatorem, rośnie ryzyko autorytarnej interpretacji; gdy moderator próbuje być uczestnikiem, rośnie ryzyko konfliktu interesów, bo przestaje widzieć całość.

Typowe błędy moderatora są powtarzalne i mają charakter strukturalny. Pierwszy błąd to nadregulacja, czyli kompulsywne korygowanie wszystkiego, co wygląda na odstępstwo; nadregulacja produkuje sztywność i narastanie napięcia, a w skrajnym przypadku zamienia plan sytuacyjny w dyscyplinę. Drugi błąd to ucieczka w neutralność, czyli brak interwencji z obawy przed konfliktem; taka neutralność jest w praktyce oddaniem pola dominacji, bo najsilniejsze osoby przejmą czas. Trzeci błąd to wchodzenie w interpretację, czyli przejście sensu; czwarty błąd to eskalacja retoryczna, gdy moderator próbuje „uspokoić” grupę moralizowaniem lub nadmiarem słów, co tylko zwiększa pobudzenie. Psychoperformans wymaga od moderatora dyscypliny minimalizmu: interweniować rzadko, ale jednoznacznie, opierać się na sygnałach granicznych i na czasie, a nie na perswazji.

Opiekun w psychoperformansie jest operatorem granic i bezpieczeństwa, a nie „drugim prowadzącym” ani tym bardziej substytutem klinicysty. Jego funkcja jest jednoznacznie sytuacyjna: monitoruje parametry ekspozycji, przeciążenia i wstydu, rozpoznaje narastanie ryzyka w czasie rzeczywistym oraz uruchamia protokoły korekty i przerywania bez interpretowania treści przeżyć. W języku praktyk odpowiedzialnej facylitacji można powiedzieć, że opiekun realizuje safeguarding, czyli ochronę uczestników przed przewidywalnymi formami

szkody w sytuacji kolektywnej; psychoperformans traktuje safeguarding nie jako biurokratyczny dodatek, lecz jako warunek sensownego prognozy, bo próg bez bezpieczeństwa jest albo chaosem, albo przymusem. Opiekun działa najczęściej dyskretnie, niskoafektywnie i bez teatralizacji, ponieważ spektakl troski łatwo staje się spektaklem władzy, a władza w sytuacji grupowej wzmacnia wstyd i obniża sprawczość.

Zadania opiekuna zaczynają się przed wejściem w działanie i obejmują weryfikację warunków: gdzie są wyjścia, jak wygląda możliwość wycofania się bez tłumaczenia, jakie są punkty odpoczynku, jak zorganizowana jest widzialność przestrzeni, czy światło i dźwięk nie tworzą miejsc o podwyższonym ryzyku przeciążenia, czy obiekt–klucz nie jest ustawiony w sposób, który wytwarza presję konfrontacji, oraz czy role są czytelne. W praktyce psychoperformansu opiekun pilnuje, aby prawo do odmowy było realne i szybkie, a nie procedurą, która wymaga odwagi; dlatego mechanizmy wyjścia bocznego muszą być nie tylko ogłoszone, ale i znormalizowane, czyli wpisane w rytm sytuacji. To jest zasadnicza różnica między bezpieczeństwem deklarowanym a bezpieczeństwem zaprojektowanym: deklaracja działa w języku intencji, a projekt działa w języku dostępności. Opiekun jest więc projektantem mikroinfrastruktury bezpieczeństwa w czasie trwania zdarzenia, a jego skuteczność zależy od tego, czy potrafi reagować na wczesne markery dysregulacji, takie jak przyspieszenie tempa mówienia, zrywanie kontaktu wzrokowego w trybie paniki, kompulsywne żarty, skokowe zmiany dystansu, zamieranie lub nagłe wyjście z pola.

Opiekun posiada mandat do interwencji, która nie musi być negocjowana w chwili eskalacji, ponieważ negocjowanie w szczycie napięcia zwykle tylko je podtrzymuje. Interwencja opiekuna w psychoperformansie jest proceduralna: zatrzymanie, redukcja bodźców, przywrócenie przewidywalności, wskazanie wyjścia bocznego, ewentualnie mikroprzeniesienie uczestnika na peryferię pola, a dopiero później sprawdzenie, czy może wrócić lub domknąć udział. Ten protokół jest spójny z logiką naprawy zakłóceń w relacji opisywaną przez Ed'a Tronicka, ale w psychoperformansie ma charakter „czysto sytuacyjny”, bez języka diagnoz. W tradycji klinicznej i kryzysowej Judith Herman wskazywała, że podstawą pracy z doświadczeniem traumatycznym jest bezpieczeństwo i kontrola nad ekspozycją; psychoperformans nie jest terapią, ale przejmuje tę zasadę w wersji etyczno-proceduralnej: nie wolno zwiększać ekspozycji szybciej, niż da się ją domknąć, i nie wolno uzależniać bezpieczeństwa od tego, czy uczestnik potrafi o nim mówić. Opiekun jest więc strażnikiem tempa oraz strażnikiem tego, by „intensywność” nie stała się przemocą bodźcową, a „wspólnota” nie stała się przymusem pozostawania w polu.

Bardzo istotne jest również to, czego opiekun nie robi. Nie interpretuje cudzych reakcji publicznie, nie komentuje, nie moralizuje, nie „uspokaja” przez radzenie, nie diagnozuje i nie przekształca sytuacji w narracyjny seans, ponieważ to natychmiast przesunąć ciężar z planu sytuacyjnego na relację władzy między „tym, który wie”, a „tym, którego trzeba naprawić”. Opiekun nie staje się reżyserem intensywności; jego praca polega na redukcji ryzyka i ochronie granic, nie na wytwarzaniu efektu. W praktyce oznacza to także, że opiekun chroni uczestników przed nieproszoną troską innych uczestników, która bywa jednym z najczęstszych nadużyć w kręgach: ktoś zaczyna pocieszać, dotykać, radzić, tłumaczyć sens, a osoba w trudności zostaje zawłaszczona przez cudzą potrzebę bycia pomocnym. Opiekun jest tu operatorem „anty-spektaklu”: redukuje widzialność kryzysu, przywraca neutral i minimalizuje ryzyko wtórnego zawstydzania.

Rola uczestnika w psychoperformansie jest równie precyzyjna, choć często bywa mylona z rolą „odbiorcy”, „klienta” albo „materiału” dla działania. Uczestnik jest współsprawcą planu sytuacyjnego, ale jego współsprawczość nie polega na produkcji treści, tylko na wykonywaniu decyzji o własnym stopniu kontaktu, ekspozycji i zaangażowania w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. To rozróżnienie jest fundamentalne: uczestnictwo nie jest obowiązkiem ekspresji, tylko prawem do modulacji udziału. Psychoperformans projektuje uczestnictwo jako praktykę sprawczości w warunkach wspólnej ramy, co oznacza, że uczestnik ma prawo do odmowy bez uzasadnienia, prawo do milczenia bez komentarza, prawo do zmiany pozycji bez interpretacji oraz prawo do wyjścia bez sankcji symbolicznej, a jednocześnie ma obowiązek respektowania granic innych, w szczególności zakazu nieproszonej interpretacji i zakazu przejmowania sceny kosztem reszty.

Uczestnik w psychoperformansie nie jest więc „bierny”, nawet gdy milczy, ponieważ milczenie może być działaniem, jeśli jest wykonywane w ramach protokołu, a nie jako forma ucieczki wymuszona presją. Uczestnik pracuje na mikroparametrach: tempie oddechu, ciężarze, dystansie, kierunku spojrzenia, gotowości do kontaktu z obiektem–kluczem, gotowości do wejścia i wyjścia z pola, oraz na zdolności do rozpoznania własnych granic zanim zostaną przekroczone. Psychoperformans nie idealizuje tej zdolności jako „dojrzałości”; traktuje ją jako umiejętność, którą sytuacja ma wspierać, a nie testować. Dlatego uczestnik jest współautorem bezpieczeństwa: jego sprawczość polega na tym, że korzysta z narzędzi odmowy i wyjścia bocznego bez poczucia winy, a zarazem nie przekształca swojej regulacji w dominację, na przykład przez głośne interpretowanie, żartowanie dla rozładowania napięcia lub monologowanie, które przejmuje czas wspólny.

Świadek w psychoperformansie jest rolą odrębną zarówno od uczestnika, jak i od publiczności w klasycznym sensie estetycznej konsumpcji. Jego funkcja polega na podtrzymywaniu pola zdarzenia poprzez obecność, która jest aktywna poznawczo i etycznie, a jednocześnie powściągliwa w sensie interwencyjnym. W tym miejscu psychoperformans korzysta z rozpoznań performance studies dotyczących pętli sprzężeń wykonawca–odbiorca, opisywanych m.in. przez Erikę Fischer-Lichte jako konstytutywny mechanizm performansu, jednak przestawia akcent z „transformacji” jako efektu na „odpowiedzialność widzenia” jako warunek. Świadek jest więc stabilizatorem progę: jego zadaniem nie jest wytwarzanie treści, lecz utrzymanie takiej jakości uwagi, która nie kolonizuje, nie diagnozuje, nie narzuca interpretacji i nie rozprasza się w trybie spektaklu. W języku psychoperformansu jest to praktyka widzenia bez zawłaszczenia, czyli utrzymywania relacji z tym, co się wydarza, bez przekształcania tego w cudzą historię, cudzą tożsamość albo materiał do natychmiastowego komentarza.

W tradycji sztuki performansu i live art świadek bywał traktowany jako współtwórca zdarzenia już u Allana Kaprowa w happeningach, gdzie rozmywała się granica między działaniem a odbiorem, oraz u Richarda Schechnera, który opisywał performans jako zachowanie w ramach, uruchamiane przez wspólnie podzielane reguły. Równocześnie praktyki takie jak The Artist Is Present Mariny Abramović pokazały, że bycie widzianym może stać się intensywnym reżimem relacji, który łatwo przechodzi w presję, a więc wymaga ochrony granic i czasu. Tino Sehgal w swoich „constructed situations” konsekwentnie przenosił uwagę na relacyjność bez materialnego obiektu i bez dokumentu, co unaocznia, że świadek bywa wciągany w interakcję przez samą strukturę spotkania; psychoperformans zachowuje świadomość tego ryzyka i

dlatego traktuje rolę świadka jako funkcję formalną, a nie jako spontaniczną dyspozycję. W praktykach teatru laboratoryjnego Jerzego Grotowskiego pojawia się idea widza, który nie jest klientem widowiska, lecz kimś, wobec kogo dokonuje się akt; psychoperformans podtrzymuje tę intuicję, ale zabezpiecza ją proceduralnie, aby „akt wobec świadka” nie stał się mechanizmem zawstydzania, wymuszenia lub hierarchizacji.

Operacyjnie świadek ma trzy podstawowe kompetencje. Pierwsza to utrzymywanie uwagi w trybie opisowym, a nie interpretacyjnym: świadek rozpoznaje parametry sytuacji w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale nie dopisuje natychmiast znaczeń, nie psychologizuje, nie wytwarza diagnoz i nie przerabia cudzych reakcji na opowieść o ich rzekomych przyczynach. Druga to zdolność do regulacji własnej ekspresji, bo w grupie ekspresja świadka bywa silnym sygnałem statusu: ironiczny uśmiech, westchnienie, komentarz półgłosem lub kompulsywna aprobata mogą działać jak mikrowładza, która modeluje zachowanie innych poprzez wstyd i porównanie. Trzecia to wierność ramie: świadek respektuje protokoły odmowy, wyjścia bocznego i ciszy kierunkowej, nie „ratuje” sytuacji słowem, nie wypełnia pauz i nie przejmuje inicjatywy, nawet jeśli odczuwa dyskomfort. Właśnie ta trzecia kompetencja jest najrzadsza, ponieważ w kulturze rozmowy i natychmiastowej reakcji wiele osób traktuje ciszę jako awarię, a psychoperformans traktuje ciszę jako narzędzie.

Świadek różni się od uczestnika tym, że jego sprawczość nie polega na modulowaniu własnego udziału w działaniach, tylko na modulowaniu własnej obecności jako warunku dla cudzej sprawczości. Uczestnik ma prawo wejść w kontakt z obiektem–kluczem, wykonać gest, wypowiedzieć zdanie ramujące lub odmówić; świadek natomiast ma prawo do minimalnej interwencji i obowiązek powściągliwości, ponieważ jego interwencja wytwarza asymetrię: gdy świadek zaczyna mówić, często zaczyna nadawać ton, a gdy zaczyna interpretować, często zaczyna przejmować sens. Z tego powodu w psychoperformansie świadek musi rozumieć własną pozycję jako potencjalnie silną, nawet jeśli formalnie nie jest „prowadzącym”. Ta świadomość jest analogiczna do rozpoznań Pierre’a Bourdieu o kapitale symbolicznym: w grupie kapitał działa także wtedy, gdy nikt go nie ogłasza, a „oczywistość” stylu wypowiedzi potrafi stać się normą, która marginalizuje inne sposoby obecności. Psychoperformans przeciwdziała temu przez proceduralizację roli świadka: świadek może wspierać domknięcie przez podpis symboliczny, może wesprzeć powrót do neutralu przez ciszę i stabilną postawę, ale nie może stać się komentatorem.

Kryteria jakości pracy ról w psychoperformansie dają się rozpoznać bez aparatury, poprzez obserwowalne markery przebiegu. Inicjator działa poprawnie, gdy jego meta-komunikacja jest krótka, procedury są czytelne, a sens jest wprowadzony bez moralizowania i bez obietnic, których nie da się domknąć, przy jednoczesnym konsekwentnym osadzeniu obiektu–klucza w funkcji mediatora, nie fetyszu. Moderator działa poprawnie, gdy interweniuje rzadko, ale jednoznacznie, utrzymuje okna czasu, redukuje przemoc interpretacyjną przez powrót do opisu i procedury, oraz potrafi zatrzymać sytuację bez eskalacji retorycznej, co jest praktycznym odpowiednikiem kontenera formalnego opisywanego w tradycjach pracy z grupą. Opiekun działa poprawnie, gdy wyjścia boczne są realne, korekty są dyskretne, a przeciążenia nie stają się spektaklem, przy jednoczesnym zachowaniu zasady, że bezpieczeństwo nie jest negocjowane w szczycie napięcia. Uczestnik działa poprawnie, gdy korzysta z prawa do odmowy i dyferencjacji bez poczucia winy, nie przejmuje sceny i nie „pomaga” innym przez nieproszone rady lub interpretacje, a świadek działa poprawnie, gdy utrzymuje widzenie bez zawłaszczenia,

nie komentuje i nie kolonizuje ciszy. Jeśli po domknięciu grupa odzyskuje autonomię bez nerwowego rozproszenia, a relacje nie pozostają w stanie długu afektywnego, oznacza to, że separacja ról zadziałała, a próg został domknięty w sensie etycznym i kompozycyjnym.

Najczęstsze błędy są również rozpoznawalne i mają charakter strukturalny, nie osobowościowy. Inicjator bywa skłonny do nadmiaru sensu i do przejmowania moderacji, gdy rośnie napięcie; wtedy próg zamienia się w wykład lub w moralną korektę, a grupa traci sprawczość. Moderator bywa skłonny do „neutralności”, która jest w praktyce zgodą na dominację najsilniejszych, albo do nadregulacji, która zamienia ramę w dyscyplinę; oba błędy produkują wstyd i opór. Opiekun bywa skłonny do paternalizmu, gdy myli bezpieczeństwo z kontrolą, lub do wycofania, gdy boi się interwencji; w obu przypadkach bezpieczeństwo staje się fikcją. Uczestnik bywa skłonny do kolonizacji pola przez narrację lub przez humor jako strategię rozładowania, co często działa jak ukryta dominacja, natomiast świadek bywa skłonny do interpretacyjnej przemocy, gdy traktuje widzenie jako prawo do komentarza. Psychoperformans odpowiada na te ryzyka nie moralizowaniem, lecz rygorem planu sytuacyjnego: role są jawne, ich zakresy są rozdzielone, a protokoły korekty i przerywania są realne.

Domykając podrozdział, należy wyraźnie zaznaczyć, że rozdzielone role są warunkiem tego, aby psychoperformans mógł działać kolektywnie bez charyzmatycznego przymusu oraz bez utopijnej narracji o wspólnocie. To rozdzielenie nie ogranicza wolności, lecz ją materialnie umożliwia: tworzy infrastrukturę, w której autonomiczna dyferencjacja jednostek nie rozrywa wspólnej czasowości, a wspólna czasowość nie redukuje jednostek do uniformizacji. W tym sensie role są technologią progów, a nie organizacyjną tabelą, i dopiero ich rygorystyczne rozpisanie pozwala psychoperformansowi zachować światowy poziom merytorycznej odpowiedzialności w polu, które zbyt często myli intensywność z prawdą, a spontaniczność z etyką.

### 69.3. Domknięcia wspólnotowe i podpisy symboliczne

Domknięcia wspólnotowe w psychoperformansie nie są ozdobnikiem ani „miłym zakończeniem”, lecz krytycznym modułem technologii progów, który determinuje, czy całe działanie pozostawi po sobie autonomię uczestników, czy dług afektywny i rozszczelnienie granic. W klasycznej antropologii rytuału Arnold van Gennep opisywał logikę przejścia jako sekwencję separacji, fazy liminalnej i inkorporacji, a Victor Turner rozwijał analizę liminalności jako stanu intensywnej podatności na reorganizację relacji i znaczeń. Psychoperformans przyjmuje ten aparat pojęciowy jako narzędzie operacyjne: o ile próg jest momentem, w którym relacje i znaczenia stają się plastyczne, o tyle domknięcie jest momentem, w którym plastyczność musi zostać ograniczona, aby nie zamieniła się w chaotyczne przeciąganie stanu „pomiędzy” poza sytuację, w której jest on bezpieczny i sensowny. W planie sytuacyjnym domknięcie nie jest więc dodatkiem po fakcie, tylko równorzędną częścią kompozycji, w której kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą zostać zredukowane i wyprowadzone do neutralu w sposób przewidywalny, wspólny i nieprzymusowy.

W praktyce kolektywnej domknięcie ma zawsze dwa wymiary, których nie wolno ze sobą mieszać: wymiar społeczny i wymiar semio-pragmatyczny. Wymiar społeczny dotyczy relacji, a

więc tego, czy grupa wychodzi z działania z zachowanymi granicami, z przywróconą dyferencją jednostek i bez niejawnego zobowiązania do dalszej ekspozycji. Wymiar semio-pragmatyczny dotyczy tego, jak wydarzenie zostaje „zapisane” jako zdarzenie, a nie jako rozmyty ciąg wrażeń, co wymaga znaku granicznego i procedury, która jednoznacznie kończy akt. W teorii aktów mowy Johna L. Austina i w rozwinięciach Johna Searle’a istotne jest to, że pewne czynności nie opisują świata, tylko go ustanawiają w określonym zakresie reguł; analogicznie domknięcie w psychoperformansie nie „opowiada o końcu”, tylko go wykonuje jako akt instytucjonalny sytuacji. Bez takiego aktu uczestnicy często pozostają w zawieszaniu: nie wiedzą, czy wolno już mówić swobodnie, czy wolno wyjść, czy „psują” coś swoim ruchem, a ten rodzaj niepewności jest jednym z głównych generatorów wstydu i konformizacji w polu kolektywnym.

Domknięcie wspólnotowe jest w psychoperformansie projektowane jako reintegracja bez moralnej puenty, ponieważ moralna puenta jest formą kolonizacji sensu. W wielu popularnych formatach grupowych zakończenie staje się momentem „wniosków”, „nauk” albo „dzielenia się”, a to zwykle premiuje osoby o wysokiej sprawności retorycznej oraz osoby o większym kapitale symbolicznym, jednocześnie wzmacniając presję na narrację u tych, którzy potrzebują ciszy lub dyferencjacji. Psychoperformans odwraca tę logikę: domknięcie ma przede wszystkim przywrócić jednostkom prawo do prywatności znaczenia, a grupie dać czytelny znak, że wspólna czasowość została zamknięta. Dlatego w domknięciu preferowane są formy o niskiej przemocy bodźcowej, wysokiej czytelności i minimalnym ryzyku interpretacyjnej dominacji, co czyni z domknięcia rodzaj inżynierii relacyjnej, a nie spektaklu wspólnoty.

W tym miejscu pojawia się pojęcie podpisu symbolicznego, które w psychoperformansie nie oznacza ani dekoracyjnej „ceremonii”, ani archaizującego rytuału, lecz minimalny, powtarzalny akt, dzięki któremu domknięcie staje się zdarzeniem pamięciowym i etycznym. Podpis symboliczny jest znakiem granicznym, który działa jednocześnie jako sygnał dla ciała, dla relacji i dla sensu: ciało otrzymuje informację o redukcji i wyjściu do neutralu, relacja otrzymuje informację o zakończeniu ekspozycji, a sens otrzymuje informację o tym, że nie musi być dalej produkowany ani uzasadniany. Jeśli użyć aparatu semiotyki Charlesa S. Peirce’a, podpis symboliczny może działać ikonowo, indeksalnie lub symbolicznie, ale w psychoperformansie najcenniejsza jest jego indeksalność: jest śladem wykonania, a nie opowieścią o wykonaniu. Indeksalność oznacza tu, że znak jest powiązany z aktem i z sytuacją w sposób materialny lub proceduralny, a więc jego moc nie wynika z interpretacji, tylko z faktu, że został wykonany według reguły i w czasie.

Podpis symboliczny może być realizowany w różnych mediach, ale zawsze podlega temu samemu rygorowi: ma być dobrowolny, krótki, czytelny i domykający, a nie eskalujący. Może to być minimalny gest, wspólne przestawienie obiektu–klucza w miejsce neutralne, krótkie wygaszenie światła do poziomu codziennego, świadome odsłonięcie soundscape miejsca, albo jedno zdanie ramujące wypowiedziane przez moderatora, które nie podsumowuje sensu, tylko zamyka protokół. W działaniach, gdzie obiekt–klucz pełni rolę mediatora, podpis symboliczny jest najczęściej obiektowy: obiekt zostaje „odłożony” w sposób, który kończy jego status operatora znaczeń, co jest formą odczarowania w sensie rytualno-performatywnej technologii znaczenia, a nie w sensie deklaracji światopoglądowej. Jeżeli podpis symboliczny jest źle zaprojektowany, zamienia się w przymus rytuału, który produkuje konformizm i wykluczenie;

jeśli jest zaprojektowany poprawnie, staje się najkrótszą możliwą formą wspólnej odpowiedzialności, która nie narusza autonomii.

Domknięcie wspólnotowe nie jest również tym samym co rozproszenie, czyli zakończenie przez przypadkowy dryf w rozmowę i logistykę. Rozproszenie jest typową formą „ukrytej przemocy” w praktykach grupowych: osoby bardziej ekspansywne natychmiast przejmują przestrzeń, a osoby bardziej wrażliwe zostają bez sygnału, że wolno im wrócić do neutralu, co wzmacnia zależność od bodźca i presję na dostosowanie. Domknięcie wspólnotowe w psychoperformansie jest dokładnym przeciwieństwem: jest aktem wyrównującym, bo daje każdemu identyczny sygnał końca, a jednocześnie zawiera wyjście boczne, które pozwala nie uczestniczyć w podpisie bez tłumaczenia. Ten warunek wyjścia bocznego jest nie negocjowalny, ponieważ bez niego podpis symboliczny łatwo staje się mechanizmem moralnej selekcji: „kto nie podpisał, ten nie jest z nami”, co jest sprzeczne z etyką psychoperformansu i z jego antydominacyjną konstrukcją ról.

Projektowanie domknięć wspólnotowych w psychoperformansie wymaga rozpoznania, jaki typ pola relacyjnego został wytworzony w fazie liminalnej, ponieważ inne domknięcie jest potrzebne po działaniu opartym na ciszy i ciężarze, inne po działaniu opartym na ekspozycji słownej, a jeszcze inne po działaniu o wysokiej gęstości bodźców świetlnych czy dźwiękowych. W praktyce oznacza to, że domknięcie jest funkcją wcześniejszej dawki, a nie autonomicznym wyborem estetycznym. Jeżeli faza liminalna była intensywna, domknięcie musi mieć charakter redukcyjny i wydłużony, aby nie pozostawić układu grupowego w stanie pobudzenia; jeżeli faza liminalna była oszczędna i chłodna, domknięcie nie może być nagle ekspresyjne, bo to właśnie domknięcie stałoby się eskalacją. Psychoperformans traktuje tę zasadę jako równoważną z zasadą doboru obiektów–kluczy: domknięcie musi być adekwatne do istoty przedmiotu i do parametrów procesu, a nie do oczekiwań „ładnego finału”.

Typologia podpisów symbolicznych jest w tej metodzie narzędziem, które pozwala dostosować domknięcie do konfiguracji ról i do dominujących kanałów, a jednocześnie utrzymać minimalizm interpretacyjny. Podpis minimalny jest najkrótszą formą: pojedynczy sygnał graniczny, po którym następuje dyferencjacja i wyjście do neutralu. W praktyce bywa to jedno wspólne zatrzymanie i świadome odpuszczenie, jedno wygaszenie światła, jedno odłożenie obiektu–klucza lub jedno zdanie proceduralne moderatora, wypowiedziane bez komentarza sensu. Podpis minimalny jest szczególnie przydatny wtedy, gdy grupa jest zróżnicowana, gdy istnieje silna asymetria statusu albo gdy temat planu sytuacyjnego dotyczy obszarów konfliktowych, ponieważ minimalizm redukuje pole dla przemocy interpretacyjnej. Podpis relacyjny jest nieco bardziej rozbudowany i polega na wykonaniu krótkiego, wspólnego aktu, w którym relacja zostaje uznana, ale bez narracyjnej ekspozycji, na przykład przez jedno zdanie w formule „dziękuję za obecność w tej ramie” albo przez krótką sekwencję rotacji spojrzenia, w której każdy ma możliwość zobaczenia i bycia zobaczonym bez wymuszenia kontaktu. Podpis materialny polega na tym, że wspólnota zostaje domknięta przez czynność na obiekcie–kluczu lub na jego otoczeniu, na przykład przez wspólne przeniesienie obiektu do miejsca neutralnego, wspólne „rozwiązanie” ustawienia obiektu albo przez symboliczne zamknięcie pojemnika, w którym obiekt się znajduje; materialność działa tu jako indeks, czyli ślad wykonania w sensie peirce’owskim, a nie jako komunikat do interpretacji. Podpis krytyczny natomiast jest stosowany wtedy, gdy psychoperformans uruchamia plan sytuacyjny jako akt obywatelski lub kontr-rytuał wobec norm społecznych, i wtedy podpis jest minimalnym gestem,

który nie wygładza napięcia, lecz je konteneruje i zamyka w sposób odpowiedzialny, na przykład przez krótkie zdanie o zakończeniu procedury, które nie deklaruje pojednania, tylko kończy ekspozycję, albo przez odwrócenie znaku w przestrzeni, które sygnalizuje, że próg został domknięty, ale temat pozostaje nierozwiązany.

Wybór podpisu symbolicznego musi uwzględniać konfigurację ról, ponieważ podpis jest momentem, w którym łatwo o fuzję kompetencji i o ukrytą dominację. Inicjator nie powinien w tym momencie wygłaszać puenty ani „zamykać sensu”, bo to jest forma autorytaryzmu semantycznego; moderator nie powinien wprowadzać nowej fazy rozmowy, bo to rozmywa znak graniczny; opiekun nie powinien „sprawdzać uczuć” publicznie, bo to tworzy spektakl troski; uczestnik nie powinien przejmować sceny własną narracją; świadek nie powinien komentować i oceniać. W praktyce oznacza to, że podpis symboliczny powinien być albo wykonywany przez moderatora jako akt proceduralny, albo przez grupę jako akt materialny lub gestyczny o wspólnej formie, przy zachowaniu wyjścia bocznego. Opiekun odpowiada natomiast za to, by podpis nie stał się przymusem i by osoby w przeciążeniu miały alternatywną ścieżkę domknięcia, bez wchodzenia w centrum pola.

Szczególne znaczenie ma podpis symboliczny w sytuacjach, w których pojawiło się napięcie, konflikt lub silna asymetria emocjonalna, bo tam domknięcie bywa mylone z „naprawą relacji”. Psychoperformans nie obiecuje naprawy relacji w czasie jednego działania, ponieważ byłaby to obietnica nie do obrony; zamiast tego projektuje domknięcie jako redukcję szkody i przywrócenie autonomii. W takich sytuacjach podpis krytyczny jest często najlepszym wyborem: sygnał graniczny jest jednoznaczny, a jednocześnie nie udaje zgody ani pojednania. To jest istotne również z perspektywy etyki konfliktu: domknięcie ma zatrzymać eskalację i kończyć ekspozycję, ale nie może stać się performatywną presją na „zgode”, bo presja na zgodę jest jedną z najbardziej subtelnych form przemocy w grupach, zwłaszcza gdy różnice statusu i władzy są realne. Psychoperformans woli domknąć wspólnotę jako procedurę niż wytwarzać fałszywy znak pojednania, który zostawia uczestników z poczuciem winy albo z poczuciem zdrady własnych granic.

W tym miejscu konieczne jest również rozróżnienie między podpisem symbolicznym a rytuałem w sensie folklorystycznym. Psychoperformans dopuszcza praktyki „magiczne” rozumiane jako rytualno-performatywne technologie znaczenia i odczarowywania, ale tylko wówczas, gdy są one wpisane w rygor etyczny: dobrowolność, możliwość odmowy, brak przymusu światopoglądowego, brak manipulacji sugestią oraz jasne domknięcie. Podpis symboliczny nie ma więc wytwarzać wiary ani wspólnej ideologii; ma wytwarzać znak końca, który działa w ciele, w relacji i w pamięci proceduralnej. Gdy podpis zaczyna działać jak test przynależności, psychoperformans uznaje to za błąd konstrukcyjny i uruchamia korektę: albo przez uproszczenie podpisu, albo przez zwiększenie wyjść bocznych, albo przez przeniesienie podpisu w obszar całkowicie neutralny, na przykład do aktu logistycznego, który ma tę przewagę, że nie jest obciążony symboliczną presją.

Domknięcie po kręgu uważności ma specyficzną trudność: krąg, nawet jeśli był zaprojektowany jako procedura o niskiej przemocy bodźcowej, wytwarza intensywny reżim bycia widzianym, a więc pozostawia w ciele ślad ekspozycji, który łatwo przechodzi w kompulsywną potrzebę „dopowiedzenia” lub „wyjaśnienia”. Właśnie dlatego domknięcie po kręgu uważności powinno być bardziej formalne niż sam środek kręgu, a jednocześnie bardziej

redukcyjne. Najczęściej skuteczna jest sekwencja: redukcja gęstości interakcji do ciszy kierunkowej, sygnał graniczny na obiekcie–kluczu (jedno, powtarzalne działanie), a następnie dyferencjacja poprzez rozszczelnienie geometrii kręgu, czyli jawne rozbicie symetrii ustawienia. To „rozbicie geometrii” nie jest symboliczne, tylko funkcjonalne: dopóki ciało pozostaje w układzie kręgu, działa niejawną presją wspólnotowej czujności, którą Goffman opisywał jako podtrzymywanie definicji sytuacji, a którą w praktyce czuć jako mikrozobowiązanie do dalszej gotowości. Dlatego podpis symboliczny po kręgu uważności często ma postać wspólnego gestu przejścia w ustawienie obok siebie albo w kierunku wyjścia z pola, bez żadnego „ostatniego zdania”, ponieważ ostatnie zdanie natychmiast reinstaluje hierarchię retoryczną i otwiera nową pętlę interpretacji.

Domknięcie po działaniu obiektowym wymaga natomiast bardzo precyzyjnego „odłączenia” obiektu–klucza od jego statusu operatora znaczeń. W psychoperformansie obiekt–klucz jest narzędziem progowym: poprzez fenomenologiczne przypisywanie sensu oraz wykonywanie na nim aktów symbolicznych działa jak materialny interfejs relacji, a więc jego pozostawienie „w środku” po zakończeniu działania jest częstym źródłem długu afektywnego. Dlatego podpis materialny bywa tu najbezpieczniejszy, o ile jest prosty, dobrowolny i zawiera wyjście boczne. Najbardziej stabilna architektura to przeniesienie obiektu w strefę neutralną, która jest jawnie poza polem działania, co można rozumieć jako indeksalną operację w sensie Peirce’a: znak końca jest śladem realnego przemieszczenia, a nie deklaracją o końcu. W wariacie minimalistycznym moderator ustanawia sygnał graniczny, po którym inicjator wykonuje jedno, powtarzalne odłożenie obiektu do pojemnika, na półkę, pod przykrycie lub do miejsca, które w planie sytuacyjnym było zdefiniowane jako „archiwum neutralu”; w wariacie relacyjnym grupa może współwykonać odłożenie poprzez krótką kolejkę gestów o identycznej formie, przy czym odmowa musi być traktowana jako pełnoprawna forma uczestnictwa. W praktykach artystycznych łatwo tu o folkloryzację, dlatego psychoperformans utrzymuje rygor: żadnych dopowiedzeń, żadnego „poświęcania”, żadnych testów przynależności, tylko operacja odłączenia i redukcji, która przywraca obiektowi status zwykłej rzeczy, a grupie oddaje autonomię.

Domknięcie po działaniu dźwiękowym jest najbardziej podatne na błąd „podtrzymania nastroju”, ponieważ dźwięk, zwłaszcza o charakterze ciągłym, ambientowym lub rytmicznym, ma wysoką zdolność utrzymywania wspólnej czasowości nawet wtedy, gdy inne kanały już się rozszczelniły. Z tego powodu podpisy po działaniach audialnych muszą zawierać wyraźną decyzję o zakończeniu reżimu dźwiękowego, a nie tylko o zakończeniu „czynności”. Technicznie działa tu zasada, którą można opisać jako kontrolowaną dekompresję: stopniowe zmniejszanie gęstości i głośności, przejście do ciszy kierunkowej, a następnie odsonięcie dźwięku miejsca jako powrotu do codzienności, czyli przywrócenie soundscape’u środowiska jako tła. W praktyce podpis dźwiękowy może być jednym krótkim sygnałem granicznym, na przykład pojedynczym, cichym akcentem, po którym następuje cisza i brak kontynuacji; kluczowe jest jednak, by ten sygnał nie był „finałem muzycznym”, bo finał muzyczny jest zaproszeniem do oceny i do reakcji. Rygor polega na tym, że po sygnale granicznym nie pojawia się aplauz jako automatyzm społeczny, tylko dyferencjacja w ciszy, a jeśli pojawia się potrzeba ruchu, jest ona kierowana do wyjść bocznych, nie do rozmowy o wrażeniach. W ten sposób domknięcie po dźwięku działa jak akt performatywny w sensie Austina: cisza po znaku jest wykonaniem końca, nie opisem końca, i zabezpiecza sytuację przed przekształceniem w koncertowy rytuał oceny.

Domknięcie po działaniu świetlnym i wizualnym ma natomiast swoją własną patologię: światło i obraz potrafią utrzymać „pole” nawet wtedy, gdy ludzie już psychicznie wyszli, ponieważ percepcja wzrokowa jest dominującym kanałem organizacji przestrzeni i statusów. Dlatego podpis świetlny musi zawierać zmianę reżimu widzialności, która jest jednoznaczna i odwracalna. Najprostszy podpis to przejście z reżimu światła scenicznego lub kontrolowanej ciemności do reżimu światła codziennego, co w planie sytuacyjnym jest równoznaczne z zakończeniem progu; jednak ta zmiana nie może być gwałtowna, bo gwałtowność jest przemocą bodźcową i potrafi zamienić domknięcie w szok. Skuteczna jest sekwencja: wygaszenie elementu dominandy wizualnej (projekcji, obiektu świetlnego, kontrastowego akcentu), krótka pauza w półmroku, a dopiero potem włączenie światła neutralnego, przy czym w tym oknie pauzy moderator może wykonać jedno zdanie proceduralne, które zamyka protokół, ale nie zamyka sensu. W sytuacjach, gdzie obraz był nośnikiem silnej afektywności, podpis świetlny bywa sprzęgany z podpisem materialnym: obiekt–klucz zostaje odłożony dokładnie w chwili, gdy zmienia się reżim światła, co tworzy indeksalną spójność znaku końca i minimalizuje ryzyko, że ktoś pozostanie „w obrazie” po wyjściu.

W każdej z tych architektur pojawia się wspólny problem: grupa ma tendencję do zamiany domknięcia w ewaluację, a ewaluacja w hierarchię. Dlatego psychoperformans rozdziela domknięcie od ewentualnego, późniejszego dyskursu, jeśli ten w ogóle jest przewidziany, i traktuje dyskurs jako osobny moduł o osobnych rolach i osobnych ograniczeniach. Jeżeli plan sytuacyjny przewiduje minimalną ewaluację post-sytuacyjną, ma ona charakter logistyczny i bezpieczeństwa, a nie interpretacji: krótkie potwierdzenie, że każdy zna ścieżkę wyjścia, że opiekun jest dostępny, że nie ma obowiązku rozmowy, oraz że prywatność znaczenia jest domyślna. Taka ewaluacja jest zgodna z zasadą minimalizacji szkody i z logiką safeguarding, a jednocześnie utrzymuje granicę między praktyką psychoperformansu a reżimami terapeutycznymi, które mają inne kontrakty, inne obowiązki i inne ryzyka. W konsekwencji podpis symboliczny pozostaje tym, czym ma być: krótką technologią końca, która pozwala domknąć wspólnotę bez zawłaszczania i bez fałszywej puenty.

Domknięcie wspólnotowe jest w psychoperformansie szczególnym przypadkiem odpowiedzialności zbiorowej, ponieważ dotyka granicy między relacją a zawłaszczaniem, a więc między wspólnotą a ekstrakcją. W wielu formatach partycypacyjnych domknięcie bywa momentem „zbierania świadectw”, „dzielenia się wnioskami” albo „podsumowania rezultatów”, co niepostrzeżenie przekształca doświadczenie w zasób, a uczestników w dostawców treści. Psychoperformans przyjmuje zasadę domknięcia bez ekstrakcji: wspólnota ma zostać zakończona tak, aby nikt nie był proszony o produkcję narracji, której nie chce produkować, ani o oddanie interpretacji w zamian za przynależność. W tym sensie domknięcie jest praktyką etyczną bliską temu, co w etyce troski opisywały Carol Gilligan i Joan Tronto jako odpowiedzialność za relację rozumianą nie jako uczucie, lecz jako struktura zobowiązań i granic, gdzie troska bez granic staje się przemocą, a granice bez troski stają się kontrolą.

Z tego wynika kolejna reguła projektowa: domknięcie ma być odwracalne i niekarzące. Odwracalność oznacza, że uczestnik może wyjść z podpisu symbolicznego bez konsekwencji reputacyjnych, bez „zdziwienia grupy” i bez wytwarzania moralnej narracji o rzekomym braku zaangażowania, ponieważ domknięcie ma przywracać autonomię, a nie ją warunkować. Niekarzący charakter oznacza, że domknięcie nie może stać się narzędziem dyscypliny, w którym sygnał końca jest używany do uciszania różnicy lub do wygaszania konfliktu pozorem

zgody; dlatego podpis krytyczny jest w psychoperformansie uznany za równoprawny wobec podpisu relacyjnego, a czasem wręcz bezpieczniejszy. W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że moderator zamyka procedurę, opiekun zapewnia ścieżkę wyjścia boczego i dyskretną dostępność, a inicjator nie „zamyka sensu”, tylko kończy status pola jako pola działania. Jeżeli domknięcie wymaga jakiegokolwiek komentarza, komentarz ma mieć charakter wyłącznie proceduralny, bo komentarz sensotwórczy jest w tym miejscu formą przemocy interpretacyjnej, nawet wtedy, gdy jest wypowiedziany w dobrej wierze.

W psychoperformansie domknięcie ma także wymiar instytucjonalny i archiwalny, ponieważ każda wspólnota, choćby chwilowa, produkuje ślady: w pamięci uczestników, w mikrorelacjach, w obiektach, w przestrzeni. Zbyt często praktyki kolektywne próbują zamykać wspólnotę przez nadprodukcję dokumentu, fotografii, zapisu, cytatu, co wprowadza dodatkową warstwę presji oraz przemieszcza sens ku temu, co da się udowodnić. Psychoperformans dopuszcza skrajnie różne postawy wobec dokumentacji, od rygorystycznej efemeryczności po kontrolowane archiwum, ale niezależnie od wyboru domknięcie ma przywracać status prywatności znaczenia jako normę. Warto pamiętać o praktykach Tino Sehgała, który konsekwentnie budował sytuacje bez materialnej dokumentacji i bez tradycyjnego obiektu, pokazując, że to właśnie relacja i reguła mogą być dziełem; psychoperformans wyciąga z tego wniosek operacyjny: domknięcie nie może być uzależnione od tego, czy ktoś „zostawi ślad”, bo ślad może być narzędziem władzy. Jeśli pojawia się jakikolwiek znak materialny, ma on wynikać z podpisu materialnego jako indeksu wykonania, a nie z przymusu raportowania czy estetycznego trofeum.

Ostatecznie domknięcia wspólnotowe i podpisy symboliczne są w psychoperformansie technologią przejścia z intensywnej, współdzielonej czasowości do dyferencjacji jednostek, bez rozszczelnienia etycznego. Dobre domknięcie można rozpoznać po prostych markerach: po znaku granicznym następuje realna redukcja bodźców, po redukcji następuje realne rozproszenie geometryczne i prawo do wyjścia, a po wyjściu nie pojawia się przymus rozmowy ani oceny. Jeżeli domknięcie pozostawia grupę w stanie „niedokończonej wspólnoty”, w której uczestnicy czują, że powinni jeszcze coś dopowiedzieć, przeprosić, wyjaśnić lub udowodnić, oznacza to, że podpis był albo zbyt narracyjny, albo zbyt moralny, albo zbyt hierarchiczny. Jeżeli natomiast uczestnicy odzyskują neutral, a wspólnota nie przechodzi w dług i nie domaga się dalszej ekspozycji, wtedy domknięcie spełniło swój cel: zakończyło próg bez zawłaszczenia, a jednocześnie pozostawiło możliwość dalszego działania poza sytuacją, już w trybie autonomicznym.

## Plany krytyczne i obywatelskie

Rozdział 70 otwiera w książce obszar, w którym psychoperformans zostaje rozpoznany jako technologia krytyczna i obywatelska, a nie wyłącznie jako narzędzie autoregulacji, ekspresji czy pracy symbolicznej w polu prywatnym. W tym reżimie plan sytuacyjny jest projektowany tak, aby działał w przestrzeni publicznej, w relacjach instytucjonalnych oraz w polu konfliktu społecznego, a więc w warunkach, gdzie obowiązuje realna asymetria władzy, ryzyko eskalacji i wymóg odpowiedzialności prawnej. Psychoperformans nie jest tu metaforą oporu, lecz jego protokołem: sposobem komponowania aktu, który uruchamia krytykę jako zdarzenie

ucieleśnione, materialne i relacyjne, o czytelnych rolach, ograniczeniach, mechanizmach korekty i domknięcia. W konsekwencji rozdział ten przenosi ciężar z pytania „co przeżywam” na pytanie „co robi akt, w jakim polu, wobec jakich struktur, z jakimi kosztami i jakimi zabezpieczeniami”.

W tradycjach teorii władzy i praktyk oporu kluczowe jest rozpoznanie, że normy nie działają jedynie przez represję, lecz przez codzienną produkcję posłuszeństwa, przewidywalności i samodyscypliny. Michel Foucault opisywał mikro-technikę władzy, Pierre Bourdieu analizował habitus i przemoc symboliczną, Michel de Certeau pokazywał taktyki codzienności, a Judith Butler wskazywała performatywność norm jako mechanizm ich reprodukcji. Psychoperformans wpisuje się w ten horyzont, ale nie ogranicza się do krytyki dyskursu: traktuje ciało, uwagę i obiekt–klucz jako interfejsy, przez które normy są wytwarzane i przez które mogą zostać chwilowo zawieszane lub przechwycone. W tym sensie kontr-rytuał jest formą inżynierii normatywnej: nie tyle „symbolizuje sprzeciw”, ile reorganizuje dystrybucję uwagi, statusu, widzialności i sprawczości w danej sytuacji społecznej.

Antropologia rytuału dostarcza tu narzędzi nie po to, by psychoperformans romantyzować, lecz by go precyzyjnie konstruować. Arnold van Gennep i Victor Turner pozwalają rozumieć próg jako fazę podatności, Catherine Bell jako praktykę rytualizacji, Mary Douglas jako reżim czystości i granic, a Roy Rappaport jako logikę performatywnych zobowiązań i autorytetu. Psychoperformans przejmuje z tych tradycji rygor: próg ma być czytelny, liminalność ma być czasowa i domykalna, a reintegracja ma przywracać autonomię, nie zaś produkować dług wspólnotowy. Różnica polega na tym, że w planach krytycznych i obywatelskich „wspólnota” jest zawsze polityczna, a więc podatna na zawłaszczenie, dlatego domknięcie i wyjścia boczne stają się elementem etyki oporu, a nie jedynie higieny procesu.

W tej części książki opór zostaje potraktowany jako praktyka kompozycyjna i protokolarna, a nie jako nastrój. Hannah Arendt rozróżniała przemoc i władzę, Jürgen Habermas opisywał sferę publiczną i racjonalność komunikacyjną, a współczesne analizy przemocy strukturalnej i nekropolityki, kojarzone z Achille’em Mbembe, przesuwały uwagę na to, jak instytucje decydują o widzialności i żywotności pewnych grup. Psychoperformans nie zastępuje pracy politycznej ani organizacyjnej, lecz projektuje mikro-architektury działania, które pozwalają przetrwać konflikt bez redukcji do agresji albo do bezradnej ekspresji. Dlatego plan sytuacyjny w rozdziale 70 będzie traktowany jako urządzenie: z rolami, protokołami bezpieczeństwa, logistyką przestrzeni, estetyką minimalnej przemocy bodźcowej oraz z mechanizmami deeskalacji, które nie neutralizują krytyki, tylko chronią jej możliwość trwania.

Odrębny wątek stanowi relacja psychoperformansu do tradycji sztuki zaangażowanej i praktyk interwencyjnych. Bertolt Brecht i jego zasada dystansu, Augusto Boal i Teatr Forum, sytuacjoniści z Guy Debordem, a w sztukach wizualnych m.in. Suzanne Lacy, Tania Bruguera, The Yes Men, Pussy Riot czy Santiago Sierra pokazują, że performans w polu publicznym może zarówno ujawniać mechanizmy władzy, jak i reprodukować hierarchie poprzez spektakl. Psychoperformans wprowadza tu własne zabezpieczenie: separację ról, minimalizację przemocy interpretacyjnej, kryterium domykalności i zakaz ekstrakcji przeżyć jako „materiału”. W polskim kontekście szczególnie pouczające są doświadczenia Pomarańczowej Alternatywy Waldemara „Majora” Fydrycha, Akademii Ruchu czy praktyk krytycznych, w których humor, absurd i przesunięcie kodu kulturowego działały jako taktyka, ale też bywały łatwo

neutralizowane przez instytucjonalne oswojenie; psychoperformans traktuje tę ambiwalencję jako parametr projektu, nie jako rozczarowanie.

Rozdział 70 operuje także na poziomie metodologii badań nad oporem, ponieważ akt krytyczny nie jest wyłącznie wydarzeniem symbolicznym, lecz elementem sekwencji mobilizacji, logistyki, ryzyka i reakcji. Gene Sharp wprowadzał katalog metod działania bez przemocy, a Erica Chenoweth i Maria Stephan analizowały skuteczność kampanii oporu w perspektywie makrospołecznej; James C. Scott opisywał „ukryte transkrypty” i codzienne formy nieposłuszeństwa, a David Graeber podkreślał rolę wyobraźni instytucjonalnej i eksperymentu społecznego. Psychoperformans sytuuje się na innym poziomie skali, ale pozostaje kompatybilny: projektuje mikroformaty, które mogą działać jako prototypy zachowań obywatelskich, jako kontr-rytuały w przestrzeni publicznej oraz jako narzędzia rekontekstualizacji norm, przy zachowaniu rygoru bezpieczeństwa i odpowiedzialności.

Wreszcie, rozdział 70 jest konieczny, ponieważ psychoperformans – jako metoda operująca na styku ciała, znaku i relacji – może być użyty zarówno emancypacyjnie, jak i opresyjnie. Tam, gdzie pojawia się rytuał, pojawia się ryzyko sugestii; tam, gdzie pojawia się wspólnota, pojawia się ryzyko przymusu; tam, gdzie pojawia się krytyka, pojawia się ryzyko eskalacji i polaryzacji. Psychoperformans odpowiada na te ryzyka konstrukcją: plan sytuacyjny jest zaprojektowany tak, aby akt oporu był jednocześnie kontr-rytuałem i procedurą bezpieczeństwa, aby konflikt mógł zostać nazwany i utrzymany bez przemocy, oraz aby przestrzeń publiczna była traktowana jako pole odpowiedzialności, a nie jako scena dowolności. To prowadzi bezpośrednio do trzech kolejnych podrozdziałów: o akcie oporu i kontr-rytuałach, o etyce konfliktu i deeskalacji oraz o protokołach bezpieczeństwa w przestrzeni publicznej.

### 70.1. Akt oporu i kontr-rytuał

Akt oporu w psychoperformansie nie jest „tematem politycznym” dopisanym do praktyki, lecz szczególnym trybem planu sytuacyjnego, w którym stawką jest rekontekstualizacja norm w warunkach realnej asymetrii władzy. W tym trybie opór nie jest nastrojem ani deklaracją światopoglądową, tylko czynnością o określonej strukturze: ma ramę wejścia, ma fazę liminalną, ma sygnały graniczne, ma procedury korekty, ma domknięcie, a przede wszystkim ma jasno rozdzielone role i odpowiedzialności. Psychoperformans odróżnia tu ekspresję od skutku: ekspresja może dawać ulgę, ale nie musi naruszać mechanizmów dominacji; skuteczny akt oporu natomiast pracuje na dystrybucji uwagi, statusu, widzialności i sprawczości w danym polu społecznym, a więc dotyczy tego, co Pierre Bourdieu opisywał jako przemoc symboliczną i naturalizację hierarchii. Dlatego w rozdziale krytycznym psychoperformans przyjmuje rygor, który bywa pomijany w praktykach artystycznych: projektuje opór jako procedurę o minimalnej przemocy bodźcowej, ale maksymalnej precyzji semio-pragmatycznej, tak aby konflikt mógł zostać utrzymany bez eskalacji do przemocy i bez redukcji do widowiska.

Kontr-rytuał jest w tym ujęciu narzędziem operacyjnym, które przechwytuje formę rytuału bez przejmowania jego dogmatyki. Catherine Bell używała pojęcia rytualizacji, aby opisać, jak praktyki społeczne wytwarzają różnicę między tym, co „zwykłe”, a tym, co „ważne” i „obowiązujące”, natomiast Mary Douglas analizowała, jak porządki czystości i nieczystości organizują granice wspólnoty. Psychoperformans wykorzystuje te rozpoznania po to, by

budować kontr-rytuały jako działania, które ujawniają arbitralność norm i uruchamiają alternatywną ramę sytuacyjną, bez przymusu identyfikacyjnego i bez wymogu wiary. Kontr-rytuał nie polega zatem na tym, że „robimy rytuał przeciw”, tylko na tym, że odwracamy funkcję rytuału: zamiast cementować posłuszeństwo i powtarzalność, wytwarzamy kontrolowaną liminalność, w której normy stają się widzialne jako normy, a nie jako „oczywistości”. W języku Judith Butler można powiedzieć, że kontr-rytuał dotyka performatywności norm przez ich powtórzenie z przesunięciem, ale psychoperformans idzie dalej: przesunięcie nie jest wyłącznie gestem znaczeniowym, lecz całym układem kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, który reorganizuje zachowanie zbiorowe w czasie.

Aby akt oporu był w psychoperformansie czymś więcej niż publiczną ekspresją, musi zostać osadzony w analizie pola i w doborze adekwatnego repertuaru działania. Charles Tilly i Sidney Tarrow opisywali repertuary kontestacji jako zestawy form, które są kulturowo dostępne i rozpoznawalne, a Nancy Fraser analizowała kontrpubliczności jako przestrzenie artykulacji sprzeciwu wobec hegemonicznych form sfery publicznej; te dwie perspektywy wskazują, że skuteczność oporu zależy od tego, czy akt jest czytelny dla odbiorców, ale nie czytelny w sensie reklamowego przekazu, tylko w sensie politycznej rozpoznawalności. Psychoperformans formułuje to jako wymóg podwójnej czytelności: akt musi być jednoznaczny proceduralnie (co się dzieje, gdzie są granice, jak się kończy), a jednocześnie wieloznaczny semantycznie na tyle, by nie dać się natychmiast zneutralizować przez instytucjonalny komentarz. Tu pojawia się strategiczne napięcie: zbyt jasny komunikat łatwo staje się sloganem, zbyt niejasny komunikat staje się estetyczną zagadką bez skutku; psychoperformans rozwiązuje to napięcie przez obiekt–klucz i przez dramaturgię progę, bo materialny operator znaczeń potrafi utrzymać sens bez nadmiaru słów, a próg potrafi utrzymać konflikt bez eskalacji.

Historyczne i współczesne praktyki performatywnego oporu dostarczają konkretnych lekcji, które psychoperformans traktuje jako materiał porównawczy, nie jako fetysz inspiracji. Die-in jako forma protestu działa, ponieważ wprowadza w przestrzeń publiczną nagłą zmianę reżimu ciała i ruchu, a więc przerywa automatyzm przepływu i wymusza rekontekstualizację norm codzienności; z kolei czuwania i milczące marsze działają, ponieważ przenoszą ciężar z retoryki na widzialność i czas, czyniąc z ciszy narzędzie presji bez przemocy. Guerrilla Girls pokazały, jak maska i statystyka mogą stać się obiektami–kluczami ujawniającymi strukturalne wykluczenie bez konieczności biograficznej ekspozycji, a ACT UP wytworzył formy działania, które łączyły dyscyplinę komunikatu z performatywną ingerencją w instytucje zdrowia i polityki, przenosząc konflikt w przestrzeń, gdzie był wypierany. W Europie i w Polsce praktyki absurdystyczne Pomarańczowej Alternatywy Waldemara „Majora” Fydrycha oraz działania Akademii Ruchu ujawniały, że humor i przesunięcie kodu mogą działać jako kontr-rytuał przeciw powadze autorytetu, ale jednocześnie łatwo ulegają neutralizacji, jeśli stają się przewidywalną atrakcją. Psychoperformans wyciąga z tego wniosek konstrukcyjny: kontr-rytuał musi być domykalny i odporny na natychmiastowe przechwycenie, co oznacza konieczność pracy na parametrach czasu, roli świadka, obecności opiekuna oraz na logice podpisu symbolicznego, który zamyka ekspozycję i uniemożliwia przekształcenie aktu w nieskończony spektakl.

W planie sytuacyjnym aktu oporu kontr-rytuał jest więc projektowany jak urządzenie, a nie jak „performans o polityce”. Inicjator odpowiada za cel i sens, czyli za to, co w danym polu ma zostać ujawnione jako norma oraz jaki typ przesunięcia jest adekwatny, ale nie może przejmować moderowania, bo wtedy konflikt staje się jego osobistą narracją. Moderator

odpowiada za czas, kolejność i interpunkcję zdarzenia, w tym za przecięcie impulsu do moralizowania i do nadinterpretacji, które w sytuacjach politycznych pojawiają się szczególnie szybko, bo polaryzacja premiuje natychmiastowy sąd. Opiekun odpowiada za safeguarding w warunkach publicznych, a więc za wyjścia boczne, redukcję przemocy bodźcowej, korekty w razie eskalacji oraz za to, by żadna osoba nie została przymuszona do ekspozycji w imię rzekomej sprawy. Uczestnik jest współsprawcą, ale jego sprawczość polega na wyborze stopnia udziału i na respektowaniu granic innych, nie na przejmowaniu sceny, natomiast świadek utrzymuje widzenie bez zawłaszczenia, co w kontekście konfliktu jest praktyką trudną, bo wymaga wytrzymania napięcia bez natychmiastowego komentarza. W tej architekturze opór staje się precyzyjną praktyką obywatelską: działa w polu norm, ale nie reprodukuje przemocy, którą krytykuje, ponieważ jest zaprojektowany jako kontr-rytuał o kontrolowanej liminalności i jednoznacznym domknięciu.

Kontr-rytuał w psychoperformansie zaczyna się od precyzyjnego rozpoznania, jaki rytuał normatywny ma zostać przechwycony. W przestrzeni publicznej „rytuał” rzadko ma postać jawnej ceremonii; częściej jest to powtarzalny układ zachowań i znaków, który naturalizuje władzę: kolejka, kontrola wejścia, przepływ w korytarzu, postawa ciała wobec munduru, język formularza, architektura recepcji, zwyczaj milczenia w obliczu nadużycia, czy też obowiązek uśmiechu i „uprzejmej zgody”. To właśnie te mikro-ceremonie codzienności Michel Foucault opisywał jako dyscyplinę i normalizację, a Pierre Bourdieu jako habitus działający bez potrzeby jawnych nakazów. Psychoperformans nie walczy z nimi przez abstrakcyjną deklarację, tylko przez wytworzenie sytuacji, która ujawnia ich strukturę jako strukturę, czyli czyni normę widzialną i odczuwalną. W tym sensie kontr-rytuał jest zabiegiem epistemicznym: pozwala zobaczyć, że to, co uchodzi za naturalne, jest wyprodukowane, a to, co wyprodukowane, może zostać przestawione.

W praktyce projektowej można opisać kontr-rytuał jako operację na „dystrybucji postrzegalnego”, w duchu Jacques’a Rancière’a, który wskazywał, że polityka rozgrywa się w tym, co może zostać zobaczone, usłyszane i uznane za znaczące. Psychoperformans przenosi tę tezę na poziom wykonawczy: akt oporu przestawia reżim widzialności i słyszalności nie przez głośniejszy komunikat, lecz przez zmianę warunków percepcji. Dlatego kontr-rytuał często działa przez minimalizm i przez zaburzenie automatyzmu, a nie przez eskalację. Przykładowo, die-in nie jest „symbolem śmierci” w sensie ilustracji, tylko zaburzeniem normatywnego rytmu przejścia i pracy w przestrzeni publicznej; cisza w miejscu, gdzie oczekuje się skandowania, jest nie tyle brakiem przekazu, ile przejściem reżimu uwagi; a maska lub uniformizacja ubioru, jak u Guerrilla Girls, nie jest wyłącznie znakiem estetycznym, lecz mechanizmem redystrybucji ryzyka ekspozycji i redystrybucji autorytetu mówienia. W podobny sposób ACT UP wykorzystywał dyscyplinę formy i konsekwencję znaku, aby przenieść konflikt w przestrzeń instytucjonalną, gdzie był wypierany, a jednocześnie utrzymać działanie w reżimie zbiorowej odpowiedzialności. Psychoperformans traktuje te praktyki jako dowody na to, że kontr-rytuał działa wtedy, gdy zmienia parametry sytuacji, a nie tylko dodaje komentarz.

Z tego wynika podstawowa typologia kontr-rytuałów w psychoperformansie, zależna od tego, jaki rodzaj normy jest przechwytywany. Kontr-rytuał proceduralny ingeruje w rytuały administracyjne i instytucjonalne: przestawia kolejność, wymusza jawność reguł, ujawnia niewidzialną pracę i asymetrię, często przez obiekt–klucz związany z formularzem, pieczęcią, numerkiem, barierką, identyfikatorem. Kontr-rytuał afektywny ingeruje w normy emocjonalne,

które Arlie Russell Hochschild opisywała jako „pracę emocjonalną” i reżimy uczuć, w których pewne emocje są dozwolone, a inne penalizowane; tu opór polega na odmowie narzuconego afektu, na przykład odmowie uśmiechu, odmowie tonu skruchy, odmowie uspokajającej narracji, ale wykonanej w formie, która nie eskaluje przemocy. Kontr-rytuał proksemiczny ingeruje w normy dystansu, ciała i terytorium, wykorzystując rozpoznania Edwarda T. Halla: zmiana ustawienia, zatrzymanie przepływu, przestawienie osi widzenia, wejście w strefę, która zwykle jest zarezerwowana dla władzy albo odwrotnie, cofnięcie się i wytworzenie pustki, która demaskuje roszczenie do dominacji. Kontr-rytuał semio-obiektowy wykorzystuje obiekt–klucz jako materialny operator, który przechwytuje znak hegemoniczny, ale nie przez parodię dla efektu, tylko przez zmianę funkcji: transparent staje się zasłoną, megafon staje się źródłem ciszy, symbol instytucji staje się obiektem w procesie odczarowania rozumianym jako rytualno-performatywna technologia rekontekstualizacji. Kontr-rytuał temporalny ingeruje w normy czasu: wydłuża, spowalnia, zatrzymuje, powtarza, narzuca rytm, który jest sprzeczny z logiką produktywności i kontroli, ale zarazem jest domykalny i bezpieczny.

Każdy z tych typów wymaga rygorystycznego rozdziału między konfliktem a przemocą, bo w przestrzeni publicznej łatwo pomylić intensywność z siłą. Hannah Arendt rozróżniała przemoc i władzę, wskazując, że przemoc jest narzędziem, a władza jest relacją legitymizacji; w praktyce psychoperformansu oznacza to, że akt oporu nie ma naśladować agresji instytucji, ponieważ taka mimikra często tylko wzmacnia logikę dominacji. Z kolei Chantal Mouffe, rozwijając koncepcję agonizmu, pokazywała, że konflikt jest nieusuwalny, ale może być utrzymany w formie sporu, który nie niszczy możliwości wspólnej przestrzeni; psychoperformans przyjmuje to jako warunek projektowy: kontr-rytuał ma utrzymać konflikt w ramie, w której role, wyjścia boczne i domknięcia nie pozwalają na samonapędzającą się eskalację. W praktyce oznacza to, że kontr-rytuał musi mieć ograniczoną dawkę: czas trwania, gęstość bodźców, przewidywalność sygnałów, możliwość przerwania, a także taką konstrukcję, która nie wymaga heroizmu, bo heroizm jest reżimem selekcji i często staje się mechanizmem przemocy wewnątrz własnej wspólnoty. Psychoperformans odróżnia tu mobilizację od wymuszenia: mobilizacja ma tworzyć warunki dla uczestnictwa, wymuszenie produkuje przemoc symboliczną, nawet jeśli jest wypowiedzane w imię słusznej sprawy.

Szczególnie ważny jest problem przechwycenia i neutralizacji kontr-rytuału przez system spektaklu, który Guy Debord opisywał jako logikę reprezentacji zastępującej doświadczenie. W warunkach późnonowoczesnych wiele aktów oporu zostaje natychmiast przetworzonych w obraz, który żyje własnym życiem, a następnie zostaje wchłonięty jako styl, mem, „kontrowersja” albo produkt medialny. Psychoperformans odpowiada na to nie przez odmowę widzialności, lecz przez projektowanie widzialności kontrolowanej: minimalizuje elementy, które zachęcają do konsumpcji, a wzmacnia elementy, które są trudne do przekształcenia w slogan, bo są proceduralne, czasowe i zależne od relacji. Dlatego kontr-rytuał bywa skuteczniejszy, gdy pracuje na zmianie zachowania w przestrzeni, a nie na „wytworzeniu obrazu”, choć oczywiście obraz i dokument mogą być wtórnymi narzędziami. W tym miejscu praktyki Tanii Bruguery, definiujące sztukę jako ćwiczenie obywatelskie i narzędzie instytucjonalnego testowania granic, dostarczają ważnej lekcji: opór w polu sztuki łatwo staje się alibi, jeśli nie ma protokołu skutku i protokołu odpowiedzialności. Psychoperformans wprowadza więc w plan sytuacyjny aktów oporu zasadę domykalności i zasadę nie-ekstrakcji: nie buduje oporu na cudzej ekspozycji, a domknięcie nie zamienia się w zbieranie świadectw jako surowca.

Model projektowania kontr-rytuału w psychoperformansie zaczyna się od operacyjnej diagnozy normy, rozumianej nie jako „temat”, lecz jako skrypt zachowania, który stabilizuje władzę przez powtarzalność. Diagnoza jest tu pracą analityczną, którą można uporządkować w pięciu wymiarach: reżim wejścia i wyjścia (kto może wejść, jak, na jakich warunkach i kto ma prawo przerwać), reżim przestrzeni (proksemika, osie widzenia, punkty kontroli), reżim czasu (tempo, kolejność, czekanie, przerywanie), reżim mowy (jakie akty mowy są dozwolone, a jakie karane; jakie formuły „uprzejmości” maskują przemoc), oraz reżim afektu (jakie emocje są premiowane i jakie emocje są delegitymizowane). W praktyce jest to mapowanie tego, co Hochschild opisywała jako porządki emocjonalne, a Goffman jako ramy i rytuały interakcyjne podtrzymujące definicję sytuacji. Psychoperformans wymaga, aby ta diagnoza była wykonana bez moralizowania: nie chodzi o potępienie ludzi, lecz o rozpoznanie mechanizmu, który działa przez automatyzmy.

Po diagnozie następuje precyzyjne zdefiniowanie celu i sensu, czyli istoty przedmiotu planu sytuacyjnego w trybie obywatelskim. Cel nie może być równoważny z ogólną deklaracją wartości, ponieważ wartości nie projektują zachowania, a opór w psychoperformansie ma być działaniem, które wytwarza mierzalną zmianę w dystrybucji uwagi, widzialności i sprawczości. Dlatego cel formułuje się w kategoriach efektu sytuacyjnego: czy ma dojść do ujawnienia niewidzialnej procedury, do zatrzymania automatyzmu przepływu, do przerwania asymetrii głosu, do odmowy narzuconego afektu, czy do osłabienia rytuału kontroli przez zmianę jego formy. Ten etap jest też momentem, w którym trzeba odróżnić taktykę od strategii w sensie Michela de Certeau i w duchu Jamesa C. Scotta: taktyka wykorzystuje chwilową szczelinę w polu, strategia buduje trwałą zdolność działania i pamięć formy. Psychoperformans nie idealizuje żadnej z tych opcji, ale wymaga, by plan sytuacyjny jasno wiedział, w jakiej skali pracuje, bo od tego zależy dawka, ryzyko i domknięcie.

Trzeci krok to selekcja mechanizmu kontr-rytuału, czyli decyzja, w jakim rejestrze nastąpi przechwycenie normy: proceduralnym, afektywnym, proksemicznym, semio-obiektowym lub temporalnym. Selekcja jest konsekwencją diagnozy, nie kaprysem estetycznym, i powinna być uzasadniona w języku adekwatności: jeśli problemem jest przemoc procedury, nie odpowiada się na nią krzykiem, tylko ujawnieniem i odwróceniem procedury; jeśli problemem jest wymuszony afekt skruchy lub wdzięczności, nie odpowiada się na niego moralną tyradą, tylko kontrolowaną odmową afektywną, wykonaną bez eskalacji. W tym miejscu psychoperformans korzysta także z narzędzi teorii konfliktu: ujęcie agonistyczne Chantal Mouffe pozwala przyjąć konflikt jako realność, ale jednocześnie wymaga, aby konflikt był utrzymany w ramie, która nie niszczy możliwości współobecności. W konsekwencji mechanizm kontr-rytuału musi posiadać wbudowaną logikę ograniczenia szkody, inaczej staje się przemocą podmienioną na inną przemoc.

Czwarty krok to dobór obiektu–klucza i konstrukcja semio-pragmatyczna znaku, która będzie działała bez nadmiaru słów. Obiekt–klucz w trybie obywatelskim powinien mieć wysoką rozpoznawalność kulturową i jednocześnie być podatny na rekontekstualizację, ponieważ skuteczny kontr-rytuał nie tłumaczy się długo, tylko działa przez zaskoczenie reguły. Obiekty administracyjne, narzędzia kontroli dostępu, identyfikatory, bariery, formularze, pieczęcie, uniformy, a także elementy infrastruktury ruchu mogą pełnić rolę operatorów znaczeń właśnie dlatego, że są nośnikami normy w jej codziennej postaci. Psychoperformans wymaga, by obiekt nie był fetyszem i nie był rekwizytem do ilustracji; ma być interfejsem, na którym wykonuje się

zmianę funkcji, a więc obiekt staje się indeksem wykonania, w sensie peirce'owskim, a nie dekoracją. Ten etap obejmuje też decyzję, jak kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostaną zsynchronizowane, przy czym w kontr-rytuałach zwykle preferuje się redukcję kanałów i maksymalizację czytelności procedury, ponieważ nadmiar bodźców zwiększa ryzyko eskalacji i podatność na spektakularną neutralizację.

Piąty krok to pełna architektura ról i bezpieczeństwa, bez której akt oporu degraduje się do improwizacji, a improwizacja w polu asymetrii bywa nieodróżnialna od narażenia. Rozdzielenie kompetencji inicjatora, moderatora, opiekuna, uczestnika i świadka jest tu szczególnie istotne, ponieważ konflikt uruchamia automatyczne tendencje do przejmowania sceny, do moralizowania i do przemocy interpretacyjnej. Inicjator utrzymuje cel i sens oraz odpowiada za dobór obiektu–klucza, ale nie moderuje przebiegu; moderator pilnuje czasu, kolejności, interwencji i cięć oraz redukuje retoryczną eskalację; opiekun posiada mandat do przerwania, do uruchomienia wyjść bocznych, do dyskretnej korekty przeciążenia oraz do minimalizacji ryzyka wstydu i przymusu; uczestnicy mają prawo do dyferencjacji udziału i prawo do odmowy bez sankcji; świadkowie utrzymują widzenie bez zawłaszczania, co w kontekście konfliktu jest kluczowe, bo świadek może albo stabilizować pole, albo stać się nośnikiem oceny i hierarchii. Ten krok zawiera również element, który w psychoperformansie jest nie do pominięcia: protokół deeskalacji jako część planu sytuacyjnego, a nie reakcja „na żywo”, co oznacza przygotowane sygnały graniczne, przygotowane formuły zatrzymania oraz przygotowane ścieżki wyjścia i domknięcia bez dyskusji o sensie w momencie napięcia.

Szósty krok to konstrukcja wejścia, czyli progu, który ustanawia reżim działania w przestrzeni publicznej bez prowokowania chaosu. Próg w kontr-rytuale musi być czytelny proceduralnie: kto inicjuje, co jest sygnałem startu, jak długo to trwa, jakie są granice dystansu i jakie są warunki przerwania. W praktyce jest to projektowanie interpunkcji: znak startu, pauza, faza działania, znak końca, cisza domykająca, dyferencjacja i rozproszenie. Jeżeli próg jest zbyt teatralny, rośnie ryzyko przechwycenia przez reżim spektaklu w sensie Guy Deborda; jeżeli próg jest zbyt niejasny, rośnie ryzyko, że pole zostanie zdominowane przez przypadkową reakcję otoczenia, a wtedy akt oporu traci autonomię i staje się funkcją cudzej interpretacji. Psychoperformans utrzymuje tu zasadę: im bardziej publiczny i konfliktowy kontekst, tym większa potrzeba minimalizmu i tym większe znaczenie ma obiekt–klucz jako nośnik funkcji, nie jako nośnik komunikatu.

Domknięcie kontr-rytuału w warunkach konfliktu jest najbardziej wymagającą częścią planu sytuacyjnego, ponieważ to właśnie w końcówce najczęściej ujawniają się mechanizmy przejęcia narracji, eskalacji afektu oraz wtórnej przemocy interpretacyjnej. W przestrzeni publicznej „koniec” nie jest neutralnym faktem, tylko zmianą reżimu: kończy się specjalna rama, zaczyna się z powrotem codzienna logistyka, a to przejście bywa natychmiast kolonizowane przez aparat komentarza, przez reakcje otoczenia albo przez wewnętrzne potrzeby grupy, by dopowiedzieć sens. Psychoperformans projektuje domknięcie kontr-rytuału jako redukcję ekspozycji, nie jako puentę, i jako ochronę autonomii, nie jako triumf. W praktyce oznacza to, że sygnał graniczny musi być jednoznaczny proceduralnie i indeksalny w sensie peirce'owskim: ma wynikać z wykonania (zatrzymania, przemieszczenia, wygaszenia, odłożenia obiektu–klucza), a nie z deklaracji, która natychmiast staje się materiałem sporu. Podpis symboliczny w kontr-rytuale jest więc technologią końca, która ma zamknąć pole tak, by nie pozostawić ludzi w otwartej pętli „jeszcze chwili”, bo ta chwila jest zwykle momentem, w którym zaczyna się chaos,

pojawiają się prowokacje, a w środku grupy uruchamia się presja na wspólnotową jednomyslność.

W modelu psychoperformansu podpis symboliczny kontr-rytuału powinien spełniać cztery warunki jednocześnie: być krótki, być odwracalny, mieć wyjście boczne i nie być nośnikiem moralnej selekcji. Krótkość chroni przed tym, co Guy Debord opisywał jako wchłanianie w spektakl: im bardziej finał jest widowiskowy, tym bardziej staje się towarem dla kamery i paliwem dla komentarza. Odwracalność oznacza, że nikt nie musi „podpisać”, aby zachować przynależność do grupy lub do sprawy; odmowa podpisu jest neutralna i pełnoprawna, inaczej podpis staje się przemocą symboliczną. Wyjście boczne musi być realne, a więc zaprojektowane przestrzennie i czasowo: można odejść bez tłumaczenia, bez pytania i bez napiętnowania. Brak selekcji moralnej oznacza, że podpis nie może być testem odwagi ani testem czystości intencji; w praktyce obywatelskiej moralna selekcja najczęściej kończy się heroizacją ryzyka i hierarchizacją ludzi, co niszczy długotrwałą zdolność działania i wytwarza przemoc wewnętrzną, nawet jeśli retoryka jest emancypacyjna. Psychoperformans woli domknięcie chłodne i konsekwentne niż domknięcie ekstatyczne, bo ekstatyczność jest podatna na manipulację afektem i na przejęcie przez dominujące jednostki.

Istotnym problemem kontr-rytuału jest neutralizacja przez instytucjonalny komentarz, który działa jak aparat „normalizowania sensu”: sytuacja zostaje opisana jako incydent, prowokacja, żart, problem logistyczny, zagrożenie, ewentualnie jako „sztuka” w znaczeniu, które odcina ją od skutku społecznego. W kategoriach Rancière’a można powiedzieć, że aparat komentarza próbuje przywrócić dawną dystrybucję postrzegalnego, przedstawiając zdarzenie z pola polityki do pola administracji albo rozrywki. Psychoperformans odpowiada na to strategiami formalnymi, a nie wojnami na interpretacje. Po pierwsze, minimalizuje elementy, które domagają się natychmiastowego „wyjaśnienia”, ponieważ wyjaśnienie jest miejscem, gdzie władza najłatwiej przechwytuje sens; kontr-rytuał ma być proceduralnie czytelny, ale semantycznie odporny na jedną etykietę. Po drugie, projektuje znak i obiekt–klucz w taki sposób, aby był zakorzeniony w normie, którą przechwytuje, a nie w cudzych skojarzeniach; im bliżej infrastruktury normy, tym trudniej zredukować akt do dekoracji. Po trzecie, rozdziela czas działania od czasu dyskursu: kontr-rytuał nie prowadzi debaty w trakcie, bo debata w trakcie jest narzędziem rozproszenia i eskalacji; dyskurs, jeśli w ogóle jest planowany, jest osobnym modułem, w innym miejscu i w innych warunkach bezpieczeństwa. Po czwarte wreszcie, utrzymuje rygor domknięcia: jeśli pole zostaje domknięte jasno, instytucja traci część możliwości wymuszenia reakcji „tu i teraz”, a tym samym traci możliwość narzucenia ramy jako warunku zakończenia.

Neutralizacja medialna jest innym mechanizmem i wymaga innej odpowiedzi. Media, także media społecznościowe, działają często jak maszynka do kompresji sensu: redukują wielowarstwowe zdarzenie do obrazu, a obraz do memu, a mem do pozycji w polaryzacji. W ten sposób kontr-rytuał bywa zmieniany w znak plemienny, niezależnie od intencji inicjatorów, co z perspektywy psychoperformansu jest ryzykiem, bo polaryzacja skraca tolerancję na złożoność i zwiększa przemoc interpretacyjną. Psychoperformans nie zakłada, że da się „kontrolować przekaz”, bo to byłoby naiwne; projektuje natomiast odporność, czyli taką konstrukcję aktu, która nie zależy od tego, czy zostanie zrozumiana w trzy sekundy. Odporność polega na tym, że akt ma skutek sytuacyjny w miejscu i czasie wykonania: zatrzymuje automatyzm, ujawnia procedurę, przedstawia relację ciała do infrastruktury, inicjuje

mikrozmianę w zachowaniu otoczenia, a więc wytwarza ślad praktyczny. Jeśli ślad praktyczny istnieje, obraz jest wtórny; jeśli śladu praktycznego nie ma, obraz staje się całością i akt łatwo ginie jako „content”. Dlatego psychoperformans traktuje kamerę jako uczestnika-ryzyko: obecność kamery zmienia zachowanie, zwiększa presję, zwiększa heroizację i skłonność do eskalacji, a zatem plan sytuacyjny musi mieć wbudowaną ochronę przed teatralizacją.

Najbardziej destrukcyjne dla kontr-rytuału bywają jednak nie reakcje zewnętrzne, tylko wewnętrzne nadużycia we własnym polu, ponieważ opór może reprodukcować logikę dominacji w mikroskali, jeśli nie jest pilnowany przez role i protokoły. Pierwszym typem nadużycia jest moralizacja jako narzędzie hierarchii: osoby najbardziej radykalne próbują przejąć prawo do definiowania, kto jest „wystarczająco zaangażowany”, co w praktyce wytwarza przemoc symboliczną i selekcję. Drugim typem jest przemoc interpretacyjna: uczestnicy zaczynają diagnozować siebie nawzajem, przypisywać motywacje, oceniać lęk jako zdradę, ostrożność jako konformizm, a to niszczy wyjścia boczne i czyni plan sytuacyjny mechanizmem presji. Trzecim typem jest heroizacja ryzyka, która działa jak reżim wyróżnienia: im większe ryzyko, tym większy status; w konsekwencji osoby bardziej wrażliwe lub bardziej narażone strukturalnie zostają albo wypchnięte, albo zmuszone do przekraczania własnych granic. Psychoperformans neutralizuje te mechanizmy przez bezwzględny rygor ról: moderator ucina moralizację i przywraca procedurę, opiekun chroni wyjścia boczne i prawo do odmowy, inicjator nie zamienia oporu w scenę dla własnej charyzmy, a świadkowie utrzymują widzenie bez zawłaszczenia, nie premiując przemoc afektywnej jako dowodu autentyczności.

Ważnym elementem kontr-rytuału jest także logika po-akcji, rozumiana nie jako celebrowanie, lecz jako higiena relacyjna i infrastruktura ciągłości. Psychoperformans nie myli tego z „kręgiem wrażeń” ani z psychologizowaniem, ale uznaje, że w polu konfliktu pozostają resztki pobudzenia, wstydu i napięcia, które bez minimalnej procedury mogą przekształcić się w autoagresję grupy, w rozpad relacji albo w kompulsywną eskalację w następnych działaniach. Dlatego po domknięciu podpisem symbolicznym w praktyce odpowiedzialnej często potrzebna jest krótka, proceduralna dyferencjacja: przypomnienie, że nie ma obowiązku rozmowy, że opiekun jest dostępny dyskretnie, że każda osoba ma prawo zakończyć kontakt natychmiast, oraz że sens jest prywatny. Taki minimalny moduł nie jest terapią i nie udaje terapii; jest elementem safeguarding w warunkach obywatelskich i jest warunkiem tego, by opór nie przeradzał się w przemoc wobec własnych ludzi. W tym sensie kontr-rytuał w psychoperformansie nie jest pojedynczym gestem, lecz kompletnym urządzeniem: od diagnozy normy, przez przechwycenie formy, po domknięcie ekspozycji i ochronę autonomii, bez których krytyka staje się albo widowiskiem, albo autodestrukcją.

W psychoperformansie akt oporu i kontr-rytuał są projektowane jako praktyki o wysokiej świadomości infrastrukturalnej, ponieważ współczesna władza działa nie tylko przez prawo i przemoc, lecz przez logistykę, metryki i zarządzanie zachowaniem. W języku nauk społecznych można mówić o rządzeniu przez procedury, audyt i predykcję, a więc o reżimie, w którym posłuszeństwo jest produkowane przez „małe” mechanizmy: formularz, bramkę, regulamin, algorytmiczną klasyfikację, kontrolę dostępu i dyscyplinę czasu. Psychoperformans nie udaje, że pojedynczy akt obali te struktury, ale traktuje kontr-rytuał jako narzędzie mikroskopii społecznej i zarazem jako prototyp zachowania obywatelskiego, który można replikować w różnych skalach. W tym sensie kontr-rytuał jest praktyką „uczenia formy”: uczy, jak utrzymać

konflikt bez przemocy, jak rozdzielić role, jak zabezpieczyć wyjścia boczne i jak domknąć ekspozycję bez ekstrakcji cudzych przeżyć.

Zasadniczą cechą kontr-rytuału w psychoperformansie jest to, że nie opiera się on na eskalacji komunikatu, lecz na zmianie funkcji elementów sytuacji. W kategoriach semiotyki i pragmatyki można powiedzieć, że psychoperformans pracuje na przestawieniu relacji między znakiem a działaniem: obiekt–klucz nie „reprezentuje” normy, tylko ją uruchamia lub rozbraja przez zmianę użycia, a sygnały graniczne nie „opisują końca”, tylko go wykonują. To dlatego tak skuteczne bywają kontr-rytuały temporalne i proceduralne, które zatrzymują automatyzm lub ujawniają ukrytą regułę, zamiast próbować wygrać spór retoryką. W tradycji praktyk obywatelskich Gene Sharp katalogował metody działania bez przemocy, ale psychoperformans dodaje do tego warstwę kompozycyjną: metoda nie jest tylko wyborem taktyki, lecz pełnym planem sytuacyjnym z dramaturgią progów, mechanizmami deeskalacji i domknięciem. Tam, gdzie klasyczne działania protestu czasem „urywają się” w chaosie, psychoperformans wymaga, by domknięcie było równie precyzyjne jak inicjacja.

Kontr-rytuał staje się szczególnie użyteczny w polu oporu właśnie dlatego, że rozdziela opór od heroizmu, a skuteczność od „autentyczności afektu”. W wielu kulturach oporu istnieje pokusa utożsamienia prawdy z intensywnością, co sprzyja przemocy afektywnej i selekcji moralnej, a także premiuje tych, którzy dysponują większym kapitałem symbolicznym lub mniejszym ryzykiem strukturalnym. Psychoperformans przyjmuje perspektywę antyheroiczną: projektuje akt tak, aby nie wymagał przekraczania granic cielesnych i psychicznych jako dowodu lojalności, ponieważ taki dowód jest mechanizmem dominacji wewnętrznej. Z tego powodu rola opiekuna i realność wyjść bocznych są w kontr-rytuałach warunkiem etycznym, a nie dodatkiem. Zgodnie z rozróżnieniami Hannah Arendt, akt nie ma naśladować przemocy jako „skuteczności”, tylko ma budować warunki władzy rozumianej jako relacja sprawczości zbiorowej, która nie niszczy własnych ludzi.

W tym trybie psychoperformans jest również praktyką antykolonizacji sensu, ponieważ kontr-rytuał bywa natychmiast przechwytywany przez aparat komentarza, spektaklu i polaryzacji. Guy Debord opisywał spektakl jako mechanizm zamiany relacji w obrazy, a Jacques Rancière analizował, jak polityka rozgrywa się w dystrybucji postrzegalnego; psychoperformans odpowiada na te mechanizmy przez konstrukcję zdarzenia, które nie zależy od interpretacyjnego zwycięstwa. Minimalizm, proceduralna czytelność i indeksalność znaków zmniejszają podatność na natychmiastowe sprowadzenie aktu do memu lub do etykiety, a jednocześnie utrzymują realny skutek sytuacyjny tu i teraz. Psychoperformans zakłada, że dyskurs może być potrzebny, ale rozdziela go od aktu, aby debata nie stała się narzędziem rozproszenia, eskalacji lub wymuszenia wyjaśnień. W konsekwencji kontr-rytuał staje się bardziej odporny na neutralizację: nawet jeśli zostanie nazwany „prowokacją” albo „incydentem”, pozostawia ślad w postaci przerwanej automatyzmu i ujawnionej reguły.

Najbardziej praktycznym kryterium jakości kontr-rytuału jest to, czy akt oporu potrafi utrzymać konflikt w ramie agonistycznej, w sensie Chantal Mouffe, bez przejścia w logikę wroga, a zarazem bez fałszywego pojednania. Psychoperformans uznaje konflikt za realność i nie obiecuje jego rozwiązania w ramach jednego zdarzenia, ale wymaga, aby zdarzenie nie produkowało wtórnej szkody przez przymus wspólnoty, przez moralizację lub przez przemoc interpretacyjną. Dlatego domknięcie kontr-rytuału jest projektowane jako redukcja ekspozycji i

ochrona autonomii, a nie jako triumfalna puenta; podpis symboliczny ma zamknąć pole bez wytwarzania długu afektywnego. W przypadku działań w tradycji protestu, takich jak die-in, sit-in, czuwania, marsze ciszy czy interwencje oparte na masce i statystyce, psychoperformans traktuje te formy jako matryce, które wymagają rygoru ról i bezpieczeństwa, aby nie stały się ani widowiskiem, ani przemocą wewnętrzną. W tym sensie lekcje płyną zarówno z doświadczeń ACT UP i Guerrilla Girls, jak i z lokalnych tradycji Pomarańczowej Alternatywy Waldemara „Majora” Fydrycha oraz działań Akademii Ruchu, gdzie przesunięcie kodu, absurd i interwencja w reżim codzienności pokazywały skuteczność formy, ale także ryzyko jej instytucjonalnego oswojenia.

W perspektywie metodologicznej psychoperformans traktuje kontr-rytuał jako prototyp, który podlega iteracji i ocenie nie w kategoriach „podało się” albo „było mocne”, lecz w kategoriach parametrów: czy norma została ujawniona, czy automatyzm został przerwany, czy uczestnicy zachowali prawo do odmowy, czy wyjścia boczne były realne, czy domknięcie zadziałało, czy nie doszło do przemocy interpretacyjnej, oraz czy akt pozostawił grupę w stanie zdolności do dalszego działania, a nie w stanie rozszczelnienia i długu. Ten sposób myślenia jest kompatybilny z analizami skuteczności kampanii oporu u Eriki Chenoweth i Marii Stephan na poziomie makro, ale psychoperformans operuje w skali mikro i mezo: interesuje go zdolność do utrzymywania formy w czasie, do uczenia się protokołu i do przenoszenia praktyki między kontekstami. W ten sposób kontr-rytuał staje się nie tylko aktem sprzeciwu, lecz również narzędziem edukacji obywatelskiej w sensie wykonawczym, gdzie sprawczość jest ćwiczona w relacji do infrastruktury, a nie wyłącznie w relacji do deklaracji. To otwiera bezpośrednio kolejny problem: jak prowadzić konflikt etycznie, jak rozpoznawać progi eskalacji i jak projektować deeskalację, która nie neutralizuje krytyki, lecz chroni możliwość jej trwania.

## 70.2. Etyka konfliktu i deeskalacja

Etyka konfliktu w psychoperformansie nie jest dodatkiem moralnym do planu sytuacyjnego, lecz jego rdzeniem konstrukcyjnym w sytuacjach, w których pole społeczne jest już spolaryzowane, przeciążone lub obciążone realną asymetrią władzy. Konflikt traktuje się tu jako zjawisko nieusuwalne, zgodnie z tradycją agonizmu Chantal Mouffe, ale jednocześnie jako zjawisko, które można utrzymywać w formie sporu bez przejścia w przemoc, co wymaga rygoru formy i odpowiedzialności za parametry pobudzenia zbiorowego. Psychoperformans odróżnia konflikt od przemocy w sposób operacyjny, a nie deklaracyjny: konflikt jest różnicą interesów, wartości lub interpretacji, natomiast przemoc zaczyna się tam, gdzie jedna strona traci realną możliwość odmowy, gdzie pojawia się przymus ekspozycji, gdzie dochodzi do degradacji godności poprzez wstyd, groźbę lub naruszenie granic cielesnych, a także tam, gdzie pętla reakcji staje się samonapędzającą się spiralą eskalacji. W tym sensie etyka konfliktu w psychoperformansie nie polega na „łagodności”, tylko na precyzyjnej kontroli progów: utrzymaniu zdolności do działania bez uruchamiania mechanizmów destrukcji relacyjnej, które w praktyce publicznej natychmiast przeradzają krytykę w chaos albo w represję.

Deeskalacja w psychoperformansie nie jest równoznaczna z neutralizacją krytyki, co stanowi kluczową różnicę wobec wielu potocznych ujęć, w których „uspokojenie” oznacza w istocie zamknięcie sporu i przywrócenie status quo. Psychoperformans rozumie deeskalację jako zestaw działań redukujących poziom zagrożenia i pobudzenia przy jednoczesnym zachowaniu

ramy agonistycznej, czyli przy utrzymaniu prawa do sprzeciwu, odmowy i niezgody. W języku Johna Burтона i późniejszych koncepcji conflict resolution można powiedzieć, że deeskalacja jest tu pracą nad warunkami prowadzenia sporu, a nie nad „zniknięciem” sporu; bliżej jej do transformacji konfliktu w sensie Johna Paula Lederacha niż do miękkiego wygaszania. Taka deeskalacja musi być wbudowana w plan sytuacyjny, ponieważ w polu publicznym, zwłaszcza w sytuacjach interwencyjnych, spontaniczne „uspokajanie” zwykle działa jako przemoc interpretacyjna albo jako paternalizm, który nasila opór i uruchamia kolejne progi eskalacji.

Z perspektywy psychoperformansu konflikt jest zdarzeniem jednocześnie semantycznym i fizjologicznym, a zatem etyka konfliktu nie może ograniczać się do języka wartości. Mechanizmy pobudzenia autonomicznego układu nerwowego, opisywane klasycznie przez Waltera Cannona jako reakcja fight-or-flight i rozwijane w ujęciach stresu przez Hansa Selye’ego, powodują, że w warunkach przeciążenia rośnie skłonność do skracania interpretacji, do atrybucji wrogich intencji i do impulsywnej obrony statusu. Psychoperformans nie psychologizuje w tym miejscu uczestników, ale traktuje tę wiedzę jako parametr projektowy: w fazie narastania pobudzenia spada zdolność do przetwarzania złożonych komunikatów, rośnie znaczenie proksemiki, tonu głosu, rytmu i przewidywalności sygnałów, a maleje skuteczność argumentacji. Dlatego deeskalacja jest w tej metodzie przede wszystkim interwencją w kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a dopiero wtórnie interwencją w dyskurs, ponieważ dyskurs w wysokim pobudzeniu staje się często narzędziem eskalacji, nawet jeśli jest racjonalny w treści.

W praktykach mediacyjnych i pracy z konfliktem istnieją modele progów eskalacji, które psychoperformans może traktować jako mapy ryzyka. Friedrich Glasl opisał dziewięciostopniowy model eskalacji konfliktu, który nie jest „prawem natury”, ale bywa użyteczny jako narzędzie diagnostyczne, bo pokazuje, jak spór przechodzi od twardej debaty do wrogości, utraty twarzy, a następnie do działań destrukcyjnych, w których celem przestaje być rozwiązanie, a staje się szkoda. Morton Deutsch analizował, jak reżimy współpracy i rywalizacji zmieniają strukturę percepcji i komunikacji, a Johan Galtung odróżniał przemoc bezpośrednią od strukturalnej i kulturowej, co jest istotne, bo deeskalacja w psychoperformansie nie może maskować przemocy strukturalnej pozorem „spokoju”. Psychoperformans integruje te perspektywy w jednym wymaganiu: plan sytuacyjny musi zawierać mechanizmy, które zatrzymują przejście z agonizmu do antagonizmu, ale nie poprzez uciszenie, tylko poprzez kontrolę ramy, ograniczenie ekspozycji oraz ochronę realnej możliwości odmowy i wyjścia.

Etyka konfliktu w psychoperformansie jest więc etyką granic, a nie etyką harmonii. Granice są tu rozumiane jako parametry proceduralne i relacyjne: kto ma mandat do zatrzymania sytuacji, jak wygląda znak przerwania, gdzie są wyjścia boczne, jakie są minimalne warunki bezpieczeństwa, jak rozdzielone są role inicjatora, moderatora, opiekuna, uczestnika i świadka, oraz w jaki sposób domykany jest próg, aby nie pozostawić ludzi w pętli dalszej eskalacji. W kolejnych partiach podrzędnego zostanie pokazane, jak psychoperformans buduje deeskalację jako moduł kompozycyjny: od rozpoznania markerów narastania pobudzenia, przez interwencje w proksemikę i rytm, po techniki minimalizacji przemocy interpretacyjnej oraz procedury domknięcia konfliktu bez fałszywego pojednania.

W psychoperformansie deeskalacja zaczyna się od wczesnego rozpoznania markerów narastania pobudzenia i przejścia z ramy sporu do ramy zagrożenia, ponieważ im później następuje interwencja, tym bardziej ograniczone stają się środki nieprzemocowe. Markery te

są jednocześnie behawioralne i sytuacyjne: przyspieszenie tempa mowy, wzrost głośności, skracanie wypowiedzi do haseł, powtarzalność oskarżeń, gwałtowne gesty, zmniejszanie dystansu interpersonalnego, blokowanie przejść, zawężanie pola uwagi do jednego obiektu lub osoby, a także pojawienie się publicznego zawstydzania. W kategoriach Ervinga Goffmana można powiedzieć, że dochodzi do naruszenia „twarzy” i do walki o definicję sytuacji, a to jest moment, w którym konflikt zaczyna produkować przemoc symboliczną. W kategoriach teorii afektu i stresu oznacza to rosnącą dominację reakcji obronnych, które redukują zdolność do złożonego rozumowania i zwiększają skłonność do wrogiej atrybucji. Psychoperformans traktuje te markery jako sygnały do uruchomienia protokołów, a nie jako „problem komunikacji”, ponieważ w warunkach pobudzenia komunikacja staje się często polem walki, nie polem porozumienia.

Pierwszym narzędziem deeskalacji jest w tej metodzie praca na ramie i na interpunkcji, czyli na tym, co Gregory Bateson opisywał jako meta-komunikację: nie tyle treść, co sygnały mówiące „co tu się dzieje” i „w jakiej grze jesteśmy”. Psychoperformans wprowadza w plan sytuacyjny jawne sygnały graniczne: znak zatrzymania, znak pauzy, znak przejścia do redukcji bodźców i znak domknięcia. Te sygnały są projektowane tak, aby były rozpoznawalne nawet w warunkach wysokiego pobudzenia, co oznacza preferencję dla krótkich, powtarzalnych form gestycznych i obiektowych oraz dla redukcji słów. W praktyce moderator dysponuje mandatami interpunkcji, opiekun dysponuje mandatami bezpieczeństwa, a inicjator nie powinien wchodzić w rolę „rozjemcy”, bo to zwykle uruchamia walkę o autorytet i wzmacnia antagonizm. Dla uczestników jasna interpunkcja jest formą ochrony: daje im prawo do przerywania bez poczucia zdrady oraz przywraca poczucie przewidywalności, które jest jednym z podstawowych regulatorów pobudzenia w sytuacjach społecznych.

Drugim narzędziem deeskalacji jest praca na proksemice i na geometrii przestrzeni, ponieważ w eskalacji konfliktu ciało zaczyna „mówić” szybciej niż dyskurs. Edward T. Hall opisywał strefy dystansu, ale w praktyce konfliktu ważniejsze jest rozpoznanie osi widzenia i osi kontroli: kto komu blokuje przejście, kto stoi wyżej, kto ma dostęp do wyjścia, kto ma „tyły” zabezpieczone, a kto jest wciśnięty w narożnik. Psychoperformans projektuje przestrzeń tak, aby deeskalacja była możliwa bez negocjacji: wyjścia boczne są realne, ścieżki przejścia nie są blokowane przez obiekty, a miejsca „bezpieczne” są jednoznaczne. W interwencji deeskalacyjnej często skuteczne jest rozszczelnienie geometrii, czyli przerwanie układu, w którym dwie strony stoją naprzeciw siebie w osi konfrontacji. Moderator może uruchomić zmianę ustawienia przez prostą procedurę: cofnięcie o krok, przesunięcie w bok, przestawienie obiektu–klucza, który działa jak sygnał zmiany reżimu. Takie przesunięcia nie są symboliczne, tylko fizjologicznie regulacyjne, bo zmniejszają poczucie zagrożenia i redukują skłonność do eskalacji.

Trzecim narzędziem jest redukcja przemocy interpretacyjnej, która w konfliktach publicznych bywa bardziej destrukcyjna niż sama niezgoda. Przemoc interpretacyjna polega na przypisywaniu motywacji, diagnozowaniu intencji, delegitymizowaniu emocji, etykietowaniu osób i zamykaniu ich w kategoriach „wroga”, „zdrajcy”, „prowokatora” albo „naiwnego”. W ujęciu Mortona Deutscha takie etykiety przesuwają konflikt w reżim rywalizacji, w którym każde działanie drugiej strony jest interpretowane jako zagrożenie, a w ujęciu Glasla są symptomem przejścia na kolejne progi eskalacji. Psychoperformans przeciwdziała temu nie przez moralne apele o „szacunek”, tylko przez protokół mowy minimalnej: w fazie eskalacji ogranicza się język do komunikatów proceduralnych i do opisów zachowania bez diagnozowania. Moderator

przerywa zdania, które przypisują intencje, i przywraca mowę do poziomu obserwacji i granic, ponieważ celem jest przywrócenie ramy, a nie wygranie interpretacji.

Czwartym narzędziem jest kontrola kanałów bodźcowych, ponieważ eskalacja w przestrzeni publicznej jest często napędzana przez nadmiar bodźców: głośny dźwięk, tłum, światło, bliskość kamer, echo przestrzeni, a także obecność obiektów, które kojarzą się z kontrolą lub przemocą. Psychoperformans traktuje kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt jako dźwignie deeskalacji: wygaszenie dźwięku, przyciemnienie światła, odsunięcie obiektu–klucza, który stał się katalizatorem, a nawet wprowadzenie krótkiej ciszy kierunkowej jako sygnału zmiany reżimu. Cisza jest tu narzędziem nie dlatego, że „uspokaja”, lecz dlatego, że przerywa automatyzm reakcji i daje miejsce na odłączenie od pętli bodziec–reakcja. W planie sytuacyjnym takie operacje są przewidziane wcześniej, bo w eskalacji nie ma czasu na wynalazki; opiekun ma kompetencję do uruchomienia redukcji bodźców, a moderator do zsynchronizowania jej z interpunkcją i z komunikatem proceduralnym.

Piątym narzędziem jest wyjście boczne rozumiane jako realna możliwość odmowy, która nie jest karana statusem. W wielu konfliktach publicznych ludzie zostają uwięzieni w logice „albo walczysz, albo zdradzasz”, co jest mechanizmem przemocy moralnej i jednym z głównych motorów eskalacji. Psychoperformans odrzuca tę logikę jako sprzeczną z etyką oporu, bo opór, który wymaga przemocy wobec własnych granic, staje się repliką tego, czemu się sprzeciwia. Wyjście boczne jest więc elementem deeskalacji: pozwala przerwać pętlę bez utraty twarzy, co w ujęciu Goffmana jest kluczowe, bo utrata twarzy często wywołuje kolejną falę agresji. Opiekun i moderator muszą umieć uruchomić wyjście boczne bez komentarza i bez interpretacji, a inicjator nie powinien prosić o „rozumienie” lub „odwagę”, bo takie prośby w eskalacji działają jak przymus.

Sekwencje deeskalacji w psychoperformansie są projektowane zależnie od źródła eskalacji, ponieważ inne mechanizmy napędzają konflikt, gdy presja przychodzi z zewnątrz, inne gdy konflikt rodzi się w obrębie własnej wspólnoty, a jeszcze inne gdy przyczyną jest przeciążenie sensoryczne i afektywne. W każdym wariantcie obowiązuje jednak ta sama zasada nadrzędna: deeskalacja ma utrzymać spór w ramie agonistycznej, ale przywrócić warunki bezpieczeństwa i autonomii, co oznacza redukcję ekspozycji, rozszczelnienie geometrii konfrontacji oraz minimalizację przemocy interpretacyjnej. W praktyce psychoperformans traktuje deeskalację jak protokół o strukturze interpunkcji: znak zatrzymania, pauza, redukcja bodźców, dyferencjacja, decyzja o kontynuacji albo domknięcie. Ta struktura jest stabilna, bo w wysokim pobudzeniu stabilność formy działa regulacyjnie: ludzie odzyskują przewidywalność, a przewidywalność obniża próg reakcji obronnych.

Wariant pierwszy dotyczy eskalacji zewnętrznej: prowokacji, agresji tłumy, konfliktu z personelem instytucji lub interwencji służb. Psychoperformans zakłada tu, że zewnętrzny aktor często próbuje przejąć ramę, narzucić definicję sytuacji i wciągnąć działanie w logikę „naruszenia porządku”, co zmienia konfigurację ryzyka. Dlatego deeskalacja zewnętrzna zaczyna się od natychmiastowego przejścia w tryb proceduralny, w którym moderator i opiekun przejmują ster, a inicjator redukuje widzialność swojej roli, aby nie stać się punktem polaryzacji. Pierwszym krokiem jest znak zatrzymania, najlepiej gestyczno-obiektowy, bo słowa są wtedy podatne na przekrzykiwanie i interpretacyjne przechwycenie. Drugim krokiem jest rozproszenie geometrii, czyli przerwanie osi konfrontacji, ponieważ tłum i służby reagują na układ

naprzeciwko, który wytwarza front. Trzecim krokiem jest uruchomienie wyjść bocznych: nie jako ucieczki, lecz jako dyferencjacji ryzyka, gdzie osoby bardziej wrażliwe lub bardziej narażone mogą opuścić pole bez stygmatyzacji. Czwartym krokiem jest minimalna komunikacja proceduralna: krótkie formuły o przerwaniu działania i o przejściu do neutralu, bez negocjowania sensu i bez wdawania się w spór, który w tej sytuacji jest prawie zawsze narzędziem eskalacji. W praktyce psychoperformans często rozdziela tutaj funkcje: moderator komunikuje ramę, opiekun prowadzi dyferencjację i dba o osoby w przeciążeniu, a świadek lub wyznaczona osoba dokumentująca, jeśli taka rola istnieje w planie, utrzymuje sytuację w reżimie odpowiedzialności, ale bez teatralizacji. Ta sekwencja jest zgodna z logiką safeguarding: minimalizacja szkody ma priorytet nad kontynuacją aktu.

Wariant drugi dotyczy eskalacji wewnętrznej, która w praktyce oporu bywa nawet częstsza: konflikt o strategię, moralna selekcja, próby przejścia sceny, wzajemne oskarżenia o konformizm lub radykalność, a także przemoc interpretacyjna maskowana troską. W tym wariantcie deeskalacja zaczyna się od odcięcia moralizującego dyskursu i przywrócenia protokołu. Psychoperformans traktuje moralizację jako mechanizm dominacji, ponieważ tworzy hierarchię czystości intencji i zmienia różnicę strategii w walkę o status. Moderator ma tu mandat do przerwania wypowiedzi, które przypisują motywacje lub diagnozują osoby, i do przejścia na język procedury: „stop”, „pauza”, „wracamy do ustaleń”, „domykamy”, „wyjścia boczne są otwarte”. Opiekun w tym czasie pracuje nad dyferencjacją i nad ochroną osób, które zostały zawstydzone lub zastraszone, bo wstyd jest paliwem eskalacji i często prowadzi do kontrataku. Inicjator powinien w tej sytuacji zredukować swoją ekspozycję, ponieważ w konflikcie wewnętrznym lider bywa wciągany w rolę arbitra, co natychmiast wzmacnia hierarchię i niszczy autonomię grupy. Jeżeli konflikt dotyczy sensu i celu, psychoperformans stosuje zasadę separacji modułów: domyka aktualny próg, a dyskusję o strategii przenosi do innego czasu i miejsca, z innymi rolami, co chroni plan sytuacyjny przed rozpadnięciem się w niekończącą się debatę i przed wytwarzaniem przemocy. W tej sekwencji szczególnie ważne jest utrzymanie prawa do odmowy: osoby, które nie chcą uczestniczyć w wewnętrznym sporze, muszą mieć możliwość odejścia bez konsekwencji statusowych.

Wariant trzeci dotyczy eskalacji pochodzącej z przeciążenia sensorycznego i afektywnego, które w przestrzeni publicznej często wygląda jak panika, zamrożenie, nagła agresja obronna, dysocjacyjne wycofanie lub gwałtowny płacz. Psychoperformans nie interpretuje tego jako „problem psychiczny” jednostki, tylko jako sygnał, że parametry planu sytuacyjnego przekroczyły margines sterowalności i że trzeba przełączyć reżim na redukcję bodźców. Opiekun przejmuje tu pierwszeństwo, bo to jest interwencja w bezpieczeństwo, a nie w sens. Pierwszym krokiem jest redukcja bodźców: obniżenie dźwięku, zmniejszenie intensywności światła, odsunięcie tłumu, przywrócenie dystansu, często również przesunięcie osoby w stronę strefy neutralu. Drugim krokiem jest stabilizacja interpunkcji: krótka, powtarzalna formuła proceduralna, bez pytań o „co czujesz” i bez żądania wyjaśnień, bo pytania są obciążeniem poznawczym i mogą pogłębiać dysregulację. Trzecim krokiem jest ochrona przed ekspozycją: odwrócenie osi widzenia, zasłonięcie osoby przed kamerami i spojrzeniami, bo publiczna widzialność nasila wstyd i eskalację. Dopiero czwartym krokiem jest decyzja o kontynuacji lub domknięciu, przy czym psychoperformans ma tu zasadę jednoznaczną: jeżeli przeciążenie jest sygnałem ryzyka szkody, domyka się próg bez negocjacji, a kontynuację rozważa dopiero w innym czasie i w innym układzie parametrów.

We wszystkich trzech wariantach wspólnym elementem jest kontrola narracji domknięcia. Domknięcie w konflikcie nie może udawać zgody ani produkować wspólnotowego „happy endu”, bo to jest fałszywy znak, który często staje się narzędziem przemocy wobec osób, które nie czują się bezpiecznie. Podpis symboliczny w deeskalacji ma być technologią końca, która przerywa ekspozycję i przywraca autonomię. Najczęściej skuteczny jest podpis minimalny lub materialny: jedno odłożenie obiektu–klucza, jedno wygaszenie kanału, jedno przejście do neutralu, po którym następuje dyferencjacja i rozproszenie. Jeżeli potrzebne jest zdanie, ma ono brzmieć proceduralnie, a nie moralnie; w praktyce psychoperformansu zdanie moralne jest niemal zawsze paliwem dalszego sporu, natomiast zdanie proceduralne jest sygnałem zmiany reżimu.

Katalog mikro-interwencji deeskalacyjnych w psychoperformansie jest budowany nie jako zbiór „technik uspokajania”, lecz jako zestaw dźwigni kompozycyjnych, które pozwalają przełączać reżim sytuacji z eskalacyjnego na proceduralny bez utraty prawa do sporu. Każda interwencja ma dwa parametry: działa na poziomie fizjologicznej regulacji pobudzenia oraz na poziomie ramy społecznej, czyli tego, kto ma autorytet, co jest dozwolone i jaką definicję sytuacji uznaje grupa. W praktyce oznacza to, że skuteczna deeskalacja w psychoperformansie łączy redukcję bodźców z redukcją moralnej presji, a więc jednocześnie przedstawia kanały percepcyjne i przedstawia relacje. Poniżej przedstawione mikro-interwencje są formułowane w języku planu sytuacyjnego: jako elementy, które można wbudować wcześniej, przetestować i uruchomić bez improwizacji.

W kanale obrazu interwencje deeskalacyjne polegają przede wszystkim na zmianie pola widzenia i na obniżeniu widzialności konfrontacji. Konflikt w przestrzeni publicznej często działa jak scena, a scena produkuje publiczność; publiczność natomiast produkuje presję na „wygranie” i na podtrzymanie twarzy. Psychoperformans rozbraja ten mechanizm przez rozszczelnienie osi widzenia: przesunięcie ciała z układu frontального do układu bocznego, odwrócenie się półprofilem, wprowadzenie obiektu–klucza jako zasłony lub jako punktu wspólnej uwagi, który nie jest osobą. W praktykach bezpieczeństwa i mediacji jest to znany efekt: zmiana konfiguracji wizualnej redukuje poczucie bycia atakowanym i zmniejsza prawdopodobieństwo agresji reaktywnej. W planie sytuacyjnym oznacza to także świadome obchodzenie się z kamerami: jeśli jest przewidziana dokumentacja, ma ona rolę i granice; jeśli dokumentacji nie ma, opiekun może uruchomić procedurę „ochrony przed ekspozycją”, czyli rozproszenia ludzi, odsunięcia telefonów i przerywania logiki nagrywania jako paliwa eskalacji. Deeskalacja obrazowa jest więc często deeskalacją wstydu, a wstyd jest jednym z najsilniejszych motorów przemocy.

W kanale słowa podstawową interwencją jest przejście na język proceduralny i redukcja aktów mowy o wysokiej temperaturze moralnej. Język moralny w konflikcie publicznym ma tendencję do produkcji antagonizmu, ponieważ ocenia osoby, a nie zachowania, i łatwo zamienia spór w walkę o godność. Psychoperformans wprowadza więc „protokół mowy minimalnej”, w którym moderator używa krótkich formuł: stop, pauza, cofamy się, domykamy, wyjścia boczne są otwarte, rozchodzimy się. Te formuły nie tłumaczą sensu, tylko wykonują zmianę reżimu. W praktyce jest to spójne z ujęciem meta-komunikacji Gregory’ego Batesona: słowa mają tu wskazać, jaka rama obowiązuje, a nie przekonać drugą stronę. Ważnym elementem jest także zakaz przypisywania intencji: w deeskalacji mówi się o tym, co się dzieje, nie o tym, „dlaczego ktoś to robi”. To ogranicza przemoc interpretacyjną i utrzymuje konflikt w formie, która nie

wymaga natychmiastowego „przyznania się” lub „skruszenia”, bo te mechanizmy są zwykle nierealistyczne i eskalujące.

W kanale gestu interwencje deeskalacyjne polegają na wprowadzeniu sygnałów granicznych, które są widoczne i powtarzalne, a więc rozpoznawalne nawet w hałasie. Gest nie ma tu być „uspokajającą mową ciała”, tylko znakiem zmiany protokołu. Najskuteczniejsze są gesty o prostej topologii: otwarta dłoń jako stop, ruch w dół jako redukcja, krok w tył jako cofnięcie, wskazanie na wyjście boczne jako dyferencjacja. Psychoperformans preferuje gesty, które nie są agresywne i nie są dominujące, ponieważ gest dominujący bywa interpretowany jako wyzwanie; z tego powodu gesty deeskalacyjne mają charakter neutralny i powtarzalny. Gest może być sprzęgnięty z obiektem–kluczem, co zwiększa jego skuteczność: trzymany w dłoniach obiekt jako znak pauzy działa stabilniej niż sama dłoń w powietrzu, bo obiekt wytwarza punkt uwagi, który nie jest osobą. W ten sposób gest staje się interfejsem kolektywnym, a nie narzędziem dominacji.

W kanale światła deeskalacja oznacza przejście z reżimu ekspozycji do reżimu neutralu. W praktyce konfliktu o wysokiej intensywności światło działa jak wzmacniacz: zwiększa poczucie bycia obserwowanym i podtrzymuje teatralność konfrontacji. Psychoperformans, jeśli ma kontrolę nad światłem, stosuje wygaszenie dominanty: redukcję kontrastu, rezygnację z mocnych punktów, przywrócenie światła codziennego. Jeżeli światło jest elementem instalacji lub interwencji, jego wygaszenie może pełnić rolę sygnału granicznego domykającego próg, analogicznie jak w działaniach scenicznych, ale bez teatralnej puenty. Tam, gdzie nie ma kontroli nad światłem, psychoperformans operuje „światłem relacyjnym”: przesunięciem ciała do strefy mniej eksponowanej, do pobocza, do miejsca o mniejszym natężeniu bodźców. Ta zmiana, choć prosta, ma silny efekt na poziomie regulacji pobudzenia, bo redukuje intensywność bodźców i poczucie bycia na scenie.

W kanale dźwięku podstawową dźwignią jest cisza kierunkowa i redukcja źródeł hałasu, ponieważ hałas jest paliwem eskalacji, a skandowanie i przekrzykiwanie się jest mechanizmem walki o dominację. Psychoperformans używa ciszy jako interpunkcji, nie jako moralnego gestu „kultury”; cisza jest znakiem zmiany reżimu i przerywa automatyzm reakcji. Jeżeli w planie sytuacyjnym obecny jest megafon, głośnik lub instrument, to właśnie ich wyciszenie jest często najskuteczniejszym sygnałem granicznym, bo pokazuje, że wspólnota ma kontrolę nad własnym pobudzeniem i nie jest wciągana w spiralę. W praktykach społecznych cisza może być także kontr-rytuałem, ale w deeskalacji cisza jest przede wszystkim narzędziem bezpieczeństwa, które zmniejsza podatność na prowokację i ułatwia dyferencjację. Warto zauważyć, że cisza nie działa zawsze: dla części osób cisza w napięciu może nasilać lęk, dlatego psychoperformans stosuje ciszę krótką i sprzęga ją z gestem oraz z wyjściem bocznym, aby nie zamieniła się w zawieszenie bez procedury.

W kanale obiektu interwencje deeskalacyjne dotyczą przede wszystkim obiektu–klucza jako katalizatora konfliktu i jako narzędzia zmiany funkcji. Obiekt, który był operatorem kontr-rytuału, może w eskalacji stać się punktem sporu, a nawet pretekstem do przemocy; dlatego plan sytuacyjny musi przewidywać procedurę jego neutralizacji, czyli przeniesienia do strefy neutralu albo odłożenia w sposób, który jednoznacznie domyka próg. W psychoperformansie neutralizacja obiektu jest równocześnie neutralizacją ekspozycji, bo obiekt jest nośnikiem reżimu uwagi. Opiekun może przejąć obiekt, jeśli staje się on ryzykiem, ale przejście nie może

wyglądać jak odebranie sprawczości; dlatego procedura musi być wcześniej uzgodniona i zakomunikowana jako element bezpieczeństwa, a nie jako karanie. W wariantach materialnych podpisu symbolicznego odłożenie obiektu bywa najsilniejszym znakiem domknięcia, bo jest indeksalne i nie wymaga dalszych słów, a jednocześnie daje grupie wspólną czynność końca, która nie jest moralnym testem.

Te mikro-interwencje są skuteczne wtedy, gdy są złożone w „bramy bezpieczeństwa” w planie sytuacyjnym, czyli punkty, w których można przerwać akt bez utraty sensu i bez wytworzenia chaosu. Brama bezpieczeństwa jest miejscem, gdzie działanie może zostać domknięte jednym sygnałem granicznym i przejściem do neutralu, a następnie rozproszeniem. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny nie jest ciągiem bez możliwości przerywania, lecz ma segmenty zakończalne, co jest analogiczne do myślenia o kontroli ryzyka w praktykach wysokiej odpowiedzialności. Psychoperformans, jako metoda, buduje więc deeskalację w strukturze, nie w „dobrych intencjach”. W kolejnej części podrozdziału zostanie pokazane, jak oceniać deeskalację po zdarzeniu, jak dokumentować parametry bez produkowania ekstrakcji przeżyć oraz jak utrzymać konflikt w pamięci działania jako materiał do korekty planu sytuacyjnego, a nie jako paliwo do dalszej polaryzacji.

Ewaluacja deeskalacji w psychoperformansie jest praktyką krytyczną, a nie rytuałem samooskarżenia ani moralną celebracją „dobrej atmosfery”. Jej celem jest sprawdzenie, czy plan sytuacyjny utrzymał konflikt w ramie agonistycznej, czy zadziałały bramy bezpieczeństwa, czy wyjścia boczne były realne, oraz czy nie doszło do wtórnej szkody w postaci przemocy interpretacyjnej, zawstydzenia lub przymusu ekspozycji. W tym sensie ewaluacja jest procesem podobnym do analizy po zdarzeniu w praktykach o wysokiej odpowiedzialności: interesuje ją jakość protokołu i zachowanie parametrów, a nie budowanie jednolitej narracji. Psychoperformans odrzuca tu impuls do „domykania sensu” poprzez wspólnotową opowieść, ponieważ w polu konfliktu opowieść bywa narzędziem dominacji, a nie narzędziem wiedzy. Zamiast tego stosuje się metodę parametryczną: opisuje się sekwencję, progi pobudzenia, momenty interpunkcji, zmiany geometrii, działanie ról, skuteczność redukcji bodźców, działanie podpisu symbolicznego i domknięcia.

W praktyce parametrycznej kluczowe jest rozróżnienie między tym, co było niezgodą, a tym, co było przemocą. Niezgodą może być ostra i bolesna, ale pozostaje w polu sporu, o ile strony zachowują możliwość odmowy i o ile nie dochodzi do degradacji godności. Przemoc natomiast pojawia się, gdy jedna strona zostaje unieruchomiona w ekspozycji, gdy traci możliwość wyjścia lub gdy zostaje jej odebrana „twarz” w sensie Goffmana poprzez publiczne zawstydzenie, ośmieszenie lub etykietowanie. W ewaluacji psychoperformansu te dwa poziomy są rozdzielane, ponieważ mylenie niezgody z przemocą prowadzi albo do moralnej paniki i wygaszania krytyki, albo do racjonalizacji szkód jako „ceny oporu”. Psychoperformans przyjmuje zasadę: opór nie usprawiedliwia szkody wewnętrznej, która wynika z braku protokołu, a nie z konieczności sytuacyjnej. Jeżeli szkoda wynika z konieczności sytuacyjnej, plan sytuacyjny musi zostać przeprojektowany tak, aby ta konieczność nie była przerywana na najbardziej wrażliwe osoby.

Dokumentowanie deeskalacji jest w tej metodzie świadomie minimalistyczne, aby nie produkować ekstrakcji przeżyć. Psychoperformans nie stosuje zbiorowych „kręgów dzielenia się emocjami” jako obowiązkowego modułu, bo w polu konfliktu taki krąg często staje się

aparatem normatywnym: wymusza narracje, premiuje określone formy ekspresji, a osoby milczące czyni podejrzanymi. Zamiast tego stosuje się zasadę prywatności sensu oraz opcjonalności śladu: jeżeli ktoś chce coś zanotować, robi to dla siebie; jeżeli grupa potrzebuje danych do korekty protokołu, zbiera wyłącznie dane proceduralne i obserwowalne. Przykładowo: kiedy pojawiły się markery eskalacji, jakie sygnały graniczne zadziały, czy wyjścia boczne były dostępne, czy redukcja bodźców była możliwa, czy ktoś został przymuszony do rozmowy, czy domknięcie było jednoznaczne. To jest wiedza, która pozwala przeprojektować plan sytuacyjny, a nie wiedza, która zamienia ludzi w dostawców „świadectw” dla wspólnoty lub dla instytucji.

Etyka konfliktu w psychoperformansie obejmuje także relację do przeciwnika, rozumianego nie jako wróg ontologiczny, lecz jako strona sporu w polu. W praktyce obywatelskiej łatwo przejść z agonizmu do antagonizmu, a antagonizm uruchamia logikę eliminacji i dehumanizacji. Psychoperformans przeciwdziała temu na poziomie formy: ogranicza język, który etykietuje osoby, a wzmacnia język, który nazywa działania i procedury; ogranicza praktyki upokorzenia, a wzmacnia praktyki ujawnienia normy; ogranicza spontaniczną eskalację, a wzmacnia interpunkcję i bramy bezpieczeństwa. Nie oznacza to symetryzmu ani fałszywej neutralności, bo konflikt często ma strukturę asymetrii władzy; oznacza natomiast, że akt oporu nie może reprodukcja przemocy jako metody, jeśli ma zachować własną legitymizację i zdolność trwania. W tym sensie psychoperformans jest kompatybilny z tradycjami działania bez przemocy, ale nie jest moralizującym pacyfizmem: dopuszcza twardość sporu, ale nie dopuszcza przymusu ekspozycji i degradacji godności jako narzędzia.

Wymiar obywatelski deeskalacji ujawnia się także w tym, że deeskalacja chroni zdolność do dalszego działania. Jeśli konflikt kończy się rozszczelnieniem grupy, utratą zaufania, lękiem przed kolejnym działaniem albo mechanizmem wewnętrznej selekcji, to nawet jeśli „akt oporu” był medialnie widoczny, w sensie praktycznym był porażką, bo zniszczył infrastrukturę sprawczości. Psychoperformans ocenia więc deeskalację również przez pryzmat ciągłości: czy po domknięciu ludzie wracają do neutralu na tyle, by móc działać dalej, czy zachowują prawo do odmowy, czy nie zostają obciążeni długiem wspólnotowym, oraz czy protokół nie promował heroizacji ryzyka. W praktyce oznacza to, że sukces deeskalacji często jest „niewidzialny”: pole zostało domknięte bez spektaklu, a napięcie nie przerodziło się w szkodę. Psychoperformans traktuje tę niewidzialność jako wartość, bo w warunkach polaryzacji to właśnie niewidzialne zabezpieczenia decydują o tym, czy opór jest technologią wolności, czy tylko powtórzeniem przemocy w innym kostiumie.

Podrozdział 70.2 pokazuje zatem, że deeskalacja jest integralnym elementem planu sytuacyjnego, który utrzymuje konflikt w ramie sporu, ale chroni autonomię i godność uczestników. Jest to deeskalacja proceduralna, proksemiczna, bodźcowa i relacyjna, zbudowana na rozdziale ról, na sygnałach granicznych, na bramach bezpieczeństwa i na zasadzie nie-ekstrakcji. Dopiero na tej podstawie można przejść do kolejnego problemu rozdziału: do przestrzeni publicznej jako pola ryzyka, w którym obowiązują reguły prawne, logistyczne i bezpieczeństwa, a psychoperformans musi posiadać protokoły, które pozwalają działać odpowiedzialnie bez utraty krytycznego sensu.

### 70.3. Przestrzeń publiczna i protokoły bezpieczeństwa

Przestrzeń publiczna jest dla psychoperformansu środowiskiem o radykalnie podwyższonej niepewności systemowej, ponieważ kumuluje jednocześnie presję normatywną, ryzyko infrastrukturalne oraz wielość aktorów o rozbieżnych interesach i różnych możliwościach sprawczych. W przeciwieństwie do przestrzeni pracowni, sali warsztatowej czy kontrolowanego miejsca działań, ulica, plac, korytarz instytucji, węzeł komunikacyjny albo próg budynku są układami, w których „ramy” sytuacji są współprodukowane przez architekturę, przepływy, regulaminy, służby, praktyki obserwacji, a także przez przypadkowych przechodniów i ich spontaniczne mikro-reakcje. Psychoperformans, jeśli ma zachować swoją specyfikę jako metoda odpowiedzialna, nie może traktować tego środowiska jak sceny ani jak neutralnego tła, lecz jak aktywnego współautora ryzyka. Plan sytuacyjny w trybie publicznym staje się zatem narzędziem zarządzania nie tylko sensem i dramaturgią progę, ale także bezpieczeństwem, dystrybucją odpowiedzialności oraz minimalizacją szkód w warunkach asymetrii.

W tym kontekście protokoły bezpieczeństwa nie są „techniczną biurokracją” dołączoną do aktu oporu, lecz częścią jego etyki i warunkiem jego legitymizacji. W badaniach nad bezpieczeństwem i ryzykiem od dawna podkreśla się, że w systemach złożonych wypadek rzadko bywa wynikiem jednego „błędu człowieka”, a częściej kumulacji małych odchyłeń, niejasności ról i błędów w komunikacji; takie podejście rozwijały m.in. tradycje Safety-II i resilience engineering kojarzone z Erikiem Hollnagelem, a także analizy „normalizacji odchyłeń” w organizacjach wysokiego ryzyka. Psychoperformans przekłada to na własny język: bezpieczeństwo jest projektowaniem marginesu sterowalności, czyli takiej architektury sytuacji, w której nawet przy nieprzewidzianych bodźcach istnieją bramy zatrzymania, wyjścia boczne i procedury redukcji ekspozycji. To dlatego w przestrzeni publicznej rośnie znaczenie roli opiekuna oraz precyzji moderatora, a maleje tolerancja dla improwizacji opartej na charyzmie inicjatora.

Podstawą protokołu bezpieczeństwa w psychoperformansie jest taksonomia ryzyka, która obejmuje co najmniej cztery klasy zagrożeń: ryzyko fizyczne i infrastrukturalne, ryzyko społeczne i interakcyjne, ryzyko prawno-instytucjonalne oraz ryzyko informacyjne i reputacyjne. Ryzyko fizyczne obejmuje przepływy tłumu, bariery, schody, przejścia, wąskie gardła, ruch pojazdów, śliskie nawierzchnie, ograniczoną widoczność, nagłe bodźce dźwiękowe i świetlne, a także elementy obiektowe, które mogą stać się przedmiotem szarpaniny lub upadku; w przestrzeni publicznej wystarczy drobna zmiana dynamiki przepływu, aby uruchomić lawinę mikro-zdarzeń. Ryzyko społeczne obejmuje prowokacje, eskalację wstydu, przejście sceny przez osoby trzecie, przemoc interpretacyjną, a także niezamierzone wytworzenie sytuacji, w której ktoś staje się publicznie rozpoznawalny jako „cel” lub „sprawca”, mimo że jego udział miał być minimalny. Ryzyko prawno-instytucjonalne dotyczy interwencji personelu, ochrony lub służb, konfliktu z regulaminem miejsca, a także sporów o to, czy działanie jest dopuszczalne; psychoperformans nie zakłada, że prawo i instytucje są neutralne, ale przyjmuje, że w trybie publicznym konflikt z instytucją jest osobnym modułem ryzyka, który wymaga procedur. Ryzyko informacyjne obejmuje dokumentację, rejestrację wizerunku, możliwość doxingu, manipulacji przekazem oraz wtórnej eskalacji online; w warunkach cyfrowej polaryzacji jeden krótki zapis może wywołać wielodniowy konflikt poza kontrolą wykonawców, a to zmienia realne koszty działania.

Z tej taksonomii wynika pierwszy obowiązkowy etap planu sytuacyjnego w trybie publicznym: rekonesans i mapowanie miejsca jako układu przepływów, progów i punktów kontroli. Rekonesans nie jest spacerem „po inspirację”, tylko analizą topologiczną: gdzie powstają wąskie gardła, gdzie są wyjścia awaryjne lub alternatywne, gdzie można stanąć, aby nie blokować ruchu, gdzie znajdują się miejsca o najwyższej ekspozycji, gdzie są strefy neutralu do dyferencjacji, a także jakie obiekty infrastruktury mogą nieoczekiwanie stać się aktorami konfliktu. W planie sytuacyjnym psychoperformansu miejsce jest rozpisywane na strefy funkcjonalne: strefę progu (wejścia w ramę), strefę działania (liminalności), strefę neutralu (redukcji bodźców), strefę wyjść bocznych (przerwania bez komentarza) oraz strefę domknięcia (podpisu symbolicznego). Każda strefa ma przypisane role i gesty graniczne, ponieważ w publicznej niepewności to właśnie automatyzmy proceduralne chronią przed eskalacją.

Kolejnym krokiem jest wybór formy kontr-rytuału kompatybilnej z wymogami bezpieczeństwa, co w praktyce oznacza ograniczenie tych form, które produkują wysoką gęstość bodźców lub wymagają długiego utrzymywania tłumy w jednym miejscu. Psychoperformans preferuje w przestrzeni publicznej formy o niskiej „lepkości tłumy”, czyli takie, które nie zapraszają do gromadzenia się wokół wydarzenia jak wokół spektaklu, ponieważ gromadzenie się zwiększa ryzyko wąskich gardel, prowokacji i interwencji. Z tego powodu szczególnie użyteczne są kontr-rytuały proceduralne i temporalne o krótkich segmentach, które można domknąć w wielu punktach bez utraty sensu; równie użyteczne bywają kontr-rytuały semio-obiektowe, w których obiekt–klucz działa jako operator zmiany funkcji bez potrzeby intensywnej retoryki. Jednocześnie psychoperformans musi kontrolować pokusę „efektu”: w trybie obywatelskim efekt wizualny lub dźwiękowy bywa najkrótszą drogą do spektaklu, a spektakl jest najkrótszą drogą do eskalacji i przechwycenia.

Wreszcie, protokół bezpieczeństwa wymaga przeliczenia ról na kompetencje operacyjne. Inicjator jest odpowiedzialny za cel i sens, ale w przestrzeni publicznej nie może być jednocześnie twarzą konfliktu i operatorem bezpieczeństwa, ponieważ te funkcje wzajemnie się znoszą: twarz konfliktu przyciąga polaryzację, operator bezpieczeństwa musi być przewidywalny i neutralny. Moderator jest operatorem interpunkcji, czyli posiada mandat do wprowadzania pauz, do zmiany ustawienia, do uruchamiania bram zatrzymania oraz do domykania segmentów; jego językiem jest procedura, nie perswazja. Opiekun jest operatorem safeguarding i dyferencjacji: utrzymuje wyjścia boczne, chroni przed ekspozycją, redukuje bodźce, reaguje na przeciążenie oraz ma prawo do przerwania działania bez negocjowania sensu w momencie napięcia. Uczestnicy są współsprawcami w zakresie, w jakim respektują protokół i cudze granice, a świadek w trybie publicznym jest szczególnie wrażliwą rolą, bo jego widzenie może stabilizować pole albo je eskalować; psychoperformans wymaga, aby świadek nie pełnił funkcji moralnego sędziego i nie produkował natychmiastowej narracji, która polaryzuje sytuację.

Te elementy tworzą fundament protokołów bezpieczeństwa, ale w przestrzeni publicznej konieczne jest jeszcze doprecyzowanie dwóch kwestii: jak projektować kontakt z instytucją i służbami bez oddawania sensu aktu, oraz jak projektować politykę dokumentacji i danych, aby nie wytworzyć wtórnego zagrożenia informacyjnego. To będzie dalej rozwinięte poprzez opis procedur komunikacyjnych, minimalnych pakietów informacji, modeli „bram prawno-instytucjonalnych” oraz zasad bezpiecznego obchodzenia się z obrazem, dźwiękiem i obiektem w warunkach cyfrowej eskalacji.

Kontakt z instytucją i służbami w trybie publicznym jest jednym z najbardziej newralgicznych punktów psychoperformansu, ponieważ w tym miejscu zderzają się dwie logiki: logika działania krytycznego i logika utrzymania porządku, a zderzenie to bywa asymetryczne. Psychoperformans nie zakłada naiwnie, że „wystarczy wyjaśnić, że to sztuka” albo że „mamy dobre intencje”, ponieważ w praktyce instytucja najczęściej reaguje na parametry ryzyka, na presję odpowiedzialności oraz na własne procedury, które mają chronić jej interes. Jednocześnie psychoperformans nie przyjmuje pozycji wojny totalnej z instytucją jako domyślnej, bo wojna totalna natychmiast przesuwa zdarzenie z ramy agonizmu do ramy antagonizmu, co zwiększa ryzyko represji i szkody. Dlatego w planie sytuacyjnym projektuje się „bramy prawno-instytucjonalne”, czyli punkty, w których możliwa jest interakcja z personelem lub służbami bez oddawania sensu aktu i bez eskalacji. Brama taka jest procedurą: kto mówi, co mówi, ile mówi, jakie informacje są ujawniane, a jakie nie, oraz kiedy działanie jest domykane, aby nie zostać wciągniętym w długą negocjację w warunkach rosnącego pobudzenia.

W praktyce brama prawno-instytucjonalna opiera się na trzech zasadach: minimalizacji, rozdzieleniu ról i indeksalności domknięcia. Minimalizacja oznacza, że komunikacja z instytucją nie staje się debatą o sensie, lecz dotyczy wyłącznie bezpieczeństwa i podstawowych parametrów: czas trwania, brak blokowania przejść, gotowość do przerwania, brak agresji, utrzymanie dystansu. Rozdzielenie ról oznacza, że inicjator nie prowadzi rozmów jako twarz konfliktu, ponieważ to prowokuje spór o autorytet; rozmowę prowadzi moderator lub wyznaczona osoba o profilu proceduralnym, a opiekun utrzymuje wyjścia boczne i redukcję bodźców. Indeksalność domknięcia oznacza, że plan sytuacyjny zawiera taką konstrukcję, w której w razie nacisku instytucji można domknąć segment natychmiast i jednoznacznie przez czynność materialną: odłożenie obiektu–klucza, wygaszenie dźwięku, rozproszenie, przejście do neutralu. Instytucja zwykle eskaluje, gdy widzi brak kontroli i brak końca; psychoperformans pokazuje kontrolę nie przez argument, tylko przez wykonanie końca.

W odniesieniu do służb bezpieczeństwa kluczowe jest rozpoznanie, że ich język jest językiem ryzyka, a nie językiem znaczeń. Psychoperformans dlatego projektuje „pakiet minimalnej zgodności”: zbiór faktów, które można spokojnie przekazać bez ujawniania pełnego sensu działania i bez wchodzenia w spór. Pakiet obejmuje: że działanie jest pokojowe, że nie ma zamiaru blokowania ruchu, że trwa określony krótki czas, że jest opiekun odpowiedzialny za bezpieczeństwo, że grupa może się rozproszyć natychmiast, oraz że nie ma zamiaru wchodzić w konflikt fizyczny. W tym pakiecie nie ma: deklaracji ideologicznych, rozbudowanych uzasadnień, prowokujących haseł ani prób przekonywania, bo te elementy są paliwem eskalacji i narzędziem do przeramowania sytuacji jako „zagrożenia”. W terminologii Ervinga Goffmana chodzi o utrzymanie „właściwej ramy” dla interakcji: ramy proceduralnej, która pozwala obniżyć temperaturę. Psychoperformans nie myli tego z kapitulacją; to jest taktyka utrzymania możliwości działania, analogiczna do rozdzielania modułów: akt oporu jest modułem krytycznym, a rozmowa z instytucją jest modułem bezpieczeństwa.

Ważnym elementem jest także zarządzanie statusem dokumentu i statusem „organizatora”. W przestrzeni publicznej status formalny, zgłoszenia, pozwolenia lub ich brak mogą radykalnie zmienić przebieg interakcji z instytucją. Psychoperformans nie zakłada jednej odpowiedzi, ponieważ działania mogą być różnego typu: od mikrodziałań nieblokujących przepływu, przez interwencje o charakterze artystycznym, po działania zbliżone do zgromadzeń. Z punktu widzenia planu sytuacyjnego ważniejsze od nazwy jest to, czy działanie generuje ryzyka

infrastrukturalne i czy wymaga utrzymywania ludzi w jednym miejscu. Im bardziej działanie ma charakter statyczny, masowy lub długotrwały, tym większe znaczenie mają formalne ramy, a więc w planie sytuacyjnym trzeba przewidzieć, że konflikt instytucjonalny może stać się głównym konfliktem zdarzenia. Psychoperformans w takim wariacie ma dwie strategie: albo ograniczyć formę do mikrodziałań kompatybilnych z przepływem, albo świadomie wbudować konflikt instytucjonalny jako moduł, ale wtedy protokoły bezpieczeństwa muszą być znacznie bardziej rozbudowane, a role wyraźnie wzmocnione.

Drugą kluczową kwestią jest polityka dokumentacji i danych, ponieważ dokumentacja w przestrzeni publicznej jest zawsze ryzykiem: ryzykiem dla uczestników, ryzykiem dla osób postronnych, ryzykiem prawnym i ryzykiem eskalacji online. Psychoperformans traktuje dokumentację jako potencjalny katalizator przemocy interpretacyjnej i reputacyjnej, a nie jako „pamiętkę”. W planie sytuacyjnym podejmuje się decyzję o statusie dokumentacji: czy jest, kto ją wykonuje, w jakim celu, co jest rejestrowane, gdzie to trafia, jak długo jest przechowywane, oraz jak chroni się osoby, które nie chcą być rozpoznawalne. Bez takiej decyzji dokumentacja jest improwizacją, a improwizacja w warunkach cyfrowej polaryzacji prowadzi do wtórnych szkód. W praktyce minimalnej bezpieczeństwo osiąga się przez redukcję: brak twarzy, brak głosu, brak danych lokalizacyjnych, brak metadanych, brak nazwisk, brak identyfikatorów, a jeśli dokumentacja jest konieczna, to bardziej w formie ujęć obiektów i konfiguracji przestrzeni niż ujęć osób. Psychoperformans uznaje, że prawo do niebycia dokumentowanym jest elementem wyjść bocznych, a wyjścia boczne są elementem etyki konfliktu.

Pakiet operacyjny protokołów bezpieczeństwa w psychoperformansie jest skonstruowany jako narzędzie przygotowania, a nie jako papierowa asekuracja. Jego funkcją jest wytworzenie stabilnej infrastruktury decyzji w warunkach niepewności, tak aby w momencie zdarzenia role nie musiały „wymyślać bezpieczeństwa”, tylko uruchamiały wcześniej ustalone bramy. W praktyce pakiet dzieli się na trzy warstwy: warstwę rekonesansu i topologii miejsca, warstwę procedur przebiegu i domknięcia oraz warstwę sytuacji krytycznych, w których plan sytuacyjny przechodzi w tryb ochronny. Każda warstwa musi być kompatybilna z formą kontr-rytuału, bo protokół, który wymaga długich negocjacji, jest w publicznym polu bezużyteczny; w psychoperformansie protokół ma być uruchamialny w kilka sekund.

Warstwa pierwsza obejmuje rekonesans jako mapowanie topologiczne, nie jako intuicyjne „poznanie klimatu”. W praktyce operacyjnej oznacza to wyznaczenie stref funkcjonalnych: strefy progu, strefy działania, strefy neutralu, strefy wyjść bocznych oraz strefy domknięcia, a także zaznaczenie punktów kontroli i potencjalnych wąskich gardeł. Rekonesans obejmuje też mapowanie wektorów przepływu: gdzie ludzie przechodzą, gdzie się zatrzymują, gdzie naturalnie tworzą się skupiska, gdzie jest ruch pojazdów, gdzie jest ryzyko potknięcia, gdzie są bariery i schody. Psychoperformans wymaga, aby te elementy były rozpisane w planie sytuacyjnym jako warunki: „nie blokujemy osi X”, „nie stajemy w punkcie Y”, „wyjścia boczne prowadzą do strefy Z”. To jest język predykcji minimalnej, który nie obiecuje pełnej kontroli, ale ogranicza ryzyko poprzez unikanie oczywistych pułapek infrastrukturalnych.

Warstwa pierwsza zawiera również ocenę ekspozycji i przewidywanie reakcji otoczenia, ale bez psychologizowania. W praktyce chodzi o zidentyfikowanie, czy miejsce jest obciążone symbolicznie i instytucjonalnie, czy jest monitorowane, czy działa tam ochrona, czy jest tam regularna kontrola dostępu, czy są kamery, jakie są typowe zachowania ludzi w tym miejscu

oraz jak szybko może dojść do ingerencji personelu. Psychoperformans traktuje to jako parametry, nie jako powód do rezygnacji: miejsce o wysokiej ekspozycji wymaga po prostu krótszych segmentów i większej liczby bram domknięcia. Równolegle dokonuje się oceny dostępności i ryzyka dla osób wrażliwych: czy są toalety, czy jest możliwość wycofania, czy są strefy o mniejszym natężeniu bodźców, czy da się przejść bez barier. W planie sytuacyjnym nie wpisuje się tu danych osobowych, tylko warunki, które mają działać dla każdego.

Warstwa druga obejmuje procedury przebiegu i domknięcia, czyli konstrukcję zdarzenia jako sekwencji zakończalnych segmentów. Segmenty są krótkie, mają sygnały startu i sygnały graniczne, a pomiędzy nimi istnieją mikropauzy, które mogą pełnić rolę bram bezpieczeństwa. Moderator jest operatorem tej warstwy: dba o interpunkcję, o czas, o kolejność, o minimalną mowę proceduralną i o to, aby plan sytuacyjny nie został porwany przez improwizację eskalacyjną. Opiekun jest operatorem bezpieczeństwa: trzyma wyjścia boczne, obserwuje markery przeciążenia, inicjuje redukcję bodźców, a w razie potrzeby przenosi ludzi do strefy neutralu. Psychoperformans wymaga, aby w tej warstwie istniał „próg przerwania”, czyli warunek, po którego spełnieniu działanie jest domykane bez negocjacji, niezależnie od tego, czy „jeszcze nie wyszło”. Próg przerwania może dotyczyć eskalacji tłumy, interwencji służb, utraty możliwości wyjścia, przeciążenia uczestnika, pojawienia się agresji fizycznej albo ryzyka infrastrukturalnego. To jest centralny element etyki: protokół nie pozwala poświęcić ludzi dla efektu.

W ramach warstwy drugiej szczególnie ważna jest polityka dokumentacji. Psychoperformans w trybie publicznym traktuje dokumentację jako pole konfliktu i jako źródło wtórnej szkody, dlatego ustala się jej status: albo rezygnuje się z niej całkowicie, albo ogranicza ją do ujęć obiektów, przestrzeni i układów, albo wyznacza się jedną rolę dokumentującą z jasnym zakresem. Zakres obejmuje: zakaz filmowania twarzy bez zgody, unikanie rejestrowania głosu, unikanie danych identyfikujących, a także zakaz publikacji w trybie natychmiastowym w trakcie zdarzenia, bo natychmiastowa publikacja zwiększa presję spektaklu i ryzyko eskalacji. Jeśli dokumentacja jest narzędziem odpowiedzialności, a nie promocji, to priorytetem jest minimalizacja szkody, a nie kompletność materiału.

Warstwa trzecia obejmuje protokoły sytuacji krytycznych. Psychoperformans rozpisuje je jako scenariusze w sensie operacyjnym, ale w języku planu sytuacyjnego: co robi moderator, co robi opiekun, co robi inicjator, co robią uczestnicy, co robi świadek. W przypadku prowokacji zewnętrznej protokół obejmuje: przejście na mowę minimalną, rozproszenie geometrii, uruchomienie wyjść bocznych, domknięcie segmentu i przejście do neutralu. W przypadku interwencji służb protokół obejmuje: aktywację bramy instytucjonalnej, rozmowę tylko przez wyznaczoną rolę, brak sporu o sens, gotowość do natychmiastowego domknięcia, a także zasady, by nie izolować pojedynczej osoby bez wsparcia relacyjnego opiekuna. W przypadku rozdzielania grupy protokół obejmuje: dyferencjację na małe jednostki, przejście do z góry ustalonych stref neutralu i domknięcie ekspozycji, ponieważ rozdzielona grupa, która próbuje „odtworzyć akt”, zwykle eskaluje chaos. W przypadku wtórnej eskalacji online protokół obejmuje: zasadę niekarmienia polaryzacji, brak natychmiastowych odpowiedzi emocjonalnych, ochronę danych i minimalizację ekspozycji uczestników, a także rozdzielanie komunikacji publicznej od komunikacji wewnętrznej; psychoperformans nie zakłada, że konflikt w sieci da się „wygrać”, ale zakłada, że można ograniczyć szkody, jeśli nie wpadnie się w pętlę reakcji.

W tej warstwie pojawia się również temat odpowiedzialności wobec osób postronnych, który bywa pomijany w romantycznych narracjach o akcie oporu. Psychoperformans nie projektuje działania tak, aby narzucać przechodniom rolę „publiczności” ani aby wciągać ich w konflikt bez ich zgody; w przeciwnym razie wytwarza przymus ekspozycji i reprodukuje przemoc. Dlatego protokoły bezpieczeństwa zawierają zasadę minimalizacji szkody wobec otoczenia: nie blokować przejść, nie generować paniki, nie używać agresywnych bodźców dźwiękowych, nie tworzyć sytuacji, w której przechodnie stają się niechcianymi uczestnikami. Akt oporu, który wymusza uczestnictwo, staje się kontrproduktywny, bo wytwarza wrogość jako efekt uboczny.

Pakiet operacyjny ma więc funkcję stabilizacji sensu: nie dlatego, że „zabezpiecza się formalnie”, lecz dlatego, że utrzymuje opór jako praktykę odpowiedzialnej sprawczości. W psychoperformansie bezpieczeństwo jest częścią polityki formy: jeżeli forma jest domykalna i posiada bramy, opór może być powtarzalny i może budować zdolność działania w czasie. W kolejnym fragmencie podrozdziału zostanie doprecyzowane, jak protokoły bezpieczeństwa splatają się z obiektem–kluczem i podpisem symbolicznym w przestrzeni publicznej, oraz jak projektować domknięcia, które nie są spektakularne, ale są jednoznaczne i odporne na przechwycenie przez aparat komentarza i przez polaryzację.

Splot protokołów bezpieczeństwa z obiektem–kluczem i podpisem symbolicznym jest w przestrzeni publicznej elementem decydującym o tym, czy psychoperformans pozostaje praktyką sprawczą, czy staje się ryzykowną improwizacją podatną na eskalację i przechwycenie. Obiekt–klucz w trybie publicznym nie może pełnić wyłącznie funkcji semantycznej, ponieważ w przestrzeni o wysokiej niepewności każdy obiekt jest równocześnie elementem infrastruktury ryzyka: może zostać potrącony, wyrwany, stać się pretekstem do interwencji, może także stać się katalizatorem skupiska tłumu. Dlatego psychoperformans projektuje obiekt–klucz jako urządzenie wielofunkcyjne, które jednocześnie: stabilizuje uwagę, koduje procedurę, umożliwia interpunkcję oraz pozwala na natychmiastową neutralizację. Neutralizacja oznacza, że obiekt ma przewidziany tryb przejścia do „strefy neutralu” bez dramatyzacji: odłożenie, złożenie, zasłonięcie, schowanie lub przekazanie opiekunowi jest częścią planu sytuacyjnego, a nie spontaniczną reakcją na zagrożenie. W ten sposób obiekt staje się materialnym operatorem bezpieczeństwa, a nie tylko znaczenia.

W praktyce oznacza to, że obiekt–klucz w przestrzeni publicznej powinien mieć parametry, które minimalizują ryzyko: być lekki, nieostry, nieflamliwy, możliwy do szybkiego przeniesienia, pozbawiony elementów, które mogą zostać uznane za niebezpieczne, a zarazem na tyle czytelny, by działał jako sygnał w ramach kontr-rytuału. W planie sytuacyjnym przewiduje się także jego „status”: czy jest stale widoczny, czy ujawniany tylko w określonej fazie, czy jest trzymany przez inicjatora, czy przez moderatora, czy przez opiekuna. Psychoperformans często preferuje, by obiekt przechodził z rąk do rąk w rytmie interpunkcji, ponieważ to utrzymuje wspólnotowy charakter procedury i ogranicza personalizację konfliktu; personalizacja zwiększa ryzyko stygmatyzacji i eskalacji. Jednocześnie przekazywanie obiektu musi być proste i bezpieczne, aby nie stało się punktem chaosu. W przestrzeni publicznej każdy gest ma koszt infrastrukturalny, dlatego minimalizm jest tu nie estetyką, lecz bezpieczeństwem.

Podpis symboliczny w trybie publicznym jest w psychoperformansie formą domknięcia, która łączy dwa wymogi: jednoznaczność i niską spektakularność. Jednoznaczność jest potrzebna, aby zamknąć pętlę ekspozycji i nie pozwolić na eskalację w „jeszcze chwilę”; niska spektakularność

jest potrzebna, aby nie wyprodukować widowiska, które wciąga tłum i aparat komentarza. Podpis materialny, czyli odłożenie obiektu–klucza, wygaszenie dźwięku, zmiana ustawienia ciał na neutralne i rozproszenie, bywa w tym sensie idealny, ponieważ jest indeksalny: nie tłumaczy, tylko wykonuje. Psychoperformans traktuje podpis symboliczny jako technologię końca, która chroni ludzi i chroni sens; sens jest chroniony właśnie przez to, że nie jest w tym momencie negocjowany. W wielu interwencjach publicznych największym ryzykiem nie jest sam akt, lecz faza „po akcie”, w której ktoś próbuje dopowiedzieć, ktoś próbuje oskarżyć, ktoś próbuje wymusić wyjaśnienie, a ktoś próbuje wciągnąć sytuację w polaryzację. Podpis symboliczny ma temu zapobiec.

W tym miejscu protokoły bezpieczeństwa splatają się również z rolą świadka. Świadek w przestrzeni publicznej łatwo staje się producentem narracji, a narracja w konflikcie bywa narzędziem przemocy interpretacyjnej i polaryzacji. Psychoperformans wymaga, aby świadek utrzymywał widzenie jako rejestr procedury, nie jako natychmiastową ocenę osób. Jeżeli istnieje dokumentacja, świadek musi znać jej status i granice; jeżeli dokumentacji nie ma, świadek ma kompetencję do ochrony prywatności, a nie do „nagłaśniania”. Jest to szczególnie istotne w warunkach cyfrowej eskalacji: wiele działań oporu zostaje zniszczonych wtórnie przez to, że materiał dokumentacyjny zaczyna żyć własnym życiem, a uczestnicy tracą kontrolę nad swoją ekspozycją. Psychoperformans nie obiecuje pełnej ochrony, ale wbudowuje zasadę minimalizacji szkód: lepiej mieć mniej materiału, ale bezpiecznego, niż „pełne nagranie”, które stanie się narzędziem przemocy.

Ostatecznie protokoły bezpieczeństwa w przestrzeni publicznej należy rozumieć jako element epistemologii psychoperformansu: to, jak działanie jest zabezpieczone, mówi o tym, jak rozumie się sprawczość. Sprawczość nie jest tu czystą ekspresją ani gestem odwagi, tylko złożonym wytwarzaniem warunków, w których konflikt może zostać przeprowadzony bez przemocy i bez autodestrukcji wspólnoty. Psychoperformans włącza w to tradycje praktyk bez przemocy oraz krytyczne rozumienie spektaklu, ale równocześnie korzysta z logik protokołów znanych z obszarów wysokiej odpowiedzialności: bram zatrzymania, rozdziału ról, minimalizacji bodźców, redukcji ekspozycji, procedur domknięcia. W tym sensie protokoły bezpieczeństwa nie są „technicznym dodatkiem”, lecz częścią estetyki i etyki formy, która pozwala przenosić działanie między kontekstami, replikować je i uczyć się na parametrach, a nie na micie jednorazowego heroicznego gestu.

Podrozdział 70.3 domyka rozdział o planach krytycznych i obywatelskich, pokazując, że psychoperformans może funkcjonować jako narzędzie oporu i kontr-rytuału tylko wtedy, gdy jest jednocześnie narzędziem bezpieczeństwa i deeskalacji. Dopiero na tej podstawie można przejść do kolejnej sekcji książki, w której psychoperformans zostaje rozpoznany w kontekstach pracy z grupami wrażliwymi i o szczególnych potrzebach, gdzie bezpieczeństwo, dostępność i prawo do odmowy nie są już tylko kwestią etyki, ale warunkiem w ogóle możliwego działania.

## Plany dla grup wrażliwych i o szczególnych potrzebach

Rozdział 71 wprowadza psychoperformans w obszar szczególnej odpowiedzialności, w którym nie wystarcza już sprawność kompozycyjna planu sytuacyjnego ani nawet wysokie kompetencje deeskalacyjne. W pracy z grupami wrażliwymi i o szczególnych potrzebach stawką staje się etyka relacyjna w sensie praktycznym: prawo do odmowy, ochrona przed przymusem ekspozycji, dostępność komunikacyjna, przewidywalność bodźcowa oraz utrzymanie sprawczości osoby uczestniczącej bez jej instrumentalizacji. Psychoperformans, jeśli ma tu pozostać metodą, a nie gestem estetycznym, musi zostać przeprojektowany tak, aby jego rdzeń – praca na kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – nie produkował nadmiaru wymagań poznawczych ani afektywnego długu, a jednocześnie nie redukował uczestnika do obiektu troski.

W tym rozdziale szczególnie ważne jest rozróżnienie między „pomocą” a „warunkami działania”. W tradycjach badań nad niepełnosprawnością i neuroatypowością – od krytyki modelu medycznego ku modelom społecznym i relacyjnym – pojawia się konsekwentny postulat, aby nie utożsamiać trudności jednostki z jej „deficytem”, lecz rozpoznawać bariery środowiskowe, komunikacyjne i instytucjonalne jako współprzyczyny ograniczeń. W polu autyzmu (ASD w nomenklaturach klinicznych DSM i ICD) dyskusja ta splata się z perspektywą neuroroznorodności kojarzoną z Judy Singer oraz z krytyką paternalizmu, którą wyrażają środowiska self-advocacy; równolegle w psychologii rozwojowej i psychiatrii dzieci i młodzieży istnieją nurty interwencji behawioralnych i rozwojowo-relacyjnych (od klasycznych paradygmatów Ivara Lovaasa, po modele DIR/Floortime Stanleya Greenspana i Sereny Wieder), a także praktyki edukacyjne i środowiskowe (np. TEACCH, rozwijane przez Erica Schoplera). Psychoperformans nie ma tu ambicji rozstrzygać sporów szkół, tylko ustanawia rygor: plan sytuacyjny musi być kompatybilny z komunikacją wspomagającą i alternatywną (AAC), z logiką wspieranego podejmowania decyzji oraz z zasadami safeguardingu, tak aby udział nie był wynikiem presji społecznej ani niejawnego kontraktu „wdzięczności”. W praktyce oznacza to, że sens działania nie jest ważniejszy niż autonomia i bezpieczeństwo, a „sukces” nie jest mierzony intensywnością przeżycia, lecz utrzymaniem możliwości uczestnictwa bez szkody.

Rozdział 71 będzie rozwijał trzy osie: pierwsza dotyczy ASD i komunikacji AAC jako infrastruktury sprawczości, druga dotyczy stanów kryzysowych – lęku, żałoby i przeciążenia – gdzie psychoperformans musi działać w mikro-formatach wsparcia, a nie w formatach ekspozycyjnych, trzecia dotyczy adaptacji sensorycznych i językowych jako precyzyjnego strojenia kanałów działania. W osi AAC kluczowe jest rozumienie komunikacji nie jako „narzędzia do wydobywania treści”, lecz jako relacji partnerskiej, w której kompetencje komunikacyjne są współdzielone przez osobę komunikującą się i przez partnera komunikacyjnego; w tym sensie psychoperformans będzie tu czerpał z praktyk systemów symbolicznych i wspomagających (w tym z tradycji PECS), z komunikacji multimodalnej oraz z logiki projektowania środowiska, w której znaczenia są osadzone w obiekcie–kluczu i w rytmie interakcji, a nie w wymaganiu płynnej mowy. W osi kryzysu ważne jest rozpoznanie mechanizmów pobudzenia i zamrożenia, ale bez redukcjonizmu: można odwołać się do klasycznych ujęć stresu (Hans Selye) i regulacji pobudzenia, pamiętając jednocześnie, że część popularnych modeli neurofizjologicznych funkcjonuje dziś w polu hipotez i sporów, więc w psychoperformansie liczy się przede wszystkim empiria sytuacyjna, obserwowalne markery

przeciążenia oraz protokoły domykania ekspozycji. W osi adaptacji sensorycznej istotne są tradycje integracji sensorycznej w ujęciu A. Jean Ayres, praktyki terapii zajęciowej i pedagogiki specjalnej, a także współczesne krytyczne koncepcje relacyjnej niezgodności, jak „double empathy problem” Damiana Milтона, które przesuwają uwagę z „braków” jednostki na wzajemne niedopasowanie kodów i oczekiwań; to przesunięcie jest zgodne z psychoperformansem, bo plan sytuacyjny zawsze zakłada, że znaczenie jest współtworzone w relacji.

Najgłębsza konsekwencja tej części książki dotyczy redefinicji roli świadka i wspólnoty. W grupach wrażliwych świadek nie może być figurą estetycznego odbioru ani nawet „ważnego obserwatora”, jeśli obserwacja staje się ekspozycją; świadek musi przejść w funkcję ochronną i ko-regulacyjną, a jego widzenie ma charakter dyskretny, nieinwazyjny i odwracalny. Moderator i opiekun uzyskują tu mandat silniejszy niż w innych rozdziałach, bo muszą chronić wyjścia boczne i prawo do odmowy w warunkach, gdzie presja społeczna bywa szczególnie destrukcyjna, a przymus „uczestnictwa dla własnego dobra” jest historycznie jednym z najczęstszych nadużyć. Psychoperformans będzie w tym rozdziale konsekwentnie stosował zasadę nie-ekstrakcji: żaden element planu sytuacyjnego nie ma służyć „wydobyciu” traum, zwierzeń lub deklaracji, a jeśli pojawiają się treści osobiste, to tylko jako efekt uboczny, który nie jest wzmacniany, oceniany ani wykorzystywany jako waluta wspólnoty. W tym sensie rozdział 71 nie jest aneksem terapeutycznym, lecz sprawdzianem dojrzałości metody: czy potrafi ona zachować swoją performatywną sprawczość, jednocześnie stając się środowiskiem bezpiecznym, dostępnym i respektującym autonomię, zgodnie z etyką relacji, a nie z logiką spektaklu.

### 71.1. ASD i komunikacja AAC

Podrozdział o ASD i komunikacji AAC w ramach psychoperformansu wymaga przedstawienia całego aparatu pojęciowego: z logiki „interwencji” na logikę „warunków uczestnictwa”, z logiki korekty zachowania na logikę podmiotowości i sensu współtworzanego w relacji. Jeżeli psychoperformans ma pozostać metodą etycznie spójną, musi w tym polu przyjąć zasadę najmniej niebezpiecznego założenia (criterion of the least dangerous assumption, sformułowane w pedagogice specjalnej jako przeciwwaga dla praktyk redukujących sprawczość): zakładamy kompetencję osoby i projektujemy środowisko tak, aby mogła ją ujawnić w swoim tempie, w swojej modalności i bez przymusu ekspozycji. W praktyce oznacza to odejście od traktowania komunikacji jako zadania do „wytrenowania” i przejście do traktowania komunikacji jako prawa i infrastruktury, w której partner komunikacyjny ma obowiązki równie istotne jak osoba posługująca się AAC. Takie ustawienie jest zgodne zarówno z humanistycznym paradygmatem Carla Rogersa (postawa niedyrektywna, bezwarunkowa akceptacja, empatyczne rozumienie), jak i z perspektywą neuroróżnorodności kojarzoną z Judy Singer, gdzie różnice neurokognitywne nie są z definicji deficytem, tylko wariantem wymagającym adekwatnego środowiska, języka i rytmu relacji.

W ujęciu psychoperformansu ASD nie jest redukowane do listy objawów klinicznych, tylko rozpoznawane jako specyficzna konfiguracja przetwarzania bodźców, predykcji, uwagi, regulacji pobudzenia oraz komunikacji w relacji społecznej, przy czym nie ma tu miejsca na esencjalizowanie ani na jednolity profil. To dlatego w planie sytuacyjnym kluczowe staje się

projektowanie przewidywalności, szerokich wyjść bocznych i minimalizacji ryzyka przeciążenia, a nie „wymuszanie kontaktu” czy „normalizowanie zachowania”. Psychoperformans, zgodnie z krytyczną tezą Damiana Milтона o problemie podwójnej empatii (double empathy problem), musi przyjąć, że trudność w porozumieniu jest relacyjna: wynika z niedopasowania kodów i oczekiwań po obu stronach, a nie z jednostronnego „braku”. Z tego wynika konsekwencja metodologiczna: nacisk przesuwana się z treningu osoby na trening środowiska i partnerów komunikacyjnych, czyli na kompetencję współbycia, współregulacji i współznaczenia. W tym obszarze psychoperformans jest bliższy tradycjom podejść rozwojowo-relacyjnych i intersubiektywnych, kojarzonych m.in. ze Stanleyem Greenspanem i Sereną Wieder (DIR/Floortime), z Donaldem Winnicottem (potencjalna przestrzeń, holding), z Danielem Sternem (mikroanaliza relacji), z Colwynem Trevarthenem (intersubiektywność pierwotna), niż podejściom opartym na bezpośrednim kształtowaniu reakcji.

Komunikacja wspomagająca i alternatywna w takim paradygmacie nie jest „narzędziem zastępczym”, tylko równoprawnym językiem praktyki; jej rdzeniem jest multimodalność i presumpcja komunikacyjnej intencjonalności nawet wtedy, gdy intencja nie manifestuje się w formach oczekiwanych przez neurotypowy porządek. W teorii AAC szczególnie istotne jest pojęcie kompetencji komunikacyjnej (rozwijane w badaniach nad AAC m.in. przez Janice Light), rozumianej nie jako suma poprawnych odpowiedzi, lecz jako zdolność uczestniczenia w sytuacjach społecznych przy wsparciu środowiska, narzędzi i partnerów. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że narzędzie AAC nie jest rekwizytem do „zadawania pytań”, lecz częścią obiektu–klucza i częścią infrastruktury progę: tablica, książka komunikacyjna, system symboli, gesty umowne, znaki graficzne, słowa kluczowe i przedmioty odniesienia tworzą wspólny interfejs, który stabilizuje sens bez przymusu mówienia. W tym ujęciu najbardziej krytyczne jest nie to, jakie symbole wybierzemy, tylko czy partner komunikacyjny potrafi prowadzić interakcję w trybie niedyrektywnym: proponować, nie wymuszać; otwierać, nie testować; odpowiadać na inicjację, nie produkować „prawidłowych reakcji”.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu oznacza to zbudowanie takiej dramaturgii progę, w której inicjacja komunikacyjna nie jest zadaniem, lecz możliwością. Warstwa „wejścia” powinna zawierać sygnały jasne i niskopobudzeniowe, z możliwością obserwacji bez uczestnictwa, a warstwa „działania” powinna operować na obiektach–kluczach i na kanałach z wysoką tolerancją na ciszę, na pauzę, na zmianę tempa oraz na komunikację niejęzykową. Niedyrektywność nie oznacza tu braku struktury; przeciwnie, oznacza strukturę, która nie jest przemocowa, bo nie wymusza jednej ścieżki. Psychoperformans projektuje więc sytuację jako układ potencjalności: osoba może wejść przez obraz, może wejść przez gest, może wejść przez dźwięk, może wejść przez obiekt, może wejść przez milczenie, a każda z tych dróg jest uznana za ważną i nie jest traktowana jako „mniej poprawna” wersja. Dopiero na tym tle można przejść do kluczowej dla tego podrozdziału kwestii: jak konkretnie konstruować interfejs AAC w psychoperformansie jako środowisko współznaczenia, jakie role i mikro-protokoły są potrzebne, aby uniknąć behawioralnej dyrektywności, oraz jak zabezpieczyć prawo do odmowy i do nieuczestniczenia, nie zamieniając go w izolację.

Projektowanie interfejsu AAC w psychoperformansie zaczyna się od uznania, że narzędzie nie ma służyć „wydobyciu odpowiedzi”, lecz ma być wspólną powierzchnią znaczeń, w której osoba może inicjować, odmawiać, modulować intensywność kontaktu i utrzymywać kontrolę nad ekspozycją. W paradygmacie niedyrektywnym interfejs nie jest testem ani „tablicą do

poprawnych wyborów”, tylko mapą możliwych wejść w relację, a więc powinien zawierać nie tylko kategorie rzeczownikowe, lecz także operatory relacyjne: „chcę”, „nie chcę”, „stop”, „pauza”, „dalej”, „za głośno”, „za jasno”, „bliżej”, „dalej”, „sam”, „z tobą”, „zmiana”, „koniec”. Te operatory są w psychoperformansie równoważne obiektowi–kluczowi, ponieważ działają jak przełączniki prądu: umożliwiają interpunkcję, redukcję bodźców i domknięcie bez tłumaczenia, co chroni autonomię w sytuacjach przeciążenia. Z perspektywy humanistycznej jest to wprost konsekwencja Rogersowskiej zasady prymatu doświadczenia osoby: interfejs ma pozwolić nazwać granicę szybciej niż środowisko zdąży ją naruszyć, a partner komunikacyjny ma obowiązek tę granicę uznać bez negocjowania jej „zasadności”.

W praktyce planu sytuacyjnego oznacza to, że AAC jest wpisane w strukturę działania, a nie dołączone jako „udogodnienie”. Interfejs może być materialny (karta, książka, tablica, zestaw symboli), przestrzenny (rozmieszczenie obiektów–kluczy jako znaków wyboru), dźwiękowy (umowne sygnały) i gestyczny (minimalne gesty o jasnej semantyce), a kluczowe jest, aby wszystkie te modalności były wzajemnie tłumaczalne i nie wymagały jednej „poprawnej” ścieżki. Psychoperformans, pracując w sześciu kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, zyskuje tu przewagę nad formatami wyłącznie werbalnymi: może zorganizować komunikację jako krajobraz wyboru, w którym decyzje są podejmowane przez wskazanie, dotknięcie, przesunięcie, zbliżenie, odsunięcie, zatrzymanie, a nie przez deklaracje. To jest fundamentalnie niebehavioralne w sensie etycznym, bo nie wymusza wytworzenia określonego zachowania jako warunku „bycia w relacji”, tylko uznaje, że relacja może być budowana przez współobecność, wspólny rytm i współregulację, nawet jeśli język symboliczny pojawia się dopiero później lub nieregularnie. W ujęciach relacyjnych, od Winnicotta po współczesne nurty rozwojowo-intersubiektywne, to właśnie bezpieczna możliwość bycia „obok” bywa warunkiem, by pojawiła się inicjacja, a nie odwrotnie.

Kluczową kompetencją w tym modelu jest partnerstwo komunikacyjne, rozumiane jako zestaw praktyk po stronie osoby wspierającej, a nie jako „umiejętność” po stronie osoby w spektrum. Partner komunikacyjny w psychoperformansie musi umieć utrzymać postawę niedyrektywną w sytuacji, w której kultura instytucjonalna często oczekuje sterowania, przyspieszania i „robienia postępów”. Oznacza to między innymi zdolność do tolerowania ciszy bez wypełniania jej pytaniami, zdolność do odczytywania inicjacji w mikroruchu, w spojrzeniu peryferyjnym, w zmianie napięcia ciała, w manipulacji obiektem, a także zdolność do odpowiadania w sposób, który nie zamienia interakcji w serię poleceń. W praktyce humanistycznej partner nie pyta „powiedz, co chcesz”, tylko oferuje przestrzeń i narzędzia, aby chęć mogło się ujawnić, a jeśli się nie ujawnia, to nie interpretuje tego jako oporu do przełamania, lecz jako informację o stanie pobudzenia, o bezpieczeństwie lub o granicy. W tej logice „brak odpowiedzi” jest również odpowiedzią, a prawo do nieuczestniczenia jest integralnym elementem działania, nie zaś porażką planu.

W planie sytuacyjnym psychoperformansu przekłada się to na mikro-protokoły, które chronią przed niezamierzoną dyrektywnością. Pierwszy mikro-protokół to protokół propozycji bez presji: partner przedstawia dwie lub trzy możliwości wejścia, ale każda z nich jest równie „prawdziwa”, a wycofanie jest równie akceptowane jak wybór; w praktyce eliminuje się pytania, które są w istocie testem lub które zawierają jedną preferowaną odpowiedź. Drugi mikro-protokół to protokół odzwierciedlenia, inspirowany Rogersowskim słuchaniem empatycznym, ale przetłumaczony na język wielomodalny: partner odzwierciedla nie tylko słowa, lecz także

rytm i intensywność, na przykład przez spowolnienie własnych gestów, obniżenie głośności, przesunięcie obiektu, powtórzenie prostego znaku, bez dopowiadania intencji. Trzeci mikro-protokół to protokół zgody na korektę: partner zakłada, że może źle zrozumieć, i pozostawia w interfejsie łatwe operatory „nie” i „zmiana”, aby osoba mogła skorygować bez wysiłku i bez wstydu. Czwarty mikro-protokół to protokół ochrony przed ekspozycją: w każdej fazie istnieje sposób, by schować się z interakcją w strefę neutralu, bez komentarza i bez tłumaczenia się przed grupą, co jest szczególnie ważne w perspektywie Milтона, bo wiele szkód rodzi się nie z samego bodźca, lecz z bycia obserwowanym w trudności.

Psychoperformans, jako metoda oparta na obiekcie–kluczu, może budować AAC także poprzez przedmioty odniesienia i znaki materialne, które nie wymagają symbolicznego kodu w sensie języka graficznego, a jednocześnie pozwalają na niedyrektywne współznaczenie. W takim wariacie obiekt nie jest „nagrodą” ani „pomoce dydaktyczną” do wykonania zadania, tylko jest partnerem relacji i operatorem wyboru: obiekt może oznaczać tempo, dystans, intensywność, a także może pełnić funkcję bramy: dotknięcie obiektu otwiera, odłożenie obiektu zamyka, przesunięcie obiektu zmienia kanał. Ten sposób myślenia redukuje przemoc semantyczną, bo nie wymaga natychmiastowej translacji doświadczenia na język, a jednocześnie umożliwia interakcję o wysokiej jakości, gdzie sens jest wspólnym wytworem sytuacji. Jest to również spójne z tym, co podkreślają środowiska self-advocacy autyzmu, od Jim’a Sinclaira po współczesnych rzeczników, że „komunikacja” nie może być warunkiem bycia traktowanym jako osoba; psychoperformans w tym obszarze przyjmuje to jako zasadę konstrukcyjną, a nie jako deklarację.

Konsekwencją takiego podejścia jest także przestawienie roli grupy: grupa nie jest „publicznością” ani „środowiskiem treningowym”, tylko jest układem ko-regulacji, w którym każdy ma obowiązki etyczne. Moderator pilnuje, by nie pojawiła się presja na performowanie kompetencji, opiekun pilnuje redukcji bodźców i wyjść bocznych, świadek pilnuje dyskrecji i nie produkuje narracji zawstydzającej, a inicjator pilnuje, by sens działania nie przesłonił autonomii. W tym modelu sukcesem psychoperformansu nie jest „wywołanie komunikatu”, lecz utrzymanie warunków, w których komunikacja – jeśli ma się pojawić – może się pojawić bez przymusu, a jeśli się nie pojawia, to wciąż nie oznacza porażki uczestnictwa. Dopiero na tej podstawie można przejść do kwestii najbardziej praktycznych: jak konkretnie komponować zestawy symboli i operatory, jak stroić kanały sensoryczne, jak unikać pułapek nadmiernej struktury, a zarazem nie popaść w chaos, oraz jak budować plan sytuacyjny, który respektuje prawo do odmowy, nie zamieniając go w izolację. Temu będzie poświęcona kolejna część podrozdziału.

Kompozycja zasobu AAC w psychoperformansie powinna wychodzić od logiki „języka do życia”, a nie od logiki „języka do wykonywania poleceń”. Oznacza to uprzywilejowanie słownictwa rdzeniowego (core vocabulary), które daje sprawczość w wielu sytuacjach, nad słownictwem sytuacyjnym budowanym wyłącznie pod potrzeby danej aktywności. W praktyce w interfejsie muszą znaleźć się operatory relacyjne i modalne: negacja, przerwanie, wybór tempa, wybór dystansu, wybór kanału, a dopiero na tym tle kategorie rzeczowe i tematyczne. Taki układ jest zgodny z podejściami komunikacyjnymi i pragmatycznymi w AAC, gdzie kompetencja nie polega na nazywaniu obrazków, lecz na zdolności do uczestnictwa w interakcji i do negocjowania znaczeń, przy czym w paradygmacie niedyrektywnym „negocjowanie” nie oznacza nacisku, tylko umożliwienie korekty i odmowy bez kosztu społecznego.

Dobór systemu symboli jest w psychoperformansie kwestią wtórną wobec etyki relacji, ale nie jest obojętny, ponieważ determinuje obciążenie poznawcze, dostępność wzrokową i tempo nawigacji. W praktyce można spotkać zestawy takie jak PCS (Picture Communication Symbols), symbole Widgit, piktogramy ARASAAC, system Blissymbolics, a także rozwiązania hybrydowe oparte na fotografii, rysunku konturowym i przedmiotach odniesienia; każdy z tych porządków ma inną gęstość semantyczną i inną „przezroczystość” znaczenia. W podejściu niedyrektywnym wybór nie powinien być narzucony przez estetykę instytucji ani przez preferencje partnera komunikacyjnego, tylko strojony do osoby, jej sposobu rozpoznawania znaków i jej tolerancji na złożoność ekranu lub tablicy. Dlatego psychoperformans korzysta z zasady iteracyjnej: interfejs jest testowany nie jako „sprawdzian rozumienia”, lecz jako obserwacja tego, czy narzędzie zmniejsza wysiłek w relacji, czy go zwiększa; jeśli zwiększa, to znaczy, że narzędzie jest nieadekwatne, nawet jeśli jest „poprawne” w sensie podręcznika.

W niedyrektywnym modelu szczególne znaczenie ma modelowanie użycia AAC przez partnera komunikacyjnego, znane w literaturze jako aided language stimulation lub aided language input. Jest to punkt krytyczny, bo bez modelowania interfejs łatwo staje się mechanizmem przesłuchania: osoba ma „użyć tablicy”, podczas gdy otoczenie nadal komunikuje się mową i oczekuje translacji w jedną stronę. Psychoperformans traktuje modelowanie jako akt równości: partner pokazuje, że sam używa narzędzia, sam wybiera symbole, sam zaznacza „pauza”, „stop”, „zmiana”, sam komunikuje się w trybie wolniejszym i bardziej przewidywalnym. W duchu Rogersa nie jest to instruktaż, tylko sposób bycia w relacji: partner zmniejsza asymetrię, bo nie oczekuje od osoby czegoś, czego sam nie robi, i nie zamienia komunikacji w zadanie do zaliczenia. Modelowanie ma sens tylko wtedy, gdy nie jest przebrane za trening; dlatego partner unika formuł typu „pokaż na tablicy”, a raczej sam używa tablicy do opisu własnych działań i do oferowania możliwości, bez presji na odpowiedź.

Psychoperformans może tu korzystać z rozwiązań organizacji tablic i displayów, które są projektowane z myślą o pragmatyce, a nie o katalogowaniu słów. Przykładem jest PODD (Pragmatic Organisation Dynamic Display) kojarzony z Gayle Porter, gdzie organizacja materiału wspiera przechodzenie między intencjami komunikacyjnymi i sytuacjami, zamiast wymuszać linearną „naukę słownictwa”. Podobnie modele takie jak SCERTS (Barry Prizant i współautorzy) podkreślają znaczenie emocjonalnej regulacji i wsparcia transakcyjnego, co jest zgodne z psychoperformansem, bo plan sytuacyjny jest w istocie projektem wsparcia transakcyjnego: stroi środowisko tak, aby komunikacja mogła zaistnieć bez przekraczania progu przeciążenia. W tym miejscu szczególnie widać różnicę między podejściem niebehawioralnym a dyrektywnym: zamiast „wymuszać odpowiedź”, projektuje się sytuację, w której odpowiedź jest jedną z możliwości, a brak odpowiedzi nie jest karany utratą relacji.

Aby uniknąć pułapki nadmiernej struktury, która bywa mylona z bezpieczeństwem, psychoperformans rozróżnia strukturę ochronną od struktury kontrolnej. Struktura ochronna to taka, która tworzy przewidywalność, ale pozostawia autonomię: jasno określone bramy zatrzymania, jasne operatory „stop” i „koniec”, jasne wyjścia boczne i możliwość przejścia do neutralu. Struktura kontrolna to taka, która „wie lepiej” i prowadzi osobę przez z góry wybraną ścieżkę, premiując posłuszeństwo; nawet jeśli jest spokojna w formie, wytwarza przemoc, bo redukuje sprawczość do reakcji. W paradygmacie humanistycznym i relacyjnym to rozróżnienie jest kluczowe: Winnicottowski holding nie polega na sterowaniu, tylko na utrzymaniu takiej ramy, w której osoba nie musi bronić się przed przymusem. Psychoperformans przekłada to na

język planu sytuacyjnego: ramy są mocne, ale ścieżki są liczne; protokół jest jednoznaczny, ale wybór jest realny; cisza jest dozwolona, a tempo jest negocjowalne.

W praktyce pracy z osobami w spektrum autyzmu szczególnym problemem jest to, że otoczenie często interpretuje zachowania regulacyjne jako „zachowania niewłaściwe”, a następnie próbuje je wygasić, co z perspektywy osoby bywa odebraniem narzędzia autoochrony. Psychoperformans, opierając się na logice regulacji pobudzenia i na etyce prawa do odmowy, przyjmuje odmienną heurystykę: zanim uzna się dane zachowanie za „problem”, pyta się, jaki ma ono sens regulacyjny w danym układzie bodźców i relacji. Jeżeli zachowanie jest formą obniżania pobudzenia, to interwencją nie jest korekta zachowania, tylko korekta parametrów środowiska: redukcja hałasu, zmiana światła, zwiększenie dystansu, umożliwienie manipulacji obiektem–kluczem, skrócenie segmentu i otwarcie wyjścia bocznego. W tym miejscu perspektywa Milтона o relacyjnym niedopasowaniu staje się praktycznym narzędziem: zamiast „naprawiać osobę”, naprawia się konfigurację sytuacji, a komunikacja AAC przestaje być celem samym w sobie, a staje się jednym z kanałów odzyskiwania autonomii.

Z tych zasad wynika także architektura pracy w grupie: psychoperformans unika sytuacji, w których jedna osoba staje się „przykładem” albo „modelem” dla reszty, bo to jest forma ekspozycji i presji, nawet jeśli intencje są dobre. Komunikacja AAC w grupie jest traktowana jako praktyka wspólnotowa, co oznacza, że wszyscy mają dostęp do interfejsu i wszyscy mogą go używać, również osoby mówiące, co redukuje stygmatyzację narzędzia jako „dla tych, którzy nie potrafią”. Moderator utrzymuje rytm i przewidywalność, opiekun utrzymuje wyjścia boczne i strefę neutralu, a inicjator dba o to, by sens działania był realizowany przez kompozycję kanałów, a nie przez presję na werbalizację. W takim układzie AAC nie jest „specjalną pomocą”, tylko jedną z warstw języka psychoperformansu, która wzmacnia prawo do odmowy, prawo do tempa i prawo do wyboru modalności obecności.

Pozostaje jednak problem najbardziej wrażliwy: jak utrzymać niedyrektywność, kiedy pojawia się realne ryzyko, że osoba zostanie pozostawiona sama sobie w chaosie, a otoczenie, w dobrej wierze, zacznie „wyręczać” ją interpretacyjnie. Psychoperformans rozwiązuje to przez precyzyjne rozróżnienie między wsparciem a zastępowaniem: wsparcie to oferowanie narzędzi i czasu, zastępowanie to domykanie znaczeń za osobę. W kolejnej części zostanie więc rozwinięte, jak projektować procedury „otwartego rozumienia”, które pozwalają partnerowi komunikacyjnemu proponować interpretacje bez narzucania ich, jak stosować minimalne pytania o wysokiej tolerancji na odmowę, oraz jak praktycznie stroić kanały sensoryczne tak, aby AAC nie stało się kolejnym bodźcem przeciążającym, lecz narzędziem odzyskiwania marginesu sterowalności w relacji.

Procedury „otwartego rozumienia” w psychoperformansie są projektowane tak, aby partner komunikacyjny mógł wspierać sens bez zawłaszczania sensu, a więc bez domykania interpretacji za osobę. W praktyce oznacza to język hipotetyczny i odwracalny, który w tradycji Rogersa można rozumieć jako empatyczne odzwierciedlenie bez narzucania, a w tradycji analizy rozmowy jako utrzymywanie możliwości naprawy (repair) bez eskalacji presji. Partner nie mówi: „ty się boisz” ani „ty chcesz tego”, tylko: „widzę, że teraz może być za dużo; mogę zmniejszyć światło albo zrobić pauzę”, po czym natychmiast otwiera operator odmowy i korekty. Taka konstrukcja chroni przed przemocą interpretacyjną, którą w praktyce osób w spektrum często

generuje otoczenie w dobrej wierze, szczególnie gdy dominuje asymetria kompetencji językowej.

W tym modelu fundamentalne znaczenie mają sekwencje naprawcze i mikro-uzgodnienia, bo to one pozwalają utrzymać niedyrektywność w realnym czasie. Analiza rozmowy kojarzona z Harvey'em Sacksem, Emanuelem Schegloffem i Gail Jefferson pokazała, że interakcja społeczna stabilizuje się przez pary przyległe, drobne potwierdzenia, korekty i powroty, a nie przez idealnie „jasne komunikaty” od razu. Psychoperformans przekłada to na plan sytuacyjny: każda propozycja jest domyślnie odwracalna, każde rozpoznanie jest domyślnie korygowalne, a partner komunikacyjny traktuje korektę jako sukces relacji, nie jako porażkę. W praktyce AAC oznacza to, że operatory „nie”, „zmiana”, „stop”, „później” muszą być zawsze łatwiejsze niż operatory „tak” i „dalej”, ponieważ etyka autonomii wymaga, by odmowa była najmniej kosztownym ruchem.

Minimalne pytania w podejściu niedyrektywnym nie polegają na tym, że „pytamy mniej”, lecz na tym, że pytamy w sposób, który nie tworzy egzaminu i nie wytwarza długu społecznego. Zamiast pytań o treść wewnętrzną („co czujesz”, „dlaczego tak robisz”), psychoperformans preferuje pytania o parametry sytuacji („bliżej czy dalej”, „ciszej czy tak samo”, „pauza czy koniec”), ponieważ te pytania są natychmiast użyteczne, nie wymagają introspekcyjnej narracji i wzmacniają sprawczość przez sterowanie środowiskiem. Równoległe użyteczne są pytania o wysokiej tolerancji na brak odpowiedzi, gdzie „brak” jest traktowany jako informacja o obciążeniu, a nie jako zachowanie do przełamania. To podejście jest spójne z perspektywą Milтона, bo nie zakłada, że osoba ma się dopasować do neurotypowego reżimu szybkości i eksplicytności, tylko zakłada, że to partner i środowisko mają się dostosować do realnego rytmu relacji.

Strojenie kanałów sensorycznych jest w psychoperformansie warunkiem możliwości AAC, bo w przeciążeniu sensorycznym język symboliczny łatwo staje się kolejnym bodźcem, a nie narzędziem. Dlatego plan sytuacyjny w pracy z ASD ma parametryzację bodźców: stała i przewidywalna geometria przestrzeni, ograniczony kontrast i brak gwałtownych zmian światła, redukcja nieprzewidywalnych dźwięków, możliwość utrzymania dystansu proksemicznego oraz dostęp do obiektu–klucza jako regulatora dotykowego i kinestetycznego. W praktyce szczególnie użyteczna bywa logika niskiego pobudzenia, rozwijana w podejściu low arousal Andrew'ego McDonnella, nie jako „technika zarządzania zachowaniem”, lecz jako strategia minimalizowania bodźców, które popychają układ nerwowy w stronę reakcji obronnych. Psychoperformans robi z tego zasadę kompozycyjną: im bardziej wrażliwy kontekst, tym mniej „efektu”, a więcej przewidywalności, segmentacji i bram domknięcia.

Niedyrektywność musi być wzmocniona protokołami ochronnymi, ponieważ w praktyce instytucjonalnej największym źródłem dyrektywności bywa nie agresja, lecz pośpiech i lęk otoczenia, że „nic się nie dzieje”. Psychoperformans dlatego formalizuje prawo do nieuczestniczenia jako równorzędną ścieżkę obecności, a nie jako wykluczenie, i projektuje rolę opiekuna jako strażnika wyjść bocznych oraz strażnika dyskrecji. W tradycji self-advocacy autyzmu, od Jim'a Sinclaira po nowsze nurty neuroróżnorodności, powraca krytyka presji na performowanie „normalności” i na udowadnianie kompetencji; psychoperformans przekłada to na rygor praktyczny: żadnych „występów kompetencji”, żadnych publicznych prób, żadnego „pokaż, że potrafisz”, żadnego komentowania zachowań regulacyjnych jako przeszkody. Jeżeli

osoba wybiera strefę neutralu, to plan sytuacyjny uznaje tę decyzję jako sensowny ruch samoregulacyjny, a nie jako błąd do naprawy.

W tym miejscu szczególną rolę odgrywa obiekt–klucz jako narzędzie wspierania decyzji bez presji językowej. Obiekt może pełnić funkcję wskaźnika zgody, dystansu i intensywności: trzymanie obiektu oznacza „jestem w polu”, odłożenie oznacza „pauza”, zastąpienie oznacza „stop”, przesunięcie do innej strefy oznacza „zmiana kanału”, a wycofanie obiektu do opiekuna oznacza „koniec bez komentarza”. Taka materialna semiotyka nie jest behawioralnym mechanizmem nagrody, tylko infrastrukturą autonomii, ponieważ działa niezależnie od zdolności do mowy i niezależnie od gotowości do kontaktu wzrokowego. W ujęciach relacyjnych, od Winnicotta po Daniela Sterna, przedmiot i rytm interakcji bywają stabilizatorami „bezpiecznej przestrzeni potencjalnej”, w której inicjacja może pojawić się jako efekt poczucia bezpieczeństwa, a nie jako odpowiedź na nacisk.

Domknięcie podrozdziału 71.1 polega więc na tezie metodologicznej: psychoperformans w kontekście ASD i AAC jest przede wszystkim praktyką partnerstwa komunikacyjnego i projektowania środowiska, a dopiero wtórną praktyką „uruchamiania komunikatów”. W paradygmacie niedyrektywnym miernikiem jakości nie jest to, ile słów lub symboli zostało użytych, lecz to, czy osoba zachowała sprawczość, czy mogła odmówić bez kosztu, czy mogła regulować bodźce, czy interfejs był wspólnym językiem, a nie egzaminem, oraz czy wspólnota nie wyprodukowała przymusu ekspozycji. W tym sensie AAC staje się w psychoperformansie technologią godności i technologią marginesu sterowalności, kompatybilną z etyką relacji i z krytyką przemocy interpretacyjnej, którą ujawniają zarówno badania relacyjne, jak i doświadczenia środowisk neuroróżnorodności. Dopiero na tej podstawie można przejść do kolejnego podrozdziału, gdzie stawką będzie praca z kryzysem i cierpieniem bez wchodzenia w tryb ekstrakcji i bez zamiany wsparcia w spektakl.

## 71.2. Lęk, żałoba, kryzys – mikro-formaty wsparcia

W pracy z lękiem, żałobą i kryzysem psychoperformans wchodzi w obszar, w którym najbardziej niebezpieczna jest pomyłka kategoryczna: potraktowanie cierpienia jako „materiału” albo jako dramaturgii progę, którą należy wzmocnić, wydobyć i nazwać. W ujęciu psychoperformansu mikro-format wsparcia nie jest mikro-terapią ani treningiem zachowania, lecz mikro-architekturą bezpieczeństwa, w której najważniejsze są trzy rzeczy: redukcja przymusu ekspozycji, przywrócenie minimalnej sprawczości oraz utrzymanie relacji bez ekstrakcji. Dlatego punktem wyjścia jest rygor metody: plan sytuacyjny w kryzysie ma działać jak stabilizator systemu, a nie jak narzędzie interpretacyjne. To, co jest „rozumieniem”, pojawia się dopiero później i tylko wtedy, gdy osoba sama je inicjuje.

Kryzys w sensie tradycji interwencji kryzysowej Geralda Caplana i późniejszych ujęć klinicznych nie jest po prostu „silną emocją”, lecz stanem czasowego przeciążenia zdolności adaptacyjnych, w którym dotychczasowe strategie radzenia sobie przestają działać, a regulacja pobudzenia staje się niestabilna. Lęk w tej perspektywie nie jest tylko treścią poznawczą, lecz konfiguracją fizjologii, uwagi i przewidywania, gdzie układ nerwowy działa w trybie podwyższonej czujności i skróconego horyzontu czasowego, co ogranicza dostęp do złożonych operacji symbolicznych i dialogowych. Żałoba z kolei, w badaniach nad stratą od dawna wykraczających poza

uproszczony schemat „stadiów”, bywa ujmowana jako proces oscylacji i rekonfiguracji, a nie liniowy marsz przez kolejne etapy; ujęcia Williama Wordena (zadania żałoby), a także model dualnego procesu Margaret Stroebe i Henka Schuta (oscylacja między orientacją na stratę i orientacją na odtworzenie) podkreślają, że normalne bywa falowanie, a nie „domknięcie”. Psychoperformans respektuje to, bo jego logika nie jest logiką naprawy, lecz logiką warunków bycia: tworzy mikro-ramy, w których można chwilowo oddychać i odzyskać margines sterowalności, bez presji, by „iść dalej” albo by „to przepracować”.

Z tego wynika podstawowa zasada projektowa mikro-formatów wsparcia: minimalna ingerencja, maksymalna czytelność. W psychoperformansie nie stosuje się w kryzysie procedur opartych na intensyfikacji bodźców, na długich ekspozycjach społecznych ani na performowaniu narracji, bo te formy łatwo zamieniają się w wtórną traumatyzację lub w przymus moralny. Zamiast tego plan sytuacyjny redukuje się do krótkich, zakończalnych segmentów, w których każda faza ma jednoznaczny próg zatrzymania i jednoznaczne wyjście boczne. W praktyce oznacza to, że osoba może przerwać bez tłumaczenia, może wybrać dystans i może wybrać kanał, w którym chce być obecna, a partnerzy komunikacyjni mają obowiązek uznać te wybory bez negocjowania ich „sensu”.

Mikro-format wsparcia w psychoperformansie jest zwykle krótką konfiguracją sześciu kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ale każdy z tych kanałów jest używany w trybie niskiej presji i wysokiej odwracalności. W kanale obrazu najważniejsze jest uporządkowanie pola widzenia, bo w kryzysie wzrasta podatność na przeciążenie i na rozproszenie uwagi; obraz ma stabilizować, a nie pobudzać. W kanale słowa stosuje się mowę minimalną i nieinterpretującą, bliską temu, co w praktykach Psychological First Aid jest rozumiane jako wspieranie bez intruzji: krótkie komunikaty o dostępności, o możliwości przerwania, o tym, że nie trzeba nic tłumaczyć, oraz o tym, co jest możliwe tu i teraz. W kanale gestu dominują sygnały pokazujące bezpieczeństwo i przewidywalność, bez dotyku, jeśli nie ma jednoznacznej zgody, i bez „gestów uspokajania”, które bywają odbierane jako protekcyjne. W kanale światła eliminuje się gwałtowne zmiany i kontrast, bo te parametry są częstym wyzwalaczem dysregulacji; w kanale dźwięku priorytetem jest cisza albo dźwięk stały, miękki, przewidywalny, bez nagłych akcentów. W kanale obiektu wprowadza się obiekt–klucz jako materialny regulator: coś, co można trzymać, odłożyć, zasłonić, przesunąć, a więc coś, co daje sprawczość bez języka.

Ważne jest, aby mikro-formaty wsparcia nie były pomyłone z „technikami uspokajania”, bo to prowadzi do dyrektywności w przebraniu troski. Psychoperformans w kryzysie nie mówi osobie, co ma czuć, ani co ma zrobić, tylko oferuje warunki, w których ciało i uwaga mogą zejść z progu alarmu bez zawstydzenia i bez presji na wynik. W literaturze interwencji po zdarzeniach krytycznych zwracano uwagę, że niektóre formy wymuszonego odtwarzania narracji bezpośrednio po zdarzeniu mogą być niekorzystne; dlatego psychoperformans trzyma się zasady nie-ekstrakcji i unika natychmiastowego „przetwarzania” jako rytuału grupowego. Zamiast tego wprowadza stabilizację i wybór, a sens pozostawia jako możliwość, nie jako obowiązek.

W obszarze żałoby ta zasada ma dodatkowe znaczenie, bo kultura często wymusza określone scenariusze „właściwego przeżywania”. Psychoperformans nie przyjmuje roli arbitra i nie klasyfikuje żałoby jako „prawidłowej” albo „nieprawidłowej” na poziomie działania artystyczno-

wspierającego, ponieważ takie klasyfikacje są domeną diagnozy klinicznej, a w praktyce społecznej często stają się przemocą normatywną. W mikro-formatach wspólnotowych psychoperformans zakłada, że żałoba bywa milcząca, że bywa falująca, że bywa somatyczna i że bywa nieprzekładalna na słowa, a więc kanał obiektu i kanał światła bywają tu ważniejsze niż kanał narracji. Obiekt–klucz może pełnić funkcję znaku obecności bez deklaracji, a podpis symboliczny może być domknięciem, które nie wymaga wyjaśnienia, tylko pozwala wrócić do neutralu.

W obszarze lęku i kryzysu szczególnie istotne jest rozdzielenie dwóch poziomów: poziomu pobudzenia i poziomu znaczeń. Psychoperformans w mikro-formatach nie próbuje „przekonywać” lęku argumentem, bo w wysokim pobudzeniu argument jest często niedostępny, a próba przekonywania bywa odbierana jako presja. Zamiast tego plan sytuacyjny działa jak urządzenie do obniżania pobudzenia przez bodźcową i relacyjną ko-regulację, a dopiero potem, jeśli osoba sama inicjuje, można włączyć elementy sensu, pamiętając o ujęciach egzystencjalnych i humanistycznych, w których sens nie jest narzucany, tylko wyłania się w relacji. W kolejnych fragmentach podrozdziału zostaną rozpisane konkretne mikro-formaty wsparcia jako moduły planu sytuacyjnego, z naciskiem na niedyrektywność, na prawo do odmowy, na protokoły krótkiego domykania oraz na minimalne interfejsy komunikacyjne, które działają nawet wtedy, gdy język werbalny chwilowo zawodzi.

Mikro-formaty wsparcia w psychoperformansie można rozumieć jako ramy holdingowe w sensie Winnicotta, ale przeniesione z języka klinicznego do języka kompozycji sytuacji: nie chodzi o „prowadzenie osoby”, tylko o utrzymanie środowiska na tyle stabilnego, aby osoba mogła wrócić do minimalnej samoorganizacji bez utraty godności. W paradygmacie humanistycznym, od Carla Rogersa po współczesne ujęcia relacyjne, rdzeniem wsparcia jest obecność, empatyczna responsywność i brak przymusu, a nie dostarczanie interpretacji; psychoperformans wzmacnia tę zasadę, ponieważ jego plan sytuacyjny jest z definicji architekturą progu i może łatwo zostać nadużyty jako narzędzie nacisku. Dlatego mikro-format nie jest „mini-performansem” o wysokiej ekspresji, lecz redukcją do elementów, które wspierają bezpieczeństwo i wybór, co jest zbieżne z praktykami pierwszej pomocy psychologicznej (Psychological First Aid), rozwijanymi m.in. przez zespoły badaczy i klinicystów takich jak Patricia Watson, Richard Bryant czy Dean Ajdukovic w różnych kontekstach kryzysów, gdzie priorytetem jest stabilizacja i wsparcie bez intruzji. Warto także pamiętać o ujęciu pięciu zasad interwencji po masowych zdarzeniach krytycznych, akcentowanych przez Stevana Hobfolla i współautorów (poczucie bezpieczeństwa, uspokojenie, poczucie skuteczności, łączność, nadzieja), ponieważ psychoperformans może te zasady realizować formą, a nie perswazją, o ile nie pomyli „uspokojenia” z unieważnianiem cierpienia.

Pierwszym i najbardziej elementarnym mikro-formatem jest format zerowy, którego treścią nie jest działanie, lecz warunek działania: jednoznaczne przyznanie prawa do odmowy, do pauzy i do wyjścia bocznego bez tłumaczenia. Format zerowy w psychoperformansie buduje się w sześciu kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w sposób maksymalnie oszczędny: obraz porządkuje pole i nie oferuje nadmiaru sygnałów, słowo redukuje się do komunikatów proceduralnych o dostępnych opcjach, gest jest wolny i niespieszny, światło stabilne, dźwięk minimalny lub nieobecny, a obiekt–klucz staje się przełącznikiem, który materializuje wybór. Kluczowe jest, aby te przełączniki były nie tylko „dostępne”, ale realnie działające, czyli by grupa i role były gotowe uznać odmowę natychmiast, bez komentarza i bez interpretacji; w

przeciwnym razie format zerowy jest jedynie dekoracją. W praktyce oznacza to również, że moderator i opiekun przyjmują etykę pracy wrażliwej na traumę, znaną z nurtów trauma-informed care, gdzie bezpieczeństwo, wybór, współpraca i wzmacnianie sprawczości są nie sloganem, lecz kryterium oceny sytuacji, a inicjator rezygnuje z ambicji „domknięcia sensu” w momencie, gdy priorytetem jest powrót do neutralu.

Drugim mikro-formatem jest format kotwicy somatycznej, ale rozumianej niedyrektywnie, bez narzucania ćwiczeń i bez udawania, że istnieje jedno uniwersalne „uspokojenie”. W tradycjach pracy z ciałem w kontekście stresu i przeciążenia istnieją różne szkoły, od podejść bardziej psychofizjologicznych po podejścia fenomenologiczne; psychoperformans czerpie z nich tylko tyle, ile da się przełożyć na warunek autonomii. W praktyce format kotwicy nie polega na wydawaniu poleceń w rodzaju „oddychaj tak i tak”, tylko na oferowaniu stabilnych, powtarzalnych punktów zaczepienia, które osoba może przyjąć albo odrzucić: obiekt–klucz o przewidywalnej fakturze i ciężarze, możliwość oparcia ciała, możliwość zmiany pozycji, możliwość zsunienia się w cień lub do strefy neutralu. Jeżeli pojawia się praca z oddechem, to wyłącznie jako opcja, ponieważ w kryzysie część osób doświadcza nasilenia lęku przy próbach kontrolowania oddychania; psychoperformans chroni przed takim paradoksem przez odwracalność i przez to, że nie mierzy „powodzenia” zgodnością z instrukcją. Współczesne dyskusje wokół modeli neurofizjologicznych, w tym szeroko komentowanej teorii poliwalnej Stephena Porges’a, pokazują, że język autonomicznego układu nerwowego bywa w kulturze popularnej używany z nadmierną pewnością; psychoperformans unika takiej pewności i trzyma się tego, co obserwowalne w sytuacji: tempa, napięcia mięśniowego, tolerancji na bodźce, możliwości utrzymania kontaktu lub potrzeby jego przerwania, a następnie stroi kanały tak, by obniżyć presję, zamiast „naprawiać” osobę.

Trzeci mikro-format dotyczy żałoby i straty, gdzie szczególnie łatwo o przemoc normatywną, bo społeczna wyobraźnia żałoby jest pełna scenariuszy „właściwego przeżywania”. Psychoperformans w tym obszarze preferuje formy oparte na dyskretnej obecności i na obiekcie–kluczu jako znaku relacji, a nie na publicznym opowiadaniu, ponieważ narracja bywa zarówno lecznicza, jak i opresyjna, zależnie od tego, czy jest wyborem, czy wymogiem. W psychologii żałoby istotne są ujęcia, które odchodzą od liniowych schematów, a akcentują oscylację i wielość form adaptacji, jak model dualnego procesu Stroebe i Schuta, a także koncepcja kontynuowanych więzi (continuing bonds) rozwijana przez Dennisa Klassa, Phyllis Silverman i Stevena Nickmana, gdzie relacja ze zmarłym nie musi zostać „zamknięta”, aby osoba mogła żyć dalej. Psychoperformans potrafi to realizować przez podpis symboliczny bez słów: obiekt może zostać ustawiony, pokazany, schowany, przekazany opiekunowi albo po prostu trzymany przez chwilę jako znak, a wspólnota nie dopowiada znaczenia, nie pyta, nie interpretuje i nie domaga się „dzielenia się”. Jeżeli pojawia się sens, to może wyłaniać się w czasie, blisko temu, co w ujęciu Roberta Neimeyera bywa nazywane rekonstrukcją znaczenia, ale w psychoperformansie nie jest to cel mikro-formatu, tylko ewentualny efekt uboczny stabilnej ramy.

Czwarty mikro-format obejmuje lęk i kryzys w znaczeniu nagłego przeciążenia, gdzie priorytetem jest redukcja niepewności i odzyskanie minimalnej kontroli nad parametrami sytuacji, a nie praca nad treściami poznawczymi. Modele kliniczne lęku, od ujęć Davida Barlowa po tradycje terapii poznawczej Aarona Becka i rozwinięć poznawczo-behawioralnych, często podkreślają rolę interpretacji zagrożenia i błędnych prognoz, ale w warunkach wysokiego

pobudzenia osoba bywa czasowo odcięta od złożonych operacji refleksji, co sprawia, że próba „rozumowania z lękiem” może być odczuta jako presja. Psychoperformans rozwiązuje to przez plan sytuacyjny oparty na przełącznikach: osoba może zmienić dystans, może zmienić kanał, może uruchomić pauzę, może uruchomić koniec, a każda z tych opcji jest dostępna w obiekcie–kluczu i w minimalnych operatorach słownych lub symbolicznych. W praktyce wspólnota nie pyta „co się stało”, tylko utrzymuje bezpieczną, nienachalną obecność i umożliwia przejście do neutralu, bo to jest najbardziej humanistyczna forma szacunku dla granic w momencie, gdy granice są kruche. Dopiero po odzyskaniu neutralu, jeśli osoba sama inicjuje, można przejść do warstwy znaczeń, pamiętając, że w kryzysie najważniejsza jest możliwość wyboru tempa i głębokości, a nie realizacja cudzej koncepcji „przepracowania”.

Na tym etapie widać już, że mikro-formaty wsparcia są w psychoperformansie przede wszystkim protokołami etycznymi, a dopiero wtórnie protokołami estetycznymi. Ich skuteczność zależy nie od „dobrych technik”, lecz od tego, czy role w praktyce potrafią wytrzymać ciszę, odwracalność i brak spektaklu, czyli czy potrafią utrzymać niedyrektywność w sytuacji własnego lęku, pośpiechu lub chęci pomocy. W kolejnym fragmencie zostanie doprecyzowane, jak budować mikro-formaty wspólnotowe, które wspierają bez wchodzenia w presję grupową, jak projektować ko-regulację bez „kręgów zwierzeń” i bez moralnego długu, oraz jak ustanawiać domknięcia, które chronią osobę przed wtórną ekspozycją, szczególnie wtedy, gdy kryzys wydarza się publicznie lub w obecności wielu świadków.

Mikro-format wspólnotowy jest w kryzysie paradoksalny: wspólnota bywa zasobem ko-regulacji, ale bywa też źródłem presji i wtórnej ekspozycji. Psychoperformans, o ile ma zachować niedyrektywność i humanistyczny rdzeń, musi przyjąć, że „grupa” nie jest neutralna i że w stanie kryzysu każda forma publicznego uzgadniania emocji może łatwo stać się mechanizmem normatywnym. Dlatego w tej części plan sytuacyjny jest projektowany jako wspólnota dyferencjacji, a nie wspólnota ujednoczenia: każdy ma prawo do innego tempa, innej odległości, innej modalności obecności, a najważniejszym narzędziem wspólnoty jest umiejętność nie-inwazyjnego bycia obok. W tradycjach pracy grupowej humanistycznej, w tym w grupach spotkaniowych kojarzonych z Carlem Rogers’em, istnieje idea autentycznego kontaktu i empatycznego słuchania, ale psychoperformans musi ją przełożyć na praktykę bez presji „mówienia z siebie”, bo w kryzysie ekspresja może być zarówno źródłem ulgi, jak i źródłem przeciążenia lub zawstydzenia. Dlatego mikro-format wspólnotowy w psychoperformansie buduje się przede wszystkim na logice wyboru i dyskrekcji, a nie na logice „dzielenia się”.

Podstawową technologią wspólnotową w tym rozdziale jest pętla ko-regulacji, ale zorganizowana tak, aby nie wymagała kontaktu wzrokowego, nie wymagała słów i nie wymagała synchronizacji, która mogłaby stać się przymusem. W praktyce pętla ko-regulacji jest tu rozumiana w sposób bardzo konkretny: jako stabilizacja rytmu otoczenia (tempo ruchów, tempo mowy, natężenie bodźców, dostępność wyjść bocznych), dzięki czemu układ nerwowy osoby w kryzysie ma szansę przestać reagować na chaotyczne sygnały. Zamiast kręgu, w którym wszyscy widzą wszystkich, psychoperformans preferuje geometrię rozproszoną: układ małych wysp, gdzie każdy może ustawić się w swoim dystansie, a strefa neutralu nie jest „na zewnątrz”, tylko jest równoprawną częścią pola. To rozproszenie jest równocześnie praktyką antyspektakularną: minimalizuje ryzyko, że kryzys stanie się wydarzeniem do oglądania.

W tym miejscu szczególnie ważna jest rola świadka, który w kryzysie może nieświadomie produkować presję przez sam fakt intensywnej uwagi. Psychoperformans redefiniuje świadka jako funkcję ochronną: świadek ma utrzymać dyskrecję, nie komentować, nie interpretować, nie tworzyć opowieści o czyimś stanie, nie oferować rad i nie domagać się wyjaśnień. To nie jest „chłód”, tylko praktyka szacunku dla granicy. W kulturze wsparcia często pojawia się mechanizm moralnego długu: ktoś „pomaga”, a potem oczekuje wdzięczności lub narracji potwierdzającej sens pomocy. Psychoperformans wprowadza zasadę anty-długu: wsparcie ma być bezwarunkowe i nie tworzyć zobowiązania do opowiadania ani do powrotu do aktywności. Jest to szczególnie spójne z humanistyczną etyką Rogersa, gdzie akceptacja nie jest nagrodą za postępek, lecz warunkiem bezpieczeństwa relacji.

Kolejną technologią wspólnotową są interfejsy minimalne, które pozwalają na komunikację bez presji rozmowy. W psychoperformansie kryzysowym te interfejsy nie muszą być formalnym AAC, ale działają analogicznie: kilka operatorów, które umożliwiają sterowanie sytuacją. Najprostszy interfejs może być obiektowy: dwa obiekty–klucze oznaczające „pauza” i „koniec”, trzeci oznaczający „zmiana miejsca”, czwarty oznaczający „ciszej/ciemniej”. Interfejs może być też gestyczny, o ile jest uzgodniony i nienarzucony: gest dłoni oznaczający „stop”, gest wskazujący strefę neutralu, gest oznaczający „zostaw mnie”. W planie sytuacyjnym partner komunikacyjny nie pyta o powody, tylko respektuje operator. Ta logika jest krytyczna, bo pozwala uniknąć sceny „tłumaczenia się”, która bywa wtórnym źródłem cierpienia.

W mikro-formatach wspólnotowych psychoperformans musi także zarządzać ryzykiem tzw. kontaminacji afektywnej, czyli zjawiska, w którym stan jednej osoby rozlewa się na grupę, a grupa wzajemnie podnosi pobudzenie. W psychologii społecznej i w badaniach nad emocjami istnieją opisy zarażania emocjonalnego, a w praktykach kryzysowych wiadomo, że chaos informacyjny i wielogłoś sprzyjają eskalacji. Psychoperformans przeciwdziała temu przez narzędzia formalne: ograniczenie liczby osób w bezpośrednim polu interakcji z osobą w kryzysie, wyznaczenie opiekuna jako jedynej osoby prowadzącej wsparcie w danym momencie, obniżenie natężenia bodźców i utrzymanie spójnego rytmu. Moderator pilnuje, aby wspólnota nie zamieniła się w chór rad ani w krąg komentarzy. Inicjator dba o to, aby sens działania nie był użyty jako powód, by kontynuować ekspozycję; w kryzysie sens zostaje zawieszony na rzecz bezpieczeństwa.

Szczególnym problemem jest żałoba w grupie, ponieważ wspólnota często uruchamia rytuały, które mają „zadziałać”, ale mogą stać się narzuceniem stylu przeżywania. Psychoperformans preferuje w żałobie mikro-formaty oparte na obecności i na obiekcie–kluczu jako znaku, bez wymogu słów i bez „wspólnego przepracowania”. W praktyce może to być krótkie wspólne ustawienie obiektu w przestrzeni, chwila ciszy o jasnym początku i końcu, a następnie rozproszenie. W tym sensie psychoperformans jest bliższy antropologicznym rozumieniom rytuału jako technologii przejścia, ale pozbawionym przymusu symbolicznej ekspresji; nie chodzi o to, by „wytworzyć znaczenie”, tylko by dać ramę, w której znaczenie może być prywatne. Jest to spójne z koncepcją kontynuowanych więzi, bo nie wymusza „zamknięcia”, a jednocześnie pozwala wspólnocie uznać stratę bez narracyjnego spektaklu.

Na końcu mikro-formatów wspólnotowych stoi zawsze domknięcie, rozumiane nie jako podsumowanie sensu, lecz jako przerwanie ekspozycji i ochrona przed wtórną narracją. Domknięcie w kryzysie jest krótkie, indeksalne i dyskretne: wyciszenie dźwięku, ustabilizowanie

światła, odłożenie obiektu–klucza do strefy neutralu, rozproszenie geometrii, zakończenie bez komentarza. Psychoperformans unika „debriefingu” w trybie natychmiastowym, bo natychmiastowy debriefing bywa mylony z troską, a w praktyce może wytworzyć presję mówienia i oceniania. Zamiast tego plan sytuacyjny przewiduje, że jeśli kiedykolwiek ma się pojawić rozmowa, to dopiero w innym czasie i na zasadzie dobrowolności, z możliwością pełnej odmowy.

Granica kompetencji psychoperformansu w kryzysie jest zagadnieniem stricte etycznym, a nie organizacyjnym. Niedyrektywność i humanistyczna postawa nie mogą zostać pomyłone z biernością ani z unikaniem odpowiedzialności, ponieważ w stanach ostrego zagrożenia bezpieczeństwo wymaga działań jednoznacznych i szybkich. Psychoperformans, jako metoda sytuacyjna, nie jest ramą diagnostyczną ani kliniczną, lecz może być ramą stabilizującą, o ile rozpoznaje moment, w którym stabilizacja nie wystarcza. W praktyce plan sytuacyjny musi więc zawierać procedurę triage’u sytuacyjnego, czyli rozróżnienia między przeciążeniem, które może zostać bezpiecznie objęte mikro-formatem wsparcia, a stanem, w którym konieczna jest pomoc medyczna, interwencyjna lub specjalistyczna, niezależnie od tego, czy osoba potrafi to jasno zwerbalizować.

W tym rozróżnieniu kluczowe są markery obserwowalne, a nie interpretacje psychologiczne. Jeśli pojawia się utrata kontaktu z rzeczywistością w sensie poważnej dezorientacji, nasilonej derealizacji lub depersonalizacji, jeśli pojawiają się objawy sugerujące ostry epizod psychotyczny, jeśli pojawia się stan, w którym osoba przestaje być zdolna do podstawowej samoopieki lub traci orientację, wówczas mikro-format psychoperformansu musi przejść w tryb ochronny, w którym opiekun przejmuje rolę koordynacji bezpieczeństwa. Podobnie, jeśli pojawiają się sygnały zamiaru samouszkodzenia lub samobójczej intencjonalności, jeśli istnieje ryzyko przemocy wobec innych, jeśli osoba jest pod wpływem substancji w sposób zagrażający jej świadomości i zachowaniu, to psychoperformans nie ma prawa „trwać” w logice działania artystyczno-wspierającego; ma obowiązek domknąć ekspozycję i uruchomić pomoc adekwatną do zagrożenia. Humanistyczny szacunek dla autonomii nie oznacza pozostawienia osoby samej w stanie, w którym traci ona możliwość bezpiecznej decyzyjności; oznacza raczej ochronę warunków jej życia i integralności.

Dlatego protokół eskalacji bezpieczeństwa powinien być w planie sytuacyjnym zapisany jako sekwencja prostych bram, które nie wymagają negocjacji znaczeń. Pierwszą bramą jest natychmiastowe domknięcie ekspozycji: podpis symboliczny wykonywany przez wygaszenie bodźców, rozproszenie geometrii grupy, przeniesienie osoby do strefy neutralu i wstrzymanie wszelkich działań, które mogłyby być odebrane jako „występ”. Drugą bramą jest zawężenie pola relacyjnego: przy osobie zostaje opiekun oraz ewentualnie jedna dodatkowa osoba wskazana przez opiekuna, a reszta wspólnoty przechodzi do dyskretnego dystansu, ponieważ nadmiar świadków podnosi pobudzenie i generuje presję. Trzecią bramą jest wprowadzenie interfejsu minimalnego, który pozwala osobie sterować sytuacją bez długiej rozmowy: „stop”, „pauza”, „koniec”, „woda”, „ciszej”, „ciemniej”, „dalej”, „bliżej”, przy czym wszystkie te operatory muszą być realnie respektowane, a nie traktowane jako propozycja do dyskusji.

W praktyce oznacza to, że opiekun jest przygotowany nie tylko do ko-regulacji, lecz także do koordynacji logistycznej i prawnej w trybie minimalnym. Plan sytuacyjny powinien z góry przewidywać, kto i jak wzywa pomoc, gdzie znajdują się najbliższe punkty umożliwiające kontakt

ze służbami, jak zabezpiecza się prywatność osoby w trakcie interwencji, jak unika się gromadzenia tłumu, a także jak ogranicza się dokumentację, aby nie została wytworzona wtórna szkoda reputacyjna lub emocjonalna. W warunkach kryzysu publicznego kluczowa jest kontrola informacji: nikt z grupy nie publikuje w czasie rzeczywistym, nikt nie opisuje zdarzenia w sieci, nikt nie tworzy narracji „co się stało”, ponieważ te narracje bywają dla osoby raniące i utrwalają jej ekspozycję. Dyskrecja nie jest tu dodatkiem, lecz elementem ochrony, analogicznie do tego, jak w etyce klinicznej poufność jest częścią terapii, a nie uprzejmością.

Istotnym elementem jest także rozpoznanie, że lęk i kryzys mają często komponent somatyczny, który może maskować stany medyczne lub się z nimi splatać. Psychoperformans nie wchodzi w rolę diagnosty; w planie sytuacyjnym nie przewiduje się interpretowania objawów jako „na pewno lęk”, ponieważ w niektórych przypadkach potrzebna jest konsultacja medyczna. Z tego powodu protokół ochronny opiera się na ostrożności: jeśli stan osoby gwałtownie się pogarsza, jeśli pojawiają się symptomy budzące podejrzenie zagrożenia zdrowia, jeśli osoba traci przytomność, ma trudności z oddychaniem lub doświadcza objawów, które wykraczają poza typowe spektrum reakcji stresowej, wówczas priorytetem jest wezwanie pomocy i zapewnienie bezpieczeństwa fizycznego. W takim ujęciu psychoperformans jest dojrzały wtedy, gdy potrafi przerwać własną dramaturgię natychmiast, bez żalu i bez „ratowania sensu”.

W obszarze żałoby i kryzysu egzystencjalnego pojawia się jeszcze jedna granica: granica moralizowania i duchowej presji. Psychoperformans, nawet jeśli operuje na symbolach i figurach progę, nie ma prawa narzucać interpretacji straty, nie ma prawa „transcendentalizować” bólu, nie ma prawa tworzyć scenariuszy domknięcia, w których cierpienie zostaje unieważnione hasłami o sensie. W paradygmacie humanistycznym sens jest możliwością, nie przymusem, a czasem najbardziej etycznym działaniem jest milcząca obecność i zapewnienie warunków, w których osoba może nie mieć sensu, nie mieć słów i nie mieć narracji. Psychoperformans, jeśli ma pozostać sztuką odpowiedzialną, musi umieć utrzymać brak rozwiązań jako stan przejściowy, nie próbując go natychmiast zagospodarować estetyką.

Domknięcie mikro-formatu wsparcia ma więc podwójny charakter: z jednej strony jest domknięciem ekspozycji, z drugiej strony jest domknięciem roszczenia do interpretacji. W logice planu sytuacyjnego domknięcie polega na przywróceniu neutralu i na ochronie osoby przed wtórną narracją, a nie na podsumowaniu „co to znaczyło”. Jeżeli pojawia się dalszy ciąg wsparcia, to jest on projektowany poza sytuacją performatywną, z poszanowaniem dobrowolności, w trybie prywatnym i z możliwością pełnej odmowy, a nie jako „ciąg dalszy działania”. Wspólnota ma tu obowiązek pamiętać, że kryzys nie jest wydarzeniem do zapamiętania jako anegdota ani jako „moment prawdy”, tylko jest stanem, który wymaga ochrony i ciszy w sensie społecznym.

W konsekwencji podrozdział 71.2 ustanawia zasadę, że mikro-formaty wsparcia są w psychoperformansie technologiami minimalnej sprawczości w warunkach przeciążenia: pracują na parametrach sytuacji, nie na wydobywaniu treści; pracują na prawie do odmowy, nie na presji ekspresji; pracują na dyskrecji i ko-regulacji, nie na spektaklu wspólnoty. W tym sensie psychoperformans ujawnia tu swoją najtrudniejszą kompetencję: umiejętność pozostania w relacji bez zawłaszczania cierpienia, umiejętność budowania bezpieczeństwa bez tresury oraz

umiejętność wzywania pomocy wtedy, gdy pomoc jest konieczna, bez utraty twarzy i bez prób heroizowania sytuacji.

### 71.3. Adaptacje sensoryczne i językowe

Adaptacje sensoryczne i językowe w psychoperformansie nie są „ułatwieniami” ani dodatkiem, który stosuje się dopiero wtedy, gdy ktoś „nie daje rady”. Są one rdzeniem inżynierii sytuacji, ponieważ psychoperformans operuje na progach pobudzenia, na uwadze i na relacyjnej dystrybucji znaczeń; jeśli parametry środowiska są źle dobrane, to nawet najlepiej skonstruowany plan sytuacyjny zamienia się w maszynę przeciążenia. Z perspektywy etyki humanistycznej adaptacja jest formą uznania podmiotowości: nie wymaga od osoby udowadniania trudności, nie czyni jej „przypadkiem”, nie przekształca wsparcia w system nagród i kar, lecz ustanawia warunki, w których sprawczość może się ujawnić bez presji. W tym sensie adaptacja jest decyzją o projektowaniu relacji, a nie o „naprawianiu” człowieka.

W tradycjach terapii zajęciowej, pedagogiki specjalnej i badań nad przetwarzaniem sensorycznym istnieje bogaty aparat pojęciowy, który pozwala opisać, dlaczego te adaptacje muszą być precyzyjne. A. Jean Ayres opisywała integrację sensoryczną jako proces organizacji wrażeń zmysłowych w celowe działanie, a współczesne ujęcia w terapii zajęciowej i psychologii rozwojowej rozwijały bardziej praktyczne modele profili sensorycznych, w tym ramę Winnie Dunn, gdzie kluczowe jest rozróżnienie progów reaktywności i strategii samoregulacji. W kontekście autyzmu badacze i praktycy, tacy jak Olga Bogdashina, podkreślali, że różnice w przetwarzaniu bodźców nie są marginesem, tylko fundamentalnym wymiarem doświadczenia, który wpływa na komunikację, zachowanie regulacyjne oraz na relacyjne „czytanie” sytuacji. Psychoperformans korzysta z tego nie po to, by klasyfikować osoby, lecz po to, by parametryzować środowisko: jeśli zmienimy światło, kontrast, poziom hałasu, gęstość bodźców wizualnych, tempo interakcji i możliwość wycofania, to w wielu przypadkach „problem zachowania” znika, bo okazuje się problemem warunków, a nie problemem charakteru.

Adaptacja sensoryczna w psychoperformansie jest projektowana jak strojenie instrumentu o wielu kanałach, przy czym stroi się nie osobę, tylko układ osoba–wspólnota–przestrzeń. Kanał światła obejmuje nie tylko jasność, lecz także migotanie, temperaturę barwową, kontrast, refleksy oraz nagłe zmiany, które mogą działać jak bodźce spustowe; dlatego plan sytuacyjny preferuje światło stabilne, przewidywalne, z możliwością przejścia do ciemności kontrolowanej i z wyraźnymi strefami o różnej intensywności, zamiast jednolitego „mocnego oświetlenia”. Kanał dźwięku obejmuje zarówno poziom głośności, jak i strukturę akustyczną (nagłe transjenty, wysokie częstotliwości, pogłos, interferencje), a także nieprzewidywalność źródeł; w praktyce oznacza to, że cisza i dźwięk stały bywają bardziej wspierające niż muzyka o dużej zmienności, nawet jeśli ta druga jest artystycznie atrakcyjna. Kanał dotyku i propriocepcji obejmuje możliwość kontaktu z materiałem o przewidywalnej fakturze, możliwość manipulacji obiektem–kluczem oraz możliwość zmiany pozycji ciała bez społecznego napiętnowania; to, co w kulturze bywa nazywane „wierceniem się” lub „dziwnym ruchem”, w psychoperformansie jest rozumiane jako strategia regulacyjna, dopóki nie narusza bezpieczeństwa innych. Kanał obrazu obejmuje porządkowanie pola widzenia, redukcję „wizualnego tłumy”, czytelne punkty orientacyjne i minimalizację zbędnych znaków, bo w przeciążeniu rośnie koszt selekcji uwagi, a percepcja łatwo wchodzi w tryb alarmowy. Kanał przestrzeni obejmuje proksemikę, drogi

wyjścia, „strefę neutralu” jako równorzędną część działania oraz możliwość utrzymania dystansu bez tłumaczenia, ponieważ przymus bliskości jest jednym z najczęstszych generatorów eskalacji. Każdy z tych kanałów musi być odwracalny, bo adaptacja, która nie daje się szybko zmienić, staje się pułapką: psychoperformans wymaga bram, przełączników i opcji natychmiastowego domknięcia ekspozycji.

Adaptacja językowa jest analogicznie rozumiana jako projektowanie relacyjnej dostępności znaczenia, a nie jako „upraszczanie treści” w sensie infantylizacji. W humanistycznym i niedyrektywnym paradygmacie język ma służyć autonomii osoby, a więc ma minimalizować przemoc interpretacyjną, presję tempa i presję ujawniania. W praktyce oznacza to: mowę proceduralną o wysokiej czytelności, unikanie wieloznacznych poleceń, wyraźne sygnały początku i końca segmentu, możliwość komunikacji niejęzykowej, a także otwarte operatory odmowy i korekty, które są łatwiejsze niż operatory zgody. W tym miejscu psychoperformans czerpie z logik projektowania uniwersalnego w edukacji (UDL), kojarzonych z badaniami Davida Rose’a i Anne Meyer, ale przenosi je z pola dydaktyki do pola planu sytuacyjnego: różne sposoby wejścia w treść, różne sposoby jej przetwarzania i różne sposoby odpowiedzi nie są „indywidualizacją wyjątkową”, tylko standardem etycznym. Równolegle psychoperformans pozostaje kompatybilny z komunikacją AAC, bo język adaptacyjny nie zakłada prymatu mowy; zakłada prymat relacji i prymat możliwości wyboru.

Mapowanie bodźców w psychoperformansie jest praktyką analityczną, która poprzedza dobór środków, a nie następuje po nim jako korekta. Zgodnie z zasadą dochodzenia i researchu plan sytuacyjny rozpoczyna się od rozpoznania istoty przedmiotu działania (cel i sens), a następnie przechodzi przez totalne rozpoznanie pola środków oraz ryzyk, w tym ryzyk sensorycznych i komunikacyjnych, po czym dokonuje selekcji od ogółu do szczegółu. W rozdziale o adaptacjach oznacza to, że zanim zaprojektuje się obiekt–klucz, dramaturgię progę czy pracę na kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, sporządza się mapę bodźców. Nie jest to mapa abstrakcyjna, lecz mapa sytuacyjna: gdzie są potencjalne źródła hałasu, gdzie są potencjalne źródła nagłego światła, gdzie są miejsca o wysokim zagęszczeniu ludzi, gdzie jest ryzyko zapachu, gdzie jest ryzyko dotyku przypadkowego, gdzie jest ryzyko „wymuszonego patrzenia”, gdzie jest ryzyko nieprzewidywalnej interwencji. Mapa bodźców jest w psychoperformansie narzędziem etycznym, bo pozwala nie produkować przeciążenia, zamiast potem „radzić sobie z zachowaniem”.

W praktyce mapowanie bodźców łączy dwie perspektywy: perspektywę środowiskową i perspektywę relacyjną. Perspektywa środowiskowa dotyczy fizyki: poziomu natężenia dźwięku, pogłosu, ruchu powietrza, kontrastu, migotania, temperatury, gęstości obiektów i ich ergonomii. Perspektywa relacyjna dotyczy społecznej dystrybucji uwagi: kto kogo obserwuje, kto jest w czyim polu, jak organizuje się proksemika, jak działa presja kontaktu wzrokowego, jak wytwarza się przymus narracyjny. W kontekście ASD i szerzej neuroatypowości perspektywa relacyjna jest krytyczna, bo – zgodnie z intuicją Damiana Milтона o problemie podwójnej empatii – często to nie bodziec „sam w sobie” jest trudny, tylko bodziec w warunkach bycia ocenianym, obserwowanym i przyspieszonym. Psychoperformans traktuje więc mapę bodźców jako mapę relacji, nie jako mapę „właściwości miejsca”.

Na tej podstawie konstruuje się pakiety adaptacyjne, czyli zestawy decyzji projektowych, które można szybko wdrożyć i szybko odwrócić. Pakiet adaptacyjny nie jest „indywidualnym

programem” w logice klinicznej, tylko standardem elastyczności: plan sytuacyjny przewiduje, że w grupie będą różne progi wrażliwości, więc środowisko ma być strojone tak, aby mieściło szerokie spektrum bez konieczności ujawniania diagnoz i bez konieczności negocjowania prawa do wsparcia. Pakiet obejmuje zwykle: strefy o różnym natężeniu bodźców (strefa aktywna, strefa półcienia, strefa neutralu), mechanizmy redukcji bodźców (przyciemnienie, wygaszenie dźwięku, ograniczenie ruchu), interfejs odmowy (operatory „stop/pauza/koniec”), oraz zasady językowe i społeczne (brak presji kontaktu wzrokowego, brak wymogu mówienia, brak komentowania zachowań regulacyjnych). To jest adaptacja niebehavioralna w najściślejszym sensie: nie kształtuje reakcji osoby, tylko modyfikuje warunki, w których osoba nie musi wchodzić w reakcję obronną.

Ważnym elementem pakietów adaptacyjnych jest projektowanie „miękkich granic” zamiast granic twardych. Granica twarda w instytucjach często ma formę zakazu lub nakazu, co szybko staje się narzędziem dyrektywności. Granica miękka w psychoperformansie jest projektowana jako affordance (w sensie Jamesa J. Gibsona), czyli właściwość środowiska, która sama sugeruje możliwość: strefa neutralu jest widoczna, dostępna, wygodna, nie jest „karą”, więc osoba może do niej przejść bez negocjacji. Obiekt–klucz jest zaprojektowany jako przełącznik, więc osoba może go użyć do przerywania ekspozycji bez tłumaczenia. Układ przestrzeni sugeruje rozproszenie, więc grupa nie zamienia się w tłum. Takie projektowanie jest zgodne z humanistyczną etyką, bo nie wymaga konfrontacji o granicę; granica jest wbudowana, a więc mniej przemocowa.

Integracja adaptacji z rolami jest warunkiem, aby adaptacje nie pozostały w sferze deklaracji. Moderator jest odpowiedzialny za rytm i komunikację proceduralną: mówi krótko, jasno, bez metaforycznych poleceń, i nie przyspiesza grupy. Opiekun jest odpowiedzialny za parametry bodźcowe i wyjścia boczne: obserwuje eskalację pobudzenia, ale nie interpretuje jej moralnie; reaguje przez zmianę środowiska, nie przez korektę osoby. Inicjator jest odpowiedzialny za to, aby sens psychoperformansu nie stał się wymówką dla ekspozycji: w praktyce oznacza to gotowość do natychmiastowego wygaszenia bodźców i do przejścia w tryb neutralu, jeśli adaptacje nie wystarczają. Świadek jest odpowiedzialny za dyskrecję i za nieprodukowanie narracji o czyichś trudnościach, a uczestnik ma prawo do bycia uczestnikiem w minimalnym sensie: może być obecny bez działania, bez mowy i bez kontaktu. Te role są w rozdziale o adaptacjach kluczowe, bo adaptacje to nie „technika”, tylko praktyka wspólnoty.

Adaptacja językowa w psychoperformansie, oprócz redukcji presji, ma też wymiar semiotyczny: język jest tu narzędziem nie tylko przekazu, ale i regulacji. Komunikaty proceduralne muszą być tak skonstruowane, aby nie wytwarzały niepewności: jednoznaczny początek i koniec segmentu, jasne sygnały zmian, brak wieloznacznych zaproszeń, które w praktyce są ukrytymi poleceniami. Jednocześnie język nie może być infantylizujący, bo infantylizacja jest formą przemocy symbolicznej; adaptacja nie polega na „mówieniu jak do dziecka”, tylko na mówieniu w sposób przewidywalny i pozbawiony presji. To szczególnie ważne w pracy z osobami dorosłymi, dla których doświadczenie bycia traktowanym protekcyjnie bywa źródłem wtórnego cierpienia i wstydu.

W tym miejscu psychoperformans wprowadza jeszcze jeden element: język wspólnoty o zachowaniach regulacyjnych. W wielu środowiskach zachowania te są stygmatyzowane, co generuje presję maskowania i zwiększa koszt uczestnictwa. Psychoperformans ustanawia w

planie sytuacyjnym zasadę niekomentowania: nikt nie mówi „uspokój się”, „nie rób tego”, „patrz na mnie”, „siedź spokojnie”, chyba że zachowanie zagraża bezpieczeństwu. Jeśli potrzebna jest interwencja, jest ona wykonywana przez zmianę środowiska i przez otwarcie wyjścia bocznego, nie przez moralizowanie. Ta zasada nie jest drobiazgiem, tylko centralnym mechanizmem dostępności: redukuje presję społeczną, która bywa większym bodźcem niż światło czy dźwięk.

Strojenie w czasie rzeczywistym jest w psychoperformansie tym, czym w praktykach muzycznych jest intonacja w trakcie wykonania: nie da się jej raz ustawić i zapomnieć, bo warunki, relacje i pobudzenie zmieniają się dynamicznie. Różnica polega na tym, że w psychoperformansie intonuje się środowisko i relację, a nie osobę. Dlatego monitorowanie w czasie rzeczywistym musi być nieinwazyjne i nieklasyfikujące; nie polega na ocenianiu, czy uczestnik zachowuje się „poprawnie”, tylko na obserwowaniu, czy parametry sytuacji przekraczają progi tolerancji. W praktyce oznacza to, że opiekun i moderator obserwują markery obciążenia: przyspieszenie ruchów lub przeciwnie – zastyganie, gwałtowne uniki, wzrost napięcia mięśniowego, narastanie zachowań regulacyjnych, trudność w utrzymaniu orientacji w przestrzeni, zwiększoną wrażliwość na dźwięk lub światło, wzrost konfliktowości w reakcjach na drobne bodźce. Te markery są traktowane jako dane sytuacyjne, nie jako „objawy do interpretacji”, a odpowiedzią jest korekta kanałów, nie korekta osoby.

Kluczowe jest, aby korekty były mikro i aby nie stawały się spektaklem troski. W instytucjach często obserwuje się, że dostosowanie jest demonstrowane publicznie jako gest „opieki”, co niechcący zwiększa ekspozycję osoby, dla której adaptacja jest wdrażana. Psychoperformans tego unika: korekty są wykonywane dyskretnie, bez komentarza, w sposób, który wygląda jak naturalny element działania. Jeśli trzeba przyciemnić światło, robi się to stopniowo i bez narracji o przyczynie. Jeśli trzeba obniżyć dźwięk, robi się to jak element dramaturgii ciszy i nasłuchu, a nie jako reakcję na „problem uczestnika”. Jeśli trzeba zmienić geometrię grupy, moderator przeprowadza to jako zmianę formatu, a nie jako „interwencję”. Ta dyskrecja jest narzędziem etycznym, bo chroni przed zawstydzeniem i przed produkcją statusu „osoby wymagającej”, co w grupach heterogenicznych bywa źródłem wtórnej przemocy symbolicznej.

Aby strojenie w czasie rzeczywistym było możliwe bez chaosu, plan sytuacyjny musi być zbudowany modularnie, czyli w segmentach, które można skrócić, wydłużyć, pominąć albo domknąć bez utraty struktury. Modułowość jest tu odpowiednikiem techniki w muzyce współczesnej: forma jest otwarta, ale ma stabilne punkty orientacyjne. Psychoperformans osiąga to przez powtarzalne bramy: wejście, aktywacja, neutral, domknięcie, przy czym neutral jest równorzędny, a nie marginalny. Dzięki temu, jeśli pobudzenie rośnie, można przejść do neutralu, nie ogłaszając „awarii”. Modułowość jest jednocześnie sposobem utrzymania niedyrektywności: skoro plan ma wiele ścieżek, to wybór ścieżki w odpowiedzi na stan grupy nie jest dyktatem, tylko adaptacją środowiska.

W strojenie w czasie rzeczywistym wpisana jest także adaptacja językowa w sensie pragmatycznym: to, co i jak mówi moderator, może podnieść albo obniżyć pobudzenie. Dlatego w praktyce moderator stosuje mowę o stałej strukturze, w której przewidywalność jest ważniejsza niż ekspresja. Komunikaty są krótkie, powtarzalne, pozbawione ironii i metaforycznych poleceń, bo metafora w warunkach przeciążenia bywa źródłem niepewności. Jednocześnie język jest pozbawiony oceny: nie mówi się „zachowuj się”, „uspokój się”, „weź się

w garść”, bo te formuły są przemocowe i uruchamiają wstyd. Zamiast tego mówi się o możliwościach sytuacji: „możesz usiąść”, „możesz przejść do ciszy”, „możesz zakończyć”, „możesz zostać i nie robić nic”. To jest fundamentalnie humanistyczne, bo uznaje prawo do minimalnej obecności jako formy uczestnictwa.

Ważnym elementem strojenia jest praca na obiekcie–kluczu jako regulatorze nie tylko indywidualnym, ale i zbiorowym. Obiekt może pełnić funkcję wskaźnika zmiany formatu: gdy obiekt zostaje przedstawiony w przestrzeni, grupa intuicyjnie odczytuje zmianę intensywności bez słów. Obiekt może też działać jako „wspólny przełącznik”: jego odsłonięcie oznacza aktywację, jego przykrycie oznacza ciszę, jego odłożenie oznacza domknięcie. Ten mechanizm ma dwie zalety: po pierwsze, redukuje zależność od komunikatów słownych, po drugie, pozwala na dyskretne korekty bez zwracania uwagi na jednostkę. W psychoperformansie obiekt–klucz jest więc technologią dostępności, bo materializuje wybór i rytm w sposób, który jest czytelny, ale nie inwazyjny.

W planie sytuacyjnym dla grup wrażliwych szczególnie istotne są podpisy symboliczne jako sposób domykania ekspozycji bez rozmowy. Podpis symboliczny w tym kontekście nie jest „podsumowaniem przeżyć”, tylko bezpiecznym sygnałem, że segment się kończy i że nie ma obowiązku niczego dodawać. Podpis może być minimalny: wygaszenie bodźców, ustawienie obiektu w strefie neutralu, jeden stały gest moderatora, jedna krótka formuła proceduralna w rodzaju „koniec na dziś”, po czym następuje rozproszenie. Rozproszenie jest częścią podpisu, bo chroni przed sytuacją, w której grupa zaczyna „omawiać”, „analizować” albo „pytać, jak się czujesz”, co w kontekście wrażliwym bywa przemocą. Jeśli w ogóle przewiduje się rozmowę, to tylko jako opcję po domknięciu, z możliwością całkowitej odmowy, w strefie, gdzie nie ma świadków i gdzie presja społeczna jest minimalna.

Strojenie w czasie rzeczywistym dotyczy także napięcia między dostępnością a autonomią. W praktyce łatwo wpaść w pułapkę, w której dostosowanie staje się kontrolą: ktoś stale obserwuje uczestnika, stale „sprawdza, czy jest ok”, stale proponuje pomoc. Psychoperformans unika tego przez zasadę minimalnej intruzji: opiekun i moderator utrzymują gotowość, ale nie wchodzą w pole osoby, dopóki osoba sama nie zainicjuje lub dopóki nie ma ryzyka bezpieczeństwa. To jest zgodne z niedyrektywną postawą: wsparcie jest dostępne, ale nie jest narzucane. W praktyce oznacza to także, że nie wymaga się od osoby sygnalizowania potrzeb w „właściwy sposób”; dlatego interfejs odmowy i korekty jest zawsze dostępny, a wyjścia boczne są zawsze realne.

Adaptacja językowa w psychoperformansie ma także wymiar semiotyczny i kulturowy, ponieważ „dostępność” nie sprowadza się do prostoty zdań, lecz do redukcji niepewności interpretacyjnej w całym układzie relacyjnym. W praktyce oznacza to projektowanie rejestru komunikacyjnego jako stałego, przewidywalnego i pozbawionego ukrytych intencji, co jest szczególnie ważne w grupach heterogenicznych, gdzie współistnieją ASD, lęk, doświadczenie traumy, żaloba, różnice językowe oraz zróżnicowane kompetencje pragmatyczne. Psychoperformans traktuje język jako technologię regulacji, a nie jako dekorację: formuła, tempo, intonacja, długość wypowiedzi i liczba implicytów mają bezpośredni wpływ na pobudzenie i na poczucie bezpieczeństwa. Dlatego adaptacja nie polega na „upraszczaniu treści”, tylko na konsekwentnym oddzieleniu warstwy proceduralnej od warstwy znaczeń oraz na utrzymaniu wysokiej możliwości korekty bez wstydu.

W perspektywie pragmatyki i analizy interakcji warto pamiętać, że wiele napięć rodzi się nie z samej treści, lecz z naruszeń oczekiwań co do przebiegu rozmowy: kto ma turę, kiedy można przerwać, czy odmowa jest akceptowana, czy pytanie jest pytaniem, czy zakamuflowaną instrukcją. To, co w klasycznych ujęciach Paula Grice'a bywa ujmowane jako zasady kooperacji, w sytuacjach wrażliwych działa często jako źródło presji, bo odbiorca zakłada istnienie „ukrytej właściwej odpowiedzi”, a grupa może nieświadomie wymuszać jej ujawnienie. Psychoperformans przeciwdziała temu przez metakomunikację proceduralną: jasno komunikuje, że brak odpowiedzi jest dopuszczalny, że odmowa jest równorzędna zgodzie i że można zmieniać decyzję bez konsekwencji. W praktyce jest to również ochrona „twarzy” w sensie Ervinga Goffmana i późniejszych ujęć grzeczności językowej Brown i Levinson, bo redukuje społeczną cenę wycofania się, która w przeciążeniu bywa kluczowym czynnikiem eskalacji.

W heterogenicznych grupach psychoperformans stosuje zasadę redundancji multimodalnej, czyli powtarzalności informacji w kilku kanałach bez wymogu jednego „właściwego” sposobu odbioru. Ta redundancja nie jest gadulstwem, tylko inżynierią dostępności: to samo może zostać zakomunikowane krótkim zdaniem, prostym gestem, przedstawieniem obiektu–klucza oraz zmianą światła lub dźwięku, dzięki czemu osoba nie musi przetwarzać całej informacji w języku mówionym. Jednocześnie redundancja chroni przed nadprodukcją języka, która często jest formą dyrektywności: im więcej tłumaczeń, tym więcej presji na interpretację i tym większe ryzyko, że osoba będzie musiała „odpowiedzieć”, aby zakończyć napływ komunikatów. Dlatego psychoperformans utrzymuje informację proceduralną w krótkich, stałych formułach i przekazuje ją raczej poprzez strukturę sytuacji niż przez perswazję.

Ważnym wymiarem adaptacji językowych są interfejsy wielorejestrowe, które pozwalają współistnieć językowi specjalistycznemu i językowi prostemu bez hierarchii i bez infantylizacji. W praktyce plan sytuacyjny rozdziela rejestry: rejestr roboczy dla zespołu ról (inicjator, moderator, opiekun) może zawierać terminologię techniczną, ale rejestr kierowany do uczestników ma być stabilny, zrozumiały i pozbawiony presji, przy czym „zrozumiały” nie znaczy banalny, tylko jednoznaczny. To rozróżnienie jest krytyczne, bo często źródłem przemocy symbolicznej bywa sytuacja, w której grupa mówi językiem eksperckim o uczestniku w jego obecności, a następnie oczekuje, że uczestnik będzie współpracował w warunkach własnej uprzedmiotowionej ekspozycji. Psychoperformans ustanawia tu zasadę minimalizacji mowy o osobie i maksymalizacji mowy do osoby, przy czym „mowa do” ma charakter proceduralny i respektujący autonomię, a nie oceniający.

Adaptacje językowe obejmują także projektowanie minimalnych protokołów naprawczych, czyli takich, które pozwalają wyjść z nieporozumienia bez eskalacji i bez zawstydzenia. Zamiast dociekania „co miałeś na myśli”, psychoperformans stosuje procedury odwracalne: propozycję dwóch wariantów, możliwość wskazania „nie”, możliwość przerwania i powrotu do neutralu. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny nie opiera się na długich negocjacjach znaczeń w czasie rzeczywistym, bo w sytuacjach przeciążeniowych negocjacje bywają paliwem konfliktu, nawet przy dobrych intencjach. Z tego powodu psychoperformans preferuje rozwiązania, które zmniejszają liczbę punktów spornych: mniej pytań o motywy, więcej przełączników parametrów; mniej komentarzy o emocjach, więcej możliwości regulacji bodźców; mniej „wyjaśnień”, więcej bezpiecznych zakończeń segmentu.

Wielość kodów kulturowych i językowych w grupie wymaga także adaptacji na poziomie pragmatyki społecznej: norm kontaktu wzrokowego, norm dystansu, norm dotyku, norm tempa rozmowy i norm ekspresji. Badania antropologiczne nad proksemiką, kojarzone z Edwardem T. Hallem, przypominają, że dystans i bliskość są kodowane kulturowo, a w kontekście neuroatypowości dochodzi do tego jeszcze wymiar sensoryczny i regulacyjny, który może radykalnie zmieniać tolerancję na bodźce. Psychoperformans rozwiązuje to przez prymat prawa do dystansu oraz przez zaniechanie praktyk, które w wielu środowiskach są traktowane jako „wychowawcze”, na przykład wymuszania spojrzenia, wymuszania uścisku dłoni czy wymuszania odpowiedzi w określonym tempie. Adaptacja nie polega więc na „nauce norm”, tylko na uznaniu, że normy są negocjowane przez projekt środowiska, a najważniejszą normą jest ochrona autonomii i bezpieczeństwa.

W domknięciu tego podrozdziału adaptacje sensoryczne i językowe można więc ująć jako wspólny system zabezpieczeń, który działa na trzech poziomach jednocześnie: poziomie bodźcowym, poziomie interakcyjnym i poziomie symboliczno-społecznym. Poziom bodźcowy zapewnia odwracalność parametrów światła, dźwięku, przestrzeni i obiektu, aby osoba nie musiała „wytrzymywać” sytuacji, tylko mogła ją realnie współkształtować. Poziom interakcyjny zapewnia protokoły niedyrektywne, w których odmowa i pauza są łatwiejsze niż zgoda, a korekta jest uznana za normalną część relacji, nie za problem. Poziom symboliczno-społeczny chroni przed wtórną przemocą narracji: przed komentowaniem, moralizowaniem, infantyлизacją, wymuszaniem spójności i produkcją długu wdzięczności, które w grupach wrażliwych są często bardziej destrukcyjne niż sama trudność bodźcowa.

## Bibliografia

Bibliografia do rozdziału 62:

1. Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. 2nd ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.
2. Beuys, Joseph. *What Is Art?* Edited by Volker Harlan. Forest Row: Clairview Books, 2004.
3. Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
4. Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
5. Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
6. de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
7. Foster, Susan Leigh. *Choreographing History*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
8. Foster, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge, 2011.
9. Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

10. Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
11. Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.
12. Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
13. Malafouris, Lambros. *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
14. Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
15. Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

Bibliografia do rozdziału 63:

16. Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.
17. Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2011.
18. Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Edited by Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 1993.
19. Kirby, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: E. P. Dutton, 1965.
20. Lacy, Suzanne, red. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
21. Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006.
22. Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
23. Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
24. Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2nd ed. London: Routledge, 2008.
25. Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
26. Bishop, Claire, red. *Participation*. London: Whitechapel; Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
27. Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000.
28. Pearson, Mike. *Site-Specific Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
29. Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2004.
30. Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

Bibliografia do rozdziału 64:

31. Barba, Eugenio. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1995.

32. Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.
33. Bogart, Anne, and Tina Landau. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
34. Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Translated by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride. New York: Theatre Communications Group, 1985.
35. Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968.
36. Heddon, Deirdre, and Jane Milling. *Devising Performance: A Critical History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
37. Lecoq, Jacques. *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*. London: Methuen Drama, 2000.
38. McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
39. Oida, Yoshi, with Lorna Marshall. *The Invisible Actor*. London: Methuen, 1997.
40. Zarrilli, Phillip B. *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*. London: Routledge, 2009.
41. Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.
42. Stanislavski, Konstantin. *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts Books, 1936.
43. Turner, Cathy, and Synne K. Behrndt. *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
44. Féral, Josette. *Theory of the/and Theatre*. Montreal: Les Éditions Jeu; Ottawa: University of Ottawa Press, 2002.
45. Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Bibliografia do rozdziału 65:

46. Abramović, Marina. *Walk Through Walls: A Memoir*. New York: Crown Archetype, 2016.
47. Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
48. Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
49. Berleant, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
50. Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
51. Csordas, Thomas J., red. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
52. Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated by Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994.
53. Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

54. Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.
55. Ingold, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.
56. Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.
57. Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
58. Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, red. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect, 2012.
59. McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge, 2001.
60. Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. 3rd ed. Chichester: Wiley, 2012.

Bibliografia do rozdziału 66:

61. Pink, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. 2nd ed. London: Sage, 2015.
62. Classen, Constance. *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
63. Classen, Constance, David Howes, and Anthony Synnott. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge, 1994.
64. Howes, David, red. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg, 2005.
65. Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
66. Noë, Alva. *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
67. Sheets-Johnstone, Maxine. *The Primacy of Movement*. Expanded 2nd ed. Amsterdam: John Benjamins, 2011.
68. Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
69. Manning, Erin. *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.
70. Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
71. Norman, Donald A. *The Design of Everyday Things*. Revised and expanded ed. New York: Basic Books, 2013.
72. Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
73. Casey, Edward S. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
74. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
75. Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B. Tauris, 2006.

Bibliografia do rozdziału 67:

76. Pearson, Mike, and Michael Shanks. *Theatre/Archaeology*. London: Routledge, 2001.
77. Read, Alan. *Theatre, Intimacy and Engagement: The Last Human Venue*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
78. Reason, Matthew, and Dee Reynolds, red. *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol: Intellect, 2012.
79. Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London: Verso, 2009.
80. Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
81. Sudnow, David. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
82. Causey, Matthew. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. London: Routledge, 2006.
83. Grau, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
84. Hansen, Mark B. N. *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York: Routledge, 2006.
85. Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
86. Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
87. Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.
88. Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
89. O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 1999.
90. Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

Bibliografia do rozdziału 68:

91. Bishop, Claire, red. *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
92. Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
93. Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
94. Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.
95. Causey, Matthew. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. London: Routledge, 2006.
96. Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. *Diacritics* 16, nr 1 (1986): 22–27.
97. Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1955.

98. Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
99. Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
100. McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge, 2001.
101. O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Expanded ed. Berkeley: University of California Press, 1999.
102. Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.
103. Score, Christina, red. *On Scores*. Brussels: Foundation for Contemporary Arts, 2010.
104. Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, NH: University Press of New England, 1998.
105. Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

Bibliografia do rozdziału 69:

106. Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997.
107. Bishop, Claire. *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.
108. Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, 2009.
109. Brandstetter, Gabriele, and Gabriele Klein, red. *Dance [and] Theory*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.
110. Buttmer, Anne, and David Seamon, red. *The Human Experience of Space and Place*. London: Croom Helm, 1980.
111. Chemers, Michael M. *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.
112. Corrigan, Timothy. *A Short Guide to Writing about Film*. 9th ed. New York: Pearson, 2015.
113. Etchells, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge, 1999.
114. Heathfield, Adrian. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: MIT Press and Live Art Development Agency, 2009.
115. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.
116. McConachie, Bruce, and F. Elizabeth Hart, red. *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London: Routledge, 2006.
117. O'Neill, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.
118. Pearson, Mike, and Fiona Wilkie, red. *Researching Site-Specific Performance: Developing Methods and Methodologies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

119. Reason, Matthew. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
120. Schechner, Richard. *Performance Theory*. Rev. and expanded ed. London: Routledge, 2003.

Bibliografia do rozdziału 70:

121. Schneider, Rebecca. *Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.
122. Shannon Jackson. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge, 2011.
123. Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
124. Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
125. Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
126. Kester, Grant H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011.
127. Lacy, Suzanne, red. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
128. Thompson, Nato, red. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*. New York: Creative Time Books; Cambridge, MA: MIT Press, 2012.
129. Helguera, Pablo. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.
130. Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
131. Deutsche, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
132. Rendell, Jane. *Site-Writing: The Architecture of Art Criticism*. London: I.B. Tauris, 2010.
133. Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.
134. Jones, Amelia, red. *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden, MA: Blackwell, 2006.
135. Warr, Tracey, and Amelia Jones, red. *The Artist's Body*. London: Phaidon Press, 2000.

Bibliografia do rozdziału 71:

136. Bourriaud, Nicolas. *Altermodern: Tate Triennial*. London: Tate Publishing, 2009.
137. Carter, Paul. *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Carlton, VIC: Melbourne University Publishing, 2004.

138. Carter, Paul, and Barbara Bolt, red. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris, 2007.
139. Goldberg, RoseLee. *Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century*. London: Thames & Hudson, 2018.
140. Heathfield, Adrian, red. *Live: Art and Performance*. London: Tate Publishing, 2004.
141. Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
142. Reason, Matthew. *Asking the Audience: Audience Research and the Experience of Theatre*. Bristol: Intellect, 2010.
143. Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
144. Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
145. Kester, Grant H. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011.
146. Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, 2009.
147. Heathfield, Adrian, and Hugo Glendinning. *Shattered Anatomies: Traces of Movement in the Work of Klaus Obermaier*. Brighton: Sussex University Press, 2010.
148. Pearson, Mike. *Marked in the Map: Performance in Site-Specific Art*. London: Routledge, 2010.
149. Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
150. Lavery, Carl, and Simon Shepherd, red. *British Theatre between the Wars, 1918–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

## Spis treści

CZĘŚĆ VIII — KATALOG PLANÓW SYTUACYJNYCH PSYCHOPERFORMANSOWYCH.....	1
62. Zasady korzystania z katalogu .....	3
62.1. Jak czytać plan: metadane, cele, parametry, przeciwwskazania .....	4
62.2. Modyfikacje i warianty bezpieczne .....	11
62.3. Mapowanie zasobów lokalnych .....	18
Plany bazowe (bez odniesień medycznych) .....	25
63.1. Logoperformans i cisza (moduł indywidualny).....	26
63.2. Mapa ciała i spirala obecności (moduł duetowy).....	34

63.3. Obiekt-klucz i rekonstrukcja obrazu (moduł kameralny) .....	42
63.4. Performanse miejskie i monumentalne (moduł zbiorowy).....	51
63.5. Performanse codzienne (mikronarracyjne).....	60
Plany dramaturgiczne i czasowe .....	69
64.1. Czas chwilowy (interwencje do 5 minut) .....	70
64.2. Format krótki (15–45 minut) .....	78
64.3. Format średni (60–120 minut) .....	86
64.4. Format długi (3–6 godzin) .....	93
64.5. Trwanie rozszerzone (dni–miesiące–lata) .....	101
Plany narracyjne i nienarracyjne .....	109
65.1. Fabuła, antyfabuła i struktury epitetyczne.....	111
65.2. Drony, pętle, modulacje i rozrzedzenia akcji.....	120
65.3. Montaż na żywo: cue’y, sygnały, okna sensu.....	129
Plany somatyczne i ucieleśniające.....	136
66.1. Ideokineza i mikro-ruch.....	137
66.2. Praca z oddechem i HRV (bez aparatury lub z aparaturą).....	147
66.3. Uwaga dotykowa i praca z ciężarem .....	155
Plany dźwiękowe i audialne .....	161
67.1. Ścieżki ciszy i nastuchu.....	162
67.2. Miski, gongi, kamertony – protokoły wejść i wyjść.....	168
67.3. Ambient/soundscape i dramaturgia progów .....	173
Plany świetlne i wizualne .....	179
68.1. Światło niskie i ciemność kontrolowana .....	180
68.2. Kolor i kontrast; ochrona pola widzenia.....	187
68.3. Projekcje i obiekty świetlne.....	194
Plany społeczne i kolektywne.....	200
69.1. Pętle ko-regulacji i kręgi uwagi .....	202
69.2. Role: inicjator, moderator, opiekun, świadek .....	209
69.3. Domknięcia wspólnotowe i podpisy symboliczne .....	218
Plany krytyczne i obywatelskie.....	224
70.1. Akt oporu i kontr-rytuał.....	226
70.2. Etyka konfliktu i deeskalacja .....	235
70.3. Przestrzeń publiczna i protokoły bezpieczeństwa.....	244
Plany dla grup wrażliwych i o szczególnych potrzebach .....	251
71.1. ASD i komunikacja AAC .....	252
71.2. Lęk, żaloba, kryzys – mikro-formaty wsparcia.....	259

71.3. Adaptacje sensoryczne i językowe .....	267
Bibliografia.....	273
Spis treści.....	280