

Kompendium Psychoperformansu

Studium przypadku artysty wizualnego z chorobą oczu

TOM II

Oskar Chmiola

Udostępniam otwarcie na jasnych warunkach

Autor: Oskar Chmiola.

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 II — MATERIAŁY I MEDIA DZIAŁANIA

Część II poświęcona jest materiałom i mediom działania, a więc temu poziomowi psychoperformansu, na którym praktyka przestaje być wyłącznie intencją, deklaracją lub ideą, a staje się konkretną organizacją tworzywa. To tutaj rozstrzyga się, z czego zbudowany jest akt, jaką ma gęstość bodźców, jaki wytwarza rytm, jakie relacje ustanawia między ciałem a otoczeniem i w jaki sposób przeprowadza uczestnika przez kolejne progi doświadczenia. Materiały i media nie pełnią w psychoperformansie funkcji dekoracyjnej ani pomocniczej. Nie są też neutralnymi nośnikami wcześniej gotowego sensu. Stanowią aktywne komponenty planu sytuacyjnego, które modulują percepcję, pobudzenie, napięcie mięśniowe, orientację uwagi, przebieg afektu i możliwość domknięcia działania. Właśnie dlatego ta część kompendium nie traktuje ciała, obiektu, światła, dźwięku, obrazu czy czasu jako osobnych dodatków do „właściwej” pracy, lecz jako współkonstrytuujące media transformacji. W psychoperformansie

sens nie istnieje przed materiałem; sens wyłania się w operacjach wykonywanych na materiale i przez materiał.

W tej części porządkuję pole działania wokół sześciu podstawowych kanałów: obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu. Kanały te nie tworzą sztywnej hierarchii ani nie muszą występować zawsze jednocześnie, ale każdy z nich może stać się osią aktu symbolicznego i każdy może wchodzić w relacje z pozostałymi. Obraz obejmuje zarówno przedstawienia materialne, jak i samo komponowanie pola widzenia, kontrastów, kierunków spojrzenia oraz sposobów kadrowania rzeczywistości. Słowo oznacza nie tylko tekst mówiony i pisany, lecz także intonację, pauzę, ciszę, formułę, komendę, zwrot performatywny i logikę wypowiedzi. Gest obejmuje zarówno ruch minimalny, jak i bardziej rozbudowaną frazę cielesną, przy czym zawsze pozostaje sprzężony z postawą i oddechem. Światło działa jako regulator widzialności, temperatury percepcyjnej, kontrastu i dobowego lub sytuacyjnego strojenia układu nerwowego. Dźwięk operuje rytmem, rezonansem, orientacją uwagi, organizacją wejść i wyjść, a także napięciem między nasyceniem i ciszą. Obiekt zaś występuje jako rzecz–klucz, rekwizyt, materiał oporu, utensylium, nośnik projekcji, punkt ciężkości rytuału albo narzędzie odczarowywania. Ich wspólnym mianownikiem nie jest estetyczna jednorodność, lecz zdolność do uruchamiania przejść: z napięcia ku regulacji, z chaosu ku strukturze, z zamrożenia ku minimalnej sprawczości, z bezkształtnego lęku ku formie, którą można podjąć, przekształcić i odłożyć.

Część II ma charakter infrastrukturalny. O ile część pierwsza ustanawiała słownik, granice, status metodologiczny i etyczny psychoperformansu, o tyle tutaj przechodzę do jego materialnej składni. Rozdział piąty ujmuje ciało jako jednocześnie instrument i medium, to znaczy jako aparat wykonawczy oraz miejsce zapisu działania. Postawa, gest, oddech, kinestezja, interocepcja, głos, bezruch i napięcie–uwolnienie zostają rozpisane jako elementy mikrogramatyki działań, czyli takiej skali organizacji, w której najmniejsza zmiana ustawienia ciała może zmienić całą topologię pola obecności. Rozdział szósty koncentruje się na obiekcie i materiale, a więc na tym, jak rzeczy codzienne, artefakty rytualne, zestawy obiektów, akty niszczenia, składania, zawieszania czy unieruchamiania mogą funkcjonować jako operatory znaczenia i transformacji. Rozdział siódmy przechodzi do przestrzeni, światła i infrastruktury technicznej, pokazując, że scenografia uboga, układ dystansów, akustyka, kontrast świetlny i organizacja miejsca nie są tłem, lecz współtworzą parametry bezpieczeństwa i intensywności. Rozdział ósmy dotyczy czasu, dramaturgii, repetycji, partytur i cue'ów, czyli temporalnej architektury aktu. Rozdział dziewiąty rozwija problem dźwięku w całym jego spektrum: od głosu własnego i prostych instrumentów po psychoakustykę, kontrowersje wokół częstotliwości, praktyki tradycyjne, status dowodowy i kwestie bezpieczeństwa. Rozdział dziesiąty zamyka tę część refleksją nad obrazem, kolorem, kadrowaniem, dokumentem i ochroną pola widzenia. Dzięki temu część II nie jest katalogiem środków, lecz mapą ich funkcjonowania w spójnym systemie działania.

Szczególne znaczenie ta warstwa kompendium zyskuje w perspektywie studium przypadku artysty wizualnego z centralną surowiczą chorioretinopatią. W takim przypadku materiały i media nie są wyłącznie kwestią kompozycji albo estetycznego wyboru, lecz bezpośrednio

wpływają na próg przeciążenia, komfort orientacji i bezpieczeństwo funkcjonowania. Natężenie światła, kontrast obrazu, rodzaj powierzchni, połysk lub matowość, kierunek padania oświetlenia, gęstość ruchu w polu widzenia, rodzaj dźwięku, czas ekspozycji, sposób ustawienia ciała wobec ekranu lub obiektu – wszystko to może albo wzmacniać margines sterowalności, albo go naruszać. Z tego powodu część II nie operuje pojęciem medium w sensie wyłącznie artystycznym. Medium jest tu także środowiskiem regulacyjnym. Oznacza to, że materiał dobiera się nie tylko według jego symboliki, lecz również według jego wpływu na układ nerwowy, percepcję, oddech, napięcie mięśniowe, tolerancję sensoryczną i możliwość utrzymania uwagi bez przeciążenia. W kontekście pracy z chorobą wzroku szczególnie ważna staje się ekonomia bodźców: zdolność do takiego komponowania obrazu, dźwięku, światła i gestu, aby nie potęgowały chaosu percepcyjnego, lecz tworzyły warunki do orientacji, odzyskiwania sprawczości i budowania zaufania do własnych sygnałów.

Kluczowymi kategoriami tej części są dominanta rytmiczna, prozodia domknięcia, gęstość bodźców, pole obecności i margines sterowalności. Dominanta rytmiczna porządkuje przepływ zdarzeń, wyznacza sposób powracania elementów i chroni działanie przed przypadkowym rozproszeniem. Prozodia domknięcia określa, jak akt się kończy, jak wygasa napięcie, jak uczestnik wychodzi z intensywności i jak możliwa staje się integracja doświadczenia. Gęstość bodźców odnosi się do liczby, intensywności i wzajemnego zagęszczenia komponentów działających równocześnie w różnych kanałach. Pole obecności oznacza dynamiczną konfigurację relacji między ciałem, przestrzenią, obiektami, świadkiem i wewnętrznym stanem uczestnika. Margines sterowalności zaś wyznacza rzeczywisty zakres, w jakim osoba może jeszcze modulować przebieg działania bez utraty orientacji lub wejścia w stan nadmiernej reaktywności. Pojęcia te pojawiają się w tej części nie jako abstrakcyjny aparat terminologiczny, lecz jako narzędzia projektowania i oceny. Dzięki nim można odróżnić działanie dobrze skomponowane od działania przypadkowego, bodźcowo przeładowanego albo symbolicznie martwego.

Ta część kompendium ma więc cel podwójny. Z jednej strony chce odzyskać dla psychoperformansu powagę materii: pokazać, że przemiana nie dokonuje się „mimo” rzeczy, ciała, światła, czasu i dźwięku, lecz właśnie przez ich odpowiednią organizację. Z drugiej strony ma wprowadzić rygor do pola, które bywa opisywane zbyt szybko metaforycznie, ezoterycznie albo wyłącznie intuicyjnie. Dlatego nie chodzi mi tu o kolekcjonowanie efektownych środków ani o fetyszizowanie materiałów, lecz o budowanie świadomej wiedzy operacyjnej. Po lekturze tej części czytelnik powinien rozumieć, że każdy element działania ma swoje parametry, ograniczenia, ryzyka i możliwości transferu do innych kontekstów. Powinien także umieć rozpoznać, kiedy medium rzeczywiście wspiera proces transformacyjny, a kiedy tylko maskuje brak struktury. Właśnie tu zaczyna się praktyczna dojrzałość psychoperformansu: tam, gdzie materia nie jest już biernym tworzywem, lecz precyzyjnie dobieranym partnerem pracy nad sobą, nad relacją i nad znaczeniem.

5. Ciało jako instrument i medium

Ciało w psychoperformansie nie jest ani neutralnym nośnikiem ekspresji, ani wyłącznie „narzędziem pracy” artysty, lecz stanowi zarazem instrument i medium – aparat wytwarzania

działania oraz substancję, w której działanie zostaje zapisane i z której jest odczytywane. W przypadku artysty z centralną retinopatią surowiczą napięcie między tymi dwoma wymiarami ciała staje się szczególnie wyraźne: każde przesunięcie postawy, każdy mikrogest głowy, szyi i tułowia, każda zmiana kąta ustawienia oczu względem źródła światła modyfikuje realne obciążenie siatkówki, a równocześnie generuje znaczenia, które mogą być przetwarzane symbolicznie. Ciało jako instrument oznacza tu system, który można stroić – poprzez pracę z oddechem, napięciem mięśniowym, zakresem ruchu, pozycją kręgosłupa i ustawieniem głowy – tak aby uzyskać określoną dominantę rytmiczną, czyli powtarzalny wzór fizjologicznego rytmu, na którym opiera się całe działanie. Ciało jako medium oznacza natomiast materiał zapisu: tkankę, w której kumulują się ślady wcześniejszych ekspozycji na obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, w postaci pamięci sensorycznej, pamięci bólu, pamięci napięcia i ulgi, a także utrwalonych sposobów reagowania na olśnienie, zamglenie czy nagłą utratę ostrości widzenia. W polu obecności – rozumianym jako wspólna przestrzeń relacji między artystą, świadkiem, symptomem, materiałami i środowiskiem – ciało staje się więc jednocześnie miejscem decyzji i miejscem ich konsekwencji, a każdy akt symboliczny jest zarówno czynnością wykonywaną ciałem, jak i ingerencją w sposób, w jaki ciało dalej będzie przetwarzać bodźce.

Perspektywa ciała jako instrumentu i medium wymusza inne rozumienie perfonemu niż w tradycyjnych opisach praktyk performatywnych. Perfonem nie jest tu tylko najmniejszą jednostką działania widoczną na zewnątrz, ale minimalnym zestrojeniem procesów wewnętrznych i zewnętrznych: zmianą napięcia mięśni oczu połączoną z przesunięciem spojrzenia o kilka stopni, mikroprzyciemnieniem źrenicy w reakcji na światło, spowolnieniem wydechu skorelowanym z opuszczeniem ramion, krótką frazą słowną wypowiedzianą przy określonej konfiguracji mięśni twarzy. W ten sposób każdy perfonem łączy co najmniej jeden kanał z pełnego zestawu – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – z określoną mikrokonfiguracją somatyczną, a jego powtarzalność staje się narzędziem strojenia ciała-instrumentu. Jednocześnie ta sama powtarzalność osadza się w pamięci ciała-medium: kolejne odstony tego samego perfonemu mogą być przeżywane jako uspokajające, jeśli gęstość bodźców pozostaje w marginesie sterowalności, lub jako nadmierne, jeśli margines ten zostaje przekroczony. Dlatego właśnie plan sytuacyjny musi obejmować nie tylko sekwencję zewnętrznych zdarzeń, ale także przewidywane trajektorie napięcia somatycznego, czas trwania konkretnych konfiguracji postawy, zakres ruchu oczu i głowy oraz relację między pozycją ciała a źródłami światła w przestrzeni. Ciało, traktowane w ten sposób, przestaje być tłem dla działania i staje się centralną matrycą, wobec której kalibrowane są obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; to w nim ostatecznie rozstrzyga się, czy psychoperformans będzie doświadczeniem wspierającym Indywidualną Akcję, czy kolejną sytuacją przeciążenia układu wzrokowego i nerwowego.

W przypadku CSR szczególnego znaczenia nabiera sposób, w jaki ciało negocjuje swoją obecność wobec obrazu. Choroba, której jednym z głównych wymiarów jest subiektywne poczucie „pływającego” lub „odkształconego” pola widzenia, wymusza ciągłą pracę kompensacyjną: zmiany odległości od obiektu, drobne korekty ustawienia głowy, częstsze zamykanie i otwieranie oczu, „zamiatanie” spojrzeniem w poszukiwaniu fragmentów pola, które nadal dają względną ostrość. W psychoperformansie te spontaniczne, często nieuświadomione gesty mogą zostać uchwycone jako materiał – nie po to, by je eksploatować, lecz po to, by odzyskać nad nimi choć częściową sterowność. Ciało jako instrument to wtedy ciało, które uczy się nowych wariantów postawy pozwalających zmniejszyć ekspozycję na

ośnienie i skrajne kontrasty oraz optymalizować przepływ bodźców wzrokowych do obciążonej siatkówki. Ciało jako medium to z kolei ciało, które przechowuje historię wcześniejszych nawrotów i remisji, lęków związanych z utratą widzenia, chwil nadmiernej ekspozycji na obraz o wysokiej gęstości bodźców i chwil ulgi po znalezieniu bezpiecznej konfiguracji światła i przestrzeni. Włączenie tej historii w plan sytuacyjny, z poszanowaniem granic bezpieczeństwa somatycznego, pozwala przeformułować ją w ciąg aktów symbolicznych – drobnych decyzji dotyczących ruchu, ułożenia ciała, sposobu patrzenia i zamykania oczu – które wspierają proces IndywiduAkcji, rozumianej tu jako stopniowe odzyskiwanie sprawstwa nad tym, jak ciało z CSR negocjuje swoją relację z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem.

Jeżeli ciało zostaje potraktowane konsekwentnie jako instrument, wówczas podstawową praktyką staje się jego strojenie względem pełnego zestawu kanałów działania: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Strojenie oznacza tu systematyczną pracę nad tym, aby konfiguracje postawy, oddychania, napięcia mięśniowego i ruchu mogły utrzymać gęstość bodźców w obszarze użytecznym, a nie destrukcyjnym. W kontekście CSR jednym z pierwszych zadań jest identyfikacja takich pozycji ciała, w których ekspozycja na obraz i światło nie prowadzi do natychmiastowego przeciążenia siatkówki: obejmuje to modyfikację kąta pochylecia głowy, odległości od powierzchni, na której pojawia się obraz, a także relacji między linią wzroku a źródłami światła w przestrzeni. Plan sytuacyjny uwzględniający te parametry będzie opisywał nie tylko kolejność aktów symbolicznych, ale również sekwencję zmian pozycji siedzącej, stojącej i chodzonej, rozkład mikroruchów głowy oraz przerwy, w których oczy są zamknięte lub kierowane ku powierzchniom o niskim kontraście. Dominanta rytmiczna zostaje tu zakotwiczona w ciele: może nią być równy, wydłużony oddech, spokojny rytm kroków lub powracający gest rozluźnienia mięśni karku, który wyznacza tempo całego działania. W ten sposób ciało-instrument staje się punktem odniesienia dla organizacji bodźców wzrokowych, słuchowych i dotykowych, a nie odwrotnie – to nie ciało podporządkowuje się przypadkowej konfiguracji obrazów, słów, gestów, światła, dźwięków i obiektów, lecz konfiguracja ta jest negocjowana w odniesieniu do realnych możliwości organizmu obciążonego CSR.

Z perspektywy ciała jako medium kluczowa staje się praca z pamięcią somatyczną i interoceptywną. Każde doświadczenie silnego ośnienia, nagłego bólu głowy po długotrwałym wpatrywaniu się w ekran, każdy epizod zamglenia centralnego pola widzenia zapisuje się jako wzorec relacyjny między ciałem a środowiskiem: pewne ustawienia krzesła i biurka, pewne kąty padania światła, pewne typy obrazów i sekwencji ruchu zaczynają być nieświadomie utożsamiane z zagrożeniem lub ulgą. Psychoperformans wprowadza do tego obszaru kategorię aktu symbolicznego i matrycy decyzji: zamiast przypadkowych ekspozycji powstają działania, w których ciało świadomie wchodzi w kontakt z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, przy jednoczesnej aktywnej obserwacji sygnałów z wnętrza organizmu. Matryca decyzji obejmuje tu zarówno progi bezpieczeństwa (na przykład maksymalny czas wpatrywania się w obiekt o wysokim kontraście, po którym obowiązkowo następuje faza odpoczynku), jak i proceduralne rozwiązania dla momentów przeciążenia (wprowadzane z wyprzedzeniem gesty przerywające, takie jak opuszczenie głowy, odwrócenie wzroku, zasłonięcie oczu dłonią lub tkaniną, wyciszenie dźwięku, zmiana pozycji względem obiektu). Ciało-medium uczy się, że przepisane w planie sytuacyjnym akty przerywania nie są porażką, lecz integralną częścią struktury działania, a prozodia domknięcia – sekwencja gestów, modulacji głosu, zmian światła i porządkowania obiektów – stanowi zawsze dostępny zestaw ruchów, które sygnalizują przejście z ekspozycji do regeneracji. To właśnie w tym napięciu między celowo wytwarzaną

strukturą działania a realnymi reakcjami ciała krystalizuje się IndywiduAkcja: proces, w którym artysta z CSR stopniowo wypracowuje własny, powtarzalny sposób zamykania działań, oparty na doświadczeniu, a nie na abstrakcyjnych zaleceniach.

Szczegółnej analizy wymaga rola ciała dokamerowego, czyli ciała wystawionego na podwójną ekspozycję: realną, w polu obecności, oraz pośrednią, w przyszłym obrazie dokumentacyjnym. Rejestracje wideo czy fotograficzne nie są neutralne ani dla gęstości bodźców, ani dla sposobu, w jaki ciało przeżywa własną widzialność. Źródła światła potrzebne do rejestracji, powierzchnie odbijające, ekrany podglądowe – wszystko to zwiększa obciążenie układu wzrokowego, a świadomość bycia obserwowanym przez oko kamery może uruchamiać dodatkowe napięcia mięśniowe i oddechowe. W psychoperformansie z udziałem osoby z CSR zasada rozdzielania roli świadka i roli kamery ma więc nie tylko wymiar etyczny, lecz także somatyczny: obecny w polu świadek może dostosować swoje zachowanie do sygnałów ciała artysty, reagując na zmiany postawy, oddechu, mimiki i tempo ruchów, podczas gdy kamera pozostaje narzędziem wtórnym, uruchamianym w sposób, który nie kolonizuje pola obecności. Plan sytuacyjny może przewidywać fragmenty działania całkowicie wolne od rejestracji, w których ciało-instrument dostraja się do bodźców wyłącznie w relacji międzyludzkiej, oraz segmenty o kontrolowanej długości, w których pojawia się rejestracja obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu. W obu przypadkach ciało-medium zapisuje doświadczenie nie jako przypadkową sekwencję przeciążeń, lecz jako serię decyzji „po”: po każdej ekspozycji dokonuje się refleksja nad tym, co było zbyt intensywne, co domaga się zmiany w konfiguracji przestrzeni, w natężeniu światła, w doborze obiektów lub w długości trwania gestów. Dzięki temu ciało – jako instrument i jako medium – staje się centralnym narzędziem konstrukcji psychoperformansu, a nie wyłącznie miejscem, na którym odciska się choroba i zewnętrzne wymagania widzialności.

W perspektywie psychoperformansu ciało jako instrument i medium konstytuuje się w trzech nierozdzielnych wymiarach: somatycznym, semantycznym i relacyjnym. W wymiarze somatycznym chodzi o konkretne układy mięśniowe, napięciowe, oddechowe i wegetatywne, które można diagnozować, regulować i stroić; w wymiarze semantycznym o to, jakie znaczenia przypisywane są tym układom – jak ruch dłoni, zmiana postawy czy modulacja oddechu stają się aktami symbolicznymi; wreszcie w wymiarze relacyjnym o to, jak ciało-artysta funkcjonuje w polu obecności razem z ciałami innych osób i z konfiguracją materiałów. Ciało-instrument jest tu aparatem generującym perfonemy, natomiast ciało-medium jest archiwum, w którym te perfonemy pozostawiają ślady w postaci pamięci sensorycznej, motorycznej i emocjonalnej. Psychoperformans zakłada, że żadna z tych warstw nie jest uprzywilejowana – że strojenie instrumentu bez uwzględnienia medium prowadzi do przemocy wobec ciała, a skupienie wyłącznie na medium (na historii śladów, trajektoriach bólu, napięcia czy wstydu) bez aktywnego strojenia instrumentu zamienia działanie w powtórzenie utrwalonych wzorców.

W praktyce oznacza to konieczność projektowania planu sytuacyjnego tak, aby kolejne akty symboliczne były jednocześnie ćwiczeniem instrumentu i przepisaniem medium. Każdy akt – czy będzie to zmiana postawy wobec obrazu, wypowiedzenie zdania, wykonanie gestu wobec obiektu, wprowadzenie czy wygaszenie światła, modulacja dźwięku – tworzy konkretny perfonem w obrębie sześciu kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Perfonem ten ma swoją gęstość bodźców (ile i jak intensywnych komponentów sensorycznych zawiera w jednostce czasu), swój margines sterowalności (na ile można zmieniać jego parametry bez utraty spójności działania) oraz swoją dominantę rytmiczną (jak często może być powtarzany,

aby pozostać nośny, a nie męczący). Matryca decyzji porządkuje te parametry w czasie, pozwalając tworzyć sekwencje, w których ciało instrumentalnie uczy się nowych konfiguracji – innych niż nawykowe wzorce reakcji – a ciało-medium stopniowo gromadzi doświadczenie kojarzące te konfiguracje z bezpieczeństwem, ukojeniem, podniesioną sprawczością. Logoperformans, jako szczególny wariant działania oparty na głosie, języku i ciszy, pokazuje tę logikę w formie skondensowanej: modulacja wysokości, tempa, natężenia i barwy głosu staje się strojeniem instrumentu wokalnego, zaś sposób, w jaki ciało reaguje na własny głos – napięciem, rumieńcem, zmianą oddechu, ruchliwością dłoni – odśladaniem medium wraz z jego historią. Dominanta rytmiczna może zostać tu oparta na jednostajnym frazowaniu, na naprzemienności mówienia i ciszy lub na powrocie określonego słowa-klucza, które włącza i wyłącza dane pasmo bodźców. Prozodia domknięcia, rozpisana na ciało, organizuje natomiast wyjście z działania: sekwencja spowolnień, obniżenia głosu, wygaszania światła, porządkowania obiektów i prostych gestów (na przykład wygładzenia materiału, zamknięcia książki, przykrycia obrazu) przekłada się na jasny sygnał, że pole obecności zwalnia się z intensywnego trybu pracy. To w ramach tak zaprojektowanego planu sytuacyjnego możliwa staje się IndywiduAkcja – nie jako abstrakcyjny rozwój „ja”, lecz jako konkretny proces, w którym ciało-instrument nabywa nowych kompetencji regulacyjnych, a ciało-medium przechowuje i porządkuje doświadczenia potwierdzające, że decyzja „po” jest realną, powtarzalną możliwością, a nie jednorazowym aktem woli.

Perspektywa ciała jako instrumentu i medium, rozumianego w powiązaniu z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, wprowadza ostatecznie wymóg wysokiej precyzji etycznej i metodologicznej. Psychoperformans projektowany w takim reżimie nie może opierać się na nieprzewidywalnych skokach intensywności, przypadkowych ingerencjach w strefy wrażliwe ani na retoryce „przełomu za wszelką cenę”. Zamiast tego wymaga konsekwentnego stosowania matrycy decyzji, w której bezpieczeństwo ciała jest warunkiem koniecznym każdej interwencji symbolicznej, a dokumentacja – niezależnie od tego, czy przyjmuje formę zapisu wideo, notatnika, relacji słownej czy śladu przestrzennego – pozostaje wtórna wobec integralności pola obecności. Ciało jako instrument i medium staje się w tym ujęciu głównym miejscem produkcji wiedzy o psychoperformansie: wiedzy ucieleśnionej, która nie redukuje się ani do protokołów klinicznych, ani do opisów estetycznych, lecz powstaje na styku mikroskopijskich decyzji ruchowych, zmian napięcia, mikrogestów, modulacji głosu oraz sposobu, w jaki te elementy „odkładają się” w pamięci cielesnej. Dopiero na tak zarysowanym fundamencie można sensownie wprowadzać kolejne poziomy analizy – środowisko, materiały, konteksty instytucjonalne i wreszcie jednostkowe przypadki – bez ryzyka, że ciało pozostanie jedynie dekoracją dla teoretycznych tez, zamiast pozostać tym, czym w psychoperformansie jest przede wszystkim: pierwszym instrumentem i pierwszym medium działalności symbolicznej.

5.1. Postawa, gest, oddech: mikrogramatyka działań

Mikrogramatyka działań w psychoperformansie wyznacza poziom organizacji, na którym aktem podstawowym nie jest jeszcze rozpoznawalny kulturowo gest, lecz minimalna, powtarzalna konfiguracja postawy, mikroruchu i aktu oddechowego. Na tym poziomie ciało funkcjonuje jako złożony aparat syntaktyczny, w którym wektor ciężaru, rozkład napięcia mięśniowego, orientacja osi głowa–miednica, amplituda ruchu dystalnych części kończyn oraz

dynamika przepony tworzą rodzaj ucieleśnionej składni, warunkującej to, jakie działania w ogóle mogą zostać zainicjowane w danym polu obecności. Perfonem – rozumiany konsekwentnie jako minimalna jednostka działania, w której konfiguruje się co najmniej jeden kanał z pełnego zestawu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – jest na tym poziomie nie tyle „znakiem”, co operatorem somato-semiotycznym: minimalnym zdarzeniem, w którym rzutuje się relacja między układem nerwowo-mięśniowym a strukturą sytuacji. Plan sytuacyjny, pojmowany jako precyzyjna partytura przebiegu działania wraz z parametrami bezpieczeństwa, nie może być w związku z tym redukowany do kolejności epizodów narracyjnych; musi uwzględniać uporządkowanie perfonemów posturalnych, gestycznych i oddechowych, czyli analizować ciało jako system reguł składniowych. W tej perspektywie postawa jest nie tyle „pozycją wyjściową”, ile macierzą możliwych operatorów: to ona definiuje, które wektory ruchu są dostępne bez przekroczenia progów przeciążenia, które kierunki spojrzenia stają się kinestetycznie uprzywilejowane, a które pozostają w praktyce niedostępne. Gest jest wówczas traktowany jako ciąg transformacji między kolejnymi stanami tej macierzy, a oddech pełni rolę nadrzędnej osi prozodycznej, wyznaczającej temporalne przedziały, w których możliwe jest inicjowanie, zawieszanie i domykanie aktów symbolicznych.

Postawa, rozpatrywana na poziomie mikrogramatyki, staje się strukturą nośną zarówno dla gęstości bodźców, jak i dla marginesu sterowalności. Schemat posturalny – obejmujący ułożenie stóp względem podłoża, pozycję stawów skokowych, kolanowych i biodrowych, krzywizny kręgosłupa, ustawienie obręczy barkowej oraz wektor osi głowy – determinuje, w jakim stopniu ciało jest kinestetycznie przygotowane do przyjmowania i modulowania bodźców pochodzących z obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu. Postawa zamknięta, z obniżonym mostkiem, rotacją wewnętrzną barków i zawężoną podstawą podparcia, generuje odmienną gęstość bodźców niż postawa otwarta, z osiowo wydłużonym kręgosłupem i szeroką podstawą; w pierwszym przypadku nawet niewielkie przesunięcie intensywności światła lub dźwięku może być rejestrowane jako nadmierne, w drugim zaś ta sama zmiana pozostaje w granicach regulacyjnych. Margines sterowalności – rozumiany jako zakres, w jakim uczestnik może realnie modyfikować dopływ bodźców poprzez zmianę konfiguracji swojego ciała – zależy więc bezpośrednio od różnic między tymi schematami. Psychoperformans, operujący świadomie planem sytuacyjnym, wykorzystuje tę zależność, projektując protokoły stopniowych przejść posturalnych: z pozycji o minimalnej ekspozycji sensorycznej ku pozycjom o większej przenikalności, przy jednoczesnym zachowaniu możliwości natychmiastowego powrotu do układu bazowego. Pole obecności nie jest tu abstrakcyjnym „tu i teraz”, lecz konkretną macierzą relacyjną, w której każdy krok nóg, każde mikroprzesunięcie miednicy, każde odchylenie osi głowy przekłada się na przededefiniowanie granic między tym, co odbierane jako bodziec zewnętrzny, a tym, co rejestrowane jako wewnętrzny stan organizmu. Na tym tle akt symboliczny – na przykład powolne podniesienie dłoni do twarzy, przystąpienie części pola widzenia, zwrot ciała ku określonemu obiektowi – jawi się jako złożony operator transformujący nie tylko znaczenia kulturowe, lecz również wewnętrzne parametry układu posturalno-oddechowego, a więc i warunki dalszego przebiegu Indywidualizacji, rozumianej jako proces autorskiej, cielesno-symbolicznej indywidualizacji.

Gest, w ujęciu ściśle mikrogramatycznym, przestaje być jedynie „ruchomym znakiem” czy teatralną figurą i zostaje rozpisany na serię perfonemów ruchowych, które można analizować w kategoriach kinematyki i dynamiki ciała. Każdy gest obejmuje fazę inicjacji (określone włókna mięśniowe rozpoczynają ruch w jednym lub kilku stawach), fazę prowadzenia (trajektoria ruchu

w przestrzeni z określoną prędkością, przyspieszeniem i ewentualnymi zmianami kierunku), fazę zawieszenia (mikroprzerwa, w której kasowana jest dotychczasowa dominanta rytmiczna i możliwy staje się zwrot ku innej sekwencji) oraz fazę powrotu lub transformacji (wejście w nową konfigurację posturalną). Mikrogramatyka działań opisuje relacje między tymi fazami, zarówno w obrębie pojedynczego gestu, jak i w ramach całych fraz ruchowych: czy przeważają gesty o wyraźnym momencie zawieszenia, które sprzyjają decyzjom „po”, czy gesty o charakterze pędowym, w których ciągłość ruchu utrudnia wyodrębnienie punktów decyzyjnych. Matryca decyzji – rozumiana jako struktura porządkująca kryteria wyboru działań w perspektywie bezpieczeństwa, kompetencji i zamierzonego efektu symbolicznego – musi obejmować także tę dynamikę: określać, jakie typy gestów są dopuszczalne w danej konfiguracji pola obecności, jakie amplitudy ruchu i jakie prędkości zapewniają utrzymanie gęstości bodźców w przedziale operacyjnym, a nie destrukcyjnym. W kontakcie z obiektem gest przybiera dodatkowo wymiar haptyczny: sposób chwytu, nacisku, tarcia, ściskania, rozciągania, obrotu czy upuszczenia obiektu jest zarazem manipulacją znaczeniem i modulacją strumienia bodźców dotykowych i proprioceptywnych, które sprzęgają się z obrazem, słowem, światłem i dźwiękiem w jedną całość. W tym sensie każdy akt symboliczny wobec obiektu jest złożonym zestrojeniem wielu perfonemów: mikroprzesunięć stawowych, zmian napięcia w łańcuchach mięśniowych, drobnych korekt orientacji głowy i oczu, niekiedy modulacji głosu, zawsze jednak – włączenia lub wyłączenia konkretnego pasma sensorycznego. Mikrogramatyka działania pozwala te zestrojenia projektować, a nie tylko rejestrować, i czyni z gestu precyzyjne narzędzie regulacji relacji między ciałem a otoczeniem.

Oddech, rozpatrywany w horyzoncie mikrogramatyki działań, ujawnia się jako nadrzędny regulator prozodyczny, modulujący jednocześnie parametry fizjologiczne, afektywne i semantyczne całego działania. Każdy cykl oddechowy można tu opisać jako złożony perfonem, w którym splatają się trzy wymiary: biomechaniczny (praca przepony, mięśni międzyżebrowych, mięśni szyi i obręczy barkowej), autonomiczny (fluktuacje aktywności układu współczulnego i przywspółczulnego, zmiany częstości rytmu serca, wahania napięcia nerwu błędnego) oraz semiotyczny (sposób, w jaki wdech i wydech artykułują frazy ruchowe i werbalne). W logoperformansie ta triada staje się szczególnie widoczna: modulacja wysokości, natężenia i barwy głosu jest bezpośrednio sprzężona z organizacją oddechu, a wzorce prozodyczne – akcenty, wydłużenia, pauzy – są niczym innym, jak przejawem mikrogramatyki oddechowej. Plan sytuacyjny, który integruje wymiar oddechowy, musi więc precyzować nie tylko kolejność wypowiedzi i gestów, ale również docelowe konfiguracje oddechowe w poszczególnych fazach działania: segmenty o wydłużonym wydechu i obniżonej dominancie rytmicznej, sprzyjające tonusowi przywspółczulnemu i redukcji pobudzenia; segmenty o nieco przyspieszonym rytmie z krótkimi wdechami przygotowującymi kulminację ruchową lub werbalną; wreszcie fazy stabilizujące, w których oddech zostaje sprowadzony do rytmu bazowego, a gęstość bodźców w pozostałych kanałach – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – ulega kontrolowanemu obniżeniu. Mikrogramatyka oddechu jest zatem nie tylko tłem, ale matrycą temporalną dla całości działania; to ona wyznacza, w jakich interwałach czasowych można sensownie lokować akty symboliczne, aby nie prowadzić do nadmiernego spiętrzenia bodźców i aby margines sterowalności pozostał dostępny. W ujęciu neurofizjologicznym przekłada się to na możliwość wykorzystania oddechu jako narzędzia modulacji stanu sieci neuronalnych odpowiedzialnych za czujność, orientację i regulację emocji; w ujęciu semiotycznym – na możliwość precyzyjnego kształtowania prozodii domknięcia, w której spowolnienie oddechu i wydłużenie pauz sygnalizują wyjście z intensywnego pola obecności ku stanowi integracji i refleksji.

Kiedy postawa, gest i oddech zostaną potraktowane łącznie jako triadyczna infrastruktura mikrogramatyczna, psychoperformans zaczyna funkcjonować jak złożony system enaktywny w sensie proponowanym przez nurty kognitywistyki ucieleśnionej: znaczenia nie są tu „dodawane” do uprzednio istniejących ruchów, lecz wyłaniają się z dynamicznej interakcji między konfiguracją ciała, strukturą środowiska i przebiegiem uwagi. Pole obecności staje się wówczas przestrzenią emergencji, w której perfonemy posturalne, gestyczne i oddechowe współkonstytuują sens działania wraz z konfiguracją materiałów i mediów. Matryca decyzji – rozpisana na poziomie mikro – pełni rolę operacyjnej hermeneutyki somatycznej: porządkuje progi interwencji (na przykład kiedy zmienić postawę z osiowo wydłużonej na zrolowaną, kiedy skrócić amplitudę gestu, kiedy zwolnić dominującą częstotliwość oddechu), uwzględnia kompetencje wykonawcze (zakres świadomej kontroli nad drobnymi korektami napięcia i rytmu) oraz zabezpiecza etyczne wymiary działania (unikanie konfiguracji, które systematycznie wprowadzają ciało w stan nadmiernej hiper- lub hiporeaktywności). W tym sensie mikrogramatyka działań jest nie tylko narzędziem opisu, ale również fundamentem projektowania protokołów psychoperformansu, które mogą być następnie poddawane walidacji w schematach badań jednostkowych (N-of-1), z użyciem zarówno wskaźników jakościowych (doświadczeniowe raporty uczestników i świadków, analiza wideo w trybie slow motion, rekonstrukcje sekwencji w pamięci epizodycznej), jak i ilościowych (pomiar częstości oddechu, zmienności rytmu serca, lokalnych zmian napięcia mięśniowego rejestrowanych za pomocą surface EMG). Na tym poziomie Indywidualna Akcja przestaje być metaforycznym hasłem i przyjmuje postać precyzyjnie opisywalnego procesu, w którym jednostka – operując w obrębie planu sytuacyjnego, perfonemów i kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – wytwarza własną, powtarzalną mikrogramatykę postawy, gestu i oddechu. Decyzja „po” nie jest tu zatem jedynie deklaracją werbalną, lecz wynikiem szeregu uprzednich decyzji mikro: o tym, jak ciało ustawia się względem przestrzeni, jak organizuje trajektorie gestów, jak rozkłada akcenty oddechowe w kluczowych momentach aktu symbolicznego. Utrwalenie tych mikrodecyzji w pamięci cielesnej sprawia, że psychoperformans zaczyna funkcjonować jako laboratorium somato-semiotyczne, w którym dyskretnie modyfikowana mikrogramatyka działań prowadzi do makroskopowych zmian w sposobie organizowania doświadczenia, relacji i tożsamości, przy zachowaniu rygorystycznych kryteriów bezpieczeństwa, rozliczalności i dokumentowalności procesu.

5.2. Kinestezja i interocepcja: mapy ciała jako plansze fenomenologiczne

Kinestezja i interocepcja stanowią w psychoperformansie dwa komplementarne, lecz wyraźnie odrębne, reżimy rejestrowania i organizowania doznań cielesnych, które poprzedzają wszelką artykulację semantyczną i dramaturgiczną działania. Kinestezja, rozumiana jako zintegrowana zdolność do rejestrowania ruchu własnego ciała, jego położenia, przyspieszeń, wektorów siły i napięcia mięśniowego, tworzy dynamiczną mapę relacji między segmentami ciała a grawitacją, oporem podłoża i topologią otoczenia. Interocepcja natomiast odnosi się do zdolności monitorowania stanu wewnętrznego organizmu: rytmu pracy serca, ciśnień, temperatury, napięcia trzewnego, fluktuacji oddechowych i hormonalnych, które nie są wprost reprezentowane w postaci obrazów, lecz raczej jako jakościowe konfiguracje „tonów cielesnych”. Oba te systemy tworzą wielowarstwowe mapy ciała, które można określić mianem plansz fenomenologicznych: są to nie tyle abstrakcyjne schematy anatomiczne, ile dynamiczne,

przeżywane matryce, w których rozmieszczają się perfonemy, to znaczy minimalne jednostki działania ujmowane z perspektywy czucia ruchu i stanu wewnętrznego. W odróżnieniu od map neuroanatomicznych, takich jak somatotopie korowe, plansze fenomenologiczne wskazują nie na położenie receptorów, lecz na konstytucję pola obecności od strony pierwszoosobowego doświadczenia: określają, które rejony ciała są w danej chwili „nagłośnione” w świadomości kinestetycznej i interoceptywnej, a które pozostają w tle, oraz jak zmienia się ta hierarchia w toku działania, gdy plan sytuacyjny wprowadza kolejne akty symboliczne w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Z perspektywy kinestetycznej mapa ciała przyjmuje postać dynamicznej konfiguracji schematów cielesnych, o których pisali klasyczni autorzy zajmujący się body schema i body image, lecz w psychoperformansie zostaje ona dodatkowo usieciowiona przez perfonemy gestyczne i posturalne. Schematy cielesne nie są tu rozumiane jako statyczne wzorce, lecz jako operacyjne dyspozycje: układy, w których określone kombinacje stawów, mięśni i więzadeł są gotowe do uruchomienia określonych trajektorii ruchu, zanim pojawi się jakakolwiek refleksja semantyczna. Kinestezja, jako zdolność do śledzenia tych trajektorii w czasie rzeczywistym, dostarcza informacji o tym, w jaki sposób pole obecności zostaje rozciągnięte, skręcone, zawężone czy rozszerzone w miarę, jak ciało podejmuje kolejne działania. Mapa kinestetyczna to zatem nie tylko zapis możliwych pozycji, ale przede wszystkim zapis możliwych przejść: które segmenty ciała mogą płynnie przejść od jednego wektora ruchu do drugiego, gdzie znajdują się „wąskie gardła” ruchowe, jakie są habitualne dominujące ścieżki, wzdłuż których gesty spontanicznie się układają. W planie sytuacyjnym psychoperformansu mapa ta staje się planszą fenomenologiczną w ścisłym sensie: przestrzenią, na której projektuje się i testuje sekwencje perfonemów, przy czym każda zmiana trajektorii powoduje przetasowanie całej topologii możliwości ruchowych. Dominanta rytmiczna, definiująca charakterystyczne tempo działania, ma tu wymiar nie tylko czasowy, lecz także kinestetyczny: wyraża się w preferowanych długościach łuków ruchu, powtarzalności mikroprzyspieszeń i w sposobie, w jaki poszczególne segmenty ciała przejmują i oddają sobie nawzajem impuls.

Interocepcja wprowadza do tej samej struktury drugi, wewnętrzny wymiar mapowania. O ile kinestezja dotyczy relacji między ciałem a światem zewnętrznym, o tyle interocepcja rejestruje relacje między subsystemami samego organizmu: między układem krążenia, oddechowym, pokarmowym, hormonalnym i nerwowym. W literaturze neurokognitywnej opisywana jest ona często w kategoriach projekcji do kory wyspy, w której dochodzi do integracji sygnałów z wnętrza ciała, jednak z perspektywy psychoperformansu kluczowe jest to, że interocepcja konstytuuje fenomenologiczne tło każdej decyzji i każdego aktu symbolicznego, niezależnie od tego, czy jest ono w danym momencie uświadamiane. Mapy interoceptywne to nie tyle „obrazy” narządów, ile jakościowe rozkłady napięć, ściśnięć, pulsacji, pustek i przepełnień, które nadają barwę afektywną całemu polu obecności. Gęstość bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zawsze rezyduje na tle określonej gęstości interoceptywnej: ten sam perfonem – na przykład powolne podniesienie obiektu i wypowiedzenie zdania – będzie konstytuował inne doświadczenie, jeśli odbywa się na tle wysokiego napięcia trzewnego i przyspieszonego rytmu serca, a inne, jeśli tło interoceptywne cechuje rozproszone ciepło i umiarkowany tonus. Z tego względu matryca decyzji w psychoperformansie nie może ograniczać się do parametrów zewnętrznych; musi włączać wskaźniki interoceptywne jako krytyczne zmienne, choć często dostępne tylko pośrednio, poprzez autoopis, obserwację zmiany jakości ruchu, głosu czy zdolności do utrzymania koncentracji.

Tym, co łączy kinestezję i interocepcję w jedną koncepcję map ciała jako plansz fenomenologicznych, jest rozumienie ciała jako systemu implementującego zarówno reprezentacje topograficzne, jak i dynamiczne reguły przejść między nimi. Plansza fenomenologiczna nie jest „tablicą”, na której raz na zawsze zapisane są określone obszary, lecz raczej strukturą przypominającą graf, w którym węzły odpowiadają rejonom ciała ujętym kinestetycznie lub interoceptywnie, a krawędzie wyznaczają możliwe przejścia między stanami. Psychoperformans działa właśnie na tym grafie: aktywuje określone węzły poprzez uruchamianie perfonemów, modyfikuje wagi krawędzi poprzez powtarzanie lub wygaszanie określonych sekwencji ruchowych i oddechowych, przesuwając dominantę rytmiczną między obszarami, zwiększając lub zmniejszając ich „nagłośnienie” w polu obecności. Indywidualna Akcja – autorski proces kształtowania siebie poprzez działanie symboliczne – może być w tym kontekście opisana jako długotrwała rearanżacja map kinestetycznych i interoceptywnych: przekształcanie plansz fenomenologicznych w taki sposób, aby nowe konfiguracje ciała, głosu, gestu i relacji z obiektami stawały się powtarzalnymi trajektoriami sensu, a nie jednorazowymi, niezakotwiczonymi zdarzeniami. Decyzja „po” przyjmuje tu postać nie tylko refleksyjnej oceny działania, lecz także wypadkowej tego, jak kinestetyczne i interoceptywne mapy zostały przeprogramowane w toku sesji – czy pojawiły się nowe, mniej obciążające ścieżki przejścia między stanami napięcia i rozluźnienia, czy powstały nowe kombinacje perfonemów, które mogą zostać wkomponowane w przyszłe plany sytuacyjne.

Jeżeli mapy kinestetyczne i interoceptywne traktuje się jako plansze fenomenologiczne, wówczas podstawowym zadaniem staje się uchwycenie ich struktury nie tylko w kategoriach neuroanatomicznych, lecz przede wszystkim w kategoriach intencjonalności cielesnej, o której pisała tradycja fenomenologiczna. Ciało nie jest tu przedmiotem pośród innych, lecz „nośnikiem perspektywy”, operacyjną ośią, wokół której organizuje się horyzont doświadczenia; kinestezja dostarcza informacji o tym, jak ta oś się przemieszcza, skręca, zagęszcza, interocepcja zaś – jak zmienia się jej „ton emocjonalny” i wewnętrzna modulacja pobudzenia. Plansza fenomenologiczna jest więc zawsze zarazem kartografią ruchu i kartografią nastroju cielesnego: ruchliwość lub sztywność stawów, elastyczność kręgosłupa, modulacje napięcia w rejonie gardła czy przepony są nierozdzielnie związane z jakościami takimi jak ciężkość, lekkość, ścisk, rozszerzanie się, przyspieszenie lub spowolnienie, które mają charakter jednocześnie somatyczny i afektywny. Psychoperformans wprowadza do tej struktury dodatkowe poziomy organizacji poprzez plan sytuacyjny, który projektuje sekwencje perfonemów w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tak, aby w sposób kontrolowany modyfikować rozkład uwagi kinestetycznej i interoceptywnej. Pole obecności nie jest tu jedynie sceną ekspozycji gestów, lecz dynamicznym układem odniesień, w którym każdy akt symboliczny – choćby minimalny, pozornie nieistotny – powoduje lokalne przemapowania plansz fenomenologicznych: inne rejony ciała stają się „głośne”, inne ulegają wyciszeniu, zmienia się wewnętrzna topologia tego, co centralne i peryferyjne w doświadczeniu cielesnym.

Na tym tle można uchwycić specyficzny status perfonemu jako jednostki kartograficznej. Perfonem kinestetyczny to najmniejsza rozpoznawalna konfiguracja ruchu, która powoduje przeskok w mapie ciała: na przykład przejście ciężaru z jednej stopy na drugą, mikrorotacja miednicy, obniżenie lub uniesienie mostka, subtelna zmiana orientacji głowy w osi poziomej. Perfonem interoceptywny z kolei to minimalna zmiana w tonie wewnętrznym: krótki wzrost napięcia w rejonie brzucha, wzmożone poczucie pulsacji w skroniach, nagłe „oddychanie szerzej” w klatce piersiowej, lokalne rozlanie się ciepła lub chłodu. W praktyce nigdy nie

występują one w izolacji: każdy perfonem kinestetyczny niesie ze sobą pewną modulację interoceptywną i odwrotnie, co oznacza, że plansze fenomenologiczne są zawsze dwutorowe. Matryca decyzji w psychoperformansie musi więc operować na parach takich jednostek i na ich sekwencjach: projektując akt symboliczny, trzeba wiedzieć, jakie przeskoki w mapach ciała są prawdopodobne, jaki jest ich kierunek i czy mieszczą się one w założonym marginesie sterowalności. Dominanta rytmiczna pełni tu rolę regulatora przechodniości: jeżeli sekwencje perfonemów są zbyt gęste, z krótkimi odstępami i wysoką amplitudą zmian, mapa kinestetyczno-interoceptywna może zostać wprowadzona w stan chaosu; jeżeli natomiast rytm jest nadmiernie spłaszczony, z przewagą stanów quasi-statycznych, możliwości transformacyjne Indywidualnej Akcji ulegają redukcji. W dobrze zaprojektowanym planie sytuacyjnym dominanta rytmiczna jest więc modulowana: fragmenty o wyższej gęstości przejść są otoczone strefami stabilizacji, w których perfonemy powtarzają się w przewidywalnym porządku, pozwalając planszom fenomenologicznym „zintegrować” zmiany i wyłonić nowe, bardziej złożone figury somatyczne.

Istotnym aspektem map ciała jako plansz fenomenologicznych jest fakt, że nie są one obojętne na kulturowe kody i dyskursy dotyczące ciała. Kinestezja i interocepcja są wprawdzie zakorzenione w neurofizjologii, ale sposób, w jaki jednostka je interpretuje i włącza w swoje autoopisy, zależy od repertuaru dostępnych narracji, norm estetycznych, wzorców płciowych, klasowych i zdrowotnych. Psychoperformans, jeśli ma pozostać metodą epistemicznie uczciwą, musi ten wymiar explicite uwzględniać: nie zakłada neutralności plansz fenomenologicznych, lecz traktuje je jako już uformowane przez trening kulturowy i biograficzne doświadczenia. Wyuczona niechęć do pewnych partii ciała (na przykład brzucha, bioder, twarzy), wstyd związany z ekspozycją, wieloletnie praktyki dyscyplinujące (sport, taniec, praca fizyczna, praca biurowa) – wszystko to prowadzi do selektywnego „wyciemnienia” niektórych obszarów map kinestetycznych i interoceptywnych oraz do nadmiernego „oświecenia” innych, które stają się nadreprezentowane w polu obecności. Akt symboliczny polegający na skierowaniu uwagi ku wcześniej marginalizowanemu obszarowi (na przykład poprzez specyficzny gest, dotyk, zmianę sposobu oddychania czy ustawienia światła) nie jest wówczas jedynie ćwiczeniem świadomości ciała; staje się interwencją w strukturę relacji władzy, w której dana część ciała była dotąd traktowana jako niewidoczna, wstydliva lub wyłącznie funkcjonalna. Włączenie tej części w plan sytuacyjny – poprzez serię perfonemów rozkładających się w czasie, z towarzyszącymi zmianami w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – przekształca mapę fenomenologiczną w sposób, który ma zarówno konsekwencje somatyczne (nowe trajektorie ruchu, nowe wzorce napięcia), jak i symboliczne (nowe możliwości mówienia, patrzenia, bycia oglądanym). W tym sensie logoperformans nie dotyczy wyłącznie głosu i języka; jest także sposobem przepisania kinestetyczno-interoceptywnych plansz poprzez wprowadzenie nowych nazw i metafor dla doznań, które wcześniej były nieme lub opisywane wyłącznie językiem patologii.

Z tego powodu plansze fenomenologiczne są w psychoperformansie zawsze zarazem polem diagnostycznym i polem interwencji. Diagnostycznym – ponieważ obserwacja habitualnych rozkładów kinestetycznych i interoceptywnych (w tym rejonów chronicznego napięcia, odcięcia, nadpobudliwości lub znieczulenia) pozwala uchwycić nie tylko indywidualne style regulacji afektywnej, lecz także sposoby, w jakie jednostka internalizuje struktury normatywne otoczenia. Interwencyjnym – ponieważ plan sytuacyjny może zostać zaprojektowany tak, aby właśnie te obszary zostały włączone w nowy porządek perfonemów, z odmienną dominantą

rytmiczną, innymi parametrami światła, dźwięku, konfiguracji obiektów. Margines sterowalności w tym kontekście oznacza nie tylko zakres, w jakim dana osoba potrafi celowo modulować własne ruchy i oddech, lecz także zakres, w jakim jest gotowa przyjąć nowe interpretacje odczuć interoceptywnych i kinestetycznych – nie jako niepodważalne sygnały zagrożenia czy wstydu, ale jako materiał do rekonstrukcji sensu. Indywidualna Akcja nie polega zatem na „uwalnianiu prawdziwego ciała” spod rzekomo obcych wpływów, lecz na iteracyjnej pracy nad planszami fenomenologicznymi: na tworzeniu takich struktur psychoperformansu, w których ciało może testować alternatywne konfiguracje ruchu, napięcia i tonów wewnętrznych, przy jednoczesnym zakotwiczeniu w rygorze bezpieczeństwa, rozliczalności i jasno zdefiniowanych granic pola obecności.

Z perspektywy współczesnych modeli enaktywnych i predykcyjnych kinestezja oraz interocepcja mogą zostać opisane jako dwa komplementarne systemy generatywne, które w sposób ciągły aktualizują wewnętrzne „hipotezy ucieleśnione” dotyczące tego, gdzie znajduje się ciało, jak się porusza i w jakim stanie homeostatyczno–afektywnym operuje. Mapy kinestetyczne i interoceptywne, rozumiane jako plansze fenomenologiczne, nie są zatem biernymi odwzorowaniami danych receptorowych, lecz dynamicznymi polami błędu predykcyjnego, w których różnica między przewidywanym a aktualnym sygnałem staje się impulsem do korekty postawy, gestu, oddechu lub sposobu organizacji uwagi. Psychoperformans można w tym ujęciu określić jako kontrolowaną manipulację warunkami granicznymi tych systemów generatywnych, realizowaną za pomocą planu sytuacyjnego, który precyzyjnie dozjuje zmiany w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Perfonem staje się tu minimalnym „krokiem aktualizacyjnym” w obrębie mapy: każda drobna korekta wektora ruchu, mikroprzesunięcie napięcia trzewnego, zmiana fazy oddechu czy modulacja barwy głosu generuje lokalny błąd predykcyjny, zmuszając system do ponownego dostrojenia planszy fenomenologicznej. Gęstość bodźców opisuje intensywność i częstotliwość tych kroków aktualizacyjnych, zaś margines sterowalności – zakres, w którym jednostka potrafi świadomie modulować poziom błędu predykcyjnego, zanim zostanie on odczuty jako dezorganizujący. Dominanta rytmiczna z kolei wyznacza charakterystyczny „metrum aktualizacyjne” systemu: tempo, w jakim kolejne perfonemy mogą być generowane i integrowane bez przeciążania zdolności integracyjnych map kinestetyczno–interoceptywnych.

Włączenie wymiaru intersubiektywnego powoduje, że mapy ciała jako plansze fenomenologiczne przestają być wyłącznie indywidualnymi konstrukcjami i odsłaniają swój wymiar ko–konstytutywny. Pole obecności w psychoperformansie jest z definicji wielo–podmiotowe: obejmuje ciało performera, ciała świadków, obieg spojrzeń, głosów, mikro–mimik, wzajemnych dostosowań posturalnych i oddechowych. Badania nad mechanizmami symulacji ucieleśnionej i systemami neuronów lustrzanych sugerują, że obserwacja ruchu innych osób automatycznie moduluje aktywność obszarów odpowiedzialnych za planowanie i odczuwanie ruchu we własnym ciele, co na poziomie fenomenologicznym przekłada się na subtelne współcząstnictwo kinestetyczne i interoceptywne. W psychoperformansie zjawisko to zostaje wykorzystane w sposób intencjonalny: plan sytuacyjny może przewidywać sekwencje aktów symbolicznych, w których gesty, postawy i rytmy oddechowe różnych uczestników są synchronizowane lub kontrastowane, aby wywołać określone re–mapowania plansz fenomenologicznych. Przykładowo, wspólne zwolnienie ruchu, zsynchronizowane wydłużenie wydechu i równoległe obniżenie tonu głosu tworzą nową dominantę rytmiczną na poziomie grupowym, która „przeciąga” indywidualne mapy kinestetyczno–interoceptywne w stronę

bardziej koherentnej konfiguracji. Z kolei celowe wprowadzenie dysonansu – asynchronicznych gestów, różnic w tempie oddechu, odmiennych konfiguracji posturalnych – może być użyte do ujawnienia dotąd niewidocznych granic między mapami jednostkowymi, a więc do wyostrenia percepcji tego, jak różnie ciało doświadcza tej samej sytuacji. Matryca decyzji musi w tym kontekście obejmować nie tylko parametry jednostkowe, ale również wektor relacyjny: określać, w jakich zakresach synchronizacji i dyssynchronizacji grupowej gęstość bodźców pozostaje operacyjna, a kiedy zaczyna prowadzić do fragmentaryzacji plansz fenomenologicznych i rozpadu poczucia koherencji.

Szczególnie istotną rolę w organizowaniu map ciała jako plansz fenomenologicznych odgrywa logoperformans, czyli praca na głosie, języku i ciszy. Z neurokognitywnej perspektywy nazewnictwo stanów cielesnych – nawet jeśli powierzchowne lub metaforyczne – jest jednym z głównych mechanizmów, poprzez które sygnały interoceptywne zostają włączone w system kategorii semantycznych, a tym samym w matrycę decyzji. Jeżeli dane odczucie interoceptywne nie ma stabilnej etykiety, pozostaje często rozproszone, nieukierunkowane, łatwo wtórnie kolonizowane przez dyskursy zewnętrzne (medyczne, moralne, estetyczne), które nadają mu znaczenie z pozycji heteronomicznej. Psychoperformans, operując logoperformansem, wytwarza sytuacje, w których jednostka może testować alternatywne formuły werbalne wobec tych samych doznań, przy jednoczesnym monitorowaniu ich efektów na planszach kinestetycznych i interoceptywnych. Akt symboliczny polegający na wypowiedzeniu zdania opisującego stan ciała – z użyciem określonej metafory, terminu technicznego lub neologizmu – jest wówczas traktowany jako perfonem semantyczny, który sprzęga się z perfonem kinestetyczno–interoceptywnym, modyfikując rezonans całego pola obecności. Prozodia domknięcia w logoperformansie – sekwencja intonacji, pauz, zmian natężenia i barwy głosu, które sygnalizują zakończenie wątku – przekłada się bezpośrednio na to, jak dane odczucie zostaje „zamknięte” w pamięci cielesnej: jako epizod otwarty, domagający się dalszej pracy, czy jako fragment zintegrowany, który może stać się elementem stabilnej narracji. Indywiduacja, rozumiana jako autorski proces indywidualizacji poprzez działanie symboliczne, przyjmuje w tym horyzoncie postać iteracyjnej redakcji plansz fenomenologicznych: poprzez powtarzane w różnych konfiguracjach sprzężenia perfonemów kinestetycznych, interoceptywnych i semantycznych jednostka konstruuje bardziej złożone, lecz jednocześnie bardziej sterowalne mapy swojego ciała. Decyzja „po” jest wówczas nie tylko wyborem dotyczącym dalszego postępowania, lecz także momentem świadomego domknięcia pewnego układu kartograficznego: rozstrzygnięciem, które trajektorie ruchu, jakie tonacje interoceptywne i jakie formuły słowne zostaną uznane za operacyjne w przyszłych planach sytuacyjnych, a które pozostaną jako ślad jednorazowego eksperymentu, archiwizowanego wyłącznie w pamięci doświadczenia.

Operacjonalizacja map kinestetycznych i interoceptywnych jako plansz fenomenologicznych w psychoperformansie wymaga wypracowania precyzyjnych procedur kartograficznych, które łączą poziom pierwszoosobowego opisu z poziomem strukturalnej analizy. Jednym z kluczowych narzędzi jest tu sekwencyjny „skan cielesny” w sensie fenomenologicznym, w którym uczestnik – prowadzony przez plan sytuacyjny – systematycznie kieruje uwagę kolejno na różne rejony ciała, rejestrując zarówno parametry kinestetyczne (wrażenia ciężaru, wektory pociągnięcia, zakresy ruchomości, subtelne mikrodrżenia), jak i interoceptywne (ścisk, puls, ciepło, chłód, rozproszone napięcie, uczucie pustki lub wypełnienia). Ten wewnętrzny rekonesans, jeżeli jest powiązany z konkretnymi aktami symbolicznymi w kanałach obraz,

słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, przestaje być jedynie techniką relaksacyjną, a staje się czynnością kartograficzną: każdy etap skanu odpowiada serii perfonemów, które można następnie przełożyć na materialny zapis – rysunek sylwetki z zaznaczonymi polami intensywności, zapis lingwistyczny z użyciem terminologii somatycznej i metaforycznej, diagram trajektorii ruchu, matrycę kolorystyczno–dźwiękową. W ten sposób obraz nie pełni roli ilustracyjnej, lecz staje się autonomicznym nośnikiem informacji o topologii plansz fenomenologicznych; słowo – w ramach logoperformansu – wytwarza repertuar precyzyjnych etykiet opisujących jakości kinestetyczno–interoceptywne; gest – poprzez powtarzane sekwencje ruchowe – uwidacznia dominujące ścieżki przejść między węzłami mapy; światło – modulowane co do kierunku, natężenia i barwy – wskazuje rejony uaktywnione lub zepchnięte na peryferie; dźwięk – przez zmianę wysokości, głośności, rytmu – sprzęga się z dominującymi tonami wewnętrznymi; obiekt – umieszczany i przemieszczany względem ciała – materializuje relacje przyciągania, oporu, zagrożenia lub oparcia. Pole obecności w tak zaprojektowanym planie sytuacyjnym funkcjonuje jak wielowarstwowa siatka, w której każda modalność wnosi własny wymiar kartograficzny, a matryca decyzji służy do nadzorowania, by gęstość bodźców i tempo kolejnych kroków aktualizacyjnych pozostawały w granicach marginesu sterowalności, umożliwiając realne przekształcanie plansz fenomenologicznych, a nie ich dalszą traumatyzację.

Z punktu widzenia metodologii badań nad psychoperformansem mapy ciała jako plansze fenomenologiczne dostarczają uprzywilejowanego punktu styku między opisem jakościowym a pomiarem strukturalnym. Możliwe jest projektowanie protokołów, w których przed i po cyklu działań psychoperformatywnych rejestrowane są zmiany w organizacji map kinestetycznych i interoceptywnych za pomocą komplementarnych narzędzi: autoopisów narracyjnych, skal oceny natężenia doznań cielesnych, rysunków topograficznych z gradacją intensywności, analizy wideo mikroruchów, pomiarów fizjologicznych (takich jak zmienność rytmu serca, wzorce oddychania, lokalne napięcie mięśniowe). O ile samo doświadczenie fenomenologiczne pozostaje niedające się sprowadzić do wskaźników liczbowych, o tyle zmiany w strukturze plansz – na przykład zmniejszenie obszarów chronicznego „wyciemnienia”, pojawienie się nowych trajektorii ruchowych, bardziej równomierny rozkład interoceptywnej „głośności” – mogą być opisywane w kategoriach wzorców i tendencji, podlegających porównaniu między sesjami, osobami, kontekstami. Psychoperformans staje się wówczas laboratorium kartograficznym, w którym IndywiduAkcja jest jednocześnie procesem tworzenia nowych map i procesem krytycznej refleksji nad ich przeszłą genezą: nad tym, jak wcześniejsze doświadczenia, dyskursy normatywne, relacje władzy i struktury instytucjonalne przyczyniły się do utrwalenia określonych „czarnych dziur” czy „czerwonych stref alarmowych” w planszach fenomenologicznych. Decyzja „po” – traktowana jako podstawowy punkt końcowy – może być w tym ujęciu analizowana nie tylko na poziomie deklaratywnym (co uczestnik mówi, że zamierza zrobić inaczej), lecz także na poziomie kartograficznym (jakie realne zmiany nastąpiły w dystrybucji napięcia, mobilności i odczuwalności poszczególnych regionów ciała). Dominanta rytmiczna i prozodia domknięcia pełnią tu funkcję standardowych parametrów, które umożliwiają porównywanie protokołów: zmiana dominującego metrum oddechowo–ruchowego lub jakości domknięcia (na przykład przejście od nagłego, urywanego wygaszania do stopniowego, falowego wygaszania) wskazuje na przekształcenie nie tylko na poziomie formy działania, ale także na poziomie integracji plansz fenomenologicznych.

W wymiarze etycznym i politycznym traktowanie kinestezji i interocepcji jako map ciała–plansz fenomenologicznych otwiera możliwość konceptualizacji psychoperformansu jako

praktyki krytycznej wobec normatywnych reżimów cielesności. Kulturowo ugruntowane schematy, które wartościują określone sposoby bycia w ciele (na przykład wydajność, dyscyplina posturalna, „optymalny” tonus mięśniowy, „poprawne” sposoby siedzenia, stania, patrzenia), mogą być rozumiane jako narzucone matryce kartograficzne, ograniczające margines sterowalności jednostki i homogenizujące gęstość bodźców, którym ciało ma podlegać. Psychoperformans, operując na poziomie plansz fenomenologicznych, wprowadza alternatywne matryce: zamiast reprodukować jedynie „prawidłowe” rozkłady napięć i ruchów, zachęca do eksploracji konfiguracji peryferyjnych, wcześniej wykluczonych, uznanych za nieefektywne lub „nieestetyczne”. Akt symboliczny polegający na świadomym wejściu w postawę uważaną za „niepoprawną”, na ekspozycji gestów uchodzących za „zbyt powolne”, „zbyt ciężkie” lub „zbyt delikatne”, na wzmocnieniu tonów interoceptywnych, które na co dzień bywają tłumione (na przykład poczucia zmęczenia, pobudzenia, wrażliwości trzewnej), nie jest tu jedynie prowokacją formalną, lecz interwencją w strukturę kartograficzną. Logoperformans, nadając tym stanom nowe nazwy i metafory, przełamuje monopol języków patologizujących („objaw”, „dysfunkcja”, „zaburzenie”) i wprowadza języki opisujące je jako zasoby informacyjne i potencjalne źródła wiedzy o relacji między jednostką a jej środowiskiem. Indywiduacja przyjmuje wówczas formę długotrwałej pracy nad odzyskaniem prawa do własnych map fenomenologicznych: do tego, by ciało mogło negocjować swoje gęstości, rytmy i granice bez konieczności podporządkowania się jednemu, zuniformizowanemu modelowi cielesności. W tym sensie mapy kinestetyczne i interoceptywne jako plansze fenomenologiczne nie są jedynie narzędziem diagnostycznym wewnątrz psychoperformansu; stają się także medium, poprzez które praktyka ta wpisuje się w szersze projekty krytyki społecznej, emancypacji cielesnej i tworzenia lokalnych epistemologii ucieleśnienia, opartych na rygorystycznej obserwacji, precyzyjnym języku, świadomym projektowaniu planów sytuacyjnych oraz nieprzerwanym dialogu między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem w gęstym, odpowiedzialnie zarządzanym polu obecności.

5.3. Głos i mowa: logoperformans, cisza, pauza, rytm frazy

Logoperformans wyznacza w obrębie psychoperformansu osobny, wysoce wyspecjalizowany reżim operacyjny, w którym głos i mowa zostają potraktowane nie jako przezroczyste medium komunikacji semantycznej, lecz jako złożony aparat akustyczno-somatyczny, wpisany w tradycję performatywną od aktów mowy J. L. Austina i Johna Searle’a, przez analizę głosu jako obiektu nie-językowego u Jacques’a Lacana i Rolanda Barthes’a, po współczesne ujęcia wokalki u Mladena Dolara i Adrian Cavarero. W tym horyzoncie głos nie jest „nośnikiem treści”, lecz materialnym zdarzeniem w polu obecności, które jednocześnie organizuje czas, przestrzeń i relacje afektywne. Logoperformans można zdefiniować operacyjnie jako taki typ działania psychoperformatywnego, w którym konfiguracja perfonemów – minimalnych jednostek działania – opiera się przede wszystkim na modulacji parametrów głosu i mowy, natomiast obraz, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają podporządkowane logice frazy akustycznej i jej rytmiki. W odróżnieniu od klasycznych ujęć performansu, w których głos bywa traktowany jako dodatek do ciała w ruchu lub odwrotnie – ciało jako „ilustracja” wypowiedzi – logoperformans zakłada ścisłą współzależność: każdy akt symboliczny jest tu jednocześnie wydarzeniem fonicznym, kinestetycznym i interoceptywnym, a plan sytuacyjny musi być konstruowany tak, aby parametry głosu (wysokość, natężenie, barwa, artykulacja, tempo) były

od początku uwzględnione jako krytyczne zmienne matrycy decyzji. Gęstość bodźców przestaje być wtedy prostą funkcją liczby elementów wizualnych czy ruchowych, a zaczyna być w równej mierze wyznaczana przez gęstość akustyczną – ilość, intensywność i złożoność perfonemów głosowych w jednostce czasu – oraz przez to, czy uczestnicy otrzymują wystarczający margines sterowalności do modulowania własnej ekspozycji na rytmy frazy i barwy głosu.

W tym kontekście rytm frazy, cisza i pauza przestają być kategoriami „retorycznymi” i stają się pojęciami o precyzyjnej strukturze fenomenologiczno–fizjologicznej. Rytm frazy należy rozumieć jako dominanta rytmiczna logoperformansu, obejmująca nie tylko metrykę językową (rozmieszczenie akcentów, długości sylab, wzorce intonacyjne), ale także wzorce oddechowe, mikropauzy międzywyrazowe, fluktuacje natężenia i mikromodulacje wysokości dźwięku, które psychoakustyka wiąże z percepcją „emocjonalnego tonu” wypowiedzi. Jeżeli – za Romanem Jakobsonem i badaniami nad prozodią – przyjąć, że fraza mówiona jest zawsze nośnikiem funkcji ekspresywnej i fatycznej, niezależnie od warstwy referencjalnej, to logoperformans odpowiedzialny jest za radykalne wysunięcie tych funkcji na pierwszy plan. Prozodia domknięcia, pojęta jako zespół parametrów sygnalizujących zakończenie aktu symbolicznego, jest tu kategorią centralną: obejmuje sekwencję obniżień i podwyższeń głosu, wydłużeń i skróceń sylab, wzrostów i spadków natężenia, które dla uczestników stają się sygnałem przejścia z fazy intensywnej aktualizacji znaczeń do fazy integracji. Pauza nie jest „brakiem mowy”, lecz specyficznym perfonemem milczenia, w którym akustyczny strumień zostaje na moment zawieszony, zaś pole obecności reorganizuje się wokół resztkowych brzmień, doznań kinestetycznych i interoceptywnych, które pozostawiła poprzedzająca fraza. Cisza, w odróżnieniu od pauzy, ma charakter strukturalny: jest modalnością, w której głos zostaje czasowo wyłączony jako źródło bodźców akustycznych, ale jego ślad pozostaje zapisany w pamięci ciała, na poziomie napięcia mięśniowego, rytmu oddechu, gotowości do kolejnej emisji. Na poziomie mikrogramatyki działania interwały ciszy i pauzy są równie istotne jak segmenty mówione, ponieważ to właśnie one definiują gęstość bodźców, umożliwiają powstanie marginesu sterowalności i wyznaczają dominanta rytmiczna–kontrapunkty rytmiczne w obrębie całego aktu logoperformatywnego.

Osadzenie logoperformansu w tradycji performatywnej wymaga odwołania do teorii aktów mowy i ich rozwinięć w filozofii języka oraz teorii performatywności. U Austina i Searle’a performatywność mowy polega na tym, że wypowiedzenie określonej formuły w odpowiednim kontekście konwencjonalnym wytwarza stan rzeczy (deklaracja, obietnica, wyrok). Judith Butler pokazała, że ta logika nie ogranicza się do wypowiedzi „oficjalnych”, ale konstytuuje praktyki cielesne, powtarzane wzorce gestów, spojrzeń i modulacji głosu, przez które wytwarza się płeć społeczno–kulturową i inne kategorie podmiotowości. Psychoperformans przyjmuje tę rozszerzoną koncepcję performatywności, lecz przesuwając akcent z warstwy semantycznej na warstwę foniczną: to nie tylko treść wypowiedzi, ale sam fakt, że głos zostaje uruchomiony w określonym rejestrze, z określoną głośnością i intonacją, jest aktem symboliczno–materialnym. Lacanowski motyw głosu jako obiektu *a*, nie dającego się w pełni zredukować do znaczącego, nabiera tu wymiaru operacyjnego: w logoperformansie głos funkcjonuje jako element nadmiarowy wobec semantyki, jako „reszta akustyczna”, która organizuje afekt i kieruje uwagę w polu obecności, nawet jeśli słowa pozostają „puste” lub zbanalizowane. Barthes’owska idea „ziarna głosu”, a także analizy wokalnoci u Dolara, dla którego głos jest jednocześnie tym, co najbardziej intymne i najbardziej publiczne, stanowią ważne zaplecze teoretyczne dla zrozumienia logoperformansu jako praktyki, w której głos jest jednocześnie instrumentem,

medium i obszarem oporu wobec redukcji człowieka do przezroczystego „nadawcy informacji”. W konsekwencji IndywiduAkcja w reżimie logoperformansu jawi się jako proces autorskiego kształtowania własnej wokalnności, w którym jednostka – w ramach planu sytuacyjnego i matrycy decyzji – testuje alternatywne dominanty rytmiczne, konfiguracje ciszy i pauzy, sposoby domykania fraz, a przez to przepisuje swoją pozycję w polu dyskursywnym i relacyjnym, konstruując głos, który jest jednocześnie technicznie zestrojony, somatycznie ugruntowany i symbolicznie sprawczy.

Jeżeli logoperformans potraktować jako szczególny przypadek złożonej praktyki wokalne, to kluczowe staje się rozpisanie głosu na parametry akustyczne, somatyczne i neurokognitywne, tak jak czynią to współczesne fonetyka eksperymentalna, badania nad prozodią emocji i neurobiologia mowy. Każdy perfonem logoperformatywny można wówczas zdefiniować jako minimalną, czasowo wydzielalną jednostkę emisji głosu, w której stabilna pozostaje pewna konfiguracja cech segmentalnych i suprasegmentalnych: barwy, wysokości podstawowej, natężenia, rozkładu formantów, tempa artykulacji, a także powiązanego z nią wzorca oddechowego i wzorca napięcia mięśniowego w obrębie aparatu głosowego i posturalnego. W planie sytuacyjnym, który projektuje działanie z użyciem kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, perfonemy logoperformatywne stają się zasadniczym tworzywem dominanta rytmiczna: to ich uporządkowanie czasowe, ich gęstość oraz rozmieszczenie pauz i ciszy decydują o tym, czy gęstość bodźców akustycznych będzie wspomagać integrację doświadczenia, czy przeciwnie – prowadzić do przeciążenia systemów percepcyjnych i regulacyjnych. W neurobiologicznym tle tej praktyki pracują wyspecjalizowane sieci korowe i podkorowe: pola skroniowe odpowiedzialne za analizę cech spektralnych i temporalnych sygnału, obszary czołowe związane z programowaniem artykulacji, wyspa i struktury limbiczne modulujące komponent afektywny głosu, a także sieci z zakresu teorii umysłu, które uczestniczą w dekodowaniu intencji nadawcy. Logoperformans używa tych układów nie tylko do „przekazywania treści”, ale do konstruowania pola obecności jako dynamicznej konfiguracji relacji, w której głos jest równocześnie wskaźnikiem stanów wewnętrznych i narzędziem ich transformacji.

W tym świetle cisza i pauza przestają być prostymi interwałami „bezgłosu” i ujawniają swój status jako perfonemy ujemne, organizujące percepcję tego, co brzmi. Badania psychoakustyczne i psycholingwistyczne konsekwentnie pokazują, że pauzy w mowie nie pełnią wyłącznie funkcji segmentującej tekst na jednostki składniowe; są także kluczowymi punktami regulacji oddechu, mikroreregulacji napięcia mięśniowego, a także zawieszenia uwagi, w którym system predykcyjny słuchacza aktualizuje swoje oczekiwania względem dalszej frazy. W logoperformansie pauza jest elementem świadomie projektowanym: matryca decyzji musi określać, jakiej długości przerwy pojawią się między perfonemami głosowymi, jaka będzie ich dystrybucja w obrębie frazy i całego aktu symbolicznego, a także jaki reżim cielesny będzie im towarzyszył (utrzymanie kontaktu wzrokowego lub jego zerwanie, zatrzymanie gestu lub jego kontynuacja, zmiana orientacji ciała w przestrzeni). Cisza, rozumiana jako faza, w której emisja głosu zostaje zatrzymana na dłuższy odcinek planu sytuacyjnego, ma natomiast charakter strukturalny w sensie, w jakim używa tego pojęcia strukturalizm: organizuje pola możliwych kontrastów między tym, co zostaje wypowiedziane, a tym, co pozostaje przemilczane, a w wymiarze somatycznym pozwala na głębszą rekaliibrację układów oddechowego i wegetatywnego. W ciszy dominanta rytmiczna jest przenoszona z kanału słowo/dźwięk do kanałów gest, światło, obiekt i obraz: rytm staje się rytmem minimalnych przesunięć ciała,

migotania światła, mikroruchów dłoni, mikroprzełożeń obiektów. W ten sposób logoperformans przekracza redukcję „głosu do głosu”: fraza, pauza i cisza są wpisane w całą sieć modalności, a pole obecności organizuje się wokół wielokanałowego rozkładu perfonemów, w którym żadna modalność nie jest czysto podrzędna.

Wysoki poziom naukowej gęstości logoperformansu wymaga także wpisania go w kontekst badań nad prozodią emocji i teoriami poliwalnymi, które akcentują rolę modulacji głosu w regulacji relacji społecznych i stanów afektywnych. Teorie te, wskazujące na specyficzną rolę ventralnego kompleksu nerwu błędnego w modulowaniu zarówno aktywności mięśni twarzy i krtani, jak i zdolności do angażowania się w bezpieczną interakcję społeczną, podkreślają, że zmiany wysokości, barwy i konturu intonacyjnego głosu są bezpośrednio sprzęgnięte ze stanami fizjologicznymi organizmu. Logoperformans, świadomie operując tym sprzęgnięciem, pozwala traktować głos jako instrument precyzyjnej modulacji stanu pola obecności: odpowiednio zaprojektowana sekwencja perfonemów wokalnych może stopniowo przesuwając układ uczestników z trybu hiperwzbudzenia lub zamrożenia w stronę stanu zrównoważonego pobudzenia, sprzyjającego integracji doświadczenia i podejmowaniu decyzji. Gęstość bodźców akustycznych jest tu zatem kalibrowana nie tylko pod kątem percepcyjnej „rozumiałości”, ale również pod kątem afektywnej „trawialności” strumienia głosu. Margines sterowalności obejmuje zarówno możliwość modulowania głosu przez wykonawcę, jak i prawo uczestników do regulowania własnej ekspozycji na głos: do odwrócenia głowy, odsunięcia się, zasłonięcia uszu, wprowadzenia własnej frazy przerywającej. Matryca decyzji musi od początku zakładać te możliwości, aby logoperformans nie przekształcił się w narzędzie przemocowego „kolonizowania” przestrzeni dźwiękowej przez jedną, dominującą wokאלność.

Wreszcie, logoperformans wymaga umieszczenia w szerszym kontekście studiów nad głosem jako zjawiskiem estetycznym i politycznym. W tradycji estetyki i muzykologii głos był analizowany zarówno jako nośnik piękna, ekspresji i stylu, jak i jako instrument dyscyplinowania ciał (na przykład w praktykach śpiewu kościelnego, operowego, szkolnego). Studia nad dekolonizacją wokאלności, nad głosami marginalizowanymi, niestandardowymi, „nieprofesjonalnymi”, pokazały, że głos jest również polem walki o uprawomocnienie sposobów bycia i form życia. Psychoperformans wpisuje się w tę linię refleksji, ale proponuje zamiast przeciwstawienia „głos normatywny – głos oporu” bardziej złożone narzędzia kartograficzne: logoperformans umożliwia wytwarzanie map wokאלnych, w których różne rejestry, skale głośności, typy artykulacji i rytmy fraz funkcjonują jako regiony planszy fenomenologicznej, podlegające świadomej eksploracji i rearanżacji. Indywidualna akcja w tym obszarze polega na wyjściu poza binarne kody „dobrej” i „złej” wokאלności oraz na wypracowaniu takiej matrycy decyzji, która pozwala jednostce w sposób odpowiedzialny i refleksyjny decydować, jakie głosy – w sensie dosłownym i metaforycznym – są dla niej operacyjne w danych konfiguracjach pola obecności. Decyzja „po” w reżimie logoperformansu oznacza wówczas nie tylko to, co zostaje powiedziane lub przemilczane, ale także to, jakie jakości głosu – jedwabistość, chropowatość, szorstkość, łagodność, kruchość, metaliczność – zostają uznane za godne kontynuacji w kolejnych planach sytuacyjnych, a jakie zostają odłożone, zarchiwizowane lub radykalnie przepisane.

Z perspektywy fenomenologii języka i ciała – od Maurice’a Merleau-Ponty’ego po Jeana-Luca Nancy’ego i Don Ihde – głos w logoperformansie można opisać jako szczególną figurę „wybrzmiewającego ciała”, w której artykulacja foniczna jest równocześnie zdarzeniem

przestrzennym, chwilowym zagęszczeniem pola obecności i operacją na relacjach między wewnętrżnością a zewnętrżnością. W przeciwieństwie do klasycznych modeli komunikacyjnych, traktujących mowę jako liniowy przekaz znaczeń, podejście to akcentuje fakt, że głos jest zawsze już zlokalizowany, uprzedstawiony i ucieleśniony: wychodzi z określonego rezonującego korpusu, propaguje się przez medium powietrza, odbija od obiektów i ścian, tworzy strefy większej i mniejszej gęstości bodźców akustycznych. Psychoperformans, operując logoperformansem, wykorzystuje ten fakt jako materiał: plan sytuacyjny musi uwzględniać nie tylko sekwencję wypowiedzi, lecz także topologię ich rozchodzenia się, pozycję mówiącego względem innych ciał i obiektów, obecność struktur odbijających dźwięk, a nawet aktywne użycie obiektów jako rezonatorów (naczynia, pudła, ściany, podłogi). Głos zostaje w ten sposób sprzężony z kanałem obiektowym i świetlnym: to, jak światło modeluje twarz mówiącego, jak rzutuje cień ust czy gardła na powierzchnię, jakie refleksy powstają na przedmiotach, staje się integralną częścią aktu symbolicznego. Dominanta rytmiczna logoperformansu nie jest wtedy tylko właściwością samej frazy, ale również właściwością środowiska akustyczno-wizualnego, w którym fraza się materializuje; pauza, cisza, crescendo i decrescendo głosu współgrają z rozświetleniami i przyciemnieniami, z przybliżaniem i oddalaniem obiektu, z mikroprzesunięciami ciał w przestrzeni. W tym sensie logoperformans staje się miejscem radykalnej intermodalności: perfonem głosowy jest zawsze zarazem perfonemem posturalnym, gestycznym, świetlnym i obiektowym, a matryca decyzji musi zakładać tę nierozdzielność, jeżeli ma zachować kontrolę nad gęstością bodźców i marginesem sterowalności.

Istotnym wymiarem logoperformansu – często marginalizowanym w literaturze – jest jego funkcja diagnostyczno-kartograficzna w odniesieniu do struktur afektywnych i relacyjnych. Od klasycznych analiz prozodii u Charles’a Darwina, przez badania nad „afektem głosowym” u Silvii Monteiro i współczesne studia nad emocjami ucieleśnionymi, wiadomo, że wzorce intonacyjne, tempo i kontur rytmiczny mowy są nie tylko wskaźnikami stanów emocjonalnych, lecz także narzędziami ich modulacji. W psychoperformansie logoperformans wykorzystuje ten mechanizm w sposób refleksyjny: rytm frazy, dystrybucja pauz, decyzje o użyciu ciszy są projektowane tak, aby ujawnić habitualne schematy regulacji afektu i jednocześnie otworzyć możliwość ich modyfikacji. Pole obecności staje się przestrzenią, w której perfonemy głosowe odstawiają swoje podwójne oblicze: z jednej strony stabilizują znane konfiguracje („głos zawodowy”, „głos uspokajający”, „głos przepraszający”), z drugiej – poprzez subtelny zmianę barwy, długości akcentu, miejsca pauzy – zaczynają „rozszczelniać” te figury, pozwalając na wyłonienie się nowych trajektorii wokalnych. Indywiduacja nie polega tu na spontanicznej ekspresji „prawdziwego wnętrza”, lecz na powolnej rekonstrukcji matrycy decyzji wokalnych: na uświadomieniu sobie, kiedy i dlaczego głos przyspiesza, gdy pojawia się wstyd; kiedy się załamuje; kiedy przechodzi w rejestr ironiczny lub monotoniczny; jakie pauzy są wbudowane w nawet najbardziej codzienne formuły. Logoperformans umożliwia przechwycenie tych mikrostruktur i ich przepisanie, przy czym decyzja „po” – rozstrzygnięcie, które warianty głosu zostaną utrwalone jako operacyjne – staje się w tym kontekście aktem etycznym w sensie Lévinasowskim: dotyczy relacji do Innego, pytania, jaki głos wobec Innego jest dopuszczalny, odpowiedzialny, nieprzemocowy.

Na przecięciu tych wymiarów pojawia się szczególnie złożony problem ciszy jako elementu logoperformansu. Po tradycjach hermeneutycznych i dekonstrukcyjnych – od Paula Ricoeura po Jacques’a Derridę – wiadomo, że milczenie nie jest „brakiem” znaczenia, lecz jego warunkiem i granicą; w perspektywie fenomenologii ciała milczenie głosu jest zarazem

milczeniem lub napięciem mięśni, zawieszeniem oddechu, zmianą w polu interocepcji. W psychoperformansie cisza, w odróżnieniu od krótkiej pauzy, jest projektowana jako osobny akt symboliczny, który ma własną strukturę temporalną, własną dominantą rytmiczną i własną prozodię domknięcia. Rozciągnięta cisza może funkcjonować jako perfonem graniczny, w którym wszystkie poprzedzające perfonemy głosowe, gestyczne i świetlne ulegają intensyfikacji w pamięci uczestników, a pole obecności zagęszcza się wokół śladów, a nie bieżącej emisji. Jednocześnie cisza bywa reżimem ryzykownym z punktu widzenia marginesu sterowalności: w zależności od kontekstu kulturowego i biograficznego uczestników może być odczytywana jako kara, potępienie, dezintegracja wspólnoty, ale może też stać się przestrzenią gościnności, zawieszenia przemocy dyskursu, jak proponują koncepcje „ciszy opiekuńczej” w badaniach nad traumą i terapią. Matryca decyzji w logoperformansie musi więc precyzyjnie określać, jakie funkcje cisza ma pełnić w danym planie sytuacyjnym: czy jest „ramą” dla głosu, czy jego radykalnym odwróceniem; czy domyka akt symboliczny, czy otwiera następną sekwencję; czy jest przestrzenią na wewnętrzną re-kartografię kinestetyczno-interoceptywną, czy staje się instrumentem symbolicznej presji. Pole obecności jest wówczas miejscem negocjacji tych sensów, a logoperformans – praktyką ich świadomego strojenia, w której każdy perfonem głosowy, każda pauza i każda cisza mają precyzyjnie określone miejsce w sieci decyzji i odpowiedzialności.

Aby logoperformans mógł stać się pełnoprawnym narzędziem analizy i projektowania działań psychoperformatywnych, musi zostać osadzony w rygorystycznej siatce metodologicznej, która łączy mikroanalizę temporalną z hermeneutyką głosu i dyskursu. W tym sensie szczególnie przydatne okazują się tradycje konwersacyjnej analizy interakcji (Harvey Sacks, Emanuel Schegloff, Gail Jefferson), fonetyki akustycznej oraz badań nad tzw. prosody–interaction interface, które pokazują, że najmniejsze przesunięcia czasu wejścia w turę mówienia, długości pauz między turami, konturu intonacyjnego i głośności wypowiedzi mają bezpośrednie konsekwencje dla struktur władzy, afektu i współobecności w sytuacji dialogowej. Psychoperformans przechwycy te narzędzia i przenosi je w obszar działania artystyczno–symbolicznego: zapis logoperformansu nie może ograniczać się do transkrypcji tekstu słownego, lecz musi obejmować warstwę prozodyczną (intonacja, akcent, tempo, długość pauz), warstwę kinestetyczną (postawa, mikroruchy głowy i rąk, orientacja ciała w przestrzeni), warstwę świetlną (momenty przyciemnienia, rozświetlenia, zmiany kierunku padania światła), warstwę obiektową (przybliżenia, oddalenia, podniesienia, opuszczenia obiektów) oraz warstwę dźwiękową sensu stricto (szumy tła, pogłos, sprzęgnięcia z przestrzenią). Tylko w takim wielokanałowym zapisie możliwe jest wyodrębnienie perfonemów logoperformatywnych jako jednostek, które rzeczywiście konstytuują strukturę pola obecności. Dominanta rytmiczna, zdefiniowana wcześniej jako charakterystyczny wzór temporalny działania, może być wówczas precyzyjnie mierzona i modyfikowana: zmiana długości pauz, przesunięcie akcentów prozodycznych, przestawienie relacji między frazami intensywnymi a fragmentami ciszy przestaje być intuicyjnym „wyczuciem” artysty, a staje się świadomą operacją na parametrach, które można porównywać między sesjami, protokołami, osobami. Matryca decyzji zyskuje wymiar quasi–eksperymentalny: można projektować warianty planu sytuacyjnego, w których ten sam materiał tekstowy zostaje rozpisany na różne dominanty rytmiczne, różne konfiguracje ciszy i pauzy, różne reżimy głosowe (rejestr piersiowy kontra głowowy, mowa szeptana kontra projekcyjna), a następnie obserwować, jak te warianty wpływają na organizację gęstości bodźców i margines sterowalności uczestników.

Na tym tle logoperformans ujawnia się jako jedno z kluczowych miejsc, w których IndywiduAkcja – rozumiana jako autorski, iteracyjny proces konstytuowania podmiotowości poprzez działanie symboliczne – może być badana z najwyższą rozdzielczością. Głos jest bowiem obszarem, w którym splatają się różne porządki: biologiczny (konkretny aparat fonacyjny z jego możliwościami i ograniczeniami), kulturowy (repertuar dopuszczalnych rejestrów i stylów mówienia, powiązanych z płcią, klasą, wiekiem, etnicznością), polityczny (dostęp do przestrzeni mówienia, prawo do przerywania, bycia słyszonym lub ignorowanym), technologiczny (nagłośnienie, mikrofony, filtry, rejestratory), wreszcie psychodynamiczny (wpisane w głos ślady relacji z figurami władzy i opieki). Psychoperformans nie stara się tych porządków „oczyścić”, lecz przeciwnie – czyni z nich materiał badawczy i transformacyjny. Plan sytuacyjny logoperformansu może być konstruowany tak, aby kolejno uruchamiać i modulować te warstwy: w jednym segmencie eksponować głos „codzienny”, obciążony nawykowymi wzorcami prozodycznymi, w innym – wprowadzać głos przesterowany, eksperymentalny, wychodzący poza komfortową skalę; w jeszcze innym – przechodzić do ciszy i pozwalać, by inne kanały, takie jak obraz, gest, światło, dźwięk środowiskowy i obiekt, przejęły funkcję dominanty rytmicznej. Pole obecności staje się wówczas przestrzenią wielokrotnego „przepisywania” głosu: każdy perfonem logoperformatywny, każda pauza i każda cisza pozostawiają ślad w mapach kinestetycznych i interoceptywnych, które w poprzednim podrozdziale zostały opisane jako plansze fenomenologiczne, a teraz zostają dodatkowo zsynchronizowane z planami wokalnymi. W konsekwencji decyzja „po” dla logoperformansu nie jest prostym „podało się / nie podało się”, lecz złożonym rozstrzygnięciem, w którym artysta i uczestnicy muszą odpowiedzieć na pytania: jakie rejestry głosu okazały się dla mnie operacyjne, które konfiguracje rytmu frazy i ciszy zwiększały mój margines sterowalności, a które go redukowały, jakie sposoby bycia słyszonym i słyszenia Innego chcę przenieść do przyszłych planów sytuacyjnych. Odpowiedzi na te pytania, nawet jeśli formułowane w języku potocznym, mają charakter rygorystycznie epistemiczny: stanowią dane o tym, jak psychoperformans – poprzez logoperformans – reorganizuje relację między ciałem, głosem, językiem i światem, między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, oraz jak na tej podstawie możliwe staje się tworzenie lokalnych, ucieleśnionych modeli wiedzy, które nie rozpuszczają się w abstrakcyjnych teoriach, lecz pozostają zakotwiczone w powtarzalnych, mierzalnych i analizowalnych strukturach pola obecności.

5.4. Ruch minimalny i bezruch: napięcie–uwolnienie jako znak

Ruch minimalny i bezruch w psychoperformansie konstytuują osobny reżim operacyjny, w którym napięcie–uwolnienie przestaje być potoczną metaforą „emocjonalnego rozładowania”, a staje się precyzyjną kategorią biomechaniczno–neurofizjologiczną i semiotyczną zarazem. W odróżnieniu od makroskopowych struktur choreograficznych analizowanych przez Rudolfa Labana, Irmgard Bartenieff czy twórców tańca postmodernistycznego jako złożone trajektorie w przestrzeni, psychoperformans interesuje przede wszystkim próg ruchu – jego mikroskopijna amplituda, oscylująca na granicy widzialności, proprioceptywnej uchwytności oraz progów układu przedsionkowego. To, co dla oka świadka wydaje się „bezruchem”, dla układów czuciowych ciała jest gęstą, dynamiczną konfiguracją sygnałów z czucia głębokiego, powierzchniowego, interocepcji i przedsionkowych wskaźników położenia względem grawitacji. W tradycji somatycznej i teatralnej – od Jerzego Grotowskiego, przez Eugenia Barbę,

po praktyki butoh, Body-Mind Centering Bonnie Bainbridge Cohen i kliniczne szkoły integracji sensorycznej wywodzące się od A. Jean Ayres – strefa progowa minimalnego ruchu była rozpoznawana jako miejsce największej gęstości sensu: nie spektakularne przemieszczenie, lecz minimalne przejście napięcia w jednym łańcuchu mięśniowym, drobna zmiana wektora ciężaru, niemal niewidoczny mikroimpuls oddechowy są zdarzeniami, które reorganizują całe pole obecności. Psychoperformans przechwytuje te intuicje, uzbrajając je w aparat pojęciowy i neurofizjologiczny: perfonemem staje się tu nie pełny gest, lecz jednostkowy akt przełączenia pomiędzy stanami napięcia tonicznego a stanem jego odwołania, rozgrywający się w minimalnym przedziale czasoprzestrzennym i jednocześnie w wielokanałowej przestrzeni sensorycznej, w której propriocepcja, układ przedsionkowy, dotyk powierzchniowy i interocepcja tworzą sprzężoną matrycę danych dla układu nerwowego.

W tej perspektywie nie da się myśleć o ruchu minimalnym i bezruchu bez wprowadzenia języka integracji sensorycznej jako naukowego zaplecza psychoperformansu. Integracja sensoryczna, w klasycznym ujęciu Ayres, opisuje sposób, w jaki mózg organizuje, porządkuje i łączy ze sobą informacje napływające z różnych modalności: układu przedsionkowego (informacje o przyspieszeniach, rotacji, położeniu względem grawitacji), proprioceptywnego (czucie głębokie z mięśni, ścięgien i stawów), dotykowego (czucie powierzchniowe: dotyk, ucisk, temperatura, ból) oraz zmysłów dystansowych – wzroku, słuchu, węchu, smaku – a także interocepcji, czyli sygnałów z narządów wewnętrznych i układów homeostatycznych. Ruch minimalny jest sytuacją graniczną dla całego tego systemu: amplituda zmian w kanałach wzrokowym i słuchowym może być bliska zeru, natomiast dla propriocepcji i układu przedsionkowego nawet subtelne przemieszczenie głowy, mikrokołysanie środka ciężkości czy mikromodulacja napięcia mięśni posturalnych stanowią wyraźne zmiany. Psychoperformans wykorzystuje ten fakt jako narzędzie wysokorozdzielczej pracy z napięciem–uwolnieniem: plan sytuacyjny tak aranżuje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, aby zewnętrzna scena wydawała się „spokojna”, podczas gdy wewnętrzne mapy ciała są intensywnie aktywne i zdolne do rejestrowania mikroprzeżyć. Margines sterowalności nie jest tu definiowany wyłącznie przez amplitudę ruchu, lecz przez zdolność układów sensorycznych do stabilnej integracji tych subtelnych sygnałów bez przechodzenia w stan dezorganizacji.

Układ przedsionkowy, zlokalizowany w uchu wewnętrznym (kanały półkoliste i narządy otolitowe), dostarcza informacji o przyspieszeniach kątowych i liniowych oraz o wektorze grawitacji. W biomechanice i neurofizjologii ruchu traktuje się go jako podstawowy system referencyjny dla postrzegania „pionu”, równowagi i orientacji w przestrzeni. Każde, nawet minimalne, przechylenie głowy, zmiana pozycji szyi, mikrougięcie kolan lub zmiana rozkładu ciężaru stóp wywołuje mikroskopijne zmiany w aktywności receptorów przedsionkowych, które z kolei wpływają na odruchy posturalne, napięcie mięśniowe i pracę mięśni gałkoruchowych (odruch przedsionkowo–oczny). Ruch minimalny w polu psychoperformansu jest więc jednocześnie „mikro–eksperymentem” na układzie przedsionkowym: pole obecności zostaje tak zorganizowane, aby perfonemy napięcie–uwolnienie były sprzęgnięte z bardzo delikatnymi zmianami wektora grawitacyjnego odczuwanego przez ciało. Bezruch toniczny nie jest w tym sensie „zastygnięciem”, lecz stanem, w którym sygnał przedsionkowy stabilizuje się wokół względnie stałego wektora, a dominanta rytmiczna działania przesuwana się z poziomu makroskopowego ruchu na poziom mikrowahań równowagi i odruchowych korekt posturalnych. Psychoperformans, przyjmując tę perspektywę, musi traktować układ przedsionkowy jako kluczowego współ–projektanta planu sytuacyjnego: to, jakie mikro–

pochylenia, zbliżenia, odsunięcia, kołysania są dopuszczalne, w jakim tempie i przy jakiej gęstości bodźców wzrokowo–akustycznych, jest z punktu widzenia integracji sensorycznej równie ważne jak dobór słów logoperformansu czy dramaturgii światła.

Propriocepcja, czyli czucie głębokie, dostarcza mózgowi informacji o długości i napięciu mięśni (wrzeczionka mięśniowe), sile i napięciu ścięgien (narządy Golgiego) oraz położeniu stawów (receptory torebek stawowych). To dzięki propriocepcji możliwe jest odczuwanie ułożenia ciała bez patrzenia, regulacja siły nacisku, płynności ruchu oraz tonusu posturalnego. W psychoperformansie czucie głębokie staje się podstawowym źródłem danych dla matrycy decyzji w reżimie ruchu minimalnego: to ono informuje, czy mikroskurcz w obrębie obręczy barkowej mieści się jeszcze w „bezpiecznym” zakresie napięcia, czy jest już zapowiedzią przejścia w konfigurację zamrożenia; czy mikrougięcie kolan jest gestem „gotowości” do ruchu, czy przeciwnie – ruchem wycofania się spod obciążenia. W ujęciach fenomenologicznych (Merleau-Ponty, Straus) i neurokognitywnych (Berthoz, Gallese) propriocepcja współtworzy schemat ciała (body schema), odróżniany od obrazu ciała (body image): jest nie tyle świadomym wyobrażeniem, ile przedrefleksyjną, dynamiczną mapą możliwości ruchowych. Minimalne napięcie–uwolnienie w psychoperformansie jest więc jednocześnie mikro–aktualizacją schematu ciała. Plan sytuacyjny, który traktuje ruch minimalny jako rdzeń pracy, musi uwzględniać, że każdy perfonem napięcia–uwolnienia ingeruje w tę mapę: powtarzane w kontrolowanych warunkach mikropzejścia mogą „przepisać” dotychczasowe trajektorie reakcji (na przykład automatyczne usztywnianie karku w sytuacji oceny) na trajektorie bardziej plastyczne, w których możliwe jest zatrzymanie i modulacja tonusu.

Czucie powierzchniowe – dotyk, ucisk, temperatura, ból – jest w reżimie minimalnego ruchu radykalnie wzmocnione. Gdy makroskopowy ruch zostaje ograniczony, a dominanta rytmiczna spowalnia, każdy sygnał z kontaktu skóry z podłożem, ubraniem, obiektem nabiera znaczenia. W literaturze z zakresu integracji sensorycznej opisywane są zjawiska nadwrażliwości dotykowej (tactile defensiveness), poszukiwania bodźców dotykowych (sensory seeking) czy obniżonej reaktywności, które mają bezpośrednie przełożenie na doświadczenie minimalnego ruchu i bezruchu. Psychoperformans musi te różnice traktować nie jako „indywidualne style”, lecz jako parametry neurofizjologiczne, które determinują, przy jakiej gęstości bodźców dotykowych ruch minimalny pozostaje w marginesie sterowalności. Uczestnik z wysoką wrażliwością dotykową może doświadczać już samego kontaktu stóp z fakturowym podłożem jako intensywnego bodźca; w reżimie bezruchu ten bodziec nie jest „przykryty” innymi doznaniem i staje się dominującym źródłem napięcia. Z kolei uczestnik o obniżonej reaktywności może potrzebować wyraźniejszego ciężaru, nacisku, oparcia, aby w ogóle zarejestrować swoje ciało. Plan sytuacyjny musi więc jawnie parametryzować materiały, na których i z którymi pracuje: twardość, sprężystość, temperatura, faktura, możliwość dozowania nacisku – wszystko to staje się elementem matrycy decyzji, a nie przypadkowym tłem scenograficznym.

Ton mięśniowy, rozumiany jako stały, dynamiczny poziom napięcia w mięśniach posturalnych, stanowi wspólny mianownik dla układu przedsionkowego, propriocepcji i czucia powierzchniowego. To tonus decyduje, czy ciało jest raczej w konfiguracji gotowości do ruchu (wysoki ton), czy w stanie zawieszzonego spoczynku (niższy ton, ale nie całkowite rozluźnienie), czy też w stanie patologicznego zamrożenia (sztywność zamknięta w określonych segmentach). W literaturze rehabilitacyjnej i somatycznej (Bobath, Feldenkrais, Rood, PNF) opisuje się

złożone relacje między tonusem a organizacją ruchu, uwzględniając wpływ układu przedsionkowego, emocji, oddechu, środowiska sensorycznego. Psychoperformans, integrując te wątki, traktuje tonus jako centralny parametr napięcie–uwolnienie. Ruch minimalny to w tym ujęciu mikromodulacje tonusu, które nie muszą prowadzić do widocznego przemieszczenia segmentów ciała, lecz mają wyraźne konsekwencje dla odczuwanego „bycia w ciele”. Bezruch toniczny nie oznacza „wyłączenia” tonusu, lecz jego świadomie utrzymywaną organizację, w której układ przedsionkowy, propriocepcyjny i dotykowy pozostają w dynamicznej równowadze. Plan sytuacyjny musi określać, jakie zakresy tonusu są w danym działaniu dopuszczalne i pożądane, jak będą modulowane (na przykład przez zmianę podparcia, kontakt z obiektem, mikrokołysanie, pracę z oddechem), oraz jakie sygnały będą stanowiły progi bezpieczeństwa, wskazujące na zbliżanie się do konfiguracji niebezpiecznej (na przykład trwała sztywność obręczy barkowej, utrata czucia kontaktu stóp z podłożem, zawężenie pola widzenia).

W tym miejscu pojawia się zasadnicza konsekwencja epistemologiczna: napięcie–uwolnienie przestaje być pojęciem wyłącznie „psychologicznym” czy „emocjonalnym”, a staje się nazwą dla złożonego aktu integracji sensorycznej, w którym układ przedsionkowy, propriocepcja, czucie powierzchniowe, interocepcja oraz modalności dystansowe (wzrok, słuch) współtworzą jeden, zintegrowany perfonem. Mikroruch stawu skokowego, mikrokołysanie głowy, subtelna zmiana ciśnienia stóp na podłoże są jednocześnie zdarzeniami biomechanicznymi, zdarzeniami sensorycznymi i zdarzeniami znaczącymi – modyfikują mapę ciała, reorganizują relację do grawitacji, zmieniają dostęp do własnych stanów wewnętrznych. Psychoperformans nazywa ten złożony akt perfonem napięcie–uwolnienie i umieszcza go w centrum planu sytuacyjnego: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są budowane wokół „dużych” gestów, lecz wokół sekwencji mikroprzeżyć, które układy sensoryczne rozpoznają jako znaczące. Pole obecności staje się wtedy laboratorium integracji sensorycznej w skali progowej: dominanta rytmiczna jest tak kształtowana, by układ nerwowy miał czas na integrację sygnałów z różnych modalności, margines sterowalności jest definiowany przez zdolność do świadomego utrzymania i modulacji tonusu, a prozodia domknięcia – przez sposób, w jaki perfony minimalnego ruchu zamykają się w konfiguracji umożliwiającej odpoczynek i reorganizację schematu ciała.

Na tym tle integracja sensoryczna przestaje być jedynie kliniczną kategorią diagnostyczną, a staje się teorią pola dla psychoperformansu. Klasyczne opisy „dysfunkcji integracji sensorycznej” – nadreaktywności, podreaktywności, poszukiwania bodźców, trudności w modulacji – można przetłumaczyć na język parametrów planu sytuacyjnego: próg reakcji w układzie przedsionkowym, czułość propriocepcji, zakres komfortu dotykowego, tolerancja na zmiany w polu dźwięku i światła. Ruch minimalny i bezruch toniczny są sytuacjami, w których te parametry ujawniają się w sposób szczególnie wyraźny, ponieważ „szum” makroskopowych zdarzeń zostaje ograniczony. Psychoperformans wykorzystuje ten fakt, ale zarazem poddaje go rygorowi etycznemu: sekwencje minimalne mogą być projektowane jako narzędzie wysokorozdzielczej diagnostyki fenomenologicznej (jak ciało reaguje na mikroprzesunięcia napięcia, na minimalne pochylanie, na zmianę faktury podłoża), ale zawsze muszą być sprzęgnięte z matrycą bezpieczeństwa, która określa dopuszczalne zakresy eksperymentu. Plan sytuacyjny nie może zakładać „odkrywania” ukrytych wzorców napięcia–uwolnienia bez jednoczesnego tworzenia warunków do ich bezpiecznej modulacji i domknięcia, a więc bez

klarownych progów wyjścia, dostępnych dróg przejścia do ruchu makroskopowego oraz stabilnych punktów sensorycznego zakotwiczenia w przestrzeni.

Ruch minimalny i bezruch w psychoperformansie to zatem nie tylko kwestia estetyki czy „stylu gry”, lecz fundament naukowy całej praktyki: to w tych reżimach testowane są możliwości układów przedsionkowego, proprioceptywnego, dotykowego i interoceptywnego, w tych reżimach widać, jak integracja sensoryczna przebiega u konkretnych ciał, i w tych reżimach napięcie–uwolnienie staje się najbardziej precyzyjnym operatorem, za pomocą którego IndywiduAkcja może reorganizować relacje jednostki z grawitacją, ruchem, innymi ciałami i światem rzeczy.

Jeżeli potraktować układ przedsionkowy nie tylko jako „zmysł równowagi”, lecz jako centralny organ organizacji doświadczenia grawitacji, to ruch minimalny w psychoperformansie można opisać jako sekwencję mikro–negocjacji z wektorem ciężenia. Kanały półkoliste i narządy otolitowe informują mózg o każdym, nawet najdrobniejszym przyspieszeniu kątowym i liniowym, o mikroprzechyleniu głowy, o minimalnym przesunięciu środka ciężkości tułowia względem stóp. Nawet wtedy, gdy dla wzroku ciało pozostaje „nieruchome”, układ przedsionkowy rejestruje nieustanne oscylacje: mikroruchy oddechowe, niewielkie kompensacje pracy serca, mikrokorekty posturalne, które zapobiegają upadkowi. Z punktu widzenia neurofizjologii jest to ciągła aktywność odruchów przedsionkowo–rdzeniowych i przedsionkowo–ocznych, modulowanych przez mózdzek i struktury pnia mózgu. Psychoperformans przechwytuje tę dynamikę i rozpisuje ją na poziomie perfonemów: w reżimie ruchu minimalnego nie chodzi o wywołanie spektakularnego destabilizowania równowagi, lecz o subtelne wprowadzanie ciała w takie konfiguracje grawitacyjne, w których układ przedsionkowy musi dokonać precyzyjnej kalibracji. Lekko pochylona głowa, minimalne przesunięcie ciężaru ciała z pięt ku przodostopiu, niemal niezauważalne kołysanie w przód i w tył – stają się operacjami na „gramatyce pionu”, a nie przypadkowymi ruchami. Plan sytuacyjny może wprost wpisywać takie mikro–zadania: utrzymanie bezruchu tonicznego przy delikatnym pochyleniu tułowia; bardzo wolne, prawie nieuchwytnie dla oka przejście osi ciała z pozycji lekko w tył do pozycji lekko w przód; mikroobrót głowy przy zachowaniu stabilnego punktu fiksacji wzrokowej. W każdym z tych przypadków układ przedsionkowy wykonuje intensywną pracę, a napięcie–uwolnienie przyjmuje postać serii mikroskopijnych aktów regulacyjnych.

Z tej perspektywy „bezruch” nie jest stanem neutralnym, ale wyborem określonej konfiguracji przedsionkowo–posturalnej. Bezruch toniczny w pozycji siedzącej, z pełnym podparciem pleców i stabilnym kontaktem stóp z podłożem, ma zupełnie inny profil sensoryczny i neurofizjologiczny niż bezruch toniczny w staniu, z lekko ugiętymi kolanami, czy bezruch w pozycji klęczącej, z przesuniętym środkiem ciężkości. W pierwszym przypadku układ przedsionkowy odciąża się, stabilizując wektor grawitacji poprzez liczne punkty podparcia; w drugim – musi stale kompensować mikrowahania ciała; w trzecim – przekształca mapę pionu i poziomu, ponieważ relacja głowy do tułowia i podłoża ulega zmianie. Psychoperformans, operując ruchami minimalnymi, musi więc na poziomie planu sytuacyjnego zdecydować, które z tych konfiguracji staną się „platformami bazowymi” reżimu minimalnego. Wybór ten nie jest tylko kwestią wygody czy estetyki, ale głęboko wpływa na to, jak ciało będzie przetwarzało sygnały z układu przedsionkowego i jak kształtować się będzie margines sterowalności. Uczestnik, który ma historię nadwrażliwości przedsionkowej, może doświadczać zwykłego stania z zamkniętymi oczami jako intensywnego wyzwania; inny – z silną potrzebą bodźców

przedsionkowych – może z kolei nudzić się w układzie zbyt stabilnym i potrzebować mikrokołysania, aby w ogóle poczuć swoje ciało. Matryca decyzji musi te różnice antycypować: dla jednych sekwencje minimalne będą projektowane na podłożach twardych, płaskich, przy stabilnym pionie; dla innych – wprowadzi się bardzo delikatne, powolne kołysania, wykorzystując miękkie podłoża lub lekkie przechylenie osi ciała.

Układ przedsionkowy jest również ściśle sprzężony z układem wzrokowym i proprioceptywnym, co w reżimie minimalnego ruchu nabiera zasadniczego znaczenia. Odruch przedsionkowo–oczny stabilizuje obraz na siatkówce poprzez kompensacyjne ruchy gałek ocznych w odpowiedzi na ruch głowy. W sytuacjach, w których ruch głowy jest minimalny, a wzrok skupiony na jednym punkcie, układ ten wchodzi w stan szczególnej czułości: bardzo drobne zmiany położenia głowy mogą prowadzić do mikrokorekt spojrzenia, które nie są rejestrowane świadomie, ale wpływają na doświadczaną stabilność świata. Psychoperformans może tę dynamikę uczynić widzialną i znaczącą: plan sytuacyjny może przewidywać sekwencje, w których uczestnik utrzymuje wzrok na niezmiennym obiekcie przy jednoczesnym minimalnym kołysaniu ciała, oraz sekwencje odwrotne – w których ciało pozostaje względnie stabilne, a punkt fiksacji wzrokowej ulega subtelным przesunięciom. W pierwszym przypadku układ przedsionkowy i wzrokowy muszą intensywnie współpracować, aby zachować stabilność percepcji; w drugim – propriocepcja i wzrok „negocjują” poczucie ruchu: czy to ciało się porusza, czy świat? Napięcie–uwolnienie staje się tu nie tylko kategorią mięśniową, ale kategorią stabilizacji i destabilizacji relacji między ciałem a środowiskiem, rozgrywającą się na przecięciu kanałów przedsionkowego, wzrokowego i proprioceptywnego.

Wprowadzenie perspektywy integracji sensorycznej pozwala również lepiej zrozumieć, dlaczego ruch minimalny jest tak silnie powiązany z doświadczeniem lęku i bezpieczeństwa. W teoriach traumy i regulacji autonomicznej wielokrotnie wskazywano, że drżące w pamięci proceduralnej wzorce reakcji na zagrożenie zapisują się między innymi w układach przedsionkowo–posturalnych i proprioceptywnych: nagła utrata równowagi, upadek z wysokości, doświadczenia gwałtownego szarpnięcia ciała są kodowane jako wysokie zagrożenie. W codziennym ruchu makroskopowym wiele z tych śladów jest kompensowanych przez nawykowe strategie stabilizacyjne: przygarbiona postawa, nieco cofnięta głowa, chronicznie napięte mięśnie karku, „sztywne kolana” – to wszystko może być próbą zminimalizowania nieprzewidywalnych sygnałów przedsionkowych. Kiedy psychoperformans redukuje amplitudę ruchu i spowalnia dominanta rytmiczna, te właśnie strategie stają się wyraźnie widoczne w polu obecności: drobne, ale uporczywe cofnięcie głowy, minimalne, lecz stałe dociążenie pięt, mikrosztwność w kostkach. Ruch minimalny staje się wówczas narzędziem diagnostycznym o wysokiej rozdzielczości: pokazuje, gdzie w mapie ciała zapisane są dawne negocjacje z grawitacją, jakie mikro–postawy są utrzymywane „na wszelki wypadek”, jakie perfonemy napięcie–uwolnienie są niemal automatycznie blokowane.

W tym miejscu ujawnia się podwójna odpowiedzialność planu sytuacyjnego. Z jednej strony, sekwencje minimalne mogą być świadomie użyte do „rozszerzenia” tych nawykowych konfiguracji: bardzo powolne przenoszenie ciężaru z pięt na przodostopie, mikroruchy głowy w płaszczyznach, które były dotąd unikane, subtelne kołysanie miednicy, delikatne ugięcia kolan – mogą stopniowo wprowadzać ciało w obszary, które do tej pory były domyślnie wykluczane jako „niebezpieczne”. Z drugiej strony, każdy taki eksperyment musi być osadzony w matrycy bezpieczeństwa, która bierze pod uwagę, że dla części uczestników nawet minimalna zmiana

wektora grawitacji może aktywować ścieżki traumatyczne: nagłe poczucie, że „ziemia usuwa się spod nóg”, wrażenie utraty kontroli, zawroty głowy, nudności. Plan sytuacyjny musi więc przewidywać nie tylko parametry samego ruchu (amplituda, tempo, czas trwania), ale również parametry środowiska sensorycznego: obecność stabilnych punktów fiksacji wzrokowej, przewidywalność światła (bez nagłych przełączeń), obecność punktów podparcia (ściana, krzesło, poręcz), możliwość natychmiastowego przerwania sekwencji i powrotu do pozycji bazowej. Ruch minimalny w takim układzie nie jest „testem odwagi”, lecz kontrolowanym eksperymentem na granicach integracji sensorycznej, w którym uczestnik zachowuje sprawczość i możliwość modulacji intensywności.

Drugim kluczowym wymiarem, który musi zostać włączony w naukowe rozpoznanie ruchu minimalnego i bezruchu, jest relacja między propriocepcją a tzw. czuciem powierzchniowym w kontekście napięcia mięśniowego. W biomechanice i neurologii rehabilitacyjnej ton mięśniowy rozpatruje się jako wynik złożonej gry odruchów segmentarnych, modulacji zstępującej z poziomu pnia mózgu i kory, a także sprzężenia z receptorami skóry. Napięcie izometryczne może być podtrzymywane przez długi czas bez widocznego skracania mięśnia – jak w przypadku stania, siedzenia, utrzymywania pozycji – ale jego odczuwanie zależy w dużej mierze od informacji z czucia głębokiego i powierzchniowego. Jeżeli kontakt z podłożem jest słaby (stanie na palcach, na śliskiej powierzchni, w ciasnym obuwiu), mózg musi „domyślać się” stabilności, opierając się na innych kanałach; jeżeli kontakt jest wyraźny (gołe stopy na stabilnym, lekko chropowatym podłożu), informacje z mechanoreceptorów skóry stóp znacząco wspierają regulację posturalną. Psychoperformans, projektując reżim minimalny, może świadomie pracować tymi parametrami: plan sytuacyjny może zakładać sekwencje, w których uczestnik stoi boso na zróżnicowanych fakturach (gładkie, szorstkie, miękkie, twarde), a ruch ciała jest minimalny, tak aby to właśnie czucie powierzchniowe stóp stało się głównym źródłem informacji o położeniu. Może też przeciwnie – ograniczać informacje dotykowe, na przykład poprzez miękkie buty i gładką, lekko śliską powierzchnię – żeby bardziej uwidocznić rolę propriocepcji i przedsionka.

W praktyce oznacza to, że psychoperformans – jako praktyka badawcza i projektowa – musi włączyć do swojej terminologii pojęcia zaczerpnięte z integracji sensorycznej i neurologii ruchu: nad- i podreaktywność przedsionkowa, modulacja tonusu, poszukiwanie bodźców proprioceptywnych, defensywność dotykowa, próg pobudzenia układów czuciowych, okna tolerancji sensorycznej. Dzięki temu ruch minimalny i bezruch przestają być opisywane metaforycznie („czułem napięcie”, „odpuściło”), a zaczynają być rozumiane jako zdarzenia w konkretnej architekturze neurofizjologicznej. Matryca decyzji planu sytuacyjnego musi więc zawierać miejsce na parametry takie jak: dopuszczalne zakresy mikropochyleń w płaszczyznach strzałkowej, czołowej i poprzecznej; orientacyjne zakresy zmian nacisku stóp na podłoże; przewidywana długość utrzymania tonusu w określonej konfiguracji bez przejścia w stan zmęczenia; dopuszczalna zmienność bodźców dotykowych; obecność i rozmieszczenie punktów podparcia dla kompensacji przedsionkowej. Nie jest to „nadmierne komplikowanie” praktyki, lecz konieczny warunek, by psychoperformans mógł być traktowany jako narzędzie o naukowym statusie: każdy eksperyment na ruchu minimalnym jest jednocześnie eksperymentem na integracji sensorycznej, a więc musi być zaprojektowany, opisany i ewaluowany z taką samą precyzją, z jaką opisuje się konfiguracje obiektów, światła, dźwięku czy logoperformansu.

Wreszcie, perspektywa integracji sensorycznej otwiera możliwość myślenia o ruchu minimalnym i bezruchu jako o specyficznym treningu relacji między ciałem a grawitacją rozumianą nie tylko fizycznie, lecz także symbolicznie. Grawitacja jest tu nie tylko siłą fizyczną, ale figurą przyciągania, obciążenia, zakorzenienia, a także upadku, utraty kontroli, „pociągnięcia w dół”. Układ przedsionkowy rejestruje każdy gest „poddania się” grawitacji (mikrougnięcie kolan, oparcie się, położenie) oraz każdy gest „oporu” wobec niej (wyprost, poniesienie głowy, uniesienie klatki piersiowej). Propriocepcja rejestruje dociążenie stawów, napięcie mięśni, rozkład sił w łańcuchach mięśniowo–powięziowych. Czuć powierzchniowe rejestruje kontakt z podłożem – utratę oparcia lub jego odzyskanie. Minimalne perfonemy napięcie–uwolnienie mogą więc być czytane jako mikronarracje o relacji ciała z tym, co „cięży” – zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Psychoperformans, umieszczając je w precyzyjnie zaprojektowanych planach sytuacyjnych, umożliwia ich przepisanie: to, co dotąd przejawiało się jako automatyczny, nieświadomy wzorzec reakcji na grawitacyjne i symboliczne obciążenie, może zostać zobaczone, nazwane, przetworzone poprzez wielokrotne, stopniowo modulowane wejścia w reżim minimalny. Dzięki temu integracja sensoryczna staje się nie tylko kwestią „przetwarzania bodźców”, ale polem świadomej, symbolicznej pracy nad tym, jak ciało organizuje swoją relację z ciężarem świata.

Włączenie czucia głębokiego w precyzyjny opis ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego wymaga doprecyzowania, co dokładnie znaczy „głębka” w tym kontekście. W klasycznej tradycji neurofizjologicznej, od Charlesa Sherringtona począwszy, propriocepcja była rozumiana jako „szósty zmysł” informujący o położeniu i ruchu części ciała względem siebie, oparty na sygnałach z wrzecion mięśniowych, narządów ścięgnistych Golgiego oraz receptorów stawowych. Te sygnały, zintegrowane w rdzeniu kręgowym, pniu mózgu, mózdzku i korze czuciowo–ruchowej, tworzą dynamiczną mapę ułożenia kończyn, segmentów tułowia, osi głowy. W praktyce oznacza to, że nawet przy braku widocznego ruchu segmentów ciała może dojść do znaczącej reorganizacji w obrębie tej mapy: minimalna zmiana napięcia izometrycznego w jednym mięśniu, mikrowydłużenie lub skrócenie włókien w łańcuchu mięśniowo–powięziowym, delikatna zmiana nacisku stawu na panewkę – wszystko to jest natychmiast rejestrowane jako zmiana konfiguracji ciała. Psychoperformans, operując w reżimie minimalnym, w gruncie rzeczy angażuje przede wszystkim tę proprioceptywną mapę, a nie mapę ruchu oglądanego z zewnątrz. Perfonemem staje się tu mikroakt przełączenia jednego z tych wewnętrznych parametrów: drobna zmiana napięcia w obrębie obręczy barkowej, minimalne „dociągnięcie” mięśni brzucha, subtelne „odpuszczenie” w stawach skokowych. Z tego powodu plan sytuacyjny musi być konstruowany tak, aby nie tylko „widać było” ruch, ale aby ruch minimalny miał sens proprioceptywny dla uczestnika: bez świadomie odczuwanej zmiany w mapie głębokiej taki perfonem traci wartość epistemiczną i staje się jedynie kosmetyczną korektą postawy.

Kluczowe jest tu rozróżnienie pomiędzy tonusem podstawowym a tonusem zadaniowym. Tonus podstawowy jest względnie stałym poziomem napięcia mięśniowego, koniecznym do utrzymania postawy i gotowości ruchowej; tonus zadaniowy to zmiany nałożone na tę bazę w odpowiedzi na konkretne zadanie motoryczne. W wielu ujęciach klinicznych i somatycznych – od analizy „mięśni miękkich i twardych” u Moshe Feldenkraisa po klasyfikacje napięć posturalnych w rehabilitacji neurologicznej – pokazano, że wzorce tonusu podstawowego są głęboko uspołecznione i zindywidualizowane: jedni funkcjonują w chronicznej hiper-tonii, inni w niemal permanentnej hipotonii, jeszcze inni w konfiguracjach mieszanych, w których

nadmierne napięcie koncentruje się w określonych segmentach (np. kark, barki, uda), a inne pozostają względnie „wyłączone”. Psychoperformans, projektując ruch minimalny i bezruch toniczny, nie może przyjmować neutralnego, abstrakcyjnego ciała o „prawidłowym” tonusie; musi zakładać konkretne, historycznie uformowane profile napięcia. Dlatego matryca decyzji powinna zawierać nie tylko parametry ruchu (czas, amplituda, dominanta rytmiczna), ale także wstępne rozpoznanie tonusu podstawowego uczestnika: czy w pozycji wyjściowej dominuje sztywność, czy „rozlanie”; czy obręcz barkowa jest trwale uniesiona, czy zapadnięta; czy mięśnie brzucha przypominają stale włączony „pancerz”, czy raczej pasywną, „nieobecna” strefę. Dopiero na tej podstawie można projektować perfonemy napięcie–uwolnienie tak, by nie powielały one bezrefleksyjnie zastanych wzorców, lecz je odślaniały i modulowały.

Istotne jest także uwzględnienie czucia powierzchniowego jako pełnoprawnego komponentu tego układu. W integracji sensorycznej zahaczenie o pojęcia „czucia obronnego” i „czucia poszukującego” pokazuje, że skóra – z jej mechanoreceptorami reagującymi na nacisk, rozciąganie, wibrację, temperaturę – nie jest jedynie „obwodem”, ale aktywnym uczestnikiem regulacji napięcia. U osób z wysoką wrażliwością dotykową nawet bardzo delikatny kontakt (lekki dotyk, przypadkowe muśnięcie) może wywołać skokowy wzrost tonusu i odruch wycofania; u osób z podreaktywnością dotykową silny nacisk i intensywna stymulacja mogą być potrzebne, by w ogóle poczuć kontur ciała. W reżimie minimalnego ruchu i bezruchu tonicznego te różnice stają się niezwykle wyraźne: ten sam perfonem, polegający na minimalnym zwiększeniu nacisku dłoni na własne udo, może być dla jednej osoby delikatnym, kojącym „dociżeniem”, a dla innej – wyraźnym przekroczeniem progu tolerancji, jeśli skóra w tym obszarze jest nadwrażliwa. Plan sytuacyjny powinien więc określać nie tylko parametry ruchu, ale również parametry kontaktu: czy dłonie spoczywają na własnym ciele, na neutralnym obiekcie (poduszka, kostka, kij), czy na podłożu; czy stopniowo zwiększamy nacisk, czy pozostajemy na „ledwo wyczuwalnym” poziomie; czy pracujemy z fakturami gładkimi, miękkimi, czy szorstkimi, twardymi. W każdym z tych wariantów czucie głębokie i powierzchniowe tworzą odmienną konstelację, a napięcie–uwolnienie ma inny profil znaczeniowy.

W teorii integracji sensorycznej rozwijanej przez A. Jean Ayres i jej kontynuatorki szczególne miejsce zajmuje kategoria „bodźców proprioceptywno–przedsionkowych” o działaniu organizującym. Ciężar, docisk, „praca mięśniowa przeciw oporowi” są traktowane jako bodźce, które pomagają układowi nerwowemu kalibrować się w warunkach nadmiaru lub deficytu innych bodźców. W psychoperformansie zasada ta może zostać operacjonalizowana w reżimie minimalnego ruchu: zamiast dodawać kolejne złożone zadania ruchowe, wprowadza się bardzo proste, minimalne perfonemy „ciężkiej pracy” – na przykład delikatne, ale utrzymywane w czasie „wciskanie” stóp w podłoże, lekkie ściskanie neutralnego obiektu w dłoniach, minimalne ugięcie kolan połączone z wyobrażonym „dźwignięciem” czegoś ciężkiego. Tego typu perfonemy, jeśli są precyzyjnie dozowane, mogą działać stabilizująco na układy przedsionkowy i proprioceptywny nawet w sytuacji, w której inne kanały (obraz, dźwięk) są względnie bogate. Matryca decyzji musi jednak jasno określać, kiedy i w jakiej sekwencji takie „obciążające” perfonemy są wprowadzane, aby nie doprowadzić do przeciążenia mięśni i stawów, ani do nadmiernej mobilizacji układu autonomicznego. Minimalny ruch nie jest tu rozumiany jako „delikatność” w potocznym sensie, ale jako wysokorozdzielcza modulacja siły: ciężar może być doświadczany intensywnie, ale przy bardzo małej amplitudzie zmiany pozycji, co z punktu widzenia fizjologii daje inne efekty niż gwałtowne ruchy o dużym zakresie.

Ten wątek prowadzi wprost do jeszcze jednego, często pomijanego komponentu: relacji między czuciem głębokim a interocepcją. W najnowszych ujęciach neurokognitywnych interocepcja obejmuje wszystkie sygnały płynące z wnętrza ciała – rytm serca, oddech, pracę trzewi, temperaturę wewnętrzną – które są integrowane w strukturach takich jak wyspa, kora przedniego zakrętu obręczy czy pień mózgu. W reżimie minimalnego ruchu granica między „czuciem mięśni” a „czuciem wnętrza” staje się rozmyta: mikrokorekty postawy nieuchronnie wpływają na przepływ krwi, napięcie mięśni oddechowych, rozkład ciśnienia w jamach ciała. Uczestnik może więc doświadczać jednocześnie „cięższych nóg”, „cieplejszych dłoni”, „poszerzonego oddechu”, „łżejszej klatki piersiowej” – wszystko to w odpowiedzi na minimalne perfonemy napięcie–uwolnienie. Psychoperformans, który chce być narzędziem epistemicznym, musi te powiązania uczynić jawnie przedmiotem pracy: plan sytuacyjny powinien przewidywać momenty, w których uwaga jest kierowana nie tylko na położenie stawów, ale także na rytm serca, temperaturę, subtelne wrażenia z brzucha, gardła, klatki piersiowej. Ruch minimalny i bezruch toniczny przestają wtedy być wyłącznie reżimami „mięśniowymi”, a stają się reżimami pełnej integracji sensomotorycznej, w której czucie głębokie, powierzchniowe, przedsionkowe i trzewne splatają się w jedną planszę fenomenologiczną.

Wszystko to ma bezpośrednie konsekwencje dla definicji napięcie–uwolnienie jako znaku. W klasycznym, uproszczonym rozumieniu napięcie jest zjawiskiem lokalnym, związanym z jednym mięśniem lub grupą mięśni, a uwolnienie – jego rozluźnieniem. W świetle powyższych rozróżnień napięcie–uwolnienie trzeba raczej pojmować jako globalny operator dystrybucji sił w całym systemie sensomotorycznym. Napięcie w jednym segmencie może współwystępować z uwolnieniem w innym; lokalne „odpuszczenie” mięśnia może prowadzić do globalnego wzrostu poczucia ciężaru lub przeciwnie – do poczucia „rozpływania się”. Perfonem napięcie–uwolnienie w ruchu minimalnym będzie więc zawsze obejmował jednocześnie: mikrozmiannę rekrutacji jednostek motorycznych, mikrozmiannę informacji proprioceptywnej, mikro–przeorganizowanie sygnałów interoceptywnych oraz mikro–korektę w rejestrach czucia powierzchniowego. Plan sytuacyjny, który traktuje psychoperformans poważnie jako narzędzie naukowe, musi to odzwierciedlać w swojej strukturze: zamiast notować jedynie „napina bark”, „rozluźnia kark”, należy opisywać sekwencje w kategoriach wektorów dystrybucji napięcia („przesunięcie tonusu z tyłu szyi ku przodowi klatki piersiowej”, „mikrodociążenie stóp przy jednoczesnym rozluźnieniu mięśni dłoni”, „minimalne zwiększenie oporu w mięśniach brzucha przy łagodnym odpuszczeniu mięśni okolicy lędźwiowej”) oraz odpowiadających im zmian w subiektywnie raportowanym doświadczeniu interoceptywnym. Dopiero wtedy napięcie–uwolnienie jako znak zyskuje pełnię swojej złożoności i może służyć jako realne narzędzie analizy i transformacji decyzji cielesnych w psychoperformansie.

Jeżeli do tej złożonej konfiguracji czucia głębokiego, powierzchniowego i interoceptywnego dołączymy układ przedsionkowy, wówczas reżim ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego ujawnia się jako szczególnie intensywne laboratorium integracji sensorycznej. Układ przedsionkowy – z kanałami półkolistymi rejestrującymi przyspieszenia kątowe oraz narządami otolitowymi reagującymi na przyspieszenia liniowe i wektor grawitacji – w klasycznych opisach neurofizjologicznych pełni funkcję „detektora ruchu głowy i orientacji w polu grawitacyjnym”. W praktyce oznacza to, że nawet przy pozornej nieruchomości ciała mikroruchy głowy, minimalne kołysania tułowia, subtelne zmiany położenia oka względem horyzontu generują istotne zmiany sygnału przedsionkowego. W badaniach nad „postural sway” – mikrowahaniami

środku nacisku stóp podczas stania pozornie nieruchomego – wykazano, że ciało nigdy nie jest naprawdę statyczne, lecz wykonuje złożony, wielośrodkowy taniec korekt, w którym pobudzenie przedsionkowe, propriocepcja i informacje wzrokowe tworzą sprzężoną pętlę stabilizacji. W psychoperformansie reżim bezruchu tonicznego sięga wprost do tej mikrodynamiki: minimalne przesunięcia środka ciężkości, niemal niewidoczne ugięcia w stawach skokowych, drobne „mikro-kiwnięcia” głowy stają się perfonemami nie tylko mięśniowymi, ale przedsionkowo-posturalnymi. To, co w biomechanice opisywane jest jako korekta równowagi, tutaj przybiera status aktu symbolicznego: świadomie zaprojektowane „mikro-kołysanie się” lub przeciwnie – „mikro-usztywnienie się” wobec wektora grawitacji może znaczyć przyjęcie lub odrzucenie obciążenia, otwarcie się na zmianę lub próbę jej wstrzymania.

W perspektywie integracji sensorycznej układ przedsionkowy jest jednym z głównych regulatorów poziomu pobudzenia i poczucia bezpieczeństwa. Osoby z nadreaktywnością przedsionkową – w klasycznych opisach określane jako doświadczające „gravitational insecurity” – reagują nieadekwatnie silnym lękiem na minimalne zmiany położenia głowy, niewielkie kołysania, przechylenia, wejścia na podwyższenie. Z kolei osoby z podreaktywnością poszukują silnych bodźców przedsionkowych: kołyszą się, kręcą wokół własnej osi, wykonują gwałtowne ruchy głową, ponieważ dopiero te intensywne stymulacje pozwalają im poczuć się „obecni” w ciele. Reżim ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego może dla obu tych grup być zarówno szansą, jak i zagrożeniem. Dla osób nadreaktywnych minimalna, ledwo zauważalna korekta położenia głowy, wykonana świadomie i w kontrolowanym kontekście pola obecności, może stać się bezpiecznym ćwiczeniem renegocjowania lęku grawitacyjnego: plan sytuacyjny zapewnia stabilne podparcie, jasne punkty odniesienia wizualnego, przewidywalną dominantę rytmiczną, tak aby mikroruch nie indukował poczucia „spadania” czy „utrącenia kontroli”. Dla osób poszukujących silnych bodźców przedsionkowych reżim minimalny może z kolei stanowić wyzwanie w kierunku finezji regulacyjnej: zamiast gwałtownych ruchów głową i tułowiem, plan sytuacyjny wprowadza perfonemy mikroskopijnych pochyłów, które wymagają „wyczucia” progu pobudzenia; w ten sposób psychoperformans przesuwając uwagę z kompulsywnych prób „rozkołysania” siebie na subtelną pracę z napięciem–uwolnieniem przedsionkowym.

Z tej perspektywy układ przedsionkowy staje się jednym z głównych „adresatów” matrycy decyzji, nawet jeśli na poziomie fenomenologicznym uczestnik początkowo nie rozpoznaje go jako odrębnego źródła sygnałów. Plan sytuacyjny musi operować takimi parametrami, jak wysokość ustawienia ciała (pozycja leżąca, siedząca, klęczna, stojąca), odległość od ścian i innych stabilnych pionów, możliwość oparcia głowy, konfiguracja horyzontu wzrokowego (czy widoczna jest linia podłoga–ściana, czy dominują płaskie, niedające odnośnika tła), a także obecność lub brak ruchu tła wizualnego. Każdy z tych czynników wpływa na sposób, w jaki układ przedsionkowy integruje informacje o położeniu ciała. Na przykład w pozycji leżącej wektor grawitacji działa inaczej niż w pozycji stojącej; osoby z wysoką wrażliwością przedsionkową mogą czuć się bezpieczniej, gdy ich głowa jest stabilnie oparta i unieruchomiona w stosunku do podłoża, podczas gdy inni potrzebują minimalnej swobody mikrokołysania, aby nie odczuwać sztywnego „zamrożenia”. Dla psychoperformansu różnica ta ma nie tylko znaczenie komfortu, ale znaczenie epistemiczne: od niej zależy, czy perfonemy minimalnego ruchu zostaną odebrane jako eksploracja, czy jako zagrożenie.

Szczególnie wrażliwym obszarem są konfiguracje, w których sygnały przedsionkowe i wzrokowe wchodzi w konflikt, tak jak dzieje się to w sytuacjach choroby lokomocyjnej. W klasycznych badaniach nad „sensory conflict theory” wykazano, że zawroty głowy, nudności, dezorientacja pojawiają się, gdy układ przedsionkowy rejestruje ruch, a wzrok – stabilność, lub odwrotnie: gdy obraz przemieszcza się, podczas gdy przedsionek sygnalizuje nieruchomość ciała. Przeniesione na grunt psychoperformansu oznacza to, że działania w reżimie minimalnym powinny unikać niekontrolowanych sytuacji tego typu, chyba że plan sytuacyjny *explicite* zakłada pracę z dezorientacją jako tematem. Jeżeli ciało uczestnika ma pozostawać relatywnie nieruchome, a pracujemy głównie na mikro–ruchach napięcie–uwolnienie, tło wzrokowe powinno być możliwie stabilne, bez gwałtownych zmian perspektywy, migotania, ruchu projekcji; w przeciwnym razie każdy minimalny ruch głowy może multiplikować subiektywne poczucie „świat się kręci”, co przy współistniejących lękach przedsionkowych może przekroczyć margines sterowalności. Odwrotnie, jeśli w psychoperformansie pojawia się element projekcji ruchomej przy względnym bezruchu ciała, matryca decyzji musi zawierać progi bezpieczeństwa: maksymalny czas ekspozycji, możliwość natychmiastowego zamknięcia oczu, jasne instrukcje logoperformatywne dotyczące „wyjścia” z doświadczenia, obecność neutralnych punktów fiksacji wzroku (na przykład nieruchomych fragmentów scenografii), które pozwalają układowi przedsionkowemu „zakotwiczyć” poczucie pionu.

Włączenie układu przedsionkowego do definicji perfonemu minimalnego ujawnia także znaczenie gestów, które w tradycji performatywnej były często marginalizowane jako „nieistotne”: mikro–pochylenia głowy, minimalne odwrócenia twarzy, drobne „przesunięcia osi” pomiędzy linią oczu a linią podłoża. W biomechanice i okulistyce opisywane są one w kategoriach odruchów przedsionkowo–okoruchowych i przedsionkowo–szyjnych, które zapewniają stabilność spojrzenia i postawy; w psychoperformansie te same mikrogesty mogą być rozumiane jako perfonemy decyzji relacyjnych: minimalne „odwrócenie spojrzenia” to jednocześnie mikrozmianna wektora przedsionkowego, która reorganizuje poczucie „bycia zwróconym ku” lub „odwrócenia się od” obiektu, osoby, światła. W reżimie minimalnym i bezruchu tonicznego to właśnie ta warstwa – drobnych, przedsionkowo zakotwiczonych korekt głowy – staje się głównym nośnikiem znaczenia relacyjnego, zwłaszcza wtedy, gdy gesty makroskopowe są zawieszone. Matryca decyzji powinna zatem obejmować parametry „osi głowy” jako odrębny wymiar: czy minimalny ruch będzie polegał na mikropochyleniu w dół (gest skrócenia, zawężenia pola), w górę (gest otwarcia, ekspozycji), w bok (gest przełączenia uwagi między obiektami), czy na drobnych ruchach po łuku (gest oscylowania pomiędzy dwiema relacjami).

W kontekście integracji sensorycznej wymiar przedsionkowy ma jeszcze jedno znaczenie: kształtuje odczuwanie czasu i ciągłości doświadczenia. Przyspieszenia liniowe i kątowe, sygnały „ruszam się” lub „świat się porusza”, są jednym z głównych źródeł poczucia „ciągłości trwania” aktywnego ciała. W reżimie bezruchu tonicznego ten strumień sygnałów zostaje radykalnie skompresowany, co dla niektórych osób – zwłaszcza tych, które regulują swój poziom pobudzenia poprzez ciągły ruch – może wiązać się z doświadczeniem „zatrzymania czasu”, „zamrożenia chwili” lub przeciwnie – z wrażeniem, że czas się rozciąga w nieskończoność, ponieważ nie pojawiają się „kotwice kinetyczne” organizujące jego przepływ. Psychoperformans musi tę specyfikę wykorzystać, ale i zabezpieczyć. Plan sytuacyjny może projektować sekwencje bezruchu tonicznego jako „zagęszczenia czasu”, w których dominanta rytmiczna jest minimalna, a pole obecności zogniskowane na interocepcji; jednak matryca

decyzji musi przewidywać, jak długo taki reżim może trwać bez przejścia w stany dysregulacyjne (nudności, zawroty głowy, derealizacja) oraz jak zostanie przeprowadzony powrót do ruchu makroskopowego, który przywraca bardziej oczywiste „kotwice czasowe” (kroki, gesty, przemieszczanie się w przestrzeni). W tym sensie układ przedsionkowy staje się jednym z regulatorów dramaturgii psychoperformansu: czas trwania sekwencji minimalnych nie może być wyłącznie decyzją kompozytora formy, lecz musi być skalibrowany względem progów adaptacyjnych układu przedsionkowego i jego integracji z innymi modalitami.

Wszystkie te czynniki sprawiają, że w psychoperformansie nie sposób mówić o ruchu minimalnym i bezruchu tonicznym w kategoriach „pozostania w miejscu” w sensie potocznym. Z punktu widzenia układu przedsionkowego, proprioceptywnego i czucia powierzchniowego jest to raczej stan niezwykle intensywnej, choć subtelnej pracy kalibracyjnej, w której każdy milimetryczny ruch środka ciężkości, każdy mikro-pochył głowy, każdy minimalny docisk stopy do podłoża staje się decyzją dotyczącą nie tylko postawy, ale także relacji z grawitacją, z horyzontem, z innymi ciałami w polu obecności. Matryca decyzji, aby była adekwatna, musi zatem wprowadzić parametry przedsionkowe jako równorzędne wobec parametrów wizualnych, akustycznych, kinestetycznych i interoceptywnych: określić, jakie zakresy kołysania ciała są dopuszczalne i bezpieczne, jakie konfiguracje głowy i horyzontu wizualnego wzmacniają poczucie stabilności, a jakie je podważają, jak długo można utrzymywać reżim braku makroskopowego ruchu, nie ryzykując przejścia w dysregulację. Włączenie tych wymiarów do planu sytuacyjnego nie jest dodatkiem „specjalistycznym”, lecz warunkiem, aby ruch minimalny i bezruch toniczny mogły stać się w psychoperformansie tym, czym mają być: wysokorozdzielczym narzędziem Indywidualnej Akcji, zdolnym jednocześnie ujawniać i przekształcać głębokie wzorce organizacji ciała w polu grawitacji, czasu i relacji.

Rozszerzenie perspektywy o czucie głębokie (propriocepcję) i powierzchniowe (eksterocepcję dotykową) pozwala dopiero zobaczyć pełną złożoność reżimu ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego jako pola intensywnej integracji sensoryczno-motorycznej. Klasyczna tradycja neurofizjologiczna, od Charlesa Sherringtona po współczesne prace Lance’a Proske’a i Simona Gandevii, opisuje propriocepcję jako „szósty zmysł”, który dostarcza informacji o położeniu części ciała, napięciu mięśni, kątach w stawach i sile nacisku. Źródłami tych danych są przede wszystkim wrzecionka mięśniowe (rejestrujące długość i szybkość rozciągania mięśnia), narządy ścięgna Golgiego (rejestrujące napięcie w ścięgnach), mechanoreceptory okołostawowe oraz głębokie receptory w tkankach miękkich. Czucie powierzchniowe z kolei, rozpoznane szczegółowo w badaniach nad organizacją somatosensoryczną kory (Penfield, Mountcastle, a później liczne prace z użyciem neuroobrazowania), opiera się na pracy mechanoreceptorów skóry: ciałek Meissnera (szybko adaptujących się receptorów dotyku o małych polach recepcyjnych), ciałek Paciniego (wysokoczułych na wibracje), dysków Merkela (wolno adaptujących się, kodujących stały nacisk i kształt) oraz zakończeń Ruffiniego (reagujących na rozciąganie skóry). W psychoperformansie reżim napięcie-uwolnienie rozgrywa się zawsze na przecięciu tych porządków: każdy minimalny ruch, nawet jeśli nie zmienia istotnie pozycji segmentów ciała w przestrzeni, reorganizuje wewnętrzną geometrię napięcia mięśniowego (czucie głębokie) oraz rozkład sił kontaktu z podłożem, odzieżą, obiektem (czucie powierzchniowe). Oznacza to, że perfonem minimalny jest zarazem zdarzeniem proprioceptywnym i taktylnym, a jego semiotyczny status zależy od sposobu, w jaki układ nerwowy integruje te dwie klasy sygnałów w spójną reprezentację posturalno-kinestetyczną.

W ujęciu współczesnej teorii integracji sensorycznej, rozwijanej od czasów Jean Ayres w terapii zajęciowej po nowsze modele Catherine Lord, Lucy Jane Miller czy A. Jean Ayres' kontynuatorów, propriocepcja i dotyk głęboki są traktowane jako kluczowe systemy modulujące poziom pobudzenia i poczucie organizacji ciała. Wysoka nadreaktywność na bodźce dotykowe powierzchniowe – klasyczna „tactile defensiveness” – może współistnieć z poszukiwaniem intensywnej stymulacji głębokiej (dociski, przytulenie, zawijanie w ciężki materiał), ponieważ to ta druga modalność bardziej stabilizuje mapę ciała. Z kolei podreaktywność proprioceptywna manifestuje się w trudnościach z „czuciem” swojego ciała bez silnych bodźców: osoby takie częściej się obijają, potrzebują mocniejszego kontaktu, wybierają gwałtowniejsze ruchy, aby „usłyszeć” swoje mięśnie i stawy. Reżim ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego radykalnie odślania te profile, ponieważ w nim głośność sygnałów ruchowych jest obniżona, a znaczenie zyskują właśnie subtelne, głębokie komponenty czucia. W polu obecności, które psychoperformans projektuje jako wysokorozdzielczą matrycę obserwacji i decyzji cielesnych, osoby o różnej konstytucji sensorycznej będą doświadczać minimalnych perfonemów napięcie–uwolnienie w odmienny sposób: dla jednych będzie to bogato zróżnicowany krajobraz mikrowrażeń głębokich, dla innych – niemal nieodczuwalny „szum tła”, który trzeba dopiero wydobyć poprzez odpowiednią organizację bodźców towarzyszących.

Z punktu widzenia neurofizjologii napięcia mięśniowego kluczowe jest rozróżnienie między napięciem spoczynkowym (tonus) a napięciem zadaniowym, modulowanym w zależności od kontekstu ruchowego. System gamma–motoryczny, odpowiedzialny za regulację czułości wrzecionek mięśniowych, odgrywa fundamentalną rolę w tym, jak drobne zmiany długości mięśnia są rejestrowane i kompensowane. W badaniach nad kontrolą postawy (Houk, Matthews, Prochazka i inni) wykazano, że modulacja aktywności neuronów gamma–motorycznych pozwala „nastawiać” progi reakcji proprioceptywnej tak, aby układ mógł być bardziej lub mniej wrażliwy na odchylenia od położenia referencyjnego. W reżimie bezruchu tonicznego psychoperformansu matryca decyzji – choć nie operuje bezpośrednio parametrami neurofizjologicznymi – musi brać pod uwagę fenomenologiczne korelaty tych procesów: u niektórych osób minimalny wzrost tonusu (współgrający z silniejszą aktywacją gamma–motoryczną) będzie odbierany jako „mobilizacja”, gotowość do ruchu, która może być przyjemna i organizująca; u innych – jako sygnał zagrożenia, wstęp do skurczu spastycznego lub napadu lękowego. Dlatego plan sytuacyjny nie może projektować „jednego” modelu reżimu tonicznego dla wszystkich; musi dopuszczać możliwość, że dla części uczestników perfonem minimalny będzie polegał bardziej na dozowanym obniżaniu napięcia (torowanie szlaków przywspółczulnych, wydłużanie wydechu, rozpraszanie tonusu), a dla innych – na świadomym utrzymaniu nieco podwyższonego, ale kontrolowanego napięcia, które daje poczucie zebrania i obecności.

Równie ważne jest rozróżnienie pomiędzy czuciem głębokim a czuciem powierzchniowym w obrębie tego samego aktu minimalnego. Klasyczne mapy somatotopowe (homunkulus Penfielda) pokazują, że reprezentacja skóry dłoni, ust, twarzy jest nieproporcjonalnie duża w stosunku do reprezentacji tułowia czy nóg, co oznacza, że minimalne bodźce dotykowe w tych obszarach mogą generować szczególnie intensywne doświadczenia. W psychoperformansie, jeśli perfonemy napięcie–uwolnienie obejmują na przykład minimalne zwolnienie chwytu dłoni na obiekcie, drobny ruch palców po fakturze materiału czy mikrouwolnienie zaciśniętej szczęki, pole obecności zostaje zogniskowane właśnie wokół tych hiperreprezentowanych stref.

Jednocześnie sygnały proprioceptywne z głębszych warstw mięśni posturalnych szyi, grzbietu, miednicy – choć fenomenologicznie mniej spektakularne – organizują globalną mapę postawy, która decyduje o tym, czy minimalne uwolnienie w dłoni zostanie odczytane jako „opadnięcie” całej struktury, czy jako lokalne rozluźnienie w stabilnej ramie. To napięcie pomiędzy lokalnym a globalnym, powierzchniowym a głębokim czuciem jest kluczowe dla rozumienia, jak psychoperformans projektuje IndywiduAkcję: nie chodzi o dowolne „puszczanie napięć”, lecz o takie komponowanie mikroperfonemów, aby relacja pomiędzy mapą dotykową i mapą proprioceptywną uległa reorganizacji w kierunku większej koherencji i podmiotowej sterowalności.

Współczesne koncepcje ucieleśnionej jaźni i schematu ciała (body schema, body image), rozwijane m.in. przez Seana Gallaghera, Alessandro Blanke, Lorenza Sappę i wielu innych, podkreślają, że reprezentacje somatyczne są wynikiem złożonej integracji sygnałów z różnych modalności: propriocepcji, dotyku, wzroku, przedsionka, interocepcji. Zaburzenia integracji tych systemów – od klasycznej autotopagnozji po bardziej subtelne zjawiska depersonalizacji, derealizacji czy zniekształceń obrazu ciała – korelują z dezorganizacją map somatosensorycznych i posturalnych. W praktykach somatycznych i w terapii integracji sensorycznej wykorzystuje się więc techniki, które poprzez specyficzne kombinacje bodźców (docisk stawów, masaże głębokie, kołysanie, praca z ciężarem, praca z równowagą) mają na celu „przepisać” te mapy w kierunku większej spójności. Psychoperformans przechwytuje te intuicje, ale wpisuje je w reżim artystyczno–epistemiczny: minimalne ruchy napięcie–uwolnienie, organizowane w wysokorozdzielczej matrycy decyzji, stają się narzędziami testowania i rekonstrukcji schematu ciała. Na przykład sekwencja, w której uczestnik leży na podłodze, a plan sytuacyjny zakłada bardzo powolne, niemal ledwo widoczne rozszerzanie kontaktu powierzchniowego (od jednej stopy, przez łydkę, udo, miednicę, kręgosłup, aż po potylicę) przy jednoczesnym dozowanym docisku (czucie głębokie) i stałym, łagodnym oświetleniu, może zostać zaprojektowana jako perfonemiczny „skan” mapy ciała; rejestrowane fenomenologicznie „dziury” w odczuwaniu (obszary „martwe”, „odłączone”) stają się danymi dla dalszej IndywiduAkcji.

Włączenie czucia głębokiego i powierzchniowego w strukturę perfonemu minimalnego ma także konsekwencje dla samej koncepcji napięcie–uwolnienie jako znaku. W klasycznej semiotyce ruchu i tańca (Laban, Bartenieff, Newlove, Lehmann) akcent kładziono na jakości ruchowe rozpoznawalne wizualnie: ciężar, czas, przepływ, przestrzeń. Psychoperformans, operując w reżimie minimalnym, proponuje rozszerzenie tego paradygmatu o „semiotykę dotykową” i „semiotykę proprioceptywną”. Napięcie–uwolnienie nie jest tylko tym, co „widać” jako mikrougięcie kolan, mikroruch palców, minimalne drgnięcie barków; jest także tym, co „czuje się” jako zmiana w głębokim tonusie mięśni czy w rozkładzie nacisku na powierzchni skóry. Oznacza to, że perfonem minimalny ma strukturę nie tylko indeksalną (ślad konkretnej reorganizacji układu nerwowo–mięśniowego), lecz także haptyczną: jest zdarzeniem dotykowym, które organizuje relację między ciałem a podłożem, obiektem, innym ciałem. W polu obecności, w którym uczestnicy mogą wchodzić także w bezpośrednie kontakty dotykowe (podparcie, trzymanie się za ręce, wspólne oparcie o ścianę, wspólne utrzymywanie przedmiotu), minimalne napięcie–uwolnienie może być więc znakiem relacyjnym o wysokiej czułości: minimalne rozluźnienie chwytu dłoni drugiego może znaczyć „ufam bardziej”, „puszczam kontrolę”, „wracam do siebie”; minimalne dociśnięcie – „potrzebuję więcej podparcia”, „zwiększam zakotwiczenie”. Plan sytuacyjny musi konsekwentnie pamiętać, że

każda taka mikro–zmiana jest zarazem zdarzeniem w układzie proprioceptywno–taktylnym i zdarzeniem w polu relacji, a więc wymaga matrycy bezpieczeństwa uwzględniającej granice dotyku, konsensualność kontaktu, jasność sygnałów logoperformatywnych.

Z perspektywy modeli predykcyjnych i teorii aktywnej inferencji (Friston, Clark, Allen i in.) czucie głębokie i powierzchniowe dostarcza kluczowych danych dla hierarchicznie zorganizowanych modeli ciała. Układ nerwowy nie tyle „odbiera” biernie sygnały z mięśni i skóry, ile nieustannie przewiduje ich strukturę na podstawie wcześniejszych doświadczeń, a następnie aktualizuje te przewidywania, minimalizując błąd. W reżimie ruchu minimalnego, gdy amplituda ruchu jest zredukowana, a dominanta rytmiczna spowolniona, precyzja przypisywana sygnałom somatosensorycznym może ulec zmianie: dla części osób minimalne fluktuacje w tonusie będą „przewidywane” jako szum i ignorowane, dla innych – wzmacnione jako sygnały istotne. Psychoperformans, projektując sekwencje perfonemiczne, może modulować tę precyzję poprzez odpowiednią organizację bodźców w innych kanałach: redukcja szumu akustycznego, uspokojenie scenografii wizualnej, stabilizacja światła sprawiają, że system może „zdecydować”, iż warto „słuchać” bardziej propriocepcji i dotyku; z kolei wprowadzenie łagodnego, przewidywalnego szumu (dźwiękowego, wzrokowego) może obniżyć nadmierną czułość na mikro–sygnały somatosensoryczne u osób z hiperreaktywnością. Plan sytuacyjny staje się w tym sensie narzędziem świadomej modulacji precyzji predykcyjnej: decyduje, które klasy sygnałów somatycznych będą w danej sekwencji „głośne” epistemicznie, a które „wyciszone”.

Warto podkreślić, że integracja propriocepcji, czucia powierzchniowego i układu przedsionkowego, o której tu mowa, nie jest postulatem teoretycznym, lecz znajduje swoje odzwierciedlenie w licznych praktykach klinicznych i artystycznych. Terapia integracji sensorycznej, fizjoterapia neurologiczna (Bobath, Vojta, PNF), techniki pracy z powięzią (Rolfing, Anatomy Trains), a także somatyczne praktyki sceniczne (Feldenkrais, Alexander Technique, Body–Mind Centering) opracowały cały repertuar interwencji opartych na kombinacjach docisku, rozciągania, kołysania, ruchu minimalnego i bezruchu. Psychoperformans nie powiela tych metod, ale czerpie z nich materiał do budowy własnych planów sytuacyjnych: sekwencje minimalne są komponowane tak, aby nie tylko „uwalniać napięcia”, ale przede wszystkim generować nowe dane fenomenologiczne o relacji pomiędzy czuciem głębokim, czuciem powierzchniowym i przedsionkiem. To, w jaki sposób uczestnik opíše potem swoje doświadczenia – na przykład jako „po raz pierwszy poczułem ciężar mojej miednicy na podłodze”, „zauważyłam, że moje stopy prawie nie dotykają ziemi”, „zdałem sobie sprawę, jak bardzo ściskam ramiona przy tułowi” – jest już wstępną formą wiedzy somatycznej, którą rozdział o psychoperformansie ma zadanie nie tylko zarejestrować, ale także zinterpretować w świetle istniejących modeli naukowych.

W tym miejscu widać wyraźnie, że ruch minimalny i bezruch toniczny, rozpatrywane w kontekście czucia głębokiego, czucia powierzchniowego i układu przedsionkowego, nie są ani neutralną „formą estetyczną”, ani wyłącznie narzędziem „relaksacji”. Stanowią one gęste, wielowarstwowe konfiguracje, w których krzyżują się: biomechanika tonusu i rekrutacji jednostek motorycznych; neurofizjologia receptorów mięśniowych, ścięgnistych, skórnych i przedsionkowych; modele predykcyjne reprezentacji ciała; praktyki kliniczne integracji sensorycznej; somatyczne tradycje pracy z ruchem; wreszcie – semiotyka haptyczna i proprioceptywna oraz etyka dotyku i regulacji pobudzenia. Psychoperformans, jako projekt

badawczo–artystyczny, przyjmuje za jedno z głównych zadań zbudowanie planów sytuacyjnych, które uczynią tę złożoność widzialną i poddaną refleksji: perfonem minimalny nie ma być „tajemną praktyką ciała”, lecz precyzyjnym narzędziem, które – w ramach jasno określonej matrycy bezpieczeństwa – pozwala na rekonstrukcję indywidualnych i kulturowych wzorców organizacji czucia głębokiego i powierzchniowego, ich relacji z układem przedsionkowym oraz ich wpływu na decyzje cielesne, afektywne i symboliczne.

Rozszerzając dotychczasowy opis o układ przedsionkowy, trzeba podkreślić, że w reżimie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego to właśnie „zmysł grawitacji” staje się jednym z decydujących regulatorów napięcie–uwolnienie. Klasyczne badania nad kontrolą równowagi, poczynsz od prac Magnusa, poprzez współczesną posturografię i neurootologię kliniczną, wskazują, że nawet w spoczynku pionowym ciało nigdy nie jest w stanie absolutnej stabilności: rejestruje się nieustanny, mikroskopijny sway posturalny, wynikający z pracy łuków błoniastych i otolitów, korekcy sygnałów z proprioceptorów i z analiz wzrokowych. W psychoperformansie ta mikrodynamika zostaje potraktowana nie jako tło, lecz jako zasadnicza treść: bezruch toniczny nie oznacza „wyłączenia” układu przedsionkowego, lecz ekstremalne wyostrenie jego roli jako wewnętrznego metronomu orientacji. Minimalne przesunięcia środka ciężkości, niewielkie wahania ciśnienia stóp na podłożu, drobne kompensacyjne ruchy głowy, które w codziennych sytuacjach nie są rejestrowane świadomie, w polu obecności psychoperformansu przekształcają się w perfonemy przedsionkowe: mikroakty, w których ciało negocjuje z grawitacją, zanim jeszcze wykona widoczny gest. Oznacza to, że napięcie–uwolnienie jako znak ma tu nie tylko wymiar mięśniowo–powięziowy i haptyczny, lecz także wyraźny wymiar przedsionkowo–orientacyjny: to, jak bardzo uczestnik „pozwala sobie” na minimalne odchylenie od osi pionowej, jak szybko dąży do jej przywrócenia, jak znosi chwilową utratę jednoznacznej informacji o „górze” i „dole”, staje się elementem IndywiduAkcji równie istotnym jak mikroruch dłoni czy subtelne uwolnienie szczęki.

Perspektywa integracji układu przedsionkowego z propriocepcją i czuciem powierzchniowym odśladanie kolejne poziomy różnic między uczestnikami, które plan sytuacyjny psychoperformansu musi uwzględniać. W literaturze klinicznej dotyczącej zaburzeń integracji sensorycznej, neuroróżnorodności oraz zaburzeń lękowych opisano liczne profile, w których układ przedsionkowy jest albo nadwrażliwy, albo podreaktywny: dla jednych minimalne kołysanie, rotacja, pochylenie głowy poza oś skutkują natychmiastowym wzrostem lęku, zawrotami, uczuciem „odpływania”; dla innych przeciwnie – brak zmiany w sygnale przedsionkowym jest źródłem dyskomfortu i poszukują oni intensywniejszych doświadczeń ruchowych, aby „poczuć” własną oś. W reżimie ruchu minimalnego, jeśli sekwencje perfonemiczne obejmują mikroskopijne ruchy głowy, bardzo powolne kołysanie w staniu, niewielkie przeniesienia ciężaru między stopami, te różnice zostaną natychmiast ujawnione. Dla jednych taki reżim będzie doświadczeniem subtelnego, przyjemnego „kołysania się w grawitacji”, dla innych – progiem, za którym szybko pojawi się aktywacja osi lękowych, włącznie z reakcjami typu panika, derealizacja, objawy wegetatywne. Psychoperformans, chcąc pozostać epistemicznie uczciwy, musi włączyć te ewentualności w matrycę bezpieczeństwa: reżim minimalny nie może być narzucony symetrycznie, lecz konfigurowany jako spektrum, w którym można pozostać bliżej statycznego pionu, jeśli sygnał przedsionkowy jest dla danej osoby obciążony doświadczeniami dysregulacji.

Ujęcia ekologicznopsychologiczne, inspirowane Jamesem Gibsonem i rozwijane w badaniach nad percepcją działania, pozwalają doprecyzować, co właściwie znaczy „pracować z grawitacją” w psychoperformansie. Gibsonowskie pojęcie affordance – możliwości działania wpisanych w relację ciała i środowiska – w przypadku układu przedsionkowego przyjmuje formę struktur „możliwego upadku”, „możliwego oparcia” i „możliwego zawieszenia”. Minimalny ruch głowy, mikroskopijne odchylenie osi ciała, drobne przesunięcie wektora ciężaru zmieniają natychmiast konfigurację affordances: próg, przy którym ciało „wie”, że musi szukać podparcia; zakres, w którym może pozostać w quasi-bezruchu bez lęku upadku; amplituda ruchu, przy której „uspokajające kołysanie” zmienia się w „zagrożenie destabilizacją”. Psychoperformans, projektując sekwencje minimalne, czyni z tych progów materiał badawczy: plan sytuacyjny może celowo wprowadzać mikro-kołysanie osi pionowej w bardzo powolnym tempie, przy stabilnym oświetleniu i neutralnym tle dźwiękowym, aby umożliwić uczestnikowi rozpoznanie, gdzie dokładnie przebiega jego indywidualny próg „zaufania grawitacji”, w jaki sposób minimalne napięcie–uwolnienie w mięśniach stóp, łydek, mięśni przykręgosłupowych kompensuje mikro-ruchy przedsionkowe i jak to wszystko „zapisuje się” w fenomenologicznej narracji ciała.

Włączenie układu przedsionkowego do rozpoznania psychoperformansu wymaga również doprecyzowania pojęcia bezruchu jako konstrukcji wielosystemowej. W sensie vestibularnym „bezruch” to stan, w którym kanały półkoliste nie rejestrują przyspieszeń kątowych, a otolity – zmian przyspieszeń liniowych poza działaniem stałej grawitacji. Jednak z punktu widzenia posturografii wiadomo, że nawet w takim stanie zachodzą nieustanne mikrokorekty posturalne, których wewnętrznym korelatem są fluktuacje tonusu, a zewnętrznym – mikro-wahania środka nacisku. Psychoperformans traktuje więc bezruch toniczny jako specyficzny kompromis między układem przedsionkowym, proprioceptywnym i dotykowym: to stan, w którym amplituda korekt jest minimalna, ale nie zerowa, a ich rytm staje się przewidywalny, „łagodny” w odbiorze. Plan sytuacyjny może ten rytm wspierać, np. poprzez łagodne, niemal niewidoczne modulacje oświetlenia lub subtelny, wolny puls dźwiękowy o częstotliwości zbliżonej do rytmu oddechu, tak aby układ nerwowy mógł zsynchronizować mikrokorekty posturalne z prostą, przewidywalną dominantą zewnętrzną. W ten sposób napięcie–uwolnienie jako perfonem minimalny ulega „wpięciu” w szerszą pętlę auto– i heterosynchronizacji, co ma znaczenie zarówno dla regulacji afektywnej, jak i dla możliwości późniejszego przywoływania doświadczenia bezruchu tonicznego w innych kontekstach.

Z perspektywy neuroróżnorodności szczególnie istotne jest, że układ przedsionkowy i jego integracja z pozostałymi modalnościami somatosensorycznymi często różnią się znacząco od normatywnego modelu. W badaniach nad spektrum autyzmu, ADHD, zaburzeniami koordynacji rozwojowej czy zaburzeniami lękowymi stwierdzano zarówno nadreaktywność na bodźce przedsionkowe (unikanie huśtawek, wysokości, szybkich zmian pozycji głowy), jak i kompulsywne poszukiwanie intensywnych wrażeń ruchowych (ciągłe wiercenie się, kręcenie, skakanie). Psychoperformans, jeśli ma być rzetelnym narzędziem rozpoznania, nie może tych różnic traktować wyłącznie jako „indywidualnych preferencji”. Musi je ujmować w kategoriach specyficznych matryc integracji sensorycznej i odpowiednio modyfikować zarówno konstrukcję planu sytuacyjnego, jak i interpretację danych fenomenologicznych. Minimalne kołysanie osi pionowej, które dla jednej osoby będzie doświadczeniem porządkującym, dla innej może być bodźcem dysregulującym; przeciwnie – dłuższy, ale rytmiczny, przewidywalny ruch całego ciała może być dla części uczestników bardziej regulujący niż próba „zamrożenia” w bezruchu

tonicznym. Psychoperformans musi zatem uwzględnić warianty reżimu minimalnego, w których decyzja o tym, czy pracujemy bliżej przedsionkowego bezruchu, czy w rytmicznej mikromobilności, należy do negocjacji między uczestnikiem, matrycą bezpieczeństwa i opiekunem procesu.

Z punktu widzenia epistemologii psychoperformansu integracja układu przedsionkowego w analizę ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego ma jeszcze jedną, fundamentalną konsekwencję: pokazuje, że „rozpoznawanie” nie dotyczy wyłącznie treści symbolicznych, narracyjnych, deklaracyjnych, lecz rozpoczyna się na poziomie orientacji w polu grawitacyjnym. Zanim uczestnik będzie mógł odpowiedzieć na pytanie „co to działanie dla mnie znaczy?”, jego ciało musi wielokrotnie przejść przez cykle mikro–napięcie–mikro–uwolnienie w relacji do wektora pionu, do podłoża, do odczuwanego ryzyka upadku. Dane fenomenologiczne, które są tu zbierane – opisy typu „po raz pierwszy poczułam, jak moje ciało naprawdę stoi”, „zobaczyłem, że całe życie balansuję na palcach, jakbym zaraz miał uciec”, „uświadomiłem sobie, że mój kark odruchowo reaguje na każdy minimalny ruch głowy jak na zagrożenie” – są nie tylko materiałem do późniejszej narracji, ale przede wszystkim wskaźnikami reorganizacji map przedsionkowo–posturalnych. Psychoperformans, jako projekt naukowo–artystyczny, musi opracować metody ich dokumentowania i analizy, które nie redukują złożoności tych zjawisk do prostych kategorii diagnostycznych, ale pozwalają śledzić, jak zmiany w integracji przedsionkowo–proprioceptywno–taktylnej współkonstruuja Indywidualną Akcję na poziomie decyzji ruchowych, afektywnych i symbolicznych.

W tym sensie wprowadzenie układu przedsionkowego do analizy ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego nie jest jedynie dodatkiem fizjologicznym, lecz głęboką korektą perspektywy: pokazuje, że psychoperformans operuje zawsze w polu, które jest jednocześnie semiotyczne i grawitacyjne, kinestetyczne i przedsionkowe, fenomenologiczne i biomechaniczne. Napięcie–uwolnienie jako perfonem minimalny staje się wówczas czymś więcej niż „mikroruchem”: jest mikroskopijnym aktem negocjacji z grawitacją, z własną osią pionową, z historią przedsionkowych doświadczeń bezpieczeństwa i zagrożenia. Rozpoznawanie psychoperformansu – rozumiane jako zdolność do uchwycenia, co właściwie dzieje się w polu obecności, gdy ciało „nic nie robi” – wymaga więc uwzględnienia tej warstwy: bez niej reżim minimalny byłby nieuchwytnym ornamentem, z nią staje się jednym z najprecyzyjniejszych laboratoriów, w których można oglądać, jak decyzje cielesne rodzą się na styku orientacji grawitacyjnej, integracji sensorycznej i wyłaniania się sensu.

Rozszerzając dotychczasowy opis o układ przedsionkowy, trzeba podkreślić, że w reżimie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego to właśnie „zmysł grawitacji” staje się jednym z decydujących regulatorów napięcie–uwolnienie. Klasyczne badania nad kontrolą równowagi, począwszy od prac Magnusa, poprzez współczesną posturografię i neurootologię kliniczną, wskazują, że nawet w spoczynku pionowym ciało nigdy nie jest w stanie absolutnej stabilności: rejestruje się nieustanny, mikroskopijny sway posturalny, wynikający z pracy łuków błoniastych i otolitów, korekcy sygnałów z proprioceptorów i z analiz wzrokowych. W psychoperformansie ta mikrodynamika zostaje potraktowana nie jako tło, lecz jako zasadnicza treść: bezruch toniczny nie oznacza „wyłączenia” układu przedsionkowego, lecz ekstremalne wyostrenie jego roli jako wewnętrznego metronomu orientacji. Minimalne przesunięcia środka ciężkości, niewielkie wahania ciśnienia stóp na podłożu, drobne kompensacyjne ruchy głowy, które w codziennych sytuacjach nie są rejestrowane świadomie, w polu obecności psychoperformansu

przekształcają się w perfonemy przedsionkowe: mikroakty, w których ciało negocjuje z grawitacją, zanim jeszcze wykona widoczny gest. Oznacza to, że napięcie–uwolnienie jako znak ma tu nie tylko wymiar mięśniowo–powięziowy i haptyczny, lecz także wyraźny wymiar przedsionkowo–orientacyjny: to, jak bardzo uczestnik „pozwala sobie” na minimalne odchylenie od osi pionowej, jak szybko dąży do jej przywrócenia, jak znosi chwilową utratę jednoznacznej informacji o „górze” i „dole”, staje się elementem IndywiduAkcji równie istotnym jak mikroruch dłoni czy subtelne uwolnienie szczęki.

Perspektywa integracji układu przedsionkowego z propriocepcją i czuciem powierzchniowym odśladania kolejne poziomy różnic między uczestnikami, które plan sytuacyjny psychoperformansu musi uwzględniać. W literaturze klinicznej dotyczącej zaburzeń integracji sensorycznej, neuroróżnorodności oraz zaburzeń lękowych opisano liczne profile, w których układ przedsionkowy jest albo nadwrażliwy, albo podreaktywny: dla jednych minimalne kołysanie, rotacja, pochylenie głowy poza oś skutkują natychmiastowym wzrostem lęku, zawrotami, uczuciem „odpływania”; dla innych przeciwnie – brak zmiany w sygnale przedsionkowym jest źródłem dyskomfortu i poszukują oni intensywniejszych doświadczeń ruchowych, aby „poczuć” własną oś. W reżimie ruchu minimalnego, jeśli sekwencje perfonemiczne obejmują mikroskopijne ruchy głowy, bardzo powolne kołysanie w staniu, niewielkie przeniesienia ciężaru między stopami, te różnice zostaną natychmiast ujawnione. Dla jednych taki reżim będzie doświadczeniem subtelnego, przyjemnego „kołysania się w grawitacji”, dla innych – progiem, za którym szybko pojawi się aktywacja osi lękowych, włącznie z reakcjami typu panika, derealizacja, objawy wegetatywne. Psychoperformans, chcąc pozostać epistemicznie uczciwy, musi włączyć te ewentualności w matrycę bezpieczeństwa: reżim minimalny nie może być narzucony symetrycznie, lecz konfigurowany jako spektrum, w którym można pozostać bliżej statycznego pionu, jeśli sygnał przedsionkowy jest dla danej osoby obciążony doświadczeniami dysregulacji.

Ujęcia ekologicznopsychologiczne, inspirowane Jamesem Gibsonem i rozwijane w badaniach nad percepcją działania, pozwalają doprecyzować, co właściwie znaczy „pracować z grawitacją” w psychoperformansie. Gibsonowskie pojęcie affordance – możliwości działania wpisanych w relację ciała i środowiska – w przypadku układu przedsionkowego przyjmuje formę struktur „możliwego upadku”, „możliwego oparcia” i „możliwego zawieszenia”. Minimalny ruch głowy, mikroskopijne odchylenie osi ciała, drobne przesunięcie wektora ciężaru zmieniają natychmiast konfigurację affordances: próg, przy którym ciało „wie”, że musi szukać podparcia; zakres, w którym może pozostać w quasi–bezruchu bez lęku upadku; amplituda ruchu, przy której „uspokajające kołysanie” zmienia się w „zagrożenie destabilizacją”. Psychoperformans, projektując sekwencje minimalne, czyni z tych progów materiał badawczy: plan sytuacyjny może celowo wprowadzać mikro–kołysanie osi pionowej w bardzo powolnym tempie, przy stabilnym oświetleniu i neutralnym tle dźwiękowym, aby umożliwić uczestnikowi rozpoznanie, gdzie dokładnie przebiega jego indywidualny próg „zaufania grawitacji”, w jaki sposób minimalne napięcie–uwolnienie w mięśniach stóp, łydek, mięśni przykręgosłupowych kompensuje mikro–ruchy przedsionkowe i jak to wszystko „zapisuje się” w fenomenologicznej narracji ciała.

Włączenie układu przedsionkowego do rozpoznania psychoperformansu wymaga również doprecyzowania pojęcia bezruchu jako konstrukcji wielosystemowej. W sensie vestibularnym „bezruch” to stan, w którym kanały półkoliste nie rejestrują przyspieszeń kątowych, a otolity –

zmian przyspieszeń liniowych poza działaniem stałej grawitacji. Jednak z punktu widzenia posturografii wiadomo, że nawet w takim stanie zachodzą nieustanne mikrokorekty posturalne, których wewnętrznym korelatem są fluktuacje tonusu, a zewnętrznym – mikro–wahania środka nacisku. Psychoperformans traktuje więc bezruch toniczny jako specyficzny kompromis między układem przedsionkowym, proprioceptywnym i dotykowym: to stan, w którym amplituda korekt jest minimalna, ale nie zerowa, a ich rytm staje się przewidywalny, „łagodny” w odbiorze. Plan sytuacyjny może ten rytm wspierać, np. poprzez łagodne, niemal niewidoczne modulacje oświetlenia lub subtelny, wolny puls dźwiękowy o częstotliwości zbliżonej do rytmu oddechu, tak aby układ nerwowy mógł zsynchronizować mikrokorekty posturalne z prostą, przewidywalną dominantą zewnętrzną. W ten sposób napięcie–uwolnienie jako perfonem minimalny ulega „wpięciu” w szerszą pętlę auto– i heterosynchronizacji, co ma znaczenie zarówno dla regulacji afektywnej, jak i dla możliwości późniejszego przywoływania doświadczenia bezruchu tonicznego w innych kontekstach.

Z perspektywy neuroróżnorodności szczególnie istotne jest, że układ przedsionkowy i jego integracja z pozostałymi modalnościami somatosensorycznymi często różnią się znacząco od normatywnego modelu. W badaniach nad spektrum autyzmu, ADHD, zaburzeniami koordynacji rozwojowej czy zaburzeniami lękowymi stwierdzano zarówno nadreaktywność na bodźce przedsionkowe (unikanie huśtawek, wysokości, szybkich zmian pozycji głowy), jak i kompulsywne poszukiwanie intensywnych wrażeń ruchowych (ciągłe wiercenie się, kręcenie, skakanie). Psychoperformans, jeśli ma być rzetelnym narzędziem rozpoznania, nie może tych różnic traktować wyłącznie jako „indywidualnych preferencji”. Musi je ujmować w kategoriach specyficznych matryc integracji sensorycznej i odpowiednio modyfikować zarówno konstrukcję planu sytuacyjnego, jak i interpretację danych fenomenologicznych. Minimalne kołysanie osi pionowej, które dla jednej osoby będzie doświadczeniem porządkującym, dla innej może być bodźcem dysregulującym; przeciwnie – dłuższy, ale rytmiczny, przewidywalny ruch całego ciała może być dla części uczestników bardziej regulujący niż próba „zamrożenia” w bezruchu tonicznym. Psychoperformans musi zatem uwzględnić warianty reżimu minimalnego, w których decyzja o tym, czy pracujemy bliżej przedsionkowego bezruchu, czy w rytmicznej mikromobilności, należy do negocjacji między uczestnikiem, matrycą bezpieczeństwa i opiekunem procesu.

Z punktu widzenia epistemologii psychoperformansu integracja układu przedsionkowego w analizę ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego ma jeszcze jedną, fundamentalną konsekwencję: pokazuje, że „rozpoznawanie” nie dotyczy wyłącznie treści symbolicznych, narracyjnych, deklaracyjnych, lecz rozpoczyna się na poziomie orientacji w polu grawitacyjnym. Zanim uczestnik będzie mógł odpowiedzieć na pytanie „co to działanie dla mnie znaczy?”, jego ciało musi wielokrotnie przejść przez cykle mikro–napięcie–mikro–uwolnienie w relacji do wektora pionu, do podłoża, do odczuwanego ryzyka upadku. Dane fenomenologiczne, które są tu zbierane – opisy typu „po raz pierwszy poczułam, jak moje ciało naprawdę stoi”, „zobaczyłem, że całe życie balansuję na palcach, jakbym zaraz miał uciec”, „uświadomiłem sobie, że mój kark odruchowo reaguje na każdy minimalny ruch głowy jak na zagrożenie” – są nie tylko materiałem do późniejszej narracji, ale przede wszystkim wskaźnikami reorganizacji map przedsionkowo–posturalnych. Psychoperformans, jako projekt naukowo–artystyczny, musi opracować metody ich dokumentowania i analizy, które nie redukcją złożoności tych zjawisk do prostych kategorii diagnostycznych, ale pozwalają śledzić, jak zmiany w integracji

przedsionkowo–proprioceptywno–taktylnej współkonstytuują IndywiduAkcję na poziomie decyzji ruchowych, afektywnych i symbolicznych.

W tym sensie wprowadzenie układu przedsionkowego do analizy ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego nie jest jedynie dodatkiem fizjologicznym, lecz głęboką korektą perspektywy: pokazuje, że psychoperformans operuje zawsze w polu, które jest jednocześnie semiotyczne i grawitacyjne, kinestetyczne i przedsionkowe, fenomenologiczne i biomechaniczne. Napięcie–uwolnienie jako perfonem minimalny staje się wówczas czymś więcej niż „mikroruchem”: jest mikroskopijnym aktem negocjacji z grawitacją, z własną osią pionową, z historią przedsionkowych doświadczeń bezpieczeństwa i zagrożenia. Rozpoznawanie psychoperformansu – rozumiane jako zdolność do uchwycenia, co właściwie dzieje się w polu obecności, gdy ciało „nic nie robi” – wymaga więc uwzględnienia tej warstwy: bez niej reżim minimalny byłby nieuchwytnym ornamentem, z nią staje się jednym z najprecyzyjniejszych laboratoriów, w których można oglądać, jak decyzje cielesne rodzą się na styku orientacji grawitacyjnej, integracji sensorycznej i wyłaniania się sensu.

Uwzględnienie czucia głębokiego i powierzchniowego pozwala dopiero w pełni zrozumieć, dlaczego w reżimie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego „nic” jest w istocie bardzo gęstą sekwencją zdarzeń sensoryczno–decyzyjnych. W klasycznym ujęciu neurofizjologicznym, sięgającym prac Charlesa Sherringtona, a rozwijanym we współczesnych badaniach nad propriocepcją, odróżnia się co najmniej trzy kluczowe komponenty: sygnały z wrzecion mięśniowych, narządów ścięgniastych Golgiego oraz receptorów stawowych i więzadłowych, które razem budują czucie głębokie; sygnały z mechanoreceptorów skóry, powięzi powierzchniowej i głębokiej, odpowiedzialne za czucie dotyku, nacisku, ślizgu, wibracji; sygnały interoceptywne, obejmujące informacje z trzewi, naczyń i mięśni gładkich. Psychoperformans nie usiłuje tych systemów sztucznie rozdzielać, ale zakłada, że w każdej sekwencji perfonemów napięcie–uwolnienie minimalny akt decyzji cielesnej jest zawsze funkcją ich wspólnej konfiguracji. Ruch minimalny można z tej perspektywy opisać jako mikroskopijną rearanżację wektorów głębokiego i powierzchniowego sprzężenia z podłożem: drobna zmiana rozkładu nacisku w stopach, niemal niezauważalne przesunięcie napięcia w troczkach mięśni zginaczy i prostowników, subtelna modyfikacja relacji między warstwami powięziowymi, a równolegle – ledwo percepowalne przesunięcie „wewnętrzного tła” interoceptywnego, na przykład w obrębie klatki piersiowej lub brzucha. W fenomenologii ciała, począwszy od prac Head’a i Holmesa nad schematem ciała, aż po współczesne ujęcia map somatosensorycznych, takie mikroakty są tym, co faktycznie „rysuje” bieżący obraz siebie jako ciała–w–świecie. W psychoperformansie stają się one materiałem świadomego rozpoznania: plan sytuacyjny projektuje takie konfiguracje obrazu, światła, dźwięku, obiektów i ról, w których uczestnik ma szansę po raz pierwszy odróżnić, co w jego doświadczeniu ruchu minimalnego pochodzi z czucia głębokiego, co z powierzchniowego, a co z interocepcji, i jak te warstwy wchodzą w rezonans z układem przedsionkowym.

Włączenie czucia powierzchniowego odsłania także znaczenie kontaktu skóry z podłożem i obiektami jako kluczowego regulatora napięcie–uwolnienie. Mechanoreceptory skóry dłoni, stóp, pleców, karku – ciała Meissnera, Paciniego, Ruffiniego, dyski Merkla – reagują na minimalne zmiany nacisku, rozciągania, wibracji. W reżimie ruchu minimalnego sytuacja, w której stopa spoczywa na twardym podłożu, dłoń dotyka szorstkiej powierzchni stołu, plecy opierają się o ścianę, nie jest neutralnym tłem, lecz dynamicznie modulującą się matrycą

bodźców dotykowych. Psychoperformans wykorzystuje to, projektując plan sytuacyjny tak, aby różne warianty bezruchu tonicznego były sprzęgnięte z różnymi jakościami kontaktu powierzchniowego: bezruch „oparty” (ciało ma wyraźne, stabilne podparcie, bogate w sygnały dotykowo–proprioceptywne), bezruch „zawieszony” (kontakt z podłożem jest minimalny, stopy dotykają go niewielką powierzchnią, dłonie nie mają oparcia), bezruch „rozproszony” (liczne drobne punkty kontaktu, np. oparcie pleców o fakturowaną powierzchnię). Badania nad regulacyjną rolą dotyku, zarówno w rozwoju wczesnodziecięcym, jak i w pracy z dorosłymi z zaburzeniami sensorycznymi, wskazują, że stały, przewidywalny nacisk o średnim natężeniu (tzw. deep pressure) może działać silnie organizująco na układ nerwowy, obniżając poziom pobudzenia autonomicznego i zwiększając poczucie bezpieczeństwa somatycznego. Psychoperformans, korzystając z tej wiedzy, może na przykład projektować sekwencje minimalnego ruchu tak, aby występowały na tle stabilnego, przyjemnego kontaktu powierzchniowego (siedzisko, ściana, koc), a dopiero później – w ramach eksploracji progowej – modyfikować ten kontakt (zmiana struktury podłoża, zmniejszenie liczby punktów podparcia), obserwując, w jaki sposób zmianie ulega konfiguracja napięcie–uwolnienie, jako stan mięśni i jako znak.

Parametr napięcia mięśniowego, rozumianego klinicznie jako tonus, wprowadza kolejny, niezwykle istotny wymiar. W neurofizjologii wyróżnia się napięcie spoczynkowe, tonus posturalny oraz napięcie dynamiczne w ruchu; w praktykach klinicznych i somatycznych mówi się o hipertonii, hypotoniczności, dystoniach, wzorcach spastycznych lub „zwiotczałych”. Psychoperformans przyjmuje stanowisko, że żadna z tych konfiguracji nie jest wyłącznie „właściwością mięśni”: są to zawsze funkcje złożonych pętli sterowania, obejmujących układ gamma–motoryczny, drogi siatkowo–rdzeniowe, mózdzek, jądra podstawy, korę ruchową i przedruchową, integrowanych z sygnałami proprio– i interoceptywnymi. W reżimie ruchu minimalnego tonus staje się głównym nośnikiem decyzji: minimalne zwiększenie napięcia izometrycznego w rejonie karku lub obręczy barkowej może być mikrodecyzją „zatrzymuję się”, którą uczestnik podejmuje przed jakimkolwiek widocznym ruchem; subtelne obniżenie napięcia w mięśniach dłoni może być mikrodecyzją „odpuszczam kontrolę”, „zostawiam obiekt”. Plan sytuacyjny, projektując sekwencje minimalne, nie opisuje więc tylko „gestów”, ale także docelowe zakresy tonusu: czy dany fragment ma być eksploracją wysokiego napięcia spoczynkowego i drobnych uwolnień, czy raczej niskiego napięcia z delikatnymi mikroskurczami; czy napięcie ma być bardziej skoncentrowane w osi pionowej (postawa „utrzymywania się”) czy w dystansach horyzontalnych (napięcie zorientowane na interakcję z obiektami i innymi ciałami). W praktyce oznacza to, że w partyturze psychoperformansu mogą się pojawiać zapisy typu „sekwencja 3: stojąc, przy stabilnym oparciu stóp, eksploracja mikro–uwolnień w obręczy barkowej przy zachowaniu niezmiennego tonusu nóg”, które są wyrażone nie językiem estetycznym, lecz funkcjonalnym, odnosząc się bezpośrednio do parametrów napięcia mięśniowego, czucia głębokiego i powierzchniowego.

Rozpoznawanie psychoperformansu wymaga tym samym wypracowania specyficznego słownika opisowego dla doświadczeń związanych z napięciem i czuciem. Klasyczne kategorie fenomenologiczne – ciężkość, lekkość, gęstość, rozproszenie, przepływ – mogą zostać zachowane, ale muszą zostać powiązane z bardziej precyzyjnymi deskryptorami somatosensorycznymi. Uczestnik nie opisuje już tylko, że „ramiona zrobiły się ciężkie” czy „nogi jak z waty”, ale jest zachęcany do rozeznania, czy „ciężkość” ma charakter głównie proprioceptywny (zmiana rejestru sygnałów z wrzecion mięśniowych i narządów Golgiego),

dotykowy (wzrost nacisku na powierzchnię kontaktu), interoceptywny (zmiana „tonu trzewnego” w klatce piersiowej, brzuchu), czy przedsionkowy (subtelna zmiana poczucia pionu). Taki słownik – budowany iteracyjnie w kolejnych doświadczeniach – staje się narzędziem wysokorozdzielczego mapowania perfonemów ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego. W konsekwencji psychoperformans nie tylko „wykorzystuje” istniejące już schematy ciała, ale współtworzy nowe mapy, w których napięcie–uwolnienie jest kodowane nie jako globalne „mam spięte plecy”, lecz jako zestaw lokalnych, precyzyjnych konfiguracji: „wysoki tonus w mięśniu czworobocznym lędźwi, kompensowany przez nadmierną pracę zginaczy biodra, przy niedostatecznym zaangażowaniu mięśni głębokich brzucha” – tyle że wyrażony w języku fenomenologicznym, a nie anatomii klinicznej.

Z punktu widzenia planu sytuacyjnego ta precyzja ma kluczowe implikacje dla bezpieczeństwa i dla możliwości przeniesienia efektów psychoperformansu poza pole obecności. Możliwość nazwania i rozróżnienia różnych warstw czucia – głębokiego, powierzchniowego, przedsionkowego, interoceptywnego – tworzy podstawę do dalszej pracy, w której te same parametry będą mogły być modulowane w innych kontekstach życiowych (praca, relacje, sytuacje stresowe). Jeżeli uczestnik nauczy się w polu psychoperformansu rozpoznawać, że przed odpowiedzią „walcz” jego ciało zawsze przechodzi przez konfigurację „mikro–sztywnienie karku + utrata czucia stóp + wrażenie pustki w brzuchu”, to w późniejszym czasie może ten wzorzec wychwycić wcześniej i wykorzystać perfonemy ruchu minimalnego oraz bezruchu tonicznego jako narzędzia mikro–regulacji: minimalne uwolnienie tonusu w karku, świadome dociążenie stóp, przywrócenie czucia powierzchniowego w dłoniach mogą stać się alternatywą wobec automatycznej reakcji. Psychoperformans, rozumiany jako naukowo zakotwiczony projekt badawczy, ma więc ambicję nie tylko opisywać te zjawiska, ale także tworzyć procedury, w których parametry czucia głębokiego, powierzchniowego, napięcia mięśniowego i integracji przedsionkowej są systematycznie mapowane, modulowane i dokumentowane, przy zachowaniu rygoru etycznego i świadomości granic, jakie narzuca zarówno fizjologia, jak i historia indywidualnego ciała.

Układ przedsionkowy, zwykle marginalizowany w refleksji estetycznej, w reżimie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego ujawnia się jako jeden z kluczowych generatorów sensu oraz regulatorów marginesu sterowalności. W neurofizjologii opisuje się go jako złożony system receptorów w błędniku – kanałów półkolistych, rejestrujących przyspieszenia kątowe, oraz narządów otolitowych (łagiewka, woreczek), reagujących na przyspieszenia liniowe i wektor grawitacji. Badania takich autorów jak Thomas Brandt, Dora Angelaki czy Alain Berthoz pokazują, że informacja przedsionkowa nie jest jedynie „dodatkiem” do wzroku i propriocepcji, ale rdzeniem poczucia pionu, ruchu i stabilności, współtworząc integralne poczucie bycia zakotwiczonym w polu grawitacyjnym. W psychoperformansie minimalne kołysanie, drobna zmiana ustawienia głowy względem osi pionowej, mikroskopijna korekta kąta nachylenia tułowia stają się perfonemami przedsionkowymi: to właśnie one decydują, czy bezruch toniczny jest doświadczany jako „spokój”, „czuwanie”, „zawieszenie” czy „zagrożenie upadkiem”. Plan sytuacyjny, projektując sekwencje ruchu minimalnego, musi więc uwzględniać nie tylko parametry tonusu mięśniowego i kontaktu z podłożem, ale także wektory przedsionkowe: czy głowa jest nieznacznie wysunięta do przodu, cofnięta, pochylona w bok; czy mikro–kołysanie odbywa się w płaszczyźnie strzałkowej, czołowej czy poprzecznej; czy uczestnik ma stałe odniesienia wizualne dla pionu, czy przeciwnie – jest wystawiony na ambiwalentne sygnały (np. pochylone ściany, skośne linie kompozycji). Minimalne, ledwo uchwytnie różnice w tych

parametrach mogą decydować o tym, czy reżim bezruchu tonicznego stanie się przestrzenią integracji sensorycznej, czy też wywoła subtelne, lecz narastające stany niepokoju przedsionkowego, które w dalszej kolejności będą modulować zarówno napięcie mięśniowe, jak i profile interpretacyjne.

W paradygmatach kontroli postawy i równowagi, rozwijanych m.in. przez Jamesa Naschnera, Fay Horak czy Yvona Massiona, układ przedsionkowy jest zawsze analizowany w ścisłym splocie z propriocepcją i informacją wzrokową jako element tzw. multisensorycznego reweightingu: mózg nieustannie przełącza się pomiędzy różnymi źródłami danych, przypisując im zmienną wagę w zależności od kontekstu. Psychoperformans, aby projektować bezpieczne i epistemicznie produktywne konfiguracje ruchu minimalnego, musi w praktyce zarządzać tym reweightingiem. Przykładowo, w pozycji stojącej, przy stabilnym oświetleniu i wyraźnej linii horyzontu, system może polegać w dużym stopniu na wzroku; jeśli jednak plan sytuacyjny przewiduje redukcję bodźców wizualnych (półmrok, jednolite tło) i zwiększenie znaczenia dotyku (silny kontakt stóp z podłożem), waga informacji przedsionkowej i proprioceptywnej rośnie. W sekwencjach minimalnego kotysania – gdzie ciało pozornie „stoi w miejscu”, ale jego środek ciężkości wykonuje drobne oscylacje, dobrze znane z badań nad „postural sway” – psychoperformans może celowo modulować dostępność odniesień wizualnych i jakość powierzchni, na której stoi uczestnik, aby testować różne profile integracji przedsionkowo–proprioceptywnej. Rejestrowana fenomenologicznie różnica pomiędzy „uspokajającym bujaniem” a „nieprzyjemnym chwiejem” odpowiada w znacznej mierze różnym konfiguracjom tego reweightingu: w pierwszym przypadku układ przedsionkowy jest w stanie przewidywać i kompensować minimalne przyspieszenia, w drugim – doświadcza je jako szum, nie w pełni skorelowany z sygnałami z mięśni i stawów.

Z punktu widzenia teorii integracji sensorycznej, rozwijanej od prac Jean Ayres po nowsze ujęcia w badaniach nad zaburzeniami przetwarzania sensorycznego (Sensory Processing Disorder), układ przedsionkowy zajmuje pozycję o szczególnej wrażliwości: zarówno niedomodulacja (poszukiwanie silnych bodźców przedsionkowych), jak i nadmierna wrażliwość (awersja wobec nawet niewielkich wahaní) mogą prowadzić do znaczących trudności w organizacji ruchu i emocji. Psychoperformans musi uwzględniać to spektrum, zwłaszcza że w praktyce kliniczno-artystycznej często pojawiają się osoby z neuroróżnorodnością, dla których minimalne zmiany przyspieszeń kątowych lub liniowych mogą być albo źródłem przyjemnej stymulacji, albo silnego dyskomfortu. Reżim ruchu minimalnego jest pod tym względem nośnikiem zarówno potencjału, jak i ryzyka: bardzo małe, dobrze przewidywalne kotysania, wykonywane przy stałym kontakcie stóp z podłożem i stabilnym odniesieniu wzrokowym, mogą działać organizująco, pomagając układowi nerwowemu „dozować” informacje przedsionkowe; zbyt gwałtowne wprowadzenie nawet niewielkich, ale nieprzewidywalnych zmian, szczególnie przy braku jasnych kotwic sensorycznych, może wywołać reakcje zbliżone do lęku wysokości, zawrotów głowy, derealizacji. Dlatego w matrycy bezpieczeństwa planu sytuacyjnego muszą się znaleźć precyzyjne wskazania dotyczące rodzaju bodźców przedsionkowych: czy w danym etapie dopuszcza się jedynie mikro–kotysanie wokół osi stawów skokowych, czy także minimalne skłony głowy, czy dopuszczalne są przemieszczenia w przód–tył, w bok, ruchy skrętne; jaka jest maksymalna amplituda i częstotliwość tych ruchów; jakie kotwice wizualne i dotykowe są dostępne, aby układ przedsionkowy nie był pozostawiony w „wolnym polu”.

Włączenie układu przedsionkowego w analizę ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego pozwala także lepiej zrozumieć, dlaczego pewne konfiguracje ciała, opisywane w tradycjach somatycznych i duchowych jako „osiowanie”, „zakorzenie”, „ustawienie pionu”, posiadają tak silny potencjał regulacyjny. W literaturze z zakresu równowagi i kontroli posturalnej wielokrotnie podkreślano, że poczucie pionu nie jest prostą funkcją geometrii ciała, lecz wynikiem aktywnej rekonstrukcji „subiektywnego pionu” w oparciu o rozbieżne nieraz sygnały wzrokowe, przedsionkowe i proprioceptywne (prace takich badaczy jak Bernard Cohen, Alain Berthoz czy Jürgen Kass). Psychoperformans, operując w reżimie bezruchu tonicznego, może świadomie wprowadzać uczestnika w sytuacje, w których subiektywny pion jest testowany: na przykład poprzez minimalne przechylenie scenografii, skośne linie w polu widzenia, asymetryczne podparcie stóp. Ruch minimalny – niemal niedostrzegalne korekty postawy – staje się wtedy materializacją procesów kompensacji przedsionkowo–proprioceptywnej: ciało dokonuje mikrodecyzji, „komu wierzyć” w konflikcie sygnałów, i jak rozłożyć napięcie mięśniowe, aby zachować poczucie pionu. Dla rozpoznania psychoperformansu ma to podwójne znaczenie. Po pierwsze, pozwala opisywać minimalne perfonemy ruchu nie tylko w kategoriach lokalnych (łagodzenie napięcia w jednym segmencie), ale także globalnych (rekonfiguracja całej osi głowa–miednica–stopy w odniesieniu do grawitacji). Po drugie, otwiera perspektywę pracy nad subiektywnym pionem jako jednym z kluczowych wymiarów IndywiduAkcji: możliwość utrzymania „własnego pionu” – zarówno dosłownie, jak i metaforycznie – w warunkach zmieniających się ram społecznych i sensorycznych.

Perspektywa ekologii percepcji, zainicjowana przez Jamesa Gibsona, umożliwia kolejne pogłębienie tego wątku. W podejściu ekologicznym ruch i percepcja są nierozdzielne: organizm nie koduje abstrakcyjnych cech bodźców, lecz wykrywa affordances – oferowane przez środowisko możliwości działania. W reżimie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego affordances nie znikają, lecz zmienia się ich skala: zamiast „można po tym przejść” pojawia się „można się na tym oprzeć, mikro–przesunąć ciężar, zamknąć oczy nie tracąc poczucia bezpieczeństwa”. Układ przedsionkowy i proprioceptywny współtworzą więc mikroskalę affordances, w której istotne stają się takie jakości jak „mikro–kołysalność” powierzchni, „mikro–ślizgalność” podłoża, „mikro–sprężystość” oparcia. Psychoperformans, projektując pole obecności, może te mikro–affordances twórczo organizować: pewne fragmenty przestrzeni stają się „strefami minimalnego ruchu”, oferując stabilne, przewidywalne warunki do eksploracji perfonemów napięcie–uwolnienie, inne – „strefami testowymi”, gdzie drobne zmiany topologii podłoża, kierunku światła czy układu obiektów stymulują przedsionkowo–proprioceptywne rekalkulacje. To, jak uczestnik będzie z tych affordances korzystał – czy wybierze miejsce „maksymalnie zakorzenione”, czy raczej „delikatnie chwiejne” – staje się cenną informacją diagnostyczną na temat jego progów tolerancji przedsionkowej, preferowanych strategii regulacyjnych oraz gotowości na eksperyment w polu integracji sensorycznej.

Na tym tle relacja między ruchem minimalnym, bezruchem tonicznym a logiką znakową napięcie–uwolnienie uzyskuje dodatkowy wymiar, związany z tak zwaną „świadomością grawitacyjną” ciała. Badania nad organizacją motoryczną pokazują, że w warunkach normalnej grawitacji układ nerwowy wykształca specyficzne, uprzywilejowane wzorce ruchu zgodne z wektorem „dół–góra”, które są głęboko wbudowane w schemat ciała i matryce kulturowe (stanie wyprostowane jako figura autonomii, upadek jako figura porażki). Psychoperformans, operując w reżimie minimalnym, może te wzorce zarówno potwierdzać, jak i problematyzować:

sekwencje mikro–przysiadów, nieznacznego osuwania się po ścianie, minimalnego przechylenia głowy w dół lub w górę, wykonywane przy zachowaniu pozornego bezruchu reszty ciała, stają się znakami nie tylko biomechanicznymi, ale też kulturowymi. Z punktu widzenia integracji sensorycznej istotne jest, że każda z tych mikrofigury grawitacyjnych pociąga za sobą odmienny profil aktywacji przedsionkowo–proprioceptywnej i odmienny sposób kodowania napięcie–uwolnienie: w mikro–przysiadzie rośnie udział pracy ekscentrycznej mięśni kończyn dolnych i czucie głębokie w stawach skokowych, w mikro–odsuwaniu się od ściany zmienia się rozkład sił w osi pionowej, w minimalnym skłonie głowy w dół lub w górę główną rolę zaczyna odgrywać błędnik. Psychoperformans, traktując te mikrofigury jako perfonemy, może je analizować i komponować w sekwencje, które jednocześnie działają na poziomie integracji sensorycznej, znaczenia kulturowego i decyzji podmiotowej („czy wybieram mikro–upadek, czy mikro–wyprost, czy pozostaję w mikrozwieszeniu”). W ten sposób układ przedsionkowy przestaje być niewidocznym tłem równowagi, a staje się jednym z głównych współ–autorów struktury psychoperformansu.

Wreszcie, włączenie przedsionkowego wymiaru ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego otwiera ważny wątek translacyjny, istotny z perspektywy naukowej legitymizacji psychoperformansu. Parametry związane z kontrolą równowagi i integracją przedsionkowo–proprioceptywną mogą być stosunkowo łatwo operacjonalizowane i mierzone za pomocą istniejących narzędzi badawczych: platform posturograficznych, akcelerometrów, systemów analizy ruchu, testów klinicznych równowagi. To oznacza, że sekwencje psychoperformatywne projektowane w reżimie minimalnym mogą być nie tylko opisywane fenomenologicznie, ale także badane empirycznie jako interwencje wpływające na parametry stabilności posturalnej, adaptacji sensorycznej, tolerancji na bodźce przedsionkowe. Korelacja między zmianami w tych parametrach a zmianami w planszach fenomenologicznych – jakościowym opisie doświadczenia ruchu, napięcia, bezpieczeństwa – staje się jednym z kluczowych pól, na których psychoperformans może budować swoją pozycję jako praktyka zarazem artystyczna i naukowa. Układ przedsionkowy, dotąd marginalizowany w większości teorii performansu i sztuk wizualno–ruchowych, zostaje tu potraktowany jako centrum grawitacyjne tej podwójnej epistemologii: to w mikroskopijnych korektach pionu, w ledwo zauważalnych kołysaniach, w subtelnych przesunięciach relacji między głową a miednicą zapisuje się zarówno historia integracji sensorycznej indywidualnego ciała, jak i aktualny stan jego gotowości do transformacji. Psychoperformans, rozpoznany w tym wymiarze, nie jest więc jedynie zbiorem „technik artystycznych”, lecz projektem systematycznego badania i komponowania minimalnych zdarzeń przedsionkowo–proprioceptywnych jako nośników decyzji, znaczeń i możliwych zmian w polu obecności.

Dopełnieniem tej złożonej panoramy jest włączenie czucia powierzchniowego jako trzeciego, obok układu przedsionkowego i propriocepcji, filaru integracji sensorycznej w reżimie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego. W klasycznej neurofizjologii rozróżnia się kilka zasadniczych kategorii receptorów skórnych: mechanoreceptory szybko adaptujące się (ciałka Meissnera, zakończenia Paciniego), wolno adaptujące się (tarczki Merkela, zakończenia Ruffiniego), termoreceptory oraz nocyoreceptory. Każda z tych klas generuje odmienny profil sygnału, przetwarzanego następnie w szlakach wstępujących rdzenia kręgowego (droga grzbietowo–wstęgowa, drogi rdzeniowo–wzgórzowe) i mapowanego w pierwszorzędowej oraz drugorzędowej korze somatosensorycznej. W kontekście psychoperformansu szczególnie istotne są mechanoreceptory powiązane z tzw. dotykiem afektywnym, opisanym m.in. w

pracach nad włóknami C–taktylnymi: włóknami o wolnej prędkości przewodzenia, specyficznie reagującymi na powolny, delikatny ruch po powierzchni skóry, które łączą się nie tylko z obszarami somatosensorycznymi, ale także z strukturami limbicznymi i wyspą. To właśnie one pośredniczą w jakości dotyku kojącego, relacyjnego, współregulującego, odgrywając centralną rolę w wczesnych relacjach opiekun–niemowlę i w późniejszych procesach ko–regulacji. W reżimie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego psychoperformansu dotyk – czy to w formie autokontaktu (dłonie na klatce piersiowej, obejmowanie ramion), czy w formie kontaktu z powierzchnią (materac, krzesło, ściana) – staje się jednym z głównych źródeł informacji o bezpieczeństwie. Minimalne przesunięcia ciśnienia na skórze, delikatne zmiany między uciskiem a odciążeniem, mikro–przesunięcia tkanin na ciele tworzą gęsty strumień bodźców mechanorecepcyjnych, który może być interpretowany albo jako tło, albo jako aktywny nośnik sensu i regulacji.

[MANUSKRYPT]Z perspektywy integracji sensorycznej dotyk powierzchniowy i czucie głębokie pozostają w stałej, dynamicznej relacji. Czucie głębokie – związane z propriocepcją, receptorami w mięśniach, ścięgnach i stawach – dostarcza informacji o położeniu segmentów ciała, rozciągnięciu tkanek, rozkładzie sił wewnętrznych; czucie powierzchniowe – o kontakcie z otoczeniem, rozkładzie nacisku, teksturze, temperaturze. W reżimie minimalnym psychoperformansu plan sytuacyjny może świadomie modulować relacje między tymi dwoma strumieniami informacji. Uczestnik opierający plecy o ścianę, dłonie na kolanach, stopy na stabilnym podłożu, doświadcza jednocześnie głębokiego, tonicznoposturalnego podtrzymania (czucie głębokie) i wyraźnego, lokalnego kontaktu z powierzchniami (czucie skórne). Minimalne ruchy – niemal niedostrzegalne przesunięcia ciśnienia, mikroskopijne przesuwanie się tkaniny ubrania, lekkie rozluźnienie uchwytu dłoni – stają się perfonemami na styku czucia głębokiego i powierzchniowego. Badania nad terapiami wykorzystującymi ucisk głęboki (np. kamizelki obciążeniowe, tzw. „squeeze machine”) wskazują, że równomierny, modulowany w czasie nacisk na duże powierzchnie ciała może obniżać pobudzenie autonomiczne, zwiększać poczucie „obejmującej” obecności i ułatwiać integrację bodźców. Psychoperformans, korzystając z tej wiedzy, może włączać do planu sytuacyjnego elementy stabilizujące (koce, obciążniki, ściany, o które można się oprzeć), ale jednocześnie zachowuje krytyczną świadomość, że dla części osób – np. z historią przemocy, nadwrażliwością mechanorecepcyjną czy specyficznymi profilami neurorozwojowymi – intensywny ucisk może być bodźcem dysregulacyjnym. Dlatego matryca decyzji musi zawierać zarówno zakresy dopuszczalnego nacisku, jak i procedury negocjowania go w dialogu z uczestnikiem, tak aby dotyk – własny i środowiskowy – nie był narzędziem dominacji, lecz wspólnym, skalowalnym zasobem regulacyjnym.

[MANUSKRYPT]Napięcie mięśniowe, rozumiane neurofizjologicznie jako efekt współdziałania motoneuronów alfa i gamma, pętli odruchowych, dróg siatkowo–rdzeniowych i przedsionkowo–rdzeniowych, stanowi rodzaj „tonalnego medium”, w którym rozgrywa się cała dramaturgia ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego. W literaturze neurologicznej rozróżnia się m.in. hipotonie, hipertonie, spastyczność, dystonie – jako różne profile zaburzeń tego napięcia – ale w perspektywie psychoperformansu ważniejsze od klinicznych kategorii jest mikroskalowe, funkcjonalne rozumienie tonusu jako dynamicznej równowagi pomiędzy gotowością do ruchu a możliwością odpoczynku, pomiędzy czuwaniem a regeneracją. Reżim minimalny odślania te jakości z wyjątkową ostrością: w bezruchu tonicznym o regulacyjnym charakterze napięcie mięśniowe jest równomiernie rozłożone, utrzymując postawę przy minimalnym koszcie energetycznym; w bezruchu „zamrożonym” napięcie jest selektywnie

zawyżone w określonych segmentach (np. obręcz barkowa, kark), co prowadzi do wrażenia „bycia na baczność” nawet przy pozornym spoczynku. Psychoperformans wprowadza pojęcie „prozodii tonicznej” – odpowiednika prozodii głosowej – aby opisać sposób, w jaki napięcie rozkłada się w czasie i przestrzeni ciała: czy zmiany tonusu przychodzą falowo, stopniowo, czy skokowo, czy dotyczą głównie mięśni antygravitacyjnych, czy raczej drobnych grup stabilizujących, czy są zsynchronizowane z oddechem, czy wobec niego przesunięte fazowo. Badania nad regulacją tonusu w kontekście teorii poliwalnej sugerują, że profil napięcia w dużym stopniu koreluje z trybem pracy układu autonomicznego (mobilizacja sympatyczna, zaangażowanie brzusznej gałęzi nerwu błędnego, zamrożenie grzbietowo-błędne). Psychoperformans, projektując sekwencje minimalne, może te korelacje świadomie testować: delikatne zwiększanie i zmniejszanie napięcia w określonych łańcuchach mięśniowych, zsynchronizowane z wydłużonym wydechem, może sprzyjać przejściu z mobilizacji sympatycznej do bardziej zrównoważonego stanu zaangażowania społecznego; przeciwnie – długotrwałe utrzymywanie wysokiego napięcia izometrycznego przy płytkim oddechu może niezamierzenie wzmacniać profile obronne. Dlatego w matrycy decyzji planu sytuacyjnego konieczne jest rozróżnienie perfonemów tonicznych, które mają charakter diagnostyczny (odsłaniają wzorce napięcia), od tych, które mają charakter modulacyjny (wspierają reorganizację tonusu), oraz precyzyjne opisanie parametrów czasowych i intensywności każdego z nich.

[MANUSKRYPT]Włączenie interocepcji do tego obrazu domyka sensoryczno-somatyczną bazę psychoperformansu. Interocepcja, rozumiana jako percepcja stanów wewnętrznych ciała – rytmu serca, oddechu, temperatury, napięcia trzewnego, głodu, sytości – jest mapowana przede wszystkim w korze wyspy, korze przedniej zakrętu obręczy i powiązanych strukturach limbicznych. Badania Craiga, Critchleya i innych pokazały, że precyzja interoceptywna – zdolność trafnego odczytywania sygnałów wewnętrznych – koreluje zarówno z regulacją emocjonalną, jak i z podatnością na zaburzenia lękowe czy depresyjne. Reżim ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego można traktować jako specyficzne „laboratorium interoceptywne”: redukcja makro-ruchu, ograniczenie gęstości bodźców zewnętrznych, stabilizacja pola wzrokowego i akustycznego sprawiają, że sygnały z wnętrza ciała – pulsowanie, ciepło, szum krwi w uszach, mikro-wahania oddechu – stają się bardziej wyraziste. Psychoperformans wykorzystuje tę właściwość, projektując sekwencje, w których perfonemy napięcie-uwolnienie są zsynchronizowane z wybranymi markerami interoceptywnymi: na przykład minimalne rozluźnienie obręczy barkowej powiązane z wydłużeniem wydechu, przesunięcie środka ciężkości w przód lub w tył sprzęgnięte z uwagą na bicie serca, autokontakt dłoni z klatką piersiową czy brzuchom, który jednocześnie stymuluje mechanoreceptory i „nagłaśnia” ruch oddechu. W ten sposób perfonemy cielesne stają się nie tylko znakami widocznymi z zewnątrz, ale także „wewnętrznymi wskaźnikami” zmiany stanu – narzędziami kalibracji interoceptywnej. Dla wielu osób – zwłaszcza z historią traum, zaburzeń lękowych, somatyzacyjnych lub ze spektrum autyzmu – to właśnie sygnały interoceptywne bywają źródłem największego niepokoju: postrzegane jako nieprzewidywalne, nieczytelne, groźne. Psychoperformans, wprowadzając je w ramy czytelnych, krótkich sekwencji, opatrzonych logoperformatywnymi skrótami i zakotwiczonych w bezpiecznych konfiguracjach przestrzennych, może działać jak forma „treningu alfabetu interoceptywnego”: uczy rozróżniać, co jest zwykłym fluktuowaniem napięcia i rytmu, a co sygnałem przekroczenia marginesu sterowalności.

[MANUSKRYPT]W całej tej strukturze integracji sensorycznej kluczową rolę odgrywa tzw. schemat ciała oraz odróżnienie go od obrazu ciała. Schemat ciała – w klasycznym rozumieniu Head’a i Holmesa, a później rozwijanym w kognitywistyce ucieleśnionej – to system nieświadomych, dynamicznych reprezentacji pozycji, rozmiaru i możliwości ruchowych ciała, który służy planowaniu i wykonaniu ruchu. Obraz ciała – obecny w tradycji psychoanalitycznej, psychologii rozwoju i badań nad tożsamością – to świadoma, symboliczna, naznaczona kulturowo i emocjonalnie reprezentacja siebie. Ruch minimalny i bezruch toniczny są jednymi z najbardziej precyzyjnych narzędzi do pracy na styku tych dwóch poziomów: mikroruchy, mikronapięcia, mikro–przesunięcia w polu grawitacyjnym korygują schemat ciała; sposób, w jaki te zdarzenia są nazywane, interpretowane i przypisywane do biografii – modyfikuje obraz ciała. W psychoperformansie plan sytuacyjny zakłada, że każde wejście w reżim minimalny ma tę podwójną funkcję: reorganizuje mapy kinestetyczno–interoceptywne, a równocześnie uruchamia procesy semantyczne, w których uczestnik może nadać tym zmianom znaczenie („zauważyłem, że gdy lekko rozluźniam ramiona, łatwiej mi mówić”, „kiedy czuję ciężar stóp na podłożu, mniej boję się spojrzeć na innych”). Ta podwójność – cielesna i symboliczna – jest tym, co odróżnia psychoperformans od wielu technik stricte rehabilitacyjnych czy treningów sensomotorycznych: minimalne zdarzenie ruchowe nigdy nie jest tu tylko korektą mechaniki, ale zawsze potencjalnym nośnikiem IndywiduAkcji, to znaczy bardziej złożonego procesu stawania się autorem własnych decyzji cielesnych i znaczeń.

[MANUSKRYPT]Konsekwencją przyjęcia tak szerokiej perspektywy integracji sensorycznej jest konieczność gruntownego przemyślenia etyki i polityki projektowania psychoperformansu. Matryca decyzji nie może ograniczać się do estetyki minimalizmu i ekonomii środków; musi obejmować rygorystycznie zdefiniowane progi bezpieczeństwa sensorycznego. Oznacza to m.in. określenie maksymalnej gęstości bodźców w kanałach dotykowym, przedsionkowym, proprioceptywnym, interoceptywnym w danym etapie działania; przewidzenie obecności „stref wyjścia” – miejsc i konfiguracji, do których uczestnik może przejść, gdy natężenie bodźców staje się zbyt wysokie; wprowadzenie standardów komunikacji dotyczących dotyku (zasada *explicite* uzgodnionej zgody, możliwość przerywania kontaktu bez konieczności uzasadniania); zaprojektowanie minimalnych interwencji korekcyjnych, które można zastosować, gdy widoczne są oznaki przeciążenia (zwiększenie powierzchni podparcia, zmiana temperatury, redukcja hałasu, przyciemnienie światła, dostarczenie przedmiotów o przewidywalnej fakturze). W praktyce oznacza to, że psychoperformans od początku zakłada neuroróżnorodność i zróżnicowanie profili integracji sensorycznej jako normę, a nie wyjątek; zamiast „wystawiać” ciało na bodźce w imię estetyki radykalnego doświadczenia, tworzy ramy, w których testowanie progów może odbywać się w trybie współ–regulacji i z możliwością kalibracji w czasie rzeczywistym. Ruch minimalny i bezruch toniczny przestają być wówczas fetyszem ascetycznej formy, a stają się narzędziami wysokorozdzielczej diagnostyki i modulacji sensoryczno–somatycznej, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są zawsze komponowane z uwzględnieniem ich wpływu na układ przedsionkowy, proprioceptywny, dotykowy i interoceptywny. W takim ujęciu psychoperformans może zostać rozpoznany jako spójny, naukowo zakotwiczony projekt praktyczno–badawczy: pole eksperymentów na integracji sensorycznej, w którym minimalne zdarzenia ruchowe i minimalne konfiguracje bodźców stają się nośnikami decyzji, znaczeń i długofalowych zmian w sposobie, w jaki ciało–podmiot zamieszkuje swoje własne pole obecności.

Obiekt i przedmiot — manipulacje znaczeniem

Obiekt i przedmiot – w tradycjach fenomenologii, antropologii rzeczy, teorii performansu i nowych materializmów – przestały być dawno rozumiane jako neutralne „elementy scenografii” czy pasywne rekwizyty, a zostały rozpoznane jako gęste węzły relacji, nośniki historii, afektów, władzy i wiedzy. Od Heideggerowskiego rozróżnienia pomiędzy narzędziem–pod–ręką a przedmiotem–naprzeciw, przez fenomenologię percepcji Merleau-Ponty’ego, w której rzecz pojawia się zawsze w zapośredniczeniu przez ciało, aż po koncepcje semioforów Krzysztofa Pomiana, biografii rzeczy Arjuna Appaduraia, „vibrant matter” Jane Bennett, aktantów Bruno Latoura i splątanych relacji materii u Karen Barad, obiekt i przedmiot stają się kategoriami, które wymuszają rezygnację z prostych opozycji martwe–żywe, podmiot–przedmiot, medium–treść. W polu performansu tę zmianę widać od radykalnych propozycji Artaudowskiego teatru okrucieństwa, poprzez „teatr ubogi” Jerzego Grotowskiego, obiektowe eksperymenty Tadeusza Kantora, działania Fluxusu i Kaprowowskie happeningi, aż po współczesne praktyki relacyjne i instalacyjne, w których przedmiot codzienny, znaleziony, zdegradowany lub hiper–estetyzowany staje się gospodarzem afektów zbiorowych i kontenerem pamięci społecznej. Psychoperformans sytuuje się w tym polu nie jako kolejna wariacja na temat „rekwizytu”, lecz jako radykalna operacjonalizacja obiektu: w rygorze planu sytuacyjnego obiekt i przedmiot są traktowane jako wyspecjalizowane perfonemy obiektowe, to znaczy jako minimalne jednostki działania symbolicznego wpisane w ściśle projektowaną sieć zależności między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem. Pole obecności w ujęciu psychoperformatywnym zawsze jest gęsto skolonizowane przez rzeczy – od mebli, ubiorów i narzędzi, przez urządzenia technologiczne, po drobne, pozornie marginalne fragmenty materii – i dopiero decyzja o tym, które z nich zostaną wyodrębnione, nazwana, przesunięte, zawieszone, odwrócone, rozmontowane lub zarchiwizowane, przekształca układ materiałowy sytuacji w strukturę aktu symbolicznego.

W tym sensie obiekt w psychoperformansie nie jest „nośnikiem znaczenia” w prostym sensie semiologii przedmiotów, lecz staje się węzłem perfonemicznym, w którym splatają się równocześnie trzy porządki: materialny (masa, faktura, temperatura, kruchość, toksyczność, podatność na ślad), dyskursywny (warstwy nazw, narracji, stereotypów, kodów ikonograficznych) i relacyjny (historia użycia, przynależność do określonego układu własności, pamięć biograficzna i polityczna). Perfonem obiektowy można zdefiniować operacyjnie jako najmniejszy możliwy akt manipulacji statusem rzeczy w polu obecności – dotknięcie, przesunięcie o kilka milimetrów, obrócenie o kilkanaście stopni, nałożenie, zdjęcie, znalezienie nowego punktu podparcia, zmianę odległości względem ciała, źródła światła czy innego obiektu – który powoduje wymierną zmianę w mapach kinestetycznych i interoceptywnych uczestników, w dominancie rytmicznej działania, w rozkładzie gęstości bodźców oraz w matrycy interpretacyjnej sytuacji. Napięcie–uwolnienie, analizowane wcześniej na poziomie ruchu minimalnego i bezruchu tonicznego, w obszarze obiektowym przyjmuje formę mikroprzejęć między stanem „rzecz jako tło” a stanem „rzecz jako front”, między funkcją użytkową a funkcją symboliczną, między byciem włączonym w habitus codzienności a byciem wyjętym z obiegu i umieszczonym w polu działań rytualnych, artystycznych, krytycznych. Każde takie przejście jest aktem symbolicznym, który reorganizuje matrycę decyzji: zmienia dopuszczalne sposoby dotykania, patrzenia, słuchania, mówienia o obiekcie, a także dopuszczalne trajektorie jego przyszłej cyrkulacji (zawłaszczenie, dar, odrzucenie, destrukcja, konserwacja, archiwizacja).

Kluczowym parametrem jest tu gęstość bodźców obiektowych: im więcej rzeczy zostaje wyróżnionych i poddanych manipulacji, im więcej równoległych perfonemów obiektowych wprowadzimy do działania, tym większe ryzyko utraty marginesu sterowalności – zarówno na poziomie percepcyjnym (przeciążenie uwagi, dezorientacja w polu znakowym), jak i na poziomie somatycznym (przeciążenie systemów chwytania, dźwigania, przenoszenia, nadmierna fragmentacja map kinestetycznych). Plan sytuacyjny psychoperformansu musi więc od początku uwzględniać obiekty w matrycy decyzji jako elementy o potencjale zarówno epistemicznym (nośniki wiedzy, archiwa dotyku i pamięci), jak i ryzykownym (źródła przeciążenia, retraumatyzacji, reprodukcji przemocowych struktur własnościowych i klasowych).

Wprowadzenie sekcji „Obiekt i przedmiot – manipulacje znaczeniem” ma na celu precyzyjne rozpisanie tego potencjału i ryzyka w języku adekwatnym do złożoności współczesnych studiów nad rzeczami, mediami i sprawczością materii. Po pierwsze, obiekt zostanie potraktowany jako konstytutywny element pola obecności, który organizuje relacje między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem nie tyle poprzez reprezentację, ile poprzez rozkład możliwości i ograniczeń działania: to, czy krzesło będzie wyłącznie siedziskiem, czy także tarczą, podium, ołtarzem, barykadą, instrumentem perkusyjnym lub niewygodnym, opresyjnym „meblem instytucjonalnym”, decyduje o całej geometrii dostępnych perfonemów i o tym, jak IndywiduAkcja – proces autorskiej indywiduacji poprzez działanie symboliczne – może się w ogóle rozegrać. Po drugie, obiekt zostanie wpisany w logoperformans: nazwanie rzeczy, odmowa nazwania, ironiczne przechrzeczenie, techniczne sklasyfikowanie, metaforyczne przesunięcie – każde z tych działań językowych jest perfonemem, który sprzęga się z manipulacją materialną i współtworzy prozodię domknięcia sytuacji obiektowej. Po trzecie, obiekt zostanie rozpatrzony w kategoriach rytmiki i prozodii: dominanta rytmiczna działania może być kształtowana nie tylko przez tempo kroków czy frazy głosowej, lecz także przez cykle podnoszenia–odkładania, składania–rozkładania, wypełniania–opróżniania, owijania–odwijania przedmiotów, a prozodia domknięcia – przez to, w jaki sposób rzeczy „wracają” (lub nie wracają) na swoje miejsca po zakończeniu aktu psychoperformatywnego. Wreszcie, w perspektywie etycznej i politycznej obiekt w psychoperformansie stanie się polem przecięcia ekonomii materialnej (produkcja, zużycie, odpad), ekologii (ślady środowiskowe obiektów), przemocy symbolicznej (fetyszyzacja, sacralizacja, degradacja) oraz praktyk troski (konserwacja, naprawa, wspólne użytkowanie), a decyzja „po” – dotycząca tego, co dzieje się z przedmiotami po domknięciu działań – okaże się jednym z kluczowych punktów, w których psychoperformans różni się od jednorazowych spektakli i od terapeutycznych interwencji instrumentalizujących rzeczy. Niniejsze wprowadzenie określa zatem obszar, w którym dalsze analizy będą mogły z wysoką rozdzielczością badać perfonem obiektowy, plan sytuacyjny rzeczy, matrycę decyzji wokół przedmiotów oraz specyficzne formy IndywiduAkcji, jakie wyłaniają się tam, gdzie ciało, znaczenie i materia spotykają się w gęstym, rygorystycznie projektowanym polu obecności, w którym żaden obiekt nie jest już „tylko rzeczą”, a każda manipulacja znaczeniem musi być zarazem manipulacją materialną, temporalną i relacyjną, pozostawiającą mierzalny ślad w mapach fenomenologicznych uczestników.

6.1. Obiekt–klucz i rekwizyt: od utensyliów codziennych do artefaktów rytualnych

Figura obiektu–klucza i rekwizytu w psychoperformansie pozwala uchwycić to, co w antropologii rzeczy i studiach nad performansem było dotąd często rozdzielone: z jednej strony utensylia codzienne jako elementy habitusu (w sensie Pierre’a Bourdieu), zinternalizowane i niemal przezroczyste w praktykach dnia powszedniego; z drugiej strony artefakty rytualne, sakralne, muzealne, sceniczne, obudowane dyskursami wyjątkowości, aurą (Walter Benjamin) i złożonymi reżimami ochrony. Obiekt–klucz można w tym kontekście zdefiniować operacyjnie jako element materialny, którego subtelna manipulacja inicjuje nieproporcjonalnie dużą rearanżację pola obecności: zmienia konfigurację relacji między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, modyfikuje gęstość bodźców i przesuw granice marginesu sterowalności, uruchamiając nowe trajektorie Indywidualnej Akcji. Rekwizyt w klasycznym sensie teatralnym był „podręcznym przedmiotem” podporządkowanym dramaturgii tekstu i ruchu aktora; w ujęciu psychoperformatywnym rekwizyt staje się jedynie jednym z możliwych trybów istnienia obiektu–klucza, a o jego statusie rozstrzyga nie gatunek materialny czy historyczna wartość, lecz pozycja w macierzy decyzji: to, jak dalece dana rzecz może, poprzez minimalne przesunięcia, obrót, zmianę punktu podparcia, nałożenie na ciało lub oddalenie od niego, radykalnie przepisać znaczenia i wektory afektywne w całym planie sytuacyjnym.

Genealogia tego rozróżnienia sięga z jednej strony fenomenologii narzędzia u Martina Heideggera (Zuhandenheit – poręczność, „pod–ręczność”), z drugiej – antropologii semioforów u Krzysztofa Pomiana, biografii rzeczy Arjuna Appaduraia i antropologii materialności, w której obiekty przestają być „przedmiotami” w sensie opozycji do podmiotu, a stają się nośnikami i operatorami relacji. Heideggerowskie „narzędzie pod ręką”, które znika w trakcie użycia, staje się w psychoperformansie jednym z biegunów kontinuum: utensylia codzienne, takie jak krzesło, kubek, telefon, okulary czy klucz, przez większość czasu funkcjonują w trybie transparentnym, zanurzonym w schematach działania; dopiero gdy zostają wyjęte z tej macierzy – ustawione w nietypowym miejscu, odwrócone, zawieszone, zainstalowane w świetle zamiast w cieniu, wprowadzone do logoperformansu jako nazwa lub metafora – ujawniają swój potencjał obiektu–klucza. Pomianowska koncepcja semioforów – rzeczy, które służą nie tyle użyciu, ile reprezentacji – stanowi drugi biegun: przedmioty rytualne, muzealia, artefakty memorialne istnieją przede wszystkim po to, by „oznaczać” i „przywoływać”, a ich poręczność jest zawieszona lub podporządkowana reżimom ochrony. Psychoperformans nie tyle przemieszcza się między tymi biegunami, ile je spleta: obiekt–klucz może być równie dobrze banalną łżyką, o której zapomina się w codziennej rutynie, jak i relikwią o wysokiej wartości symbolicznej; o tym, że staje się obiektem–kluczem, przesądza fakt, iż w danym planie sytuacyjnym minimalna zmiana jego statusu (dotknięcie, odłożenie, wyniesienie w światło, ukrycie w ciemności) uruchamia kaskadę przesunięć znaczeń i afektów w całym polu obecności.

Na tym gruncie rekwizyt klasycznego teatru – umieszczony w reżimie „udawania” świata, podporządkowany fabule i roli – ulega radykalnej reinterpretacji. W psychoperformansie rekwizyt nie jest „attributem postaci”, lecz nodem w sieci perfonemów obiektowych; jego „funkcja dekoracyjna” zostaje zdekonstruowana na korzyść funkcji operacyjnej. Każde podniesienie, przełożenie, zamiana miejsc dwóch rekwizytów, każde nierównomierne oświetlenie, każdy dźwięk towarzyszący kontakcie z powierzchnią obiektu, każdy gest zawahania przed dotknięciem – wszystkie te zdarzenia stają się materialnymi realizacjami perfonemów. Dominanta rytmiczna działania może opierać się na cyklach interakcji z

obiektem–kluczem: seria podnoszeń i odkładania, sekwencje przekazywania z ręki do ręki, włączanie i wyłączanie obiektu z pola widzialności, modulowane prozodią domknięcia (czy jest to gest domykający, zawieszający, „niedomknięty”, pozostawiający ślad braku). Równoległe logoperformans – głos i mowa – przekształca obiekt z „rekwizytu” w węzeł dyskursywny: nazwanie rzeczy jej potoczną nazwą, użycie technicznej terminologii, ironiczne przechrzeczenie, wymazanie nazwy i pozostawienie samej materii – każdy z tych zabiegów językowych jest sprzęgnięty z konkretnymi manipulacjami materialnymi i świetlnymi, które wspólnie konstytuują akt symboliczny. W ten sposób obiekt–klucz staje się ośrodkiem, wokół którego organizuje się zarówno semantyka, jak i rytm działania: obraz rzutowany na rzecz lub przez nią (cień, odbicie), słowo włączone lub wycofane, gest zawahania, nałożenia, odrzucenia, światło wydobywające fakturę bądź ją zaciemniające, dźwięk tarcia, stuknięcia, przesunięcia, wreszcie sam obiekt jako masa, kształt, opór – wszystkie te elementy łączą się w wysokogęstą konstelację perfonemiczną.

Szczególnie istotne staje się w tym kontekście przejście od utensyliów codziennych do artefaktów rytualnych. Badania antropologiczne – od klasycznych analiz Marcela Maussa i Bronisława Malinowskiego, przez interpretacje Victora Turnera i Mary Douglas, po nowsze studia nad materialnością rytuałów i religii – konsekwentnie pokazują, że przedmiot w rytuale podlega procesom odseparowania, inwersji i reintegracji: zostaje wyjęty z obiegu użytkowego, poddany zabiegom oczyszczenia, ozdobienia lub przeciwnie – celowego zubożenia, umieszczony w innym reżimie czasowo–przestrzennym (miejsce święte, scena rytualna), a następnie albo wraca do porządku profanum, albo zostaje włączony do trwałego archiwum sacrum. Psychoperformans, wykorzystując ten aparat pojęciowy, traktuje codzienne utensylia jako potencjalne artefakty rytualne, ale nie po to, by „uduchowić” materię, lecz po to, by uczynić widocznymi wielowarstwowe matryce, w jakich funkcjonują obiekty: ekonomiczne (produkcja, użycie, zużycie), społeczne (własność, dostęp, prestiż), afektywne (przywiązanie, wstręt, wstyd, nostalgia), epistemiczne (co można poprzez tę rzecz zobaczyć, zrozumieć, zarchiwizować). Obiekt–klucz to taki, który przecina te matryce na wielu poziomach jednocześnie: stary kubek może być równocześnie śladem relacji rodzinnych, wskaźnikiem klasy społecznej, przedmiotem kruchości i trwałości, nośnikiem śladów chemicznych (osad kawowy, kamień), a w planie sytuacyjnym psychoperformansu – medium, przez które przechodzi gest odstawienia, odmowy, przyjęcia, dzielenia się; światło wydobywa jego pęknięcia, dźwięk stuknięcia o blat ujawnia różnicę między pustką a pełnią, słowo „kubek”, „naczynie”, „relikwia”, „śmieć” reorganizuje pole interpretacyjne. Przejście od utensylium do artefaktu rytualnego nie polega tu na przydaniu „magicznej” mocy, lecz na gęstym przepracowaniu relacji: plan sytuacyjny projektuje sekwencje, w których obiekt jest kolejno używany w sposób codzienny, wyjmowany z obiegu, eksponowany, chroniony, oddawany, niszczone, archiwizowany, a decyzja „po” – co z nim stanie się po akcie – staje się kluczowym testem etycznym i epistemicznym psychoperformansu.

Aby precyzyjnie uchwycić specyfikę obiektu–klucza w psychoperformansie, konieczne jest osadzenie go w gęstym horyzoncie teorii sprawczości przedmiotów i sieciowości materialno–symfonicznej. W perspektywie aktora–sieci Bruno Latoura, Michela Callona czy Johna Lawa obiekt nie jest biernym nośnikiem funkcji, lecz aktantem współkonstytuującym układ praktyk; w nowych materializmach (Jane Bennett, Karen Barad) materia zostaje opisana jako „żywotna”, zdolna do generowania emergentnych konfiguracji, a w antropologii rzeczy (Appadurai, Kopytoff) przedmiot posiada biografię, w ramach której przechodzi przez kolejne reżimy

wartości i użycia. Psychoperformans przechwytuje te tradycje, ale dokonuje ich radykalnej operacjonalizacji: obiekt–klucz nie jest figurą ogólną, lecz ściśle zdefiniowanym węzłem matrycy decyzji, w którym zbiegają się wektory relacyjne, afektywne, epistemiczne i somatyczne. W planie sytuacyjnym obiekt–klucz to taki przedmiot, którego minimalna reorientacja – przesunięcie w polu obraz, nazwanie lub przemilczenie w kanale słowo, dotknięcie lub odmowa dotyku w kanale gest, punktowe wydobywanie lub pogrążenie w ciemności w kanale światło, aktywacja lub tłumienie jego brzmienia w kanale dźwięk i wreszcie zmiana jego statusu w kanale obiekt – generuje dysproporcjonalną rearanżację pola obecności: przebudowuje rozkład gęstości bodźców, rekonfiguruje dominanta rytmiczna działania i przesuw granice marginesu sterowalności uczestników. W języku affordance Jamesa Gibsona można powiedzieć, że obiekt–klucz jest lokalną kondensacją dostępności działania: w danym układzie somatyczno–kulturowym i ekologicznym oferuje szczególnie gęstą wiązkę potencjałów manipulacyjnych, percepcyjnych, afektywnych i poznawczych, a psychoperformans projektuje plan sytuacyjny tak, aby te potencjały zostały zogniskowane i uczynione analitycznie uchwytne.

Konsekwencją takiego ujęcia jest konieczność wyjścia poza banalne przeciwstawienie „przedmiotu użytkowego” i „artefaktu symbolicznego”. Utensylia codzienne – klucz, kubek, telefon, krzesło, ściereczka, okulary – funkcjonują zazwyczaj w trybie zinternalizowanej samozrozumiałości: w terminologii Heideggera pozostają w reżimie poręczności, w którym ich struktura ginie w ciągłości praktyki. Artefakty rytualne, sakralne lub muzealne – relikwie, insygnia, obiekty kultu, eksponaty – są przeciwnie uwikłane w grube warstwy dyskursu, ochrony i inscenizacji; ich „dotykliwość” jest instytucjonalnie reglamentowana, a ich ekspozycja świetlna i dźwiękowa precyzyjnie kontrolowana. Psychoperformans, pracując z figurą obiektu–klucza, wprowadza między tymi biegunami gęste kontinuum przejść, którego językiem są perfonemy obiektowe: najmniejsze jednostki manipulacji rzeczami, zapisane w mikrogramatyce planu sytuacyjnego. Przedmiot z repertuaru codzienności może zostać wciągnięty w reżim artefaktu rytualnego poprzez serię ściśle projektowanych perfonemów: wyniesienie z obszaru funkcji, izolację w polu obraz, przepisanie w logoperformansie (zmiana nazwy, dodanie metafory, wprowadzenie genealogii), poddanie go specyficznej prozodii dotyku (opóźnione sięgnięcie, drżąca ręka, odmowa uchwycenia), zogniskowanie światła (wąski snop, który wydobywa fakturę, pęknięcie, zabrudzenie) oraz przekształcenie jego dźwięku (celowe stuknięcie, przeciągnięcie po powierzchni, wzbudzenie rezonansu). W przeciwnym kierunku obiekt sankcjonowany jako „wysoki”, rytualny lub muzealny może zostać zde–sakralizowany poprzez perfonemy przywracające mu używalność: posadzenie na nim ciała, wypełnienie go płynem, włączenie w obieg dźwiękowy i dotykowy dnia codziennego. W obu przypadkach obiekt–klucz nie jest kategorią esencjalną, lecz relacyjną: jego status wynika z konfiguracji perfonemów w konkretnym planie sytuacyjnym i z tego, jakie wektory IndywiduAkcji stają się za jego pośrednictwem dostępne.

Kluczowe jest to, że obiekt–klucz w psychoperformansie zawsze funkcjonuje w reżimie napięcia pomiędzy habitusem a liminalnością. Z jednej strony zakorzeniony jest w strukturach praktyki codziennej i biograficznej: nosi ślady dotychczasowych użyć, wpisany jest w socjologiczną topografię klasy, płci, zawodu, stylu życia, odzwierciedla konkretne techniki ciała w sensie Marcela Maussa. Z drugiej strony, w ramach działania psychoperformatywnego, jest wynoszony w strefę przejściową, bliską turnerowskiej liminalności, w której dotychczasowe kody zostają zawieszane, a nowe reguły dopiero się kształtują. To napięcie – między tym, co uwewnętrznione i nieprzezroczyste, a tym, co wystawione i poddane eksperymentowi – jest

precyzyjnie modulowane przez matrycę decyzji: plan sytuacyjny musi z góry określić, w jakim stopniu obiekt–klucz będzie „wrywany” z habitusu, jak szybko i w jakim kierunku będzie przechodził w stronę artefaktu rytualnego oraz jakie ścieżki powrotu do codzienności zostaną uczestnikom otwarte po domknięciu aktu symbolicznego. Gęstość bodźców obiektowych jest jednym z parametrów krytycznych w tej modulacji: zbyt gwałtowne i nadmierne rytualizowanie utensyliów może prowadzić do dyskomfortu, oporu, a nawet retraumatyzacji (szczególnie tam, gdzie obiekty niosą silne ślady biograficzne), natomiast zbyt płytkie „wytrącenie” nie uruchomi IndywiduAkcji, pozostawiając obiekt w stanie ledwie estetyzowanego rekwizytu. Dominanta rytmiczna musi więc być projektowana z wyjątkową precyzją: cykle chwytania–odkładania, rozświetlania–przyciemniania, nazywania–milczenia, zbliżania–oddalania obiektu–klucza muszą być zsynchronizowane z logoperformansem, mikro–kinestetyką ciała, mikro–architekturą światła i tła dźwiękowego, tak aby napięcie między habitusem a liminalnością nie zostało ani zgaszone, ani doprowadzone do punktu dezintegracji marginesu sterowalności. W rezultacie obiekt–klucz staje się w psychoperformansie nie tylko węzłem znaczeń, ale wręcz interfejsem pomiędzy strukturami społeczno–materialnymi a mikrogenetyką doświadczenia cielesnego: przez jego powierzchnię, masę, akustykę, historię i manipulacje przebiegają linie sił, które organizują pole obecności jako wysokorozdzielcze środowisko poznawcze, somatyczne i etyczne.

Z punktu widzenia metodologii psychoperformansu obiekt–klucz wymaga procedury precyzyjnej identyfikacji i operacjonalizacji, która łączy narzędzia etnografii rzeczy, analizy praktyk ucieleśnionych i studiów nad materialnością z rygorem mikrosemiotycznym perfonemu. Na poziomie przygotowawczym konieczne jest wprowadzenie warstwy inwentarzowej planu sytuacyjnego: sporządzenie szczegółowego „profilu ontologicznego” każdego potencjalnego obiektu–klucza, obejmującego parametry materialne (masa, wymiary, struktura powierzchni, podatność na ślad, stopień zużycia, toksyczność, możliwość fragmentacji), parametry pragmatyczne (dominujące tryby użycia w dotychczasowym habitusie uczestników, kompatybilność z określonymi technikami ciała, tryb przechowywania), parametry afektywne (rodzaj i intensywność skojarzeń biograficznych, konotacje wstydlive, lękowe, nostalgiczne, agresywne), wreszcie parametry epistemiczne (jakie konfiguracje wiedzy, pamięci i wyobraźni są za pośrednictwem tego obiektu dostępne). Do tego dochodzi analiza genealogii obiektu, zbliżona do muzeologicznego opisu proveniencji: ścieżki produkcji, obiegu, zawłaszczenia, daru lub straty, osadzenia w konkretnych reżimach ekonomicznych i politycznych. Psychoperformans nie przejmuje tych danych jako neutralnego tła, lecz wpisuje je bezpośrednio w matrycę decyzji: to, które z tych warstw zostaną uaktywnione w logoperformansie (poprzez nazwanie, opowiedzenie, przemilczenie, ironię), które w gestach (sposób chwytu, wahanie, przemoc, czułość), które w światło–dźwięk (ekspozycja monumentalizująca, przygaszenie marginalizujące, wprowadzenie rezonansu akustycznego) oraz które w organizacji pola obecności (udostępnienie do wspólnego dotyku, utrzymanie w przestrzeni zastrzeżonej, wprowadzenie hierarchii dostępu), przesądza o tym, czy dany przedmiot faktycznie zadziała jako obiekt–klucz, czy pozostanie rekwizytem o niskiej sprawczości. W tym sensie obiekt–klucz nie istnieje „z góry” jako kategoria substancjalna, lecz jest efektem precyzyjnej konfiguracji perfonemów obiektowych, w której nawet minimalne przesunięcia w jednym kanale – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – mogą przeprowadzić rzecz z poziomu przezroczystej utensylii do poziomu intensywnego artefaktu rytualnego, współorganizującego IndywiduAkcję uczestników.

Na tym tle wyraźnie ujawnia się etyczno–polityczny wymiar pracy z obiektem–kluczem, który uniemożliwia redukcję psychoperformansu do estetyki „efektownych rekwizytów”. Przedmioty nigdy nie są bowiem neutralne: w teorii przemocy symbolicznej Bourdieu, w analizach materialności przemocy kolonialnej i patriarchalnej, w studiach nad traumą kulturową i pamięcią zbiorową wskazuje się, że rzeczy „przechowują” asymetrie władzy, historie wykluczenia, przymusu pracy, klasowego i rasowego różnicowania. Obiekt–klucz, szczególnie wtedy, gdy ma status artefaktu rytualnego bądź memorialnego (rodzinne pamiątki, przedmioty związane z chorobą, żałobą, migracją, opresją instytucjonalną), wprowadza do pola obecności nie tylko potencjał transformacji, ale też wysoki ładunek ryzyka retraumatyzacji, reprodukcji hierarchii i niejawnego przymusu emocjonalnego. Matryca decyzji psychoperformansu musi tedy zawierać explicite warstwę „topologii ryzyka obiektowego”: identyfikację przedmiotów, które mogą pełnić funkcję obiektu–klucza, ale pod warunkiem ścisłej kontroli progów ekspozycji, jasnych procedur zgody odwracalnej, możliwości natychmiastowego przerwania kontaktu i zapewnienia alternatywnych wektorów IndywiduAkcji dla osób, które nie chcą lub nie mogą wchodzić w relację z daną rzeczą. Dotyczy to także własności i logistyki materialnej: obiekt–klucz nie może być wyjęty z kontekstu własnościowego w sposób niewidzialny, który powieliłby relacje zawłaszczenia (na przykład aproprijowanie obiektów należących do grup marginalizowanych bez ich sprawczej zgody); plan sytuacyjny musi jasno określać, kto jest formalnym dysponentem rzeczy, jakie są zasady jej przechowywania przed i po działaniu, czy dopuszczalna jest destrukcja, recykling, przekazanie, sprzedaż. Wprowadza to do psychoperformansu wymiar ekologiczno–polityczny: praca z obiektem–kluczem nie odbywa się w próżni materialnej, ale w globalnych łańcuchach produkcji, zużycia i odpadu; decyzja o zużyciu jednorazowych elementów, budowaniu artefaktów rytualnych z komponentów toksycznych, generowaniu śmieci, które po akcji trafią na wysypisko, jest tak samo aktem symbolicznym, jak gest ich podniesienia na scenie. Obiekt–klucz staje się zatem węzłem, w którym krzyżują się nie tylko biografie jednostek i wspólnot, ale także ślady środowiskowe, ścieżki energomaterialne, reżimy gospodarki odpadami; decyzja „po” w odniesieniu do obiektu (czy zostaje, wraca, jest transformowany, utylizowany, włączany w obieg daru) ma charakter decyzji etycznej, ekologicznej i epistemicznej zarazem.

Wreszcie, z perspektywy IndywiduAkcji, obiekt–klucz i rekwizyt psychoperformatywny są jednym z głównych interfejsów, poprzez które jednostka negocjuje własne miejsce w splotach materialno–symbolicznych, nie redukując się ani do roli „użytkownika rzeczy”, ani do roli biernego świadka obiektowych inscenizacji. W trakcie działania psychoperformatywnego perfonemy obiektowe – dotknięcie, odłożenie, odmowa podniesienia, gwałtowne odrzucenie, czułe owijanie, wspólne trzymanie, rozmontowanie na części, złożenie na nowo, wprowadzenie w krążenie między uczestnikami – tworzą serię decyzji cielesno–materialnych, które zapisują się w planszach fenomenologicznych jako nowe ścieżki napięcie–uwolnienie, nowe mapy relacji z materią. Prozodia domknięcia w obszarze obiektów – sposób, w jaki rzecz „kończy” swoją rolę w planie sytuacyjnym – staje się tu jednym z najważniejszych wskaźników reorganizacji pola obecności: czy obiekt wraca dokładnie na swoje miejsce w habitusie (reintegracja bez reszty), czy pozostaje w pewnym zawieszeniu (nie wraca, zostaje odłożony „inaczej”, traci lub zyskuje nowe funkcje), czy podlega radykalnej transformacji (zostaje dekomponowany, przekształcony, zarchiwizowany, oddany). Każdy z tych wariantów niesie odmienne konsekwencje epistemologiczne i etyczne: powrót „bez śladu” może być strategią ochronną, ale może też maskować nieprzepracowane napięcia; zawieszenie funkcji usuwa przedmiot z pełnej poręczności, tworząc strefę liminalną, w której nowe konfiguracje ciała i materii dopiero się

kształtują; destrukcja lub radykalna transformacja może działać kathartycznie, ale może również odtwarzać logikę przemocy i odpadku. Psychoperformans zakłada, że decyzja „po” w odniesieniu do obiektu–klucza musi być integrowana z decyzją „po” w odniesieniu do ciała, głosu, ruchu i relacji: IndywiduAkcja nie kończy się w momencie zejścia ze sceny czy wyjścia z pola obecności, lecz w tym, jak jednostka włącza przekształcone relacje z rzeczami w swoje dalsze praktyki życiowe. Obiekt–klucz jawi się wówczas jako gęsty operator przejścia od utensyliów codziennych do artefaktów rytualnych i z powrotem: umożliwia, w rygorze planu sytuacyjnego, chwilowe zagęszczenie znaczeń, afektów i wiedzy wokół konkretnej porcji materii, a następnie – poprzez prozodię domknięcia materialnego – rozprowadza te przekształcenia w sieci codziennych praktyk. Tym samym, obiekt–klucz i rekwizyt w psychoperformansie nie są dodatkiem do działania, lecz jednym z jego podstawowych mediów epistemicznych: to przez nie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt splatają się w wysokorozdzielcze pole obecności, w którym możliwe staje się zarówno mikro–badanie relacji ciała z materią, jak i projektowanie nowych, bardziej refleksyjnych i odpowiedzialnych form współistnienia z rzeczami w szerszych krajobrazach społeczno–ekologicznych.

6.2. Semiotyka rzeczy i praktyki „odczarowywania” (przesąd, zabobon, demistyfikacja)

Semiotyka rzeczy w psychoperformansie wymaga wyjścia poza szkolne rozumienie znaku jako stabilnej relacji między „formą” a „treścią” i wpisania obiektu w złożone pola relacyjne, w których znaczenie jest nieustannie negocjowane pomiędzy ciałami, dyskursami i materią. W klasycznym modelu de Saussure’a przedmiot mógłby uchodzić za „referent” przywoływany przez znak językowy, w peircowskiej triadzie – za „object” uczestniczący w relacji z „representamen” i „interpretantem”, natomiast w ujęciu psychoperformatywnym rzecz jest od początku elementem planu sytuacyjnego, to znaczy dynamicznej matrycy dopuszczalnych działań, reguł interpretacji i progów afektywnych, które organizują pole obecności. To, co tradycyjna semiotyka opisywała jako różnicę między ikonem, indeksem i symbolem, tutaj rozpisuje się na poziomie perfonemów obiektowych: minimalnych aktów symbolicznych dokonywanych na materii, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą nierozdzielną konstelację. Ten sam metalowy klucz w jednym układzie będzie ikonem „dostępu” (gdy zostanie sfotografowany i powiększony jako centralny motyw obrazu), w innym indeksem przeszłego wtargnięcia (gdy pokaże się go z wygiętym trzpieniem i śladami gwałtownego użycia), w jeszcze innym symbolem „odblokowania losu” (gdy zostanie włączony w przesądowy rytuał dotykania go przed egzaminem). Psychoperformans nie zadowala się opisem tych poziomów; wprowadza praktyczną semiotykę rzeczy, w której każde przesunięcie obiektu w przestrzeni, każda zmiana jego relacji do ciała i źródła światła, każda modulacja logoperformansu, który go nazywa lub przemilcza, stanowi perfonem odczarowania albo zaczarowania – element większej sekwencji, w której znaczenia nie są interpretowane z zewnątrz, ale ulegają materialnej i afektywnej rekonfiguracji.

Przesąd i zabobon można w tym kontekście opisać jako szczególny reżim semiotyczny, w którym relacje indeksalne i metaforyczne pomiędzy obiektem a zdarzeniem są nadmiernie usztywnione, a margines sterowalności podmiotu wobec tych relacji zostaje drastycznie zawężony. W antropologii magii od Jamesa Frazera, przez Marcela Maussa, po Mary Douglas, wielokrotnie analizowano mechanizmy „kontagii” i „podobieństwa”: przedmiot, który był w kontakcie z osobą lub sytuacją uznaną za szczęśliwą bądź przekłątą, zostaje potraktowany jako

niosący tę jakość; rzecz, która ikonograficznie przypomina pożądany lub lękowy obiekt, zostaje włączona w rytuał jako substytut. Z perspektywy semiotyki chodzi o nadpisanie bardzo silnych funkcji indeksalnych i ikonicznych, którym przypisuje się – często nieświadomie – status niemal ontologiczny: talizman nie jest „przypomnieniem” szczęśliwego zdarzenia, lecz ma rzekomo realnie wpływać na przyszłość; „pechowy” przedmiot nie jest tylko symbolem ryzyka, lecz uznaje się, że „ściąga nieszczęście”. W psychoperformansie odczarowywanie rozumiane jest nie jako brutalna eksterminacja tych kodów przy pomocy „oświeceniowego” dyskursu, lecz jako precyzyjna rekonstrukcja matrycy decyzji, w której obiekt przestaje być autonomicznym źródłem mocy, a zaczyna być rozumiany jako gęsty węzeł relacji: nośnik pamięci, napięć, projekcji, lęków i pragnień, który można przeorganizować, jeżeli pracuje się równocześnie na poziomie obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu. Demistyfikacja nie polega wówczas na prostym „to nie działa”, tylko na tym, że pole obecności zostaje przeprowadzane przez sekwencję perfonemów, w której dawne, przesądowe przypisania są kolejno ujawniane, spowalniane, rozpisywane na części składowe, konfrontowane z alternatywnymi użyciami i znaczeniami, a następnie integrowane w nową prozodię domknięcia: przedmiot może zostać w cyrkulacji, ale już nie jako fetysz oparty na lęku i przymusie, lecz jako artefakt z przepracowaną biografią semiotyczną.

W tym miejscu pojawia się fundamentalne napięcie między „odczarowaniem” a „odczarowywaniem”. Koncepcja „odczarowania świata” w tradycji Maksa Webera wskazywała na długotrwały proces racjonalizacji, w którym magia, mit i religia traciły monopol na wyjaśnianie zjawisk, zastępowane przez naukę i technikę. Psychoperformans – zanurzony w realiach późnonowoczesnych, w których technikonaukowe dyskursy koegzystują z renesansem różnego rodzaju ezoteryk, pseudonauk, kultów dobrostanu – nie może przyjąć tej osi jako prostego, linearnie postępującego procesu. „Odczarowywanie” w praktykach psychoperformatywnych ma charakter lokalny, sytuacyjny i iteracyjny: nie chodzi o to, by zlikwidować przesąd jako taki, lecz by uczynić widocznym, jak działa, gdzie się zakotwicza w ciele, jakie wytwarza wzorce napięcia–uwolnienia, jakie dominanta rytmiczna i jaka gęstość bodźców obiektowych mu sprzyjają. Matryca decyzji w planie sytuacyjnym może wtedy wprowadzić precyzyjnie skalibrowane interwencje: zmieniając rytm kontaktu z obiektem (na przykład spowalniając rytualny dotyk), modulując logoperformans (przesuwając nazwę z rejestru sakralizującego do rejestru analitycznego), reorganizując światło (zdecentralizując obiekt z ostrego snopu, umieszczając go w równomiernym, „neutralnym” oświetleniu) i tło dźwiękowe (redukując dramaturgię „grozy” lub „ekstazy” na rzecz akustycznej przejrzystości), można doprowadzić do sytuacji, w której dotychczasowe przypisanie przesądowe traci swoją bezalternatywność, a na jego miejsce pojawia się pole wyboru. W tym sensie semiotyka rzeczy w psychoperformansie jest ściśle sprzężona z IndywiduAkcją: odczarowywanie nie jest aktem jednorazowego „oświecenia”, lecz procesem, w którym jednostka uczy się widzieć w obiekcie nie tylko projekcję mocy zewnętrznej, ale również ślad własnych decyzji, lęków i zasobów, i w którym decyzja „po” – co dalej z tą rzeczą i z przypisaną jej historią – staje się centralnym wydarzeniem epistemicznym i etycznym, a nie formalnym „zakończeniem” działania.

Jeżeli semantykę przesądu i zabobonu potraktować z pełną powagą epistemologiczną, trzeba wyjść poza publicystyczny ton ironicznego „wiary w czarnego kota” i zająć się tym, jak konkretne konfiguracje rzeczy, ciał i bodźców środowiskowych stają się nośnikami nadmiernie usztywnionych skojarzeń przyczynowo–skutkowych, zakorzenionych w mechanizmach kognitywnych, afektywnych i społecznych. Badania nad heurystykami i błędami poznawczymi

(od klasycznych prac Daniela Kahnemana i Amosa Tversky'ego, przez nowsze ujęcia psychologii afektywnej, po kognitywistykę predykcyjną) pokazują, że system poznawczy ma silną tendencję do generowania nadmiarowych korelacji – widzenia związku tam, gdzie istnieje przypadkowa koincydencja – oraz do nadmiernego wykrywania sprawczości, co w literaturze bywa określane jako *hyperactive agency detection*. W praktyce oznacza to, że jeżeli jakiś obiekt (zegarek, pierścionek, fragment ubrania) był obecny w sytuacji, którą jednostka doświadcza jako skrajnie intensywną – egzamin, katastrofa, nagły sukces, epizod przemocy, ocalenie – to jego materialna obecność zostaje wpisana w matrycę decyzji jako *quasi-przyczynowa*: staje się „szczęśliwym” lub „przeklętym” przedmiotem, a każde jego późniejsze pojawienie się w polu obecności uruchamia reprodukcję tego skojarzenia. Z perspektywy semiotyki jest to gwałtowne wzmocnienie funkcji indeksalnej: obiekt nie tylko wskazuje na przeszłe zdarzenie, ale zostaje uznany za jego sprawczy współczynnik. Z perspektywy neurokognitywnej mamy do czynienia z utrwaleniem konkretnej konfiguracji bodźców w sieciach skojarzeniowych – zapach, temperatura, światło, dźwięk, ton głosu, a przede wszystkim określona sekwencja napięcie–uwolnienie w ciele – zostają skondensowane w reprezentacji obiektu. Psychoperformans nie neguje tych mechanizmów jako „irracjonalnych”, lecz przeciwnie – traktuje je jako dane wyjściowe: przesąd jest tu rozumiany jako lokalnie spójny, choć globalnie dysfunkcyjny model świata, w którym obiekt staje się nieproporcjonalnie silnym węzłem w sieci przewidywań. Praktyki „odczarowywania” muszą więc operować nie na poziomie deklaracyjnych stwierdzeń, lecz na poziomie pola obecności – reorganizować relację między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem tak, aby to samo doświadczeniowe, które wcześniej sprzyjało utrwalaniu przesądowej relacji, zaczęło sprzyjać jej rozszczelnianiu. W tym celu plan sytuacyjny może wprowadzać struktury ekspozycji kontrolowanej: obiekt–klucz o statusie talizmanu czy „przeklętego przedmiotu” pojawia się w sekwencji działań, w której jego obecność jest powtarzana w warunkach rosnącej różnorodności kontekstów, przy jednoczesnym ścisłym monitorowaniu napięcia–uwolnienia w ciele i zmian w gęstości bodźców. W jednej próbie ekspozycyjnej obiekt jest utrzymywany w dotychczasowej symbolice, ale logoperformans nazywa wprost przesądowe przypisanie; w kolejnej – ten sam obiekt zostaje włączony w zupełnie inną dominantę rytmiczną, z inną konfiguracją światła i dźwięku, przy czym matryca decyzji przewiduje natychmiastowe wyjścia bezpieczeństwa, jeśli poziom pobudzenia przekroczy margines sterowalności.

Na tym tle można zrozumieć, że demistyfikacja w psychoperformansie nie przyjmuje formy paternalistycznej „psychoedukacji przeciw zabobonomi”, lecz raczej ucieleśnionej rewizji semiotycznej, w której znaczenie obiektu ulega stopniowej heteromorfizacji. Przykładowo, talizman, który w dotychczasowym habitusie jednostki był dotykany wyłącznie w przed–progu sytuacji wysokiego ryzyka (egzamin, wystąpienie publiczne, procedura medyczna), w planie sytuacyjnym zostaje wprowadzony do serii perfonemów rozpisanych na obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt: najpierw jest oglądany z dystansu w neutralnym świetle, przy braku dramatycznego tła dźwiękowego, a logoperformans odnotowuje wyłącznie jego materialne cechy (faktura, waga, kolorystyka), bez wchodzenia w narrację magiczną; w kolejnej fazie jest dotykany w obecności świadka, przy jednoczesnym monitorowaniu mikro–napięć w ciele, tak aby można było zidentyfikować specyficzne perfonemy napięcie–uwolnienie wiążące się z kontaktem; dopiero później, po ustanowieniu minimalnego marginesu sterowalności, wprowadza się dawne formuły przesądowe (słowne, gestyczne), ale w przekształconym rytmie i kontekście – na przykład z inną dominantą rytmiczną, z wprowadzonym elementem ironii, z kontrastowym oświetleniem, które „przemieszcza” obiekt z centrum na peryferie kadru.

Przesądowy związek między rzeczą a wydarzeniem nie jest ogłaszany jako fałszywy; raczej zostaje wpisany między inne możliwe interpretacje i inne drogi napięcie–uwolnienie. Prozodia domknięcia tych sekwencji ma kluczowe znaczenie: jeżeli działanie kończy się nie wymuszonym odrzuceniem przedmiotu („wyrzucić talizman, bo jest irracjonalny”), lecz gestem świadomego wyboru – zachowania go jako pamiątki, zdeponowania, przekształcenia w inny obiekt, włączenia w archiwum – to IndywiduAkcja zyskuje dodatkowy wymiar: nie chodzi tylko o to, że jednostka „przestaje wierzyć” w magiczną moc, lecz o to, że przejmuje odpowiedzialność za relację z materią jako taką. Semiologia przesądu i zabobonu zostaje w ten sposób zdemistyfikowana poprzez praktykę wysokorozdzielczego widzenia: zamiast totalnej narracji o „czarze” mamy serię gęsto opisanych perfonemów, w których ciało, głos, światło, dźwięk i rzecz współtworzą matrycę decyzji, a decyzja „po” – co dalej z obiektem i z jego przypisaną historią – staje się nie tylko aktem symbolicznej emancypacji, lecz także operacją na konkretnych mapach kinestetyczno–interoceptywnych, które w późniejszych rozdziałach będą mogły zostać zestawiane z innymi konfiguracjami kliniczno–artystycznymi, bez upraszczającego przeciwstawiania „racjonalnego” i „irracjonalnego” stosunku do świata rzeczy.

Z perspektywy semiotyki rzeczy uprawianej w trybie psychoperformatywnym kluczowe staje się rozróżnienie kilku typów relacji znakowych, które w praktykach przesądowych i zabobonnych ulegają charakterystycznemu „zagęszczeniu” i usztywnieniu, a następnie – w procesach odczarowywania – mogą zostać rozmontowane i przepisane poprzez świadomie zaprojektowany plan sytuacyjny. Pierwszym z tych typów jest relacja kontagijna, opisywana w klasycznej antropologii magii jako „magia kontaktu”: obiekt, który pozostawał w materialnej styczności z osobą, miejscem lub wydarzeniem, zostaje potraktowany jako stale niosący ich jakość. Na poziomie semiotycznym mamy do czynienia z hipertrofią indeksowości: rzecz nie tylko wskazuje na nieobecną osobę czy sytuację, ale zostaje uznana za trwały nośnik jej „mocy”, często przy jednoczesnym rozmyciu historycznego i materialnego kontekstu tej styczności. W planie sytuacyjnym psychoperformansu relacje te można śledzić w wysokiej rozdzielczości: perfonemy kontagijne ujawniają się w tym, jak uczestnicy dotykają „obciążonych” przedmiotów (mikrodrżenia dłoni, wahania napięcie–uwolnienie w obręczy barkowej, mikro–wycofanie ciała przed kontaktem), jak je lokalizują w przestrzeni (oddalenie od własnego ciała, umieszczenie bliżej lub dalej od centrum pola obecności), jak je nazywają w logoperformansie (użycie eufemizmów, zacieranie genealogii, nadawanie imion własnych) oraz jak reagują na zmianę ich ekspozycji świetlnej i akustycznej (wzrost napięcia przy punktowym rozświetleniu, pobudzenie przy nagłym wzmocnieniu dźwięku towarzyszącego ich przesunięciu). Praktyka odczarowywania na tym poziomie nie polega na prostym „zabiciu” indeksowości, lecz na tym, aby rozwinąć ją w pełną kartografię kontaktów: plan sytuacyjny może na przykład wymusić sekwencję, w której obiekt–klucz o statusie „skażonego” jest kolejno zestawiany z różnymi ciałami, różnymi obiektami, różnymi konfiguracjami światła i dźwięku, tak aby jego rzekomo monolityczna relacja z jednym wydarzeniem została rozproszona w sieć wielorakich styczności. Obraz może wówczas kadrować serię mikro–zderzeń: ta sama rzecz trzymana przez różne osoby, w różnych gestach, w odmiennych polach świetlnych; logoperformans może wprowadzać kolejne poziomy nazewnictwa (od imienia nadanego obiektowi, przez opis techniczny materiału, po analizę jego historii własności), gesty mogą przechodzić od dotyku skrajnie ostrożnego, przez dotyk neutralny, po dotyk świadomie transformujący (naprawa, czyszczenie, rozmontowanie), światło może przedstawiać wydobywać obiekt jako „centrum”, a zaczynać traktować go jako jeden z wielu elementów, dźwięk może demaskować jego zwyczajność (stuknięcia, szelesty), a obiekt – poprzez powtarzane perfonemy – tracić aurę

nieusuwalnej wyjątkowości. Prozodia domknięcia w takich sekwencjach polega nie na rytualnym „oczyszczeniu” w sensie magicznym, lecz na stopniowym przesunięciu obiektu z pozycji absolutnego indeksu jednego doświadczenia w pozycję węzła wielu relacji; decyzja „po” może wtedy przyjąć różne formy: świadomego zachowania obiektu jako wieloznacznego artefaktu, jego zdeponowania w archiwum, przekazania, przekształcenia w inny przedmiot. Każdy z tych wariantów jest aktem symbolicznym rozpisany na wszystkie kanały – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – i każdy inaczej zapisuje się w planszach kinestetyczno–interoceptywnych jako nowa ścieżka napięcie–uwolnienie.

Drugim typem relacji semiotycznej, szczególnie podatnym na przesądowe usztywnienia, jest relacja ikoniczna, w której podobieństwo formalne między rzeczami lub między rzeczą a wyobrażeniem służy jako podstawa do nadawania im wspólnego statusu ontologicznego. W tradycjach magiczno–rytualnych opisywanych przez Frazera, Maussa czy Lévi-Straussa figury, lalki, wizerunki, maski, makiety i miniatury funkcjonowały jako „podobizny” osób, zwierząt, duchów, a ich traktowanie – nakłuwanie, palenie, karmienie – miało rzekomo wpływać na swoje „referenty”. We współczesnych praktykach przesądowych ten mechanizm przyjmuje formy pozornie trywialne: liczby, kolory, kształty przedmiotów, układy linii na dłoni, konfiguracje kart traktowane są jako „obrazy” sytuacji życiowych, a ich modyfikacja ma rzekomo sterować przyszłością. Psychoperformans, operując w polu semiotyki rzeczy, może uczynić z tych ikonizacji materiał wysokiej rozdzielczości, ale pod warunkiem radykalnego przesunięcia perspektywy: przedmiot przestaje być „magicznie związany” z tym, do czego jest podobny, a zaczyna być rozumiany jako projekcyjny ekran dla wewnętrznych map, schematów i pragnień. Plan sytuacyjny może zaprojektować serię perfonemów, w której ikoniczne przypisania zostają najpierw wzmocnione, a następnie zdemonstrowane; na przykład obiekty o tej samej barwie, liczbie elementów czy podobnym obrysie są kolejno prezentowane w odmiennych funkcjach i relacjach: czerwony sznurek, który w jednym układzie symbolizuje „ochronę”, w innym staje się materiałem wiążącym rany obiektu, w jeszcze innym – elementem zupełnie prozaicznego pakunku. Obraz – w sensie wizualnego kadru – może najpierw „przyklejać” ikonę do określonej narracji (ciasny kadr na czerwony sznurek na nadgarstku, kontekst altaryjny, dramatyczne światło), by następnie tę narrację rozrzedzać (sznurek w świetle dziennym, wśród innych przedmiotów, w neutralnej sytuacji pracy). Słowo może przechodzić od formuł rytualnych, przesądowych, przez metakomentarz („mówi się, że...”, „w tej rodzinie wierzono, że...”), po dyskurs analityczny, który rozbija pozory naturalności związku ikonicznego. Gesty mogą ilustrować różne tryby obchodzenia się z tym samym obiektem: od czcigodnego trzymania, przez zwykłe manipulowanie, po gesty eksperymentalne, w których forma obiektu jest celowo zaburzana (rozplątywanie, cięcie, przeformowywanie). Światło i dźwięk mogą wzmacniać lub osłabiać aurę „ikony”: punktowy reflektor, niski pomruk, spowolniona dominanta rytmiczna ruchów łatwo generują atmosferę quasi–sakralną; równomierne rozproszone oświetlenie i akustyczna przejrzystość wydobywają zwyczajność materii. Obiekt, a wraz z nim pole obecności, przechodzi wtedy drogę od „obrazu losu” do „materiału dla Indywidualnej Akcji”: w momencie, gdy uczestnik może świadomie zdecydować, jaką postać, funkcję i nazwę nadaje rzeczy, relacja ikoniczna zostaje odczarowana bez konieczności jej całkowitego zanegowania – pozostaje jako jedna z możliwych warstw, ale przestaje być jedyną matrycą interpretacyjną.

Trzecim, niezwykle istotnym typem relacji semiotycznej jest relacja narracyjno–symboliczna, w której obiekt zostaje wchłonięty przez opowieść – rodzinną, religijną, terapeutyczną, ideologiczną – i funkcjonuje przede wszystkim jako „punkt kondensacji” tej narracji. W

kategoriach psychoanalitycznych można mówić o fetyszu, w kategoriach studiów nad pamięcią – o materialnym miejscu pamięci (*lieu de mémoire*), w kategoriach antropologii – o semioforze lub relicie. Przesąd i zabobon nadpisują na takich obiektach specyficzny typ narracyjności: ich losy przedstawiane są jako obdarzone teleologią, a ich pojawienie się w polu obecności interpretowane jest jako „znak” od instancji zewnętrznej (Boga, losu, wszechświata, „energii”). Psychoperformans, zainteresowany precyzyjną semiotyką rzeczy, traktuje tę warstwę opowieści jako materiał do mikroskopowego rozbioru. Logoperformans może zostać zaprojektowany jako wielogłosowa sekwencja, w której ten sam obiekt jest kolejno opowiadany w różnych rejestrach: najpierw w tonie przesądowym („ten pierścionek zawsze przynosił pecha”), następnie w tonie archiwalnym (daty, fakty, miejsca), potem w tonie afektywnym (jak ciało reaguje na kontakt z tą rzeczą), wreszcie w tonie spekulatywnym (jakie inne opowieści można by o nim skonstruować). Obraz może w tym czasie modulować relacje skali i kadru: raz obiekt jako monumentalny bohater zbliżenia, raz jako ledwie widoczny element tła; gesty mogą przechodzić od inscenizowania „scen z życia przedmiotu” po działania, które celowo wyłamują go z utrwalonego scenariusza (użycie w nieoczekiwanej funkcji, zestawienie z obiektami z innego porządku symbolicznego). Światło i dźwięk mogą raz wzmacniać dramaturgię opowieści, raz ją wygaszać, eksponując materialność przedmiotu bez ornamentu narracyjnego. Kluczowe jest tu wprowadzenie prozodii domknięcia, w której opowieść o obiekcie zostaje domknięta nie jednym, „prawdziwym” sensem, lecz parą lub wiązką rozbieżnych interpretacji, pozostających w napięciu. Decyzja „po” w odniesieniu do tej warstwy polega na tym, jakie narracje uczestnik zabiera ze sobą z pola obecności: czy nadal mówi o rzeczy językiem przesądu, czy wprowadza słownictwo bardziej złożone, czy zmienia sposób przywoływania przedmiotu w opowieściach codziennych. W ten sposób semiotyka rzeczy w psychoperformansie przechodzi od rekonstrukcji przesądowych relacji kontagijnych, ikonicznych i narracyjno-symbolicznych do projektowania praktyk odczarowywania, które nie niszczą zdolności obiektu do bycia znakiem, ale zmieniają geometrię i dynamikę jego znakowości, wpisując ją w bardziej złożone, świadome i sterowalne procesy Indywidualnej Akcji, zawsze rozgrywane w gęsto zaprojektowanym polu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Aby uchwycić pełnię procesów odczarowywania w psychoperformansie, konieczne staje się połączenie semiotyki rzeczy z ekonomią fetyszyzmu towarowego, psychoanalityczną teorią fetyszu oraz antropologią rytuału codzienności, tak jak została ona zarysowana choćby przez Rolanda Barthes’a, Umberta Eco, Jean’a Baudrillarda czy Michela de Certeau. W tradycji marksowskiej fetyszym towarowy polega na tym, że relacje społeczne, które konstytuują wartość przedmiotów, zostają zamaskowane i zastąpione przez relacje między rzeczami, którym przypisuje się autonomiczną moc: przedmiot „sam” coś znaczy, „sam” uwodzi, „sam” wytwarza prestiż, podczas gdy jego geneza – praca, wyzysk, przemoc strukturalna, eksploatacja środowiska – zostają wypchnięte poza horyzont świadomości. Przesąd i zabobon stanowią na poziomie mikro, ucieleśnionym i afektywnym, analogiczny mechanizm: przedmiot, zamiast być rozumiany jako splot historii produkcji, użytkowania, przywiązania i traumy, zostaje obsadzony w roli samodzielnego operatora losu. Psychoanalityczne ujęcie fetyszu – od klasycznych analiz Sigmunda Freuda, przez bardziej złożone koncepcje Jacques’a Lacana – dodaje kolejny wymiar: fetysz to obiekt, który maskuje brak, lęk, traumatyczny rozłam w polu pragnienia, stabilizując na powierzchni rzeczy to, co w strukturze podmiotowości pozostaje nie do zniesienia. W praktykach przesądowych talizmany, „szczęśliwe” części garderoby, przedmioty „niezbędne” do wykonania danej czynności pełnią dokładnie tę rolę: stają się materialnymi kotwicami dla lęku przed porażką, odrzuceniem, śmiercią, utratą kontroli. Psychoperformans, zamiast tę

funkcję fetyszystyczną prosto potępić w imię racjonalizmu, rozbiera ją na czynniki pierwsze w samym polu obecności: plan sytuacyjny projektuje sekwencje, w których obiekt zostaje „wytracony” z przezroczystej roli fetyszu poprzez radykalną zmianę jego trajektorii w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Obraz może na przykład zdekomponować perspektywę, która dotąd otaczała fetysz aurą wyjątkowości – zamiast monumentalnego zbliżenia pojawia się seria neutralnych kadrów, w których rzeczą tą posługują się różne osoby, w różnych, także banalnych kontekstach; logoperformans może wprowadzać wielowarstwowe, niekomplementarne opowieści o przedmiocie – narracje biograficzne, ekonomiczne, ekologiczne, estetyczne – tak, aby powierzchnia „magicznej” mocy przestała być jednolita; gesty mogą przechodzić od rytualnego obchodzenia się z fetyszem po gesty eksperymentalne, które nie tyle go profanują, ile sprawdzają granice jego „nietykalności”; światło może przestać wzmacniać kontrast między nim a tłem, wprowadzając go w pole równomiernej ekspozycji; warstwa dźwiękowa – zamiast wzmacniać dramaturgię „losowości” – może neutralizować nadwyżkę patosu, czyniąc słyszalną zwyczajną akustykę materiału (stuk, szelest, tarcie). W efekcie obiekt–fetysz zaczyna być widziany jako perfonemiczny węzeł, a nie jako autonomiczne źródło „mocy” – i to właśnie w tym miejscu możliwe staje się odczarowanie, rozumiane jako przesunięcie z reżimu absolutnej zależności (bez tej rzeczy „nic się nie uda”) do reżimu złożonej współzależności (ta rzecz jest tylko jednym z wielu elementów matrycy decyzji, który można przekształcać, włączać, wyłączać, zastępować). Prozodia domknięcia takich sekwencji ma charakter finezyjnej pracy nad fetyszem: nie musi on zostać zniszczony ani wyrzucony – może zostać zarchiwizowany, przekształcony, oddany, przepisany na inny typ obiektu, byle towarzyszyła temu wyraźnie zwerbalizowana i ucieleśniona zmiana struktury napięcie–uwolnienie w ciele, tak aby nowa relacja z rzeczą była osadzona nie tylko w dyskursie, lecz także w kinestetyce i interocepcji.

Istotnym polem, w którym praktyki odczarowywania stykają się z klinicznymi tradycjami pracy nad zachowaniami rytualnymi, są zaburzenia z kręgu obsesyjno–kompulsyjnego i lękowego, gdzie obiekty codzienne – klamki, krany, urządzenia elektryczne, elementy ubrania – stają się ogniskami przymusowych sekwencji sprawdzania, czyszczenia, układania. Tam, gdzie terapia poznawczo–behawioralna stosuje ekspozycję i powstrzymanie reakcji, dążąc do wygaszenia patologicznie umocowanych asocjacji, psychoperformans proponuje inne, choć częściowo konwergentne narzędzia: zamiast minimalizować materialność obiektu, czyni ją jeszcze bardziej namacalną, wpisując ją w złożone plany sytuacyjne, których celem jest nie tyle eliminacja rytuału, ile jego rekontekstualizacja i rozproszenie. W praktyce może to oznaczać, że obiekt używany kompulsywnie (na przykład określony flakon środka dezynfekcyjnego, talerz ustawiany w „jedynie słuszny” sposób, element garderoby noszony w określonym rytuale) zostaje przeniesiony do pola obecności, w którym napotyka inne ciała, inne gesty, inne logiki użycia: obraz rejestruje go w nieoczekiwanych konfiguracjach (nie tylko w dłoni osoby doświadczającej przymusu, ale także w dłoniach innych uczestników, w tle działań, w archiwum), słowo rozpisuje wokół niego wielość relacji (perspektywa kliniczna, biograficzna, ekonomiczna, ekologiczna), gesty testują alternatywne sekwencje napięcie–uwolnienie (na przykład pozostawienie przedmiotu „niedomkniętego”, nieidealnie ustawionego, przy jednoczesnym wspierającym świadkowaniu), światło i dźwięk zdejmują z niego status „obektu granicznego”, wprowadzając w rytm pola obecności inne akcenty wizualne i akustyczne. Tego rodzaju praktyki odczarowywania wymagają ekstremalnie starannego zarządzania marginesem sterowalności i matrycą bezpieczeństwa, ale jednocześnie otwierają możliwość, aby semiotyczna nadwyżka znaczenia – to, co w patologicznym rytuale było skondensowane w jednym obiekcie i jednym

układzie bodźców – została „rozsmarowana” po szerszym polu rzeczy i relacji, zyskując formę bardziej dystrybuowaną i mniej opresyjną. Kluczowe jest tu sprzężenie z IndywiduAkcją: odczarowywanie nie polega na tym, że ktoś z zewnątrz „dowodzi” irracjonalności praktyk, lecz na tym, że osoba uczestnicząca w działaniu uzyskuje możliwość aktywnego współprojektowania planu sytuacyjnego, w którym jej przesądowe lub kompulsyjne relacje z obiektami zostają przepisane na bardziej złożone, refleksyjne scenariusze współlistnienia z materią. W tym sensie semiotyka rzeczy w psychoperformansie nie jest jedynie narzędziem interpretacji, ale przede wszystkim instrumentem transformacji: poprzez precyzyjnie zaprojektowane sekwencje perfonemów odkodowuje ona i przekształca te sploty przesądu, zabobonu, fetysyzmu i lęku, które w codziennym habitusie pozostają niewidzialne, choć silnie determinują trajektorie działania i mapy ciała. Równocześnie wymusza włączenie w tę transformację perspektywy społecznej i środowiskowej: obiekty nie są neutralnymi nośnikami „przekonań”, lecz elementami systemów produkcji, obiegu i odpadu; odczarowywanie przesądu wokół konkretnej rzeczy bez równoczesnego uświadomienia jej kosztów ekologicznych i politycznych byłoby tylko częściową demistyfikacją. Dopiero tam, gdzie decyzja „po” obejmuje zarówno zmianę relacji semiotycznej (jak o obiekcie się myśli i mówi, jak się go dotyka i ogląda), jak i zmianę relacji materialnej (jak długo się go utrzymuje w obiegu, co z nim robi się po akcie, czy trafia do archiwum, recyklingu, daru, destrukcji), można mówić o pełnym procesie odczarowywania, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą spójną, wysokorozdzielczą matrycę IndywiduAkcji, zdolną objąć zarówno mikrosemiotykę ciała, jak i makrostruktury kulturowe, w których przesąd i zabobon znajdują swoje trwałe siedliska.

Jeżeli spojrzeć na praktyki odczarowywania rzeczy w perspektywie szeroko pojętej hermeneutyki kulturowej, psychoperformans ujawnia się jako miejsce styku trzech tradycji demistyfikacyjnych, które w historii nowoczesności rzadko bywały integrowane: oświeceniowej krytyki zabobonu, marksowsko-materialistycznej krytyki fetysyzmu i ideologii oraz freudowsko-psychoanalitycznej interpretacji formacji symptomatycznych i fetyszystycznych. Oświeceniowy projekt racjonalizacji, od Paula-Henriego d’Holbacha po Condorceta i encyklopedystów, chciał „usunąć ciemność” poprzez zastąpienie wyjaśnień magicznych modelami przyczynowymi; marksizm, a następnie tradycje teorii krytycznej (Szkoła Frankfurcka, Althusser, później Bourdieu) przesuwają nacisk na odstonięcie relacji produkcji i dominacji skrywanych przez „magię towaru”; psychoanaliza natomiast tropiła w zabobonach formy powrotu wypartego i struktury obronnej wobec lęku przed kastracją, stratą, śmiercią. W psychoperformansie te trzy wektory nie są rekonstruowane jako narracje historyczne, lecz translukowane w język operacyjny matrycy decyzji: plan sytuacyjny zostaje zaprojektowany tak, aby każdy perfonem obiektowy mógł zostać odczytany równocześnie jako (1) mikromodyfikacja modeli przyczynowości i prawdopodobieństwa, utrwalonych w przesądzie; (2) mikrogeniza świadomości klasowej, środowiskowej i politycznej, która demontuje fetyszystyczne relacje z towarem; (3) mikro-inscenizacja spotkania z tym, co wyparte, w której obiekt–klucz przestaje maskować brak i trwogę, a zaczyna być ich obszarem ekspresji i negocjacji. W praktyce oznacza to, że sekwencje odczarowywania są komponowane jako wielowarstwowe „matryce demistyfikacyjne”: na poziomie obrazu można pracować z palimpsestem ikonograficznym (nakładanie na siebie kadrów „magicznych”, reklamowych, dokumentalnych, archiwalnych), na poziomie słowa – z heteroglosją dyskursów (głos przesądowy, naukowy, ekonomiczny, ekokrytyczny, intymno-afektywny), na poziomie gestu – z przejściami między technikami ciała charakterystycznymi dla rytuału, pracy, codzienności, medycyny, sztuki, na poziomie światła – z dehierarchizacją „święcących” obiektów i objęciem równą ekspozycją tego, co dotąd było

tłem, na poziomie dźwięku – z rozszczelnianiem patetycznej dramaturgii na rzecz akustyki materiałowej i mikro–dźwięków czynności, wreszcie na poziomie samego obiektu – z jego rekontekstualizacją w łańcuchach produkcji, zużycia i odpadu. Tak rozumiana semiotyka rzeczy nie zatrzymuje się na odczytywaniu symboli, lecz wchodzi w obszar „semiotechniki”: świadomego wytwarzania nowych konfiguracji znakowych, w których perfonem obiektowy staje się jednostką mikropolitycznej interwencji w porządek znaczeń, afektów i władzy.

W tym miejscu ważne staje się odróżnienie dwóch strategii odczarowywania: negatywnej i pozytywnej. Strategia negatywna, charakterystyczna dla wielu modernistycznych projektów awangardowych, polegała na radykalnej profanacji przedmiotu: przeniesienie pisuaru do przestrzeni galerii, destrukcja ikon religijnych, parodiowanie rekwizytów rytualnych i pomników narodowych miały moc symbolicznego unieważnienia dotychczasowych reżimów sacrum, a wraz z nimi – podważenia struktur władzy i hierarchii. Strategia pozytywna, bardziej subtelna, obecna choćby u Waltera Benjamina w analizach „utraconej aury” czy w praktykach artystów pracujących nad „drugimi żywotami” rzeczy (naprawy, upcykling, rekontekstualizacje archiwalne), polega na otwieraniu dla obiektów nowych trajektorii sensu, w których demistyfikacja nie musi oznaczać całkowitej desakralizacji, lecz raczej przejście od sacrum opartego na przymusie i wykluczeniu do sacrum opartego na gościnności i refleksyjności. Psychoperformans, operując w polu kliniczno–artystycznym, musi minimalizować przemocową stronę radykalnej profanacji: wymuszone „śmianie się z własnych przesądów”, brutalne niszczenie fetyszy czy szydercze odgrywanie zabobonów łatwo generują wtórną traumę i głębokie pęknięcia zaufania w polu obecności. Dlatego plan sytuacyjny preferuje strategię pozytywnego odczarowywania: zamiast natychmiastowego zniszczenia „świętego” obiektu wprowadza się sekwencje, w których rzecz jest roz–auratyzowana poprzez stopniową zmianę gęstości bodźców, dominanta rytmiczna i prozodii domknięcia, ale jednocześnie zyskuje szansę na nową, swobodnie wynegocjowaną rolę. Przykładowo, przedmiot o statusie rodzinnego talizmanu może w serii działań przejść drogę od eksponatu „nietykalnego” (oglądany, ale nie dotykany, oświetlony punktowo, opowiadany w jednym tonie) do obiektu współdzielonego (dotykany przez wiele osób, włączony w kolektywny logoperformans, pokazany w świetle równomiernym), następnie – do materiału pracy (zdekomponowany, przerysowany, sfotografowany, przetransportowany w inne miejsce), by ostatecznie zostać albo zarchiwizowany w nowym kontekście, albo przekształcony w inny obiekt (na przykład część wspólnej instalacji). W każdym z tych etapów decyzja „po” ma charakter wielowarstwowej oceny: jak zmieniły się mapy kinestetyczno–interoceptywne (czy kontakt z obiektem wywołuje tę samą mikro–konstelację napięcie–uwolnienie), jak przesunęły się narracje (czy logoperformans nadal reprodukuje przesądowy idiom, czy też pojawiły się nowe słownictwa), jak zmienił się status rzeczy w sieciach społecznych i materialnych (czy nadal jest „własnością jednej osoby”, czy już elementem wspólnego zasobu, czy została włączona w obieg wymiany, daru, recyklingu). Pozytywne odczarowywanie nie usuwa historii przesądu, ale ją nadpisuje – perfonem po perfonem – tworząc nowe scenariusze współlistnienia z obiektem.

Wreszcie, semiotyka rzeczy i praktyki odczarowywania w psychoperformansie muszą zostać osadzone w perspektywie neurokognitywnych modeli percepcji jako procesów predykcyjnych, w których mózg i ciało budują stale aktualizowane hipotezy na temat świata na podstawie wcześniejszych doświadczeń, priorytetów i przepływów błędu predykcyjnego. W języku teorii umysłu predykcyjnego przesąd można opisać jako model o bardzo wysokiej pewności priorytetowej, przypisujący konkretnemu obiektowi nadmierną wagę kauzalną: jeżeli noszenie

określonego pierścienia zostało wielokrotnie skojarzone z „udanymi” wydarzeniami, system predykcji zaczyna faworyzować hipotezę, że to właśnie pierścień jest kluczowym czynnikiem sukcesu, i ignoruje dane falsyfikujące. Odczarowywanie wymaga zatem nie tylko zmiany narracji, ale także modyfikacji warunków sensoryczno-afektywnych, w których generowane są i testowane hipotezy. Psychoperformans, dzięki temu, że operuje jednocześnie w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, dysponuje unikatowym zestawem narzędzi do „przeprogramowywania” systemu predykcyjnego ciała. Zwiększając różnorodność kontekstów, w jakich dany obiekt–klucz się pojawia, modulując intensywność bodźców i kontrolując dominanta rytmiczna sekwencji, można doprowadzić do sytuacji, w której pierwotna hipoteza przesądowa przestaje być jedyną dobrze dopasowaną narracją. Jeżeli „szczęśliwy” przedmiot jest wielokrotnie obecny także w neutralnych lub trudnych doświadczeniach, a sytuacje sukcesu zachodzą również bez jego udziału, błąd predykcyjny rośnie i system zmuszony jest zaktualizować ciężary priorytetowe. Jednakże dzieje się to nie w abstrakcyjnej „głowie”, lecz w całym układzie ciało–świat: plany sytuacyjne muszą projektować sekwencje, w których dotyk, napięcie mięśniowe, rytm oddechu, mikro–reakcje wegetatywne są w miarę możliwości monitorowane i regulowane, tak aby nie doszło do gwałtownych, dezintegrujących doświadczeń, lecz do serii mikrokorektywnych epizodów, w których margines sterowalności pozostaje zachowany. Pole obecności staje się wówczas laboratorium predykcyjnym wysokiej rozdzielczości, w którym semiotyka rzeczy i neurokognitywne mechanizmy uczenia się są nie tylko opisywane, lecz praktykowane i modyfikowane w czasie rzeczywistym. Demistyfikacja w takim ujęciu nie oznacza już jednorazowego „zrzucenia zasłony”, lecz długotrwały, iteracyjny proces mikro–aktualizacji modeli, w którym każdy perfonem symboliczny na obiektach – każde ich przesunięcie, dotknięcie, oświetlenie, nazwanie – wnosi drobny wkład w przebudowę map świata i ciała. Odczarowywanie staje się więc jednym z kluczowych trybów IndywiduAkcji: autorskiego, odpowiedzialnego konstruowania relacji z rzeczami, które respektuje zarówno ich materialną trajektorię w sieciach produkcji i ekologii, jak i ich miejsce w mikrogenetyce doświadczenia, bez uciekania w paternalistyczny racjonalizm ani w romantyzujący irracjonalizm. W tym sensie semiotyka rzeczy w psychoperformansie jest jednocześnie teorią, metodą i praktyką: teorią, bo opisuje złożone relacje znakowe, metodą, bo dostarcza narzędzi projektowania planów sytuacyjnych i matryc decyzji, praktyką, bo w konkretnych działaniach – poprzez rygor gęstości bodźców, dominanta rytmiczna, prozodii domknięcia i decyzji „po” – realnie przekształca przesądowe i zabobonne relacje z obiektami w bardziej refleksyjne, wielowarstwowe formy współistnienia z materią, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współkonstruuje pole obecności jako przestrzeń demistyfikacji bez przemocy symbolicznej.

6.3. Montaż obiektów: zestawy, kolekcje, walizka narzędziowa i „lista rzeczy–kluczy”

Montaż obiektów w polu psychoperformansu stanowi przejście od analizy pojedynczego obiektu–klucza do analizy złożonych konstelacji rzeczy, w których znaczenie, afekt i wiedza rodzą się nie z jednego elementu, lecz z relacyjnej konfiguracji całego układu. W perspektywie teoretycznej można widzieć tu ciąg dalszy tradycji myślenia w kategoriach montażu i konstelacji: od filmowego montażu Siergieja Eisensteina, w którym zderzenie kadrów generuje trzeci sens, nieobecny w żadnym z ujęć z osobna, przez benjaminowskie konstelacje fragmentów w „Passagen-Werk”, atlas Mnemosyne Aby’ego Warburga, strukturalistyczne

konceptualizacje paradygmatu i syntagmy u Romana Jakobsona, aż po deleuzjańskie assemblage, w których heterogeniczne elementy łączą się w przejściowe całości bez gwarancji stabilnej esencji. Psychoperformans przepisuje te tradycje na jaskrawo operacyjny język planu sytuacyjnego: montaż obiektów to świadomie zaprojektowana konfiguracja perfonemów obiektowych, w której zestawy, kolekcje, walizki narzędziowe i listy rzeczy–kluczy tworzą wysokogęste pole obecności, rozgrywane w pełnej współpracy kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Każdy przedmiot przestaje być wyłącznie „nośnikiem własnej historii”, a staje się węzłem różnic, interwałem między innymi rzeczami; to, jak funkcjonuje jako znak, zależy od sąsiedztw, powtórzeń, kontrastów, luk i nadmiarów, jakie generuje w zestawieniu z pozostałymi elementami. Z perspektywy perfonemiki (Perfonemika to autorska koncepcja systematycznej analizy minimalnych aktów symbolicznych (perfonemów) w polu psychoperformansu, traktowanych jako „jednostki składowe” złożonych struktur działania.) pojawia się jakościowo nowy poziom: perfonem nie jest już wyłącznie minimalnym aktem symbolicznym na pojedynczej rzeczy, lecz zaczyna mieć charakter relacyjny, rozpięty na całej konfiguracji – przesunięcie jednego obiektu o kilka centymetrów może przeorganizować wektor interpretacji całego zestawu, zmieniając dominantę rytmiczną i gęstość bodźców w polu obecności.

Tak rozumiany montaż obiektów wprowadza do matrycy decyzji radykalne zagęszczenie wymiarów, które w analizie pojedynczego obiektu były względnie rozdzielne. Zestawy utensyliów funkcjonalnie powiązanych (narzędzia, naczynia, przybory piśmienne), kolekcje przedmiotów „tego samego typu” (znaczkę, zdjęcia, fragmenty tkanin, opakowania), walizki narzędziowe złożone z heterogenicznych, ale intencjonalnie wyselekcjonowanych elementów, wreszcie abstrakcyjna „lista rzeczy–kluczy” jako meta–struktura wszystkich wcześniejszych konfiguracji – wszystkie te formy wprowadzają do pola obecności nową skalę złożoności. Gęstość bodźców przestrzennych, dotykowych, wizualnych i dźwiękowych wzrasta wykładniczo, podobnie jak liczba możliwych permutacji i mikromontaży, co z jednej strony otwiera ogromny potencjał IndywiduAkcji, a z drugiej – gwałtownie zawęża margines sterowalności, jeżeli plan sytuacyjny nie zostanie zaprojektowany z najwyższą precyzją. W tym sensie montaż obiektów jest zawsze procesem krytycznym: nawet niewielka zmiana w jednym z kanałów – przesunięcie ogniska światła, dodanie jednego dźwięku, wypowiedzenie nowej nazwy, włączenie lub wyłączenie pojedynczego gestu dotyku – może uruchomić kaskadę przeorganizowań w całym układzie, prowadząc do emergencji nieprzewidywalnych konfiguracji znaczeń, które mogą być zarówno terapeutycznie i poznawczo płodne, jak i nadmiarowe, przeciążające lub retraumatyzujące. Matryca decyzji musi więc w wypadku montażu obiektów szczegółowo kodować nie tylko selekcję elementów i ich liczebność, lecz także architekturę możliwych relacji: jakie rodzaje sąsiedztw, powtórzeń, rytmów, hierarchii i luk są dopuszczalne, jakie będą stopnie swobody uczestników w rekonfigurowaniu zestawu, jakie progi bezpieczeństwa muszą zostać wbudowane w plan sytuacyjny, aby utrzymać pole obecności poniżej krytycznego progu chaosu.

W tym miejscu można wskazać fundamentalną różnicę pomiędzy montażem obiektów w psychoperformansie a klasycznymi praktykami kolekcjonerskimi czy muzeologicznymi. Kolekcja w sensie tradycyjnym – od gabinetów osobliwości po nowoczesne muzea – opiera się na stabilizującym reżimie klasyfikacji: przedmioty zostają uporządkowane według typów, epok, funkcji, wartości estetycznej, geograficznego pochodzenia, „gatunku” artystycznego; ich sąsiedztwa mają charakter względnie stały, legitymizowany przez autorytet kuratora, katalogu,

instytucjonalnej narracji. Montaż obiektów w psychoperformansie nie neguje tych porządków, ale traktuje je jako jeden z możliwych „języków”, który można hybrydyzować, dekodować i rekonfigurować. Zestaw obiektów nie jest tu „kolekcją” w sensie statycznego zbioru, lecz dynamicznym archiwum perfonemicznym, przygotowanym do tego, by uczestnicy mogli je przedstawiać, rozsuwać, łączyć, rozbrajać i składać na nowo, a więc testować różne mikrogramatyki rzeczy. W efekcie ta sama grupa obiektów może być kolejno montowana według porządków formalnych (kształty, kolory, faktury), biograficznych (historia użycia, ślady zużycia), ekonomicznych (wartość rynkowa, ścieżka produkcji), afektywnych (stopień przywiązania, wstrętu, lęku, dumy), ekologicznych (ślad środowiskowy, recyklingowość), co w każdym wypadku generuje inne pole obecności, inną dominantą rytmiczną i odmienną prozodię domknięcia. Z punktu widzenia IndywiduAkcji jest to zasadnicze: jednostka nie tyle „odczytuje” znaczenia narzucone przez gotową kolekcję, ile współkonstruuje własne linie montażowe, wybierając, jakie relacje między rzeczami uczyni widocznymi, a jakie tymczasowo wygasi. Obraz w tym kontekście nie jest jedynie dokumentacją, lecz jednym z głównych narzędzi montażu: fotografia konstelacji, szkic rozmieszczenia, diagram relacji przestrzennych organizują percepcję tego, co „jest z czym” i „co w czym widzi się razem”. Słowo – w formie etykiet, komentarzy, opowieści – przestaje być biernym opisem materiału, a staje się logoperformansem budującym i rozbijającym mikro-narracje kolekcjonerskie. Gesty przemieszczania, odkładania, zawieszania, grupowania i izolowania elementów stanowią właściwy „montaż manualny” konstelacji. Światło koduje hierarchie i relacje wertykalne (co jest „pod”, co „nad”, co „w centrum”). Dźwięk – od szmeru przesuwanych przedmiotów po intencjonalnie włączone warstwy audialne – wprowadza rytmiczny wymiar montażu, nie mniej istotny niż wizualny. A sam obiekt, wchodząc w kolejne zestawienia, zaczyna ujawniać nieprzeczuwane wcześniej wektory znaczeń, które w pojedynczym oglądzie pozostałyby latentne. W ten sposób montaż obiektów staje się jednym z najbardziej wyrafinowanych narzędzi psychoperformansu: jednocześnie epistemologicznym (bo umożliwia badanie sposobów, w jakie jednostki i grupy konstytuują sens poprzez relacje między rzeczami), somatycznym (bo każda zmiana układu wymaga konkretnej pracy ciała, reorganizuje mapy kinestetyczne i interoceptywne), afektywnym (bo zestawienia obiektów wytwarzają pola przyciągania, napięcia, odrazy, fascynacji) oraz politycznym (bo odsłaniają i mogą przepracowywać hierarchie wartości, własności i widzialności wpisane w materialne środowisko życia).

Montaż obiektów w formie „zestawu” jest pierwszym poziomem przejścia od pojedynczego obiektu–klucza do struktury relacyjnej, która zaczyna funkcjonować jak lokalna gramatyka rzeczy, a nie tylko jak suma elementów. W ujęciu poznawczym można mówić tu o procesach chunkingu i grupowania Gestalt: umysł nie operuje na izolowanych jednostkach, lecz na konfiguracjach, w których obowiązują zasady bliskości, podobieństwa, ciągłości, domknięcia; w ujęciu epistemologii ucieleśnionej – o dystrybucji funkcji poznawczych na układ ciało–środowisko; w ujęciu aktora–sieci – o powstawaniu tymczasowych assemblages, które nakładają na siebie heterogeniczne relacje materialne, dyskursywne i afektywne. Psychoperformans przechwytuje te tradycje i przekształca je w rygor planu sytuacyjnego: „zestaw” nie jest przypadkową gromadą obiektów, lecz precyzyjnie zaprojektowaną konstelacją perfonemów obiektowych, dobranych tak, aby ich relacje w kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt generowały określone wektory IndywiduAkcji. Można wyróżnić co najmniej trzy warstwy doboru: funkcjonalną (czy obiekty pozostają w relacji technicznej – jak w klasycznym zestawie narzędzi, naczyń, przyborów – czy są celowo „niepasujące”, generujące dysonans

pragmatyczny), semiotyczną (jakie pętle znaczeń powstają z ich zestawienia – redundancja symboliczna, kontrast, ironiczna paralela, palimpsest genealogii) oraz afektywną (jak rozkłada się amplituda przyciągania, wstrętu, lęku, czułości wobec poszczególnych elementów). W planie sytuacyjnym zestaw może być zatem skonstruowany jako „matryca różnicy” (obiekty z jednego rejestru funkcji, ale z diametralnie różnych rejestrów klasowych, estetycznych, historycznych), jako „matryca powtórzenia” (serie niemal identycznych przedmiotów różniących się jednym parametrem kluczowym dla pola obecności) albo jako „matryca heterogeniczna” (obiekty z różnych „światów” praktyk – klinicznych, domowych, zawodowych, artystycznych – zmuszone do koegzystencji na jednej powierzchni). Każda z tych architektur generuje inną gęstość bodźców, inną dominanta rytmiczna pracy ciała w kontakcie z obiektami (na przykład powtarzające się sięganie po „podobne, ale jednak inne” elementy versus skakanie między radykalnie nieprzystającymi rzeczami) oraz inny rozkład marginesu sterowalności: zestaw mocno jednorodny może dawać poczucie przewidywalności, ale też potęgować kompulsywne sekwencje; zestaw radykalnie heterogeniczny może otwierać nieoczekiwane trajektorie myśli i działania, ale też wywoływać dezorientację i przeciążenie. Z punktu widzenia perfonemiki kluczowe jest to, że „zestaw” wprowadza relacyjne perfonemy drugiego rzędu: przesunięcie jednego przedmiotu nie tylko modyfikuje jego własne znaczenie, lecz zmienia cały system opozycji, podobieństw i luk, w których osadzone są pozostałe obiekty, co sprawia, że każde dotknięcie staje się jednocześnie mikro–gestem montażu i demontażu struktury znaczeń.

W kontekście kolekcji psychoperformans wchodzi w dialog z długą tradycją badań nad praktykami kolekcjonerskimi – od gabinetów osobliwości i kolekcji arystokratycznych, przez kolekcje mieszczańskie i muzealne, aż po współczesne archiwa prywatne i cyfrowe – ale czyni to z wyraźnie operacyjną intencją. Kolekcja w sensie klasycznym bywała analizowana jako narzędzie władzy symbolicznej, porządkowania świata, okiełznywania nadmiaru poprzez klasyfikację (Foucaultowskie episteme, Bourdieuowskie rozróżnienie), jako forma kompensacyjnej mitologii, w której fragmentaryczny świat zostaje przedstawiony jako uporządkowana całość, albo jako praktyka fiksowania czasu w przedmiotach – w sensie benjaminowskiej „aury” i „pamięci form”. Psychoperformans rozpoznaje te funkcje, ale nie po to, by je utrwalać, lecz po to, by je rozpuszczać w dynamicznych scenariuszach montażu. Kolekcja przestaje być tu statycznym zbiorem, a staje się „archiwum do przepisania”: zestaw obiektów, który może być montowany i demontowany według wielu konkurencyjnych kryteriów, przy czym każdy akt przegrupowania jest jednocześnie aktem symbolicznym, somatycznym i epistemologicznym. W praktyce oznacza to, że w polu obecności nie prezentuje się kolekcji jako skończonej ekspozycji, lecz jako materiał do pracy: uczestnicy otrzymują możliwość reorganizacji obiektów według własnych, często nieprzewidzianych wcześniej map podobieństw i różnic. W jednym przebiegu mogą ułożyć kolekcję „według ciała” (przedmioty dotykane w podobny sposób, odczuwane podobnie w dłoniach, wydające pokrewne dźwięki), w innym – „według czasu” (najpierw rzeczy najstarsze w biografii, potem nowsze, albo odwrotnie), w jeszcze innym – „według rangi społecznej” (obiekty „wstydlive”, „pokazywalne”, „neutralne”). Obraz – w formie fotografii kolejnych wariantów ułożenia, diagramów i map – pozwala porównywać te montaż i widzieć w nich emergentne wzorce, których jednostka zwykle nie rejestruje. Słowo – w logoperformansie – może kartować argumentacje uczestników przy wyborze poszczególnych układów („to jest razem, bo...”, „tego nie mogę położyć obok tamtego, bo...”) i w ten sposób ujawniać implicytne kategorie klasyfikacyjne, często odległe od oficjalnych języków kultury. Gest – dotyk, przenoszenie, układanie, wahanie, zatrzymanie ręki nad obiektem – wpisuje w kolekcję mikroskopijne ślady napięcie–uwolnienie, które dają się

później odczytać jako somatyczne komentarze do deklarowanych kryteriów. Światło, modulowane między ekspozycją równomierną a hierarchizującą, może raz wspierać kolekcjonerski impuls „uporządkowania”, innym razem go sabotować, zacierając granice między tym, co centralne a tym, co marginalne. Dźwięk – od szelestów przedstawianych przedmiotów po intencjonalne warstwy audialne, w których głosy uczestników nakładają się na siebie – tworzy akustyczny rejestr montażu kolekcji, odślaniając rytmy deliberacji, wahania, sporów i porozumień. Wreszcie sam obiekt, przemieszczany w kolejnych iteracjach, ujawnia swoje wielorakie role: raz „okaz” o wysokiej wartości estetycznej, raz „śmieć” bez statusu, raz artefakt rytualny, raz czysto funkcjonalne narzędzie. Z punktu widzenia Indywidualnej Akcji istotne jest to, że kolekcja w psychoperformansie staje się laboratorium klasyfikacji, w którym jednostka może zyskać świadomość własnych nawyków kategoryzacyjnych i ćwiczyć alternatywne sposoby porządkowania świata rzeczy, a przez to – de facto – alternatywne sposoby porządkowania doświadczenia.

Wprowadzenie analitycznej figury „zestawu” i „kolekcji” do matrycy decyzji psychoperformansu ma też bezpośredni wymiar organizacyjny i etyczny: montaż obiektów zwiększa nie tylko gęstość bodźców i potencjał epistemiczny pola obecności, lecz także złożoność ryzyk. Zestaw heterogeniczny, w którym obok siebie pojawiają się obiekty o silnym ładunku biograficznym, artefakty potencjalnie retraumatyzujące (przedmioty związane z chorobą, stratą, przemocą), rzeczy należące do różnych reżimów własności i klasy, może generować konflikty, niejawne hierarchie, poczucie utraty kontroli nad „swoim” przedmiotem. Plan sytuacyjny musi więc zawierać wyraźne protokoły bezpieczeństwa: zasady zarządzania własnością (które obiekty są „przyniesione”, które „wspólne”, które „wypożyczone” z instytucji), jasne reguły zgody na dotyk i przedstawianie cudzych rzeczy, mechanizmy natychmiastowego wycofania obiektu z pola obecności, jeżeli jego obecność przekroczy próg tolerancji afektywnej któregoś z uczestników. W tym sensie montaż obiektów jest także testem struktury zaufania w polu obecności: sposób, w jaki uczestnicy negocjują dopuszczalne konfiguracje zestawów i kolekcji, wiele mówi o dystrybucji sprawczości, poziomie poczucia bezpieczeństwa, możliwościach wspólnotowego zarządzania materią. Decyzja „po” w odniesieniu do zestawów i kolekcji musi zaś objąć nie tylko los pojedynczych obiektów (czy wracają, są transformowane, archiwizowane), lecz także los konfiguracji jako takich: czy któryś z układów zostaje utrwalony – fotograficznie, diagramowo, narracyjnie – jako szczególnie znaczący, czy wszystkie pozostają efemeryczne; czy dokumentacja montażu wchodzi do archiwum jako nowy „obiekt drugiego rzędu” (mapa, fotografia, opis), czy jest traktowana jako narzędzie czysto robocze. Te decyzje wpływają na epistemiczny status całej praktyki: psychoperformans może stać się źródłem danych badawczych o wysokiej rozdzielczości (mapy klasyfikacji, ślady zmian afektywnych i kinestetycznych), ale tylko pod warunkiem rygorystycznej refleksji nad tym, jak dokumentacja nie kolonizuje pola obecności, nie przekształcając uczestników w „dostawców materiału” dla zewnętrznego obserwatora. Montaż obiektów zmusza więc do subtelnej równowagi między projektowaniem wysokozłożonych struktur znaczeń a utrzymaniem etycznej przezroczystości i marginesu sterowalności – i w tym sensie jest jednym z najbardziej wymagających, ale też najbardziej płodnych laboratoriów dla psychoperformansu jako praktyki łączącej epistemologię, somatykę, estetykę i politykę materii.

Figura „walizki narzędziowej” w psychoperformansie wprowadza jakościowo odmienny reżim montażu obiektów niż zestaw czy kolekcja, ponieważ od początku zawiera w sobie wymiar mobilności, potencjalności i projektowego „przed-użycia”. Podczas gdy zestaw można

rozumieć jako konstelację tymczasowo ustabilizowaną w danym planie sytuacyjnym, a kolekcja – jako archiwum do przepisania, walizka narzędziowa funkcjonuje jako przenośny, półstały repertuar rzeczy–kluczy, przygotowany z myślą o wielokrotnej, kontekstowo zróżnicowanej eksploatacji. W sensie konceptualnym bliska jest „skrzynce narzędziowej” w tradycji filozoficznej – od Wittgensteinowskiej metafory języka jako zestawu narzędzi po deleuzjańskie „pojęcia jako narzędzia” – ale w psychoperformansie zostaje radykalnie uwewnętrzniona i zmateriowana: zamiast abstrakcyjnych pojęć mamy konkretne obiekty, uporządkowane w fizycznej przestrzeni walizki, kufra, skrzynki, plecaka, których montaż ma ściśle określone konsekwencje dla gęstości bodźców, dominanta rytmiczna i marginesu sterowalności zarówno po stronie osoby prowadzącej, jak i uczestników. Walizka nie jest przypadkową torbą z „przydatnymi rzeczami”, lecz wysoce skodyfikowaną matrycą perfonemiczną: liczba przegródek, sposób ułożenia przedmiotów, ich relacje przestrzenne, dostępność na pierwszy rzut oka, hierarchie widoczności w kanale obraz, stopnie „ukrycia” wymagające specyficznych gestów otwierania, wysuwania, rozkładania – wszystko to organizuje pole obecności jeszcze zanim jakkolwiek obiekt zostanie wyjęty. Już sam akt otwarcia walizki – logoperformans wprowadzający, gest odsłonięcia, zmiana światła, charakterystyczny dźwięk zamka, zatrasku, rzepu – działa jako perfonem inicjalny, który koduje, czy walizka jest przedstawiana jako zasób wspólny, jako „tajemniczy arsenał” należący do prowadzącego, jako „apteczka sytuacyjna” reagująca na potrzeby pola, czy jako „laboratorium” oddane w ręce uczestników. W tym sensie montaż wewnętrzny walizki jest zawsze sprzęgnięty z montażem relacyjnym: sposób, w jaki rzeczy są zestawione wewnątrz, nie da się oddzielić od tego, jak walizka wchodzi w relacje z ciałami, spojrzeniami, gestami i przestrzenią działania.

Na poziomie projektowym walizka narzędziowa psychoperformansu wymaga podwójnej inwentaryzacji: z jednej strony klasycznej inwentaryzacji materialnej (jakie obiekty wchodzi w skład repertuaru, jakie mają parametry fizyczne, jakie ślady zużycia, jakie potencjalne ryzyka somatyczne i środowiskowe), z drugiej – inwentaryzacji perfonemiczno–scenariuszowej, która odpowiada na pytanie, jakie sekwencje działań i konfiguracje pola obecności dana walizka ma umożliwiać. W praktyce oznacza to, że obok listy przedmiotów (narzędzia, fragmenty tkanin, pojemniki, drobne artefakty rytualne, elementy „śmieciowe”, obiekty o silnej genealogii biograficznej) powstaje „mapa trajektorii perfonemicznych”: dla każdego obiektu identyfikuje się potencjalne tryby obecności (obiekt–klucz, tło, kontrapunkt, materiał do destrukcji, medium dźwiękowe, ekran projekcyjny), możliwe relacje z innymi elementami walizki (pary, triady, mikro–konstelacje), progi ekspozycji (czy może być użyty na początku działania, czy wymaga wprowadzenia po wytworzeniu odpowiedniego marginesu sterowalności), a także warianty prozodii domknięcia (czy obiekt ma wrócić do walizki, zostać w polu, przejść transformację, wejść do osobistego zasobu uczestnika). Matryca decyzji intencjonalnie wprowadza tu redundancję i nadmiar: liczba potencjalnych konfiguracji powinna przekraczać to, co da się zrealizować podczas pojedynczego działania, tak aby walizka zachowała charakter zasobu otwartego, który może być eksplorowany w wielu odsłonach, a nie sztywnego „scenariusza w pudełku”. Jednocześnie nadmiar ten musi być kontrolowany ze względu na gęstość bodźców: walizka przeładowana obiektami, które nie posiadają jasnej logiki montażowej, zamienia się w źródło chaosu i przeciążenia; walizka zbyt uboga traci potencjał generowania różnorodnych konfiguracji IndywiduAkcji. Kluczowa jest więc relacja między liczbą elementów a czytelnością „topologii użycia”: to, jak rzeczy są rozmieszczone, jakie zarysy „ścieżek” sugerują ich sąsiedztwa, jak światło wydobywa lub ukrywa poszczególne przegródki, jak dźwięk towarzyszący manipulacjom (chrobotanie, stukot, trzask opakowań) koduje ciężar i „rezonans”

obiektów, wpływa na to, jakie sekwencje perfonemiczne będą spontanicznie wybierane przez uczestników, a jakie pozostaną potencjalne.

Walizka narzędziowa wprowadza także specyficzną temporalność montażu obiektów, bliższą filmowemu montażowi sekwencyjnemu niż statycznej konstelacji: przedmioty nie są dane jednocześnie, lecz pojawiają się w czasie, w rytmie zadanym przez dominanta rytmiczna logoperformansu i gestów prowadzącego. Można tu mówić o „montażu progresywnym” walizki, w którym kolejne otwierane przegródki tworzą warstwy pola obecności: najpierw pojawia się pierwsza grupa obiektów – na przykład zestaw „neutralnych” utensyliów codziennych – potem druga, obiekty o nieco większym ładunku biograficznym, wreszcie trzecia, zawierająca rzeczy wysoce wrażliwe lub symbolicznie naładowane. W każdym z tych etapów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują wspólnie nad modulacją napięcie–uwolnienie: kamera (jeśli rejestracja jest dopuszczona) może zbliżać się do wnętrza walizki, logoperformans może zmieniać rejestr językowy (od deskrypcji technicznej, przez anegdotę, po metarefleksję), gesty mogą przechodzić od swobodnego sięgania po obiekty do bardziej skodyfikowanych działań, światło może stopniowo zagęszczać kontrasty między wnętrzem walizki a resztą przestrzeni, dźwięk – od surowego hałasu manipulacji przejść do strukturalnie zaprojektowanej warstwy audialnej, która rytmizuje tempo wyjmowania i odkładania rzeczy. Ta temporalność jest kluczowa dla bezpieczeństwa i efektywności psychoperformansu: zbyt szybkie ujawnienie całego repertuaru walizki prowadzi do natychmiastowego przesycenia gęstości bodźców, zbyt wolne lub nadmiernie kontrolowane dawkowanie obiektów – do poczucia infantylizacji i utraty sprawczości przez uczestników. Matryca decyzji musi więc kodować nie tylko „co” i „z czym”, ale także „kiedy” i „w jakim rytmie”: walizka staje się w tym sensie nie tylko magazynem obiektów, ale także partyturą temporalną montażu, w której decyzje o kolejności otwierania, doborze sekwencji i prozodii domknięcia determinują możliwość pojawienia się określonych trajektorii Indywidualnej Akcji.

Istotnym wymiarem walizki narzędziowej jest również jej status jako narzędzia translokacyjnego i transkontekstowego: to, że może zostać przeniesiona z jednego środowiska do innego – z pracowni do przestrzeni szpitalnej, z sali warsztatowej do pleneru, z instytucji kultury do mieszkania – sprawia, że montaż obiektów w jej wnętrzu musi być projektowany z myślą o kompatybilności z wieloma potencjalnymi planami sytuacyjnymi. Oznacza to, że dobór rzeczy–kluczy w walizce nie może odwoływać się jedynie do kontekstu „źródłowego”, ale powinien zawierać elementy zdolne wchodzić w sensowne relacje z heterogenicznymi infrastrukturami: przedmiot, który w jednej przestrzeni jest drobnym rekwizytem, w innej może wejść w rezonans z architekturą, oświetleniem, wyposażeniem, dźwiękowością miejsca, stając się obiektem–kluczem o nieprzewidzianej wcześniej mocy. Dlatego walizka – choć z natury bardziej „zamknięta” niż otwarta kolekcja – musi posiadać w swoim montażu wewnętrznym elementy „puste” i „adaptacyjne”: przestrzenie pozostawione celowo wolne, obiekty surowe, nadające się do szybkiej transformacji, materiały pozwalające „podpiąć się” do lokalnej materialności (taśmy, klipsy, sznurki, powierzchnie do pisania i rysowania, neutralne nośniki, które mogą wejść w dialog z zastanymi obiektami miejsca). Pole obecności powstające wokół otwartej walizki nigdy nie jest zatem wyłącznie efektem tego, co zostało do niej zapakowane wcześniej, ale wynikiem dynamicznego montażu między tym repertuarem a tym, co zastane. W tym sensie walizka narzędziowa wymusza podwójną czujność semiotyczną: prowadzący musi równocześnie nieść w pamięci mapę wewnętrznego montażu walizki i stale skanować środowisko pod kątem potencjalnych relacji między własnymi obiektami–kluczami a obiektami

„dzikimi”, należącymi do miejsca. Każde sięgnięcie do walizki i każde wyjęcie przedmiotu jest perfonemem podwójnego montażu: łączy wewnętrzną logikę walizki z zewnętrzną logiką kontekstu, generując nowe zestawy, które mogą stać się mikroszenami IndywiduAkcji.

Wreszcie, na przecięciu walizki narzędziowej i meta-struktury „listy rzeczy–kluczy” pojawia się wymiar refleksyjny, który przekształca montaż obiektów w instrument długofalowego modelowania praktyki psychoperformansu. Lista rzeczy–kluczy nie jest tu wyłącznie katalogiem inwentarzowym, lecz mapą epistemiczną, która śledzi, jakie obiekty w historii działań psychoperformatywnych wielokrotnie ujawniały się jako wysokosprawcze, w jakich konfiguracjach kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wchodziły w rolę obiektów–kluczy, jakie konfiguracje zestawów, kolekcji i walizek okazywały się szczególnie podatne na generowanie zarówno transformujących, jak i ryzykownych trajektorii. Włączenie walizek narzędziowych do tej listy pozwala myśleć o nich nie tylko jako o artefaktach lokalnych, ale jako o modułach większej infrastruktury wiedzy: poszczególne walizki mogą mieć swoje „profile” w liście rzeczy–kluczy, odnotowujące ich strukturę, historię użycia, modyfikacje montażu wewnętrznego, a także obserwowane efekty w polach obecności. Otwiera to możliwość rekonfigurowania walizek na podstawie danych z poprzednich działań: obiekty, które w kilku kontekstach okazały się zbyt intensywne lub przeciążające, mogą zostać przeniesione do innego repertuaru; obiekty, które nie wykazywały sprawczości, mogą zostać usunięte lub przekształcone; nowe przedmioty, które w pojedynczych epizodach zadziałały jako obiekty–klucze, mogą zostać włączone do stałego montażu. Lista rzeczy–kluczy w tym sensie działa jak macierz parametryczna, umożliwiająca iteracyjny rozwój praktyki: walizka narzędziowa staje się wtedy nie tylko zestawem do pracy „tu i teraz”, ale też materialnym nośnikiem historii metodologicznej i etycznej psychoperformansu. Prozodia domknięcia zyskuje dodatkowy poziom: decyzja „po” obejmuje nie tylko to, co dzieje się z obiektami po działaniu, ale też to, co dzieje się z samą walizką – czy jej montaż wewnętrzny pozostaje bez zmian, czy zostaje przepisany w świetle nowych doświadczeń, czy walizka jako całość wchodzi w status „archiwalny” i jest zastępowana nowym modułem. W ten sposób montaż obiektów w walizce narzędziowej zostaje wpisany w długą trajektorię IndywiduAkcji samej praktyki: psychoperformans, pracując z ruchomymi, refleksyjnie aktualizowanymi walizkami rzeczy–kluczy, staje się sam dla siebie „laboratorium montażu”, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą nie tylko pojedyncze pola obecności, ale także metapoziomową strukturę uczenia się, adaptacji i odpowiedzialnej transformacji relacji między ciałami a materią.

Jeżeli montaż obiektów w zestawach, kolekcjach i walizkach narzędziowych wprowadza do psychoperformansu wymiar operacyjny i sytuacyjny, to figura „listy rzeczy–kluczy” ustanawia jego wymiar meta-strukturalny i epistemologiczny, przekształcając praktykę w systematyczne pole wiedzy o relacjach ciała z materią. Lista rzeczy–kluczy nie jest zwykłym katalogiem rekwizytów, lecz wysokopoziomową mapą, w której zapisują się trajektorie sprawczości poszczególnych obiektów i ich konfiguracji w wielu planach sytuacyjnych, a zarazem macierzą, za pomocą której można porównywać pola obecności rozgrywane w odmiennych kontekstach klinicznych, edukacyjnych, artystycznych czy instytucjonalnych. Na poziomie struktury przypomina hybrydę między inwentarzem muzealnym, dziennikiem laboratoryjnym i atlasem ikonograficznym Warburga: każdy wpis obejmuje warstwę deskryptywną (materiał, wymiary, masa, faktura, stan zużycia, potencjalna toksyczność, parametry akustyczne i optyczne), warstwę genealogiczną (pochodzenie, ścieżka własności, wcześniejsze konteksty użycia, związki z określonymi reżimami pracy, opieki, przemocy czy świętowania), warstwę semiotyczno–

afektywną (dominujące skojarzenia, historyczne przesądowe i fetyszystyczne przypisania, repertuar emocji najczęściej aktywowanych w kontakcie) oraz warstwę perfonemiczną (jakie minimalne akty symboliczne – gesty, słowa, konfiguracje światła i dźwięku – okazały się w dotychczasowych działaniach szczególnie intensywnie powiązane z tym obiektem). To, co czyni z listy rzeczy–kluczy narzędzie naukowe, to sposób kodowania tych danych: nie w formie anegdotycznych notatek, lecz w postaci znormalizowanych, porównywalnych zapisów, umożliwiających zarówno analizę jakościową (rekonstrukcję scen, sekwencji, konstelacji obiektów), jak i ilościową (częstość występowania danego przedmiotu w roli obiektu–klucza, średnie natężenie napięcie–uwolnienie odnotowywane w jego pobliżu, liczba koniecznych interwencji bezpieczeństwa, typowe prozodie domknięcia). W konsekwencji lista rzeczy–kluczy staje się odpowiednikiem „słownika częstotliwości” dla materialnego leksykonu psychoperformansu: pozwala identyfikować obiekty wysokiej częstotliwości i wysokiej intensywności, obiekty o silnie kontekstowej sprawczości, obiekty „niemowy”, które mimo wielokrotnych prób pozostają odporne na symbolizację, oraz obiekty emergentne, które jednorazowo wywołały nadzwyczajnie głębokie przekształcenie pola obecności. Na tej podstawie można projektować kolejne montażowe konfiguracje z większą świadomością: zestawy i kolekcje konstruować tak, by łączyły obiekty o różnym profilu semiotyczno–afektywnym, walizki narzędziowe komponować jako zrównoważone ekosystemy rzeczy–kluczy, a nie zbiory przypadkowych „silnych bodźców”, a przede wszystkim – adekwatnie kalibrować margines sterowalności dla określonych populacji (na przykład osób z wysoką wrażliwością sensoryczną, z doświadczeniami traumy, z określonymi profilami neuropsychologicznymi), unikając zarówno zbyt zachowawczej minimalizacji bodźców, jak i ryzykownego przeciążenia.

Lista rzeczy–kluczy pełni również funkcję zwierciadła dla samego systemu psychoperformansu jako praktyki epistemicznej, ponieważ ujawnia jego niejawne preferencje materialne, ślepe plamy oraz uprzedzenia wpisane w dobór obiektów i ich montaż. Analizując, jakie rzeczy najczęściej trafiają do katalogu jako wysokosprawcze – czy są to przede wszystkim utensylia domowe z klasy średniej, przedmioty technologiczne, artefakty religijne, medyalizowane instrumentarium, „śmieci” z marginesów miejskich, obiekty związane z pracą opiekuńczą czy raczej narzędzia przemocy i dominacji – można rozpoznać, jakiego rodzaju świat materialny staje się domyślnym horyzontem psychoperformansu. Jeżeli lista rzeczy–kluczy zdominowana jest przez określone klasy obiektów (na przykład rzeczy „estetyczne”, łatwe do ekspozycji, technicznie neutralne), oznacza to, że praktyka może nieświadomie reprodukować klasowe, kulturowe czy instytucjonalne hierarchie widzialności, w których materia życia codziennego osób marginalizowanych pozostaje niewidoczna. Włączenie do listy rzeczy–kluczy kategorii takich jak „pochodzenie klasowe”, „obciążenie środowiskowe”, „relacje z gospodarką opieki”, „historia przemocy wpisana w materiał” pozwala wprowadzić korekty: świadomie poszerzyć repertuar obiektów, z którymi pracuje się w montażu, tak aby pole obecności odzwierciedlało bardziej złożony krajobraz społeczno–ekologiczny. Jednocześnie lista rzeczy–kluczy staje się narzędziem etycznej auto–diagnostyki: śledząc, które obiekty wielokrotnie wywoływały konieczność interwencji bezpieczeństwa, można identyfikować punkty krytyczne i ustalać, w jakich warunkach ich użycie jest dopuszczalne, a w jakich – przeciwnie – powinno zostać zawieszone lub poprzedzone dodatkowymi procedurami zgody i przygotowania pola. Na poziomie metodycznym lista umożliwia także zaawansowane projektowanie „sekwencji uczenia się” w dłuższych trajektorii IndywiduAkcji: obiekty mogą być wprowadzane w określonej kolejności, od rzeczy o niskiej intensywności semiotycznej, przez obiekty średniego ryzyka, po rzeczy–klucze o silnym potencjale transformacyjnym, przy czym każda ekspozycja

przynosi nowe dane, które wracają do listy jako parametry aktualizujące profil danego przedmiotu. W ten sposób lista rzeczy–kluczy staje się nie tylko statycznym słownikiem, lecz żywym, iteracyjnie aktualizowanym modelem świata materialnego psychoperformansu, który sprzęga się z archiwami audio–wizualnymi, zapisami logoperformansu, notatkami somatycznymi i decyzjami „po”, tworząc wielowarstwową matrycę danych. Analiza tej matrycy – zarówno jakościowa, jak i ilościowa – pozwala nie tylko projektować kolejne montażowe konfiguracje z rosnącą precyzją, ale też formułować bardziej ogólne wnioski o tym, jak w danym kontekście kulturowym i historycznym ciała wchodzi w relację z rzeczami, jakie typy obiektów najczęściej stają się nośnikami przesądu, fetyszyzmu, traumy i oporu, a jakie pozostają niewidzialne, oraz jakie formy montażu – zestawów, kolekcji, walizek – najlepiej służą ich odczarowywaniu i re–osadzaniu w bardziej refleksyjnych, sprawczych i odpowiedzialnych ekologiach współistnienia, zawsze w splotach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Montaż obiektów osiąga pełnię swojej funkcji epistemicznej i transformacyjnej w psychoperformansie tam, gdzie zestawy, kolekcje, walizki narzędziowe i lista rzeczy–kluczy zostają sprzęgnięte z rygorystycznie przemyślaną architekturą badań N-of-1 oraz z długoterminowymi trajektoriami Indywidualnej Akcji, traktowanymi nie jako luźne „procesy rozwojowe”, lecz jako sekwencje eksperymentów na relacjach ciała z materią. W takim ujęciu każdy montaż obiektów staje się operacjonalizacją hipotezy o tym, jak określony typ konfiguracji rzeczy – na przykład zestaw utensyliów z jednego „świata praktyk” zestawiony z pojedynczym obiektem radykalnie heterologicznym, kolekcja przedmiotów biograficznych przerywana artefaktami anonimowymi, walizka narzędziowa zawierająca mieszane profile semiotyczno–afektywne – wpłynie na mapy kinestetyczno–interoceptywne uczestnika, na strukturę jego mikro–narracji oraz na zdolność przejścia od przesądu i fetyszyzmu do bardziej złożonych ekosystemów znaczenia. Matryca decyzji musi tu zakodować nie tylko parametry materialne montażu (liczbę obiektów, ich rozmiar, masę, fakturę, podatność na transformację), ale także parametry temporalne (częstość i długość ekspozycji, odstępy między sesjami, modulacje dominanta rytmiczna), parametry sensoryczne (gęstość bodźców w kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) oraz parametry hermeneutyczne (jakie typy logoperformansu są dopuszczalne w danej fazie, w jakim stopniu wprowadza się metakomentarz, jak reguluje się przełączanie między rejestrami potocznymi, klinicznymi, filozoficznymi). W ten sposób montaż obiektów zostaje wpisany w strukturę eksperymentalną, w której każda kolejna konfiguracja jest zarówno kontynuacją, jak i rewizją poprzednich, a lista rzeczy–kluczy pełni rolę długoterminowego repozytorium danych, umożliwiającego analizę powtarzalności i różnicy. To, co w klasycznych procedurach badawczych podlegałoby standaryzacji w postaci formularzy i skal, tutaj zostaje zakodowane w mapach perfonemicznych: sekwencje dotyku, spojrzenia, ustawień światła, zmian w akustyce pola obecności, które można porównywać w czasie jako powtarzające się motywy montażowe. Analiza tych motywów umożliwia formułowanie tez o specyficznych „dialektach rzeczy” jednostki: o tym, jakie typy zestawień obiektów sprzyjają rozszerzaniu marginesu sterowalności, a jakie go zawężają, jakie konfiguracje systematycznie uruchamiają mechanizmy przesądowe lub kompulsywne, a jakie otwierają możliwość refleksyjnej re–symbolizacji. W rezultacie montaż obiektów przestaje być jedynie narzędziem pracy „tu i teraz” i staje się elementem spójnej metodologii, łączącej hermeneutykę, fenomenologię, neurokognitywistykę i praktyki badawcze w jedną, wysokogęstą strukturę wiedzy ucieleśnionej.

Istotnym wymiarem tej metodologii jest praca z różnicą między montażem „z góry” i montażem „od dołu”, to znaczy między konfiguracjami obiektów projektowanymi przez osobę prowadzącą na podstawie listy rzeczy–kluczy, a konfiguracjami spontanicznie wytwarzanymi przez uczestników w polu obecności. Montaż „z góry” czerpie z tradycji kuratorskiej, architektonicznej i scenograficznej: prowadzący projektuje zestaw, kolekcję lub walizkę jako partyturę potencjalnych ruchów, afektów i znaczeń, zakładając, że określone sąsiedztwa, kontrasty, powtórzenia i luki wywołają określone napięcie–uwolnienie. Montaż „od dołu” natomiast jest bliski praktykom użytkowania, remiksu i taktyk codzienności, opisanych przez Michela de Certeau: uczestnicy przejmują inicjatywę w reorganizowaniu obiektów, tworząc mikrokolekcje, nowe zestawy, tymczasowe „walizki” złożone ad hoc z kilku wybranych przedmiotów. Psychoperformans nie traktuje tych dwóch trybów jako konkurencyjnych, lecz jako komplementarne warstwy tej samej struktury, które muszą być względem siebie przeźroczyście zestrojone. Matryca decyzji powinna przewidywać fazy, w których montaż jest silnie zdeterminowany przez projekt prowadzącego (na przykład w sytuacjach wymagających wysokiego poziomu bezpieczeństwa, gdy obiekty o potencjale retraumatyzującym są ściśle kontrolowane), oraz fazy, w których pole obecności jest oddane w ręce uczestników, a prowadzący przyjmuje rolę świadka i strażnika progów, a nie dyrygenta. Lista rzeczy–kluczy staje się wówczas narzędziem porównania tych dwóch reżimów: zapisuje, jakie obiekty i konfiguracje pojawiają się częściej, gdy montaż jest odgórny, a jakie wtedy, gdy jest oddolny; jakie różnice występują w logoperformansach przy tych samych przedmiotach, zależnie od tego, kto inicjuje ich przemieszczenie; jak zmieniają się mapy napięcie–uwolnienie w ciele w zależności od stopnia kontroli nad montażem. Analiza takich różnic ma bezpośrednie konsekwencje etyczne i polityczne: ujawnia asymetrie sprawczości w polu obecności, pokazuje, kiedy środowisko rzeczy jest narzędziem emancypacji, a kiedy – subtelnym instrumentem dyscyplinowania, nawet przy deklaratywnym nastawieniu „partycypacyjnym”. Montaż obiektów, rozumiany jako wspólnie negocjowana praktyka, staje się wtedy nie tylko techniką pracy z przesądem, fetyszyzmem czy traumą, lecz także radarowym instrumentem diagnozy relacji władzy w mikroskalach interakcji, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt splatają się w struktury pozornie „neutralnych” działań.

Na tle tych rozróżnień można wprowadzić jeszcze jeden, kluczowy dla zaawansowanej praktyki psychoperformansu, wymiar montażu obiektów: różnicę między montażem linearnym a montażem topologicznym. Montaż linearny to sekwencyjne rozwijanie konfiguracji rzeczy w czasie, bliskie klasycznemu montażowi filmowemu: obiekty pojawiają się i znikają, wchodzą w kolejne relacje, tworzą następstwo scen; walizka narzędziowa otwierana stopniowo, kolekcja przedstawiana w kilku „aktach”, zestaw rozkładany i składany w logicznej progresji to przykłady takiego myślenia. Montaż topologiczny natomiast zakłada raczej istnienie niezmiennej przestrzeni konfiguracyjnej, w której obiekty mogą poruszać się po różnych trajektoriach, tworząc pętle, rozgałęzienia, skręcenia, ale w której nie ma z góry zadanej osi początku i końca. W praktyce oznacza to projektowanie takich poligonów materialnych, w których uczestnik może wielokrotnie powracać do tych samych obiektów w innych rolach, przechodzić przez pole obecności różnymi ścieżkami, wracać do wcześniejszych układów, nakładać na siebie różne warstwy montażu. Lista rzeczy–kluczy w trybie topologicznym staje się nie tylko katalogiem, lecz rodzajem mapy fazowej: wpisuje nie „sceny”, ale „regiony” konfiguracji, w których pewne obiekty częściej wchodzą w rolę obiektów–kluczy, a inne pozostają tłem; koduje przejścia między regionami, na przykład sekwencje, w których utensylia kuchenne systematycznie przechodzą w obiekty medyczne, a te z kolei w przedmioty techniczne; rejestruje częstotliwość

i typ przejść (łagodne, gwałtowne, wymuszone, inicjowane przez prowadzącego czy przez uczestnika). Z punktu widzenia IndywiduAkcji taka topologiczna mapa montażu obiektów jest niezwykle cennym narzędziem: pozwala zrozumieć, jakie „szlaki” w świecie rzeczy jednostka wybiera najczęściej, które regiony omija, gdzie się zatrzymuje, jakie tworzy mosty między odległymi sferami materii (na przykład między obiektami pracy zarobkowej a obiektami intymnymi, między rzeczami związanymi z opieką a rzeczami związanymi z przemocą). Pole obecności staje się wtedy czymś w rodzaju dynamiki na różnorodności: obraz dokumentuje trajektorie w tej przestrzeni, słowo je nazywa i interpretuje, gest je rysuje i utrwała, światło wyznacza lokalne minima i maksima uwagi, dźwięk rejestruje rytmy przejść, obiekt jest punktem, po którym porusza się wektor doświadczenia. Demistyfikacja w takim ujęciu nie jest jednorazowym wydarzeniem, ale zmianą globalnej geometrii: inne regiony stają się dostępne, inne przejścia możliwe, inne trajektorie preferowane. Montaż obiektów, spójnie włączony w zestawy, kolekcje, walizki i listy rzeczy–kluczy, przekształca zatem psychoperformans w praktykę, która nie tylko analizuje i przepracowuje pojedyncze relacje z rzeczami, lecz buduje dla jednostki i grupy nową topologię świata materialnego – taką, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są już przypadkowo złożonymi kanałami wrażeń, lecz precyzyjnie nawarstwionymi wymiarami pola obecności, zdolnego do długotrwałej IndywiduAkcji bez utraty etycznej czujności i epistemicznej spójności.

6.4. Działania na materiale: niszczenie, składanie, zawieszanie, unieruchamianie

Działania na materiale w psychoperformansie – niszczenie, składanie, zawieszanie, unieruchamianie – konstytuują czwarty, obok wyboru obiektów, montażu i semiotyki rzeczy, wymiar pracy z materią, w którym relacja podmiot–świat zostaje rozpisana jako eksperyment na samej ontologii rzeczy. W przeciwieństwie do spontanicznych, niekodowanych manipulacji, które stanowią tło codziennego użytkowania, działania te są projektowane w ramach planu sytuacyjnego jako perfonemy o wysokiej rozdzielczości, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą ściśle skorelowaną matrycę decyzji. Każda ingerencja w materiał – rozdarcie kartki, zmiażdżenie opakowania, sklejenie fragmentów, zawieszenie przedmiotu w przestrzeni, dociążenie i „przybicie” go do podłoża – jest rozumiana nie tylko jako operacja fizyczna, lecz jako akt symboliczny, który przekształca topologię pola obecności oraz sposób, w jaki ciało interpretuje gęstość bodźców i rozkład napięcie–uwolnienie. Tym samym kategorie „niszczenia”, „składania”, „zawieszania” i „unieruchamiania” nie są tu tożsame z potocznym słownictwem, lecz stają się operatorami epistemicznymi: oznaczają różne tryby przejścia od jednego układu relacji materialnych do innego, różne sposoby ingerencji w status obiektu jako ciągłej, stabilnej, „zastygłej” jednostki.

Na poziomie teoretycznym działania na materiale wpisują się w szeroką tradycję refleksji nad destrukcją i konstrukcją w sztuce i psychoanalizie. Od koncepcji agresji i destrukcyjności u Melanie Klein, przez Winnicottowską figurę dziecka, które może „zniszczyć” obiekt i doświadczyć jego przetrwania, po Bataille’owską ekonomię wydatku i Deleuzjańską maszynę abstrakcyjną – gest niszczenia nie jest rozumiany wyłącznie jako akt negacji, lecz jako sprawdzian realności i granic obiektu, jako próba przekształcenia jego statusu w polu fantazji i pamięci. Składanie, w perspektywie Lévi-Straussowskiego bricolage, ale też praktyk kolażu i assemblage’u, wprowadza z kolei logikę wtórnej syntezy, w której odpad, fragment, resztk

stają się modułami nowej, emergentnej struktury. Zawieszanie, czytane w świetle antropologii liminalności Victora Turnera i fenomenologii „zawieszonego ciała” u Merleau-Ponty’ego, materializuje stan przejściowy między upadkiem a oparciem, między czystą grawitacją a podtrzymaniem; unieruchamianie natomiast rezonuje z kategoriami fiksacji, zatrzymania, „zamrożenia” w psychoanalizie i w neurobiologii reakcji obronnych (freeze), przepisując je na język manipulacji rzeczami. Psychoperformans nie przyjmuje tych tradycji bezkrytycznie, lecz operacjonalizuje je: plan sytuacyjny precyzyjnie określa, jakie formy niszczenia są dopuszczalne (częściowe, odwracalne, całkowite, symboliczne), jakie formy składania będą testowane (rekonstrukcja, transformacja, kolaż, hybrydyzacja), w jakim sensie zawieszanie ma być rozumiane (fizyczne podwieszenie, czasowe zawieszenie decyzji, ekspozycja „w pół drogi”), a co dokładnie oznacza unieruchamianie (stabilizacja, fixacja, izolacja obiektu w polu). Margines sterowalności musi być tu zapisany z najwyższą precyzją: przekroczenie progu destrukcji, po którym obiekt nie może zostać symbolicznie „ocalony”, lub zbyt brutalne unieruchomienie, które rezonuje z doświadczeniami przemocy, może zniweczyć potencjał IndywiduAkcji i wprowadzić pole obecności w strefę retraumatyzacji.

Szczególną cechą działań na materiale jest ich polimodalna intensywność: niszczenie, składanie, zawieszanie, unieruchamianie generują silne sygnały we wszystkich kanałach – obraz rejestruje deformację, fragmentację, napięcia między tym, co wisi, a tym, co upada; słowo wchodzi w rejestry destrukcji, ratunku, rekonstrukcji; gest angażuje siłę, opór, finezję; światło wydobywa pęknięcia, krawędzie, cienie rzucane przez zawieszone elementy; dźwięk koduje trzask, szelest, tarcie, stuk; obiekt przechodzi przez kolejne stany skupienia swojej formy. Ta wielokanałowa gęstość bodźców czyni działania na materiale szczególnie efektywnymi jako narzędzia demistyfikacji i rekontekstualizacji, ale też szczególnie ryzykownymi. Dlatego matryca decyzji musi uwzględniać nie tylko profil obiektu, lecz także profil uczestnika: jego historię pracy z destrukcją (własną i cudzą), wrażliwość sensoryczną, skłonność do reakcji typu fight/flight/freeze. W niektórych przypadkach działania destrukcyjne będą projektowane jako mikro-perfonemy, w których pęknięcie jest minimalne, a prozodia domknięcia natychmiast przenosi uwagę na akt składania; w innych – przeciwnie – niszczenie będzie rozwinięte w pełną, rozciągniętą w czasie sekwencję, w której możliwe jest doświadczenie zarówno zniszczenia, jak i świadomego uznania jego nieodwracalności. To różnicowanie nie jest estetyczną fanaberią, lecz koniecznością etyczną: w polu obecności, w którym historia przemocy symbolicznej, materialnej i cielesnej jest często współobecna, działania na materiale pełnią funkcję kontrolowanego eksperymentu na granicach: testują, jak daleko można przesunąć relację z rzeczą, aby nie naruszyć integralności ciała i podmiotowości.

Wreszcie, działania na materiale wprowadzają do psychoperformansu wymiar „onto-techniczny”: pokazują, że materia nie jest biernym tłem, lecz aktywnym współ-agentem IndywiduAkcji. Niszczenie ujawnia opór materiałów, ich sprężystość, kruchość, elastyczność, granice plastyczności; składanie eksponuje możliwości łączenia, kompatybilności, adhezji i kohezji; zawieszanie wymusza negocjacje z grawitacją, tarcie, napięciem; unieruchamianie angażuje mechaniki zacisku, tarcia statycznego, blokady. W ten sposób pole obecności staje się jednocześnie laboratorium fizycznym i symbolicznym: to, co klasyczna epistemologia rezerwowała dla warsztatu inżyniera lub fizyka, zostaje przepisane na język działań psychoperformatywnych, w których każdy eksperyment na materiale jest równocześnie eksperymentem na formach bycia z rzeczami. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – w ich ścisłym sprzężeniu – tworzą gęste środowisko, w którym niszczenie, składanie, zawieszanie

i unieruchamianie stają się nie tyle technikami „efektu wizualnego”, ile precyzyjnymi instrumentami pracy na granicy między somatycznym doświadczeniem sprawczości a symbolicznym przekształcaniem relacji z materią, zawsze poddanymi rygorowi matrycy decyzji i podporządkowanym etycznym ograniczeniom Indywidualnej Akcji.

Jeżeli wyodrębnić z ogólnej kategorii „niszczenia” odrębne tryby operacyjne, staje się jasne, że w psychoperformansie nie chodzi o spektakularną destrukcję w sensie auto-destructive art, lecz o precyzyjnie modulowane spektrum ingerencji, od mikropęknięć po całkowite rozwarstwienie obiektu. W odróżnieniu od praktyk, w których zniszczenie materiału funkcjonuje jako manifest ikonoklastyczny lub polityczny, tutaj kluczowy jest aspekt mikro-epistemologiczny: każdy akt rozdarcia, złamania, zgniecenia czy rozprucia jest traktowany jako perfonem testujący granice tej konkretnej rzeczy w sieci relacji, a nie jako ogólne stanowisko wobec „materii” czy „instytucji”. W tym sensie psychoperformans jest bliższy Winnicottowskiemu rozumieniu destrukcji jako próby, którą obiekt ma „przetrawić”, niż radykalnym gestom zupełnego unicestwienia: testowane jest to, czy obiekt pozostaje rozpoznawalny, czy można go jeszcze symbolicznie przywołać, czy jego fragmenty wciąż dają się objąć jednym ruchem spojrzenia, gestu, logoperformansu. Plan sytuacyjny koduje stopnie destrukcji jako ciąg odwracalnych i nieodwracalnych operacji: zagniecenie kartki, nacięcie, częściowe rozdarcie, pełne rozerwanie na kilka dużych części, wreszcie rozdrobnienie na tak drobne elementy, że obiekt traci ciągłość figuralną. W każdym z tych poziomów inny jest rozkład gęstości bodźców, inna dominanta rytmiczna ruchów, inny profil napięcie-uwolnienie w ciele. Obraz rejestruje przejście od figury do amorficznej tekstury, słowo przełącza się z nazw rzeczownikowych („książka”, „maskotka”, „pudełko”) na opisy procesów („strzępienie”, „kruszenie”, „pylenie”), gest zmienia amplitudę i wektor siły, światło z ostrego modelowania krawędzi przechodzi do wydobywania chmury drobnych fragmentów, dźwięk od pojedynczego trzasku do szelestów i szumów, obiekt zaś stopniowo traci status jednostkowego „on”, stając się „tym”, „materiałem”, „resztką”. W polu obecności ten proces nie jest neutralny: dla jednych uczestników może stanowić doświadczenie rozszerzenia marginesu sterowalności – oto coś, co dotąd wydawało się trwałe, podlega ich decyzji – dla innych jednak może wywoływać silne echo doświadczeń utraty, przemocy, dewastacji. Matryca decyzji musi więc przewidywać zarówno skalę energetyczną destrukcji, jak i mechanizmy natychmiastowego modulowania prozodii domknięcia: czy po akcie niszczenia następuje faza oglądu fragmentów w spokojnym świetle, faza ich składania lub archiwizacji, czy też pole obecności natychmiast przechodzi do innego typu działania, pozostawiając „rumowisko” na marginesie.

Równoległym, komplementarnym operatorem jest składanie, które w psychoperformansie nie redukuje się do prostego „naprawiania” tego, co zostało zniszczone, lecz otwiera cały obszar wtórnych syntez, w których fragmenty z różnych genealogii materiałowych i afektywnych mogą zostać zestawione w nowe konfiguracje. Odwołując się do tradycji kolażu, assemblage’u, a także antropologicznej figury bricolage, można powiedzieć, że składanie wprowadza logikę „drugiego porządku”: to, co w destrukcji zostało rozszczelnione, w składaniu zyskuje nową, emergentną koherencję, często radykalnie odmienną od pierwotnej. Z punktu widzenia perfonemiki każdy akt przyklejenia, zszywania, związania, nałożenia warstw, zagięcia i utrwalenia jest jednostką minimalną, która tworzy mikromost między fragmentami: te mikromosty, sumując się, budują strukturę o nowym rozkładzie masy, napięć, faktur, wewnętrznych pustek i stref zagęszczenia. Pole obecności rejestruje to w sposób wielokanałowy: obraz widzi nowe linie cięcia, ścięgi, styki; słowo zaczyna operować metaforami „łatania”, „hybrydy”, „patchworku”, „ciała złożonego z

części”; gest przechodzi od niszczącego szarpnięcia do drobnych, wymagających precyzji i troski ruchów; światło wydobywa miejsca łączeń jako strefy uprzywilejowanej uwagi; dźwięk przesuwa się z gwałtownych trzasków na ciche skrobienia, kliknięcia, szelesty taśmy, wreszcie – na stłumione odgłosy uciskania materiału; obiekt nie jest już „ten sam”, lecz staje się nośnikiem historii własnej transformacji. W neurokognitywnym paradygmacie umysłu predykcyjnego można widzieć tu przejście od gwałtownego błędu predykcyjnego, generowanego przez destrukcję, do stopniowego formowania nowej hipotezy o całości: system percepcyjno–motoryczny uczy się, że „to coś”, choć złożone z rozpoznawalnych resztek, zachowuje się inaczej, inaczej leży w dłoni, inaczej waży, inaczej reaguje na nacisk i światło. Składanie jest zatem nie tylko gestem „naprawczym” na poziomie symbolicznym, lecz także procedurą wytwarzania nowego obiektu doświadczalnego, dla którego ciało i układ nerwowy muszą wypracować świeże, bardziej złożone modele. Z perspektywy IndywiduAkcji szczególnie interesujące są te konfiguracje, w których fragmenty pochodzą z różnych „światów” – resztki opakowań medycznych, fragmenty tkanin domowych, odpady technologiczne – i zostają zszyte w jeden obiekt: wtedy składanie staje się mikropolityką materii, ujawniającą, że to, co w codzienności rozproszone między sferami pracy, opieki, konsumpcji i odpadu, może zostać symbolicznie zintegrowane w jednym polu obecności i potraktowane jako ciągła „powierzchnia pracy”.

Zawieszanie, jako trzeci operator działań na materiale, wprowadza do psychoperformansu szczególną modalność liminalności: obiekt zostaje wytrącony z logiki „leżenia” i „stania”, typowej dla codziennych relacji z rzeczami, i umieszczony w stanie zawieszonej grawitacji, w którym jego relacja z ciałem i przestrzenią ulega radykalnemu przedefiniowaniu. Antropologia rytuału i fenomenologia ciała dają tu użyteczne ramy interpretacji: zawieszone przedmioty przypominają figury liminalne, znajdujące się „pomiędzy” strefami porządku, a jednocześnie przyciągają spojrzenie i gest jako coś potencjalnie kruchego, zagrożonego upadkiem, wymagającego decyzji. W planie sytuacyjnym zawieszanie może przybierać wiele form: podwieszenie na cienkich żyłkach, przytwierdzenie do sufitu, uniesienie w polu światła za pomocą statywów, rozpięcie między ścianami, umieszczenie w przezroczystych kapsułach. Każda z tych technik generuje specyficzny rozkład gęstości bodźców: obraz jest zmuszony do operowania perspektywą „od spodu”, „od tyłu”, „od dołu”, słowo zaczyna sięgać po metafory „w próżni”, „w połowie drogi”, „na włosku”, gest wymaga precyzyjnej regulacji siły, aby nie wywołać niekontrolowanego kołysania, światło rzuca cienie w nowych, nieintuicyjnych kierunkach, dźwięk rejestruje skrzypienie, trzepot, mikrouderzenia; obiekt staje się „żyroskopem” pola obecności, delikatnie poruszając się przy każdym przepływie powietrza, kroku, słowie wypowiedzianym w jego pobliżu. Dla uczestnika zawieszanie bywa doświadczeniem silnie dysonansowym: to, co zwykle jest „pod stopą” lub „na stole”, nagle znajduje się „nad głową” lub „na wysokości twarzy”, w wymiarze wertykalnym, który psychoanaliza i fenomenologia często wiążą z hierarchią, władzą, sacrum. Psychoperformans wykorzystuje ten dysonans w sposób świadomy: zawieszony obiekt może stać się perfonemiczną figurą spraw, których nie da się „odłożyć”, problemów „wiszących w powietrzu”, relacji w stanie zawieszenia. Jednocześnie matryca decyzji musi precyzyjnie określać progi bezpieczeństwa: obiekty z ostrymi krawędziami, dużą masą, materiałami kruchymi czy potencjalnie toksycznymi nie mogą być zawieszane w strefach, w których upadek mógłby zagrażać ciału uczestników; zawieszanie osób – choć obecne w radykalnych tradycjach performansu – jest w ramach psychoperformansu wyłączone ze względu na etykę i ryzyko retraumatyzacji.

Unieruchamianie, wreszcie, domyka czwórkę operatorów, wprowadzając do pracy na materiale kategorię fiksacji i blokady, która rezonuje zarówno z psychoanalitycznym pojęciem fiksacji libidinalnej, jak i z neurobiologiczną reakcją „freeze”. W odróżnieniu od zwykłej „stabilizacji”, której celem jest techniczne unieruchomienie obiektu w celu wygodniejszej obserwacji, tutaj chodzi o gest symboliczny: przybicie, przykręcenie, przyklejenie, zaciśnięcie w imadle, zalanie żywicą, zamrożenie w kostce lodu – wszystkie te operacje czynią z obiektu figurę tego, co „nie może się ruszyć”, „nie może uciec”, „nie może zostać przearanżowane”. Pole obecności gęstnieje wokół takiej fiksacji: obraz widzi obiekt uwięziony w matrycy, słowo sięga po metafory „przytwierdzenia”, „przywiązania”, „zabetonowania”, gest jest ograniczony do dotyku powierzchni zewnętrznych, bez możliwości reorganizacji wnętrza, światło wydobywa granice między tym, co ruchome (otoczenie), a tym, co zatrzymane, dźwięk rejestruje głuche stuknięcia, kiedy ktoś próbuje poruszyć obiekt i napotyka opór, obiekt zaś przestaje być „partnerem” w tańcu przemieszczeń, stając się rodzajem nieruchomego punktu odniesienia, wokół którego krążą ciała i spojrzenia. Z perspektywy IndywiduAkcji unieruchamianie może pełnić podwójną funkcję: z jednej strony stabilizującą, dającą poczucie, że „coś jest pewne”, „nie zmieni się bez mojego udziału”, z drugiej – demaskującą własne fantazje o sprawczości: obiekt, który został przytwierdzony przez prowadzącego, przypomina o strukturach władzy i możliwości przemocy symbolicznej, o tym, że nie wszystko w polu obecności jest dostępne do negocjacji. Dlatego matryca decyzji musi bardzo jasno kodować, kto unieruchamia obiekt, w czym imieniu, z jaką prozodią domknięcia: czy jest to decyzja wspólnie podjęta, czy jednostronny gest; czy istnieje z góry zaplanowany moment „uwolnienia” obiektu, czy też jego fiksacja ma charakter definitywny; czy uczestnicy mogą decydować o tym, które rzeczy pozostaną ruchome, a które zostaną „zamrożone”.

Wszystkie te operatory – niszczenie, składanie, zawieszanie, unieruchamianie – zyskują pełny sens dopiero wtedy, gdy zostaną włączone w szerszą dynamikę pola obecności, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują jako ściśle sprzężony układ predykcyjny. W ujęciu teorii umysłu predykcyjnego można powiedzieć, że działania na materiale są procedurami systematycznego generowania i redukowania błędu predykcyjnego: destrukcja wprowadza gwałtowną niezgodność między oczekiwanym a aktualnym stanem obiektu, składanie stopniowo buduje nową hipotezę co do jego formy i funkcji, zawieszanie destabilizuje domyślne ramy grawitacyjne i przestrzenne, unieruchamianie testuje granice sprawczości. Psychoperformans wykorzystuje te mechanizmy, ale włącza w nie dwa zasadnicze korektywy: etyczny (bezpieczeństwo somatyczne, psychiczne, społeczne) oraz hermeneutyczny (świadomość tego, jakie narracje i metafory są uruchamiane przez konkretne działania na materiale). Plan sytuacyjny musi zatem kodować nie tylko sekwencje operacji na rzeczach, lecz także sekwencje logoperformansu, modulacje światła i dźwięku, architekturę gestów, tak aby gęstość bodźców była kalibrowana do możliwości systemu percepcyjno–afektywnego uczestników. Jeżeli margines sterowalności ma zostać rozszerzony, a nie skurczony, niszczenie nie może być jedynie eksplozją przemocy, składanie – jedynie kompulsywnym „naprawianiem” wszystkiego, zawieszanie – jedynie estetyzacją „wiszących problemów”, unieruchamianie – jedynie powtórzeniem doświadczeń fiksacji. Działania na materiale muszą być włączone w większą matrycę IndywiduAkcji: w każdej decyzji „po” analizuje się nie tylko stan obiektów, lecz także stan ciała, języka, przestrzeni relacyjnej, a lista rzeczy–kluczy, montaż obiektów i semiotyka rzeczy są aktualizowane w świetle tego, czego nauczyło pole obecności w kontakcie z materią, która stawia opór, daje się składać, może zostać zawieszona lub unieruchomiona, lecz nigdy nie jest całkowicie przezroczysta wobec ludzkich intencji.

Na poziomie projektowania planu sytuacyjnego działania na materiale wymagają radykalnie większej precyzji niż praca z obiektami w stanie „neutralnym”, ponieważ każda operacja na substancji – cięcie, zgniatanie, zgrzewanie, zawieszanie, przytwierdzanie – jest jednocześnie manipulacją parametrami fizykochemicznymi i parametrami semiotyczno-afektywnymi. Z punktu widzenia material engagement theory można powiedzieć, że psychoperformans operacjonalizuje założenie, iż poznanie jest dystrybuowane w pętlach mózg–ciało–materia: decyzja o stopniu nacięcia papieru, sile zacisku na metalu czy czasie ekspozycji zawieszonego obiektu w świetle reflektora jest tak samo elementem „procesu poznawczego”, jak werbalna interpretacja czy introspekcyjny raport. Dlatego matryca decyzji dla działań na materiale musi zawierać parametry, które w tradycyjnej praktyce warsztatowej przyporządkowano by raczej inżynierii materiałowej niż psychologii: grubość i gramatura papieru, rodzaj włókna w tkaninach (syntetyczne, naturalne, mieszane), moduł sprężystości użytych tworzyw sztucznych, twardość i kruchość ceramiki, gęstość drewna, stopień higroskopijności materiałów porowatych, temperaturę mięknięcia i topnienia, podatność na rozwarstwienie. Każda z tych cech przekłada się na specyficzną „kinestetyczną sygnaturę” niszczenia, składania, zawieszania, unieruchamiania: inne wektory siły są potrzebne, aby rozedrzeć cienki papier, inne, aby przełamać suchą gałąź, inne, aby odkształcić cienką blachę, a jeszcze inne, by wcisnąć miękki materiał w zbyt ciasne gniazdo. Obraz rejestruje te różnice jako odmienne profile pęknięć, załamania, deformacji, światło – jako inne sposoby załamywania się na krawędziach, dźwięk – jako rozpoznawalne wzorce akustyczne (trzask, skrzypienie, szelest, pisk), gest – jako mikroróżnice w rytmie pracy mięśni, objęte pojęciem dominanta rytmiczna, ciało zaś – jako zróżnicowane stany napięcie–uwolnienie w strukturach mięśniowo–powięziowych. Psychoperformans przekształca te „surowe” różnice w dane epistemiczne: w długim horyzoncie trajektorii Indywidualnej Akcji możliwe jest wyodrębnianie indywidualnych „profilu materiałowych”, to znaczy powtarzalnych wzorców wyboru i modulacji działań na określonych klasach substancji – miękkich, twardych, sprężystych, lepkich, kruchych – oraz powiązanych z nimi logoperformansów, w których słownictwo destrukcji, ratowania, rekonfiguracji sprzęga się z konkretnymi parametrami fizycznymi rzeczy.

Włączenie działań na materiale w struktury quasi–eksperymentalne typu N-of-1 wymaga powiązania tych parametrów materiałowych z systematyczną obserwacją odpowiedzi somatycznych, afektywnych i narracyjnych. W tym sensie psychoperformans zbliża się do paradygmatów psychofizjologii i neuroestetyki, ale operuje poza laboratorium, w polu obecności, które jest jednocześnie przestrzenią sztuki, refleksji i interwencji. Dla każdego uczestnika można myśleć o serii mikro–protokółów, w których w kontrolowany sposób różnicuje się jeden lub kilka parametrów działań na materiale: na przykład zmienia się tylko grubość papieru przy stałej sile gestu niszczenia, tylko stopień zawieszenia obiektu przy stałym natężeniu światła, tylko rodzaj unieruchamiającej substancji (taśma, sznurek, klej, żywica) przy stałej strukturze logoperformansu towarzyszącego fiksacji. W polu obecności takie „mini–eksperymenty” mogą być prowadzone w formie sekwencji trzech–czterech powtórzeń, różniących się jednym parametrem, z precyzyjną obserwacją kinestezji (subiektywne skale napięcia, ciężaru, płynności gestu), interocepcji (oddech, rytm serca, subiektywne poczucie temperatury, ucisku, rozszerzenia) oraz logoperformansu (zmiany rejestru językowego, metafory dominujące w opisie działania). Obraz – fotograficzny lub wideo – staje się tu narzędziem późniejszej analizy perfonemicznej: możliwe jest śledzenie mikro–różnic w trajektoriach ruchu, amplitudach gestów, konfiguracjach światła i cienia. Dźwięk – zarejestrowany przez mikrofony kontaktowe lub przestrzenne – dostarcza danych o

modyfikacjach rytmów uderzeń, trzasków, szelestów. Obiekt – włączony do listy rzeczy–kluczy wraz z informacją o historii kolejnych działań na materiale – przestaje być jednym „przedmiotem”, a zaczyna funkcjonować jako wektor przechodzący przez różne stany: nienaruszony, częściowo zniszczony, zrekombinowany, zawieszony, unieruchomiony. To, co w tradycyjnej praktyce terapeutycznej byłoby zapisane jako ogólna „praca z agresją” lub „praca z kontrolą”, tutaj zostaje rozszczepione na szczegółowe profile materiałowo–perfonemiczne, pozwalające obserwować, czy dla danej osoby bardziej regulujące jest niszczenie materiałów miękkich (papier, tkanina), czy twardych (drewno, ceramika), czy łatwiej toleruje zawieszanie lekkich obiektów na wysokości wzroku, czy raczej cięższych, ale bliżej podłoża, czy unieruchamianie odbierane jest jako stabilizacja czy jako przemoc. W tym trybie psychoperformans przekształca działania na materiale w narzędzie wysokorozdzielczej diagnostyki dynamicznej, przy czym „diagnoza” nie jest tu etykietą, lecz punktem wyjścia do projektowania kolejnych planów sytuacyjnych, w których margines sterowalności może być poszerzany za pomocą stopniowo modulowanej ekspozycji na specyficzne konfiguracje działań na rzeczach.

Działania na materiale ujawniają również struktury głębokiej semiotyki, w których gesty destrukcji, rekombinacji, zawieszenia i fiksacji są osadzone w długich genealogiach kulturowych, religijnych i technologicznych. Z perspektywy antropologii religii niszczenie obiektów wiąże się z ikonoklazmem, ofiarą, rytualnym złamaniem, składanie – z redempcyjną pracą „przywracania całości”, zawieszanie – z liminalnością i ofiarą zawieszoną „między ziemią a niebem”, unieruchamianie – z karą, „przykuwaniem”, „zapieczętowaniem” złych mocy. Z kolei w historii technologii destrukcja i rekonstrukcja materiału to fundamenty przemysłowych i postprzemysłowych łańcuchów wartości: cięcie, szatkowanie, mielenie, recykling, regranulat, kompozyt. Psychoperformans nie abstrahuje od tych logik; przeciwnie – włącza je w plan sytuacyjny jako niejawne, ale rozpoznawalne matryce, które można demistyfikować i przepracowywać. Jeżeli na przykład niszczeniu poddawane są przedmioty silnie zmediatyzowane (opakowania markowych produktów, nośniki danych, elementy infrastruktury biurowej), to każdy akt rozdarcia czy zmiażdżenia jest jednocześnie perfonemem anty–fetyszyzującym: dotyk ujawnia kruchość tego, co w reżimie towarowym było przedstawiane jako trwałe, pożądane, naddane znaczeniem. Jeżeli zaś unieruchamia się obiekty związane z dyscypliną instytucjonalną – identyfikatory, pieczętki, narzędzia kontrolne – to fiksacja może być czytana jako chwilowa „neutralizacja” ich funkcji, materializacja przerwy w obiegu władzy. Obraz ma tu rolę krytyczną: dokumentując stan „przed” i „po” działaniu na materiale, pozwala zobaczyć, jak zmienia się aura obiektów w sensie benjaminowskim; słowo, modulowane w logoperformansie, może przechwytywać język reklamy, biurokracji, mediów, aby w momencie destrukcji lub rekonstrukcji wprowadzić dysonans, ironiczny przesuw, przewartościowanie; gest może zderzać precyzję rzemiosła z brutalnością siły fizycznej, a światło – estetyzować to, co zazwyczaj ukrywane (śmietniki, odpady, resztki), przy jednoczesnym demontażu ich fetyszystycznego statusu. Dźwięk zaś, rejestrując „hałas destrukcji” i „szelest rekonstrukcji”, może zostać przetworzony w logice sound studies jako materiał do analizy akustycznych krajobrazów przemocy i opieki, wydatku i troski, w których psychoperformans zakotwicza własne działania.

Krytyczna praca nad destrukcją i rekonstrukcją nie może jednak ignorować wymiaru ekologicznego. W kontekście współczesnych debat o antropocenie, kapitalocenie i kryzysie środowiskowym działania na materiale muszą być projektowane tak, aby nie powielać logik

ekstrakcji i generowania odpadów, które psychoperformans stara się demistyfikować. To oznacza, że już na etapie doboru materiałów do niszczenia, składania, zawieszania, unieruchamiania matryca decyzji powinna uwzględniać ich cykl życia, możliwość ponownego użycia lub bezpiecznego zwrotu do obiegu, ślad środowiskowy ich produkcji i utylizacji. Praca z papierem może preferować nośniki już zużyte – wydruki błędne, opakowania, materiały makulaturowe – zamiast nowych arkuszy; działania na plastiku powinny być ograniczone do materiałów, które po performansie mogą trafić do strumieni recyklingu, a nie generować nieprzetwarzalne odpady; destrukcja elektroniki czy baterii wymagałaby specyficznych procedur bezpieczeństwa i w zasadniczym modelu psychoperformansu jest wyłączona lub zastępowana destrukcją ich „symbolicznych ekwiwalentów”. Z tej perspektywy działania na materiale stają się nie tylko praktyką epistemologiczną i terapeutyczną, lecz także ćwiczeniem w odpowiedzialności materialnej: uczestnicy uczą się, że każda decyzja o rozdarciu, sklejeniu, zawieszeniu, unieruchomieniu generuje konsekwencje poza polem obecności, w dłuższej czasoprzestrzeni przepływu materii. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą tu nie tylko mikro–teatrum relacji podmiot–rzecz, ale także mikromodel szerszych przepływów środowiskowych: pęknięty plastik nie „znika”, ale trafia do innej konfiguracji; papier rozdarty i złożony w kolaż może zostać poddany recyklingowi; zawieszony w powietrzu odpad technologiczny przypomina o własnej nierozkładalności. Włączenie tych wymiarów do planu sytuacyjnego sprawia, że działania na materiale nie są autonomiczną „techniką wyrazu”, lecz jednym z kluczowych miejsc, w których psychoperformans artykułuje własną etykę materii, własną politykę czujności wobec tego, co pozornie „martwe”, a w rzeczywistości stale współkonstytuujące pole obecności, struktury poznawcze i trajektorie Indywidualnej Akcji.

Działania na materiale, widziane z perspektywy teorii relacji z obiektem i współczesnych enaktywnych modeli podmiotowości, tworzą szczególnie wyraziste pole do śledzenia, jak procesy projekcji, introjekcji i identyfikacji projekcyjnej zostają „przeniesione” z przestrzeni intrapsychicznej w przestrzeń manipulacji substancją. W klasycznych ujęciach psychoanalitycznych agresja wobec obiektu, jego rozszczepianie, dewastacja oraz wtórne „ratowanie” i składanie są sposobami negocjowania lęków przed utratą, przed rozpadem Ja, przed zemstą obiektu; równocześnie stanowią próbę sprawdzenia, czy obiekt „przetrwa” destrukcję i pozostanie dostępny jako źródło podtrzymania. W psychoperformansie te dynamiki zostają poddane radykalnej operacjonalizacji: plan sytuacyjny intencjonalnie wprowadza sekwencje niszczenia, składania, zawieszania, unieruchamiania jako serię aktów symbolicznych, które dzieją się wobec konkretnych rzeczy, ale w matrycy decyzji kodowane są zarazem jako perfonemy na relacji z innymi ludźmi, instytucjami, własnym ciałem. Kiedy uczestnik rozdiera na strzępy dokument urzędowy, gniecie opakowanie po leku, przybija do deski plastikową kartę identyfikacyjną, zawiesza w powietrzu fragment ubrania lub unieruchamia w żywicy drobny obiekt biograficzny, obraz nie tylko rejestruje materialną transformację rzeczy, lecz także figuratywizuje transformację relacji: to, co było nośnikiem kontroli, może zostać chwilowo zneutralizowane; to, co było „martwą materią”, ujawnia swoją pozycję w sieci przemocy ekonomicznej, medycznej, biurokratycznej; to, co było „niemym tłem”, zostaje wpisane w logoperformans jako adresat i nadawca aktu. Gest destrukcji może być zatem czytany jako perfonem „wypowiedzenia” czegoś, co nie mogło zostać przetworzone w słowie; gest rekonstrukcji – jako próba nowego rozmieszczenia identyfikacji; zawieszanie – jako symboliczna aktualizacja stanu „jeszcze nie rozstrzygniętego”; unieruchamianie – jako dramatyczna inscenizacja tego, co w dotychczasowej biografii było strukturalnie „zamrożone”. Gęstość bodźców w kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, wzmocniona przez precyzyjnie

dobrane parametry materiałowe, pozwala tym mikro-operacjom uzyskać wysoki poziom rozdzielczości fenomenologicznej: uczestnik nie tylko „wie”, że coś niszczy czy „naprawia”, lecz czuje w kinestezji i interocepcji, jak zmienia się rozkład napięcie–uwolnienie, jak przedstawiają się dominanta rytmiczna i margines sterowalności ruchów, jak logoperformans sam zaczyna się przełączać między rejestrami gniewu, ironii, troski, żałoby. Z perspektywy IndywiduAkcji, rozumianej jako proces ucieleśnionej organizacji pola doświadczenia, działania na materiale stanowią więc rodzaj „mikro–ekonomii libido i agresji”, w której obiekt nie jest abstrakcyjną figurą, lecz konkretną rzeczową matrycą, pozwalającą prześledzić, jak energia niszczenia i energia podtrzymywania przechodzą przez ciało i wracają do pola obecności jako przekształcone trajektorie.

W wymiarze relacyjnym działania na materiale ujawniają się jako jeden z najbardziej czułych wskaźników dynamiki grupowej w polu obecności. Gdy z przestrzeni indywidualnej przenosimy się do pracy z wieloma osobami, niszczenie, składanie, zawieszanie, unieruchamianie przestają być jedynie relacją „ja–rzecz” i stają się praktykami negocjowania wektorów władzy, zaufania, oporu i solidarności między uczestnikami. W tradycjach psychoanalizy grupowej i analizy pola (od Kurta Lewina po Wilfreda Biona i Samuela Foulkesa) podkreślano, że grupa generuje własną „mentalność zbiorową”, która nie jest prostą sumą stanów jednostek, lecz emergentną strukturą napięć, ról, fantazji. Psychoperformans, włączając działania na materiale w konfiguracje wieloosobowe, umożliwia śledzenie tej mentalności poprzez konkretny rozkład gestów na rzeczach: kto inicjuje destrukcję, kto ją powstrzymuje, kto proponuje składanie, kto pozostaje obserwatorem, kto spontanicznie zawiesza obiekty „ponad głowami” innych, kto fiksuje je w miejscach trudno dostępnych, kto zajmuje się sprzątaniem fragmentów, kto organizuje archiwum resztek. Obraz – w rejestracji wideo lub w formie serii fotografii – pozwala później analizować, jak układają się trajektorie rąk w przestrzeni, jakie „ścieżki” między stołem a ścianą, między walizką narzędziową a podłogą stają się dominujące, gdzie lokowane są zawieszone obiekty (w centralnych osiach wzroku czy na peryferiach kadru), jakie strefy pozostają konsekwentnie „czyste” lub „zaśmiecone”. Dźwięk – spleciony z logoperformansem – odsłania rytmy dyskusji wokół destrukcji („czy możemy to rozerwać?”, „czy to nie jest za dużo?”), decyzji o rekonstrukcji („spróbujmy to jednak skleić”), sporów o unieruchomienie („to nie powinno się ruszać”, „nie przybijaj tego, to moje”) oraz cisze, w których zawieszone obiekty przestają być tylko wizualnymi punktami, a stają się „milczącymi uczestnikami” procesu. Światło, modulowane świadomie lub wynikające z architektury miejsca, hierarchizuje strefy widzialności i niewidzialności: to, co zawieszone w ciemniejszej części przestrzeni, może symbolizować wypartą część pracy, to, co brutalnie oświetlone, może dramatyzować destrukcję lub fiksację. W takim układzie margines sterowalności przestaje być parametrem tylko indywidualnym i staje się parametrem pola: nie chodzi już wyłącznie o to, jak daleko jedna osoba jest w stanie posunąć się w destrukcji czy unieruchomieniu obiektu, lecz o to, jak daleko grupa może przesunąć granice wspólnej tolerancji na rozpad i stabilizację materii, zanim pojawi się opór, konflikt, wycofanie, potrzeba renegocjacji planu sytuacyjnego. Działania na materiale są więc również instrumentem diagnozy nie tylko indywidualnego, lecz także kolektywnego profilu pracy z agresją, opieką, kontrolą i odpowiedzialnością.

Wprowadzenie działań na materiale do przestrzeni instytucjonalnych – edukacyjnych, klinicznych, artystycznych – odsłania ich wymiar normatywny i infrastrukturalny. Niszczenie, składanie, zawieszanie, unieruchamianie nie dzieją się nigdy w próżni prawnej, organizacyjnej i architektonicznej: każdy plan sytuacyjny musi być kompatybilny z realnymi ograniczeniami

bezpieczeństwa, przepisami BHP, regulacjami dotyczącymi substancji chemicznych, nośności stropów, ewakuacji, a także z mniej oczywistymi kodami instytucji – tym, co uznaje się za „akceptowalne formy ekspresji”. Psychoperformans, działając w takich przestrzeniach, unika zarówno naiwnej ignorancji tych uwarunkowań, jak i podporządkowania się im w sposób, który unieważnia krytyczny potencjał działań na materiale. Oznacza to konieczność podwójnego kodowania matrycy decyzji: po pierwsze, na poziomie „twardych parametrów” (jakie narzędzia tnące są dopuszczalne, jakie kleje i żywice wolno stosować ze względu na opary, ile kilogramów można zawiesić w danym punkcie sufitu, jakie procedury sprzątania i utylizacji obowiązują), po drugie – na poziomie „miękkich protokołów” relacyjnych (jak uprzednio negocjować z instytucją obecność destrukcji w jej murach, jak opisywać działania, aby nie zostały zredukowane do kategorii „zabawy” lub „dewastacji”, jak zabezpieczyć uczestników przed wtórną patologizacją ich gestów przez zewnętrznych obserwatorów). W tym sensie działania na materiale mają zawsze charakter podwójnie performatywny: są aktami na rzeczach i jednocześnie aktami wobec instytucji. Kiedy w sali szpitalnej rozdiera się na części symulowane formularze zgody, a następnie skleja w inny porządek; kiedy w klasie szkolnej zawiesza się w przestrzeni zrecyklowane elementy wyposażenia, unieruchamiając je w nowych konfiguracjach; kiedy w galerii sztuki niszczy się i składa materiały pokrewne tym, które na co dzień służą do wystawiennictwa, obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wpisują się w istniejące reżimy widzialności, ale zarazem je dekonstruują. Obraz dokumentuje, że instytucja „pozwoliła” na określony poziom destrukcji i rearanżacji; logoperformans może wprost nazywać warunki tego pozwolenia; gesty personelu technicznego, kuratorskiego, pedagogicznego stają się elementem pola obecności; światło architektoniczne (światłówki, reflektory, światło dzienne) nieuchronnie hierarchizuje działania; dźwięk (odgłosy zza ściany, sygnały urządzeń, komunikaty) spleta się z hałasem niszczenia i rekonfiguracji. Psychoperformans, pracując z tymi uwarunkowaniami, nie stara się ich anulować, lecz uczynić jawniejszymi: działania na materiale stają się wówczas także badaniem materialno-semiotycznego interfejsu między podmiotami a instytucją, której sprzęty, przepisy i infrastruktura są częścią rozszerzonego obiektu.

Działania na materiale domykają swój wymiar epistemiczny i etyczny w momencie, w którym zostają włączone w złożone strategie dokumentacji i analizy, nie tracąc przy tym statusu aktów symbolicznych ulokowanych w tu–i–teraz pola obecności. Minimalna dokumentacja – fotografie kolejnych faz destrukcji i rekonstrukcji, krótkie nagrania wideo, zapisy dźwiękowe, notatki somatyczne, transkrypcje logoperformansów – pełni funkcję operacyjną: umożliwia powrót do przeżytego doświadczenia w innym czasie, w innym stanie afektywnym, pozwala rozszerzyć horyzont refleksji i projektowania kolejnych planów sytuacyjnych. Jednocześnie każda dodatkowa warstwa rejestracji wprowadza ryzyko „estetyzowania destrukcji” i „fetyszyzowania procesu”, w którym akt niszczenia czy unieruchamiania zostaje zredukowany do waloru obrazu lub dźwięku przeznaczonego do dalszej cyrkulacji. Matryca decyzji musi więc zawierać również parametry dotyczące obecności lub nieobecności kamer, mikrofonów, obserwatorów zewnętrznych, zasad przechowywania i udostępniania materiałów, sposobów anonimizacji i pseudonimizacji. Pole obecności powinno pozostać w pierwszej kolejności przestrzenią Indywidualnej Akcji, a dopiero w drugiej – źródłem danych dla analiz metodologicznych, artystycznych czy naukowych. To oznacza, że decyzja „po” w odniesieniu do działań na materiale obejmuje co najmniej trzy poziomy: los obiektów (czy zostają, są utylizowane, przekształcane w trwałe artefakty), los zapisów (czy są archiwizowane, przeglądane wspólnie, używane w badaniach) oraz los protokołów (czy na ich podstawie modyfikowana jest lista rzeczy–kluczy, parametry gęstości bodźców, progi bezpieczeństwa). W tej perspektywie

niszczenie, składanie, zawieszanie i unieruchamianie przestają być pojedynczymi gestami, a stają się fragmentami większej trajektorii, w której ciało uczy się nowych sposobów bycia z materią, materia ujawnia swoje opory i możliwości transformacji, a praktyka psychoperformansu – poprzez iteracyjne sprzężenie zwrotne między planem sytuacyjnym, polem obecności i decyzją „po” – generuje coraz bardziej precyzyjny, odpowiedzialny i wielowymiarowy model pracy na granicy somatycznego doświadczenia i symbolicznej reorganizacji świata rzeczy, nieustannie rozgrywany w pełnej współpracy kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

6.5. Bezpieczne użycie obiektów: materiały, ciężar, temperatura, higiena, odpowiedzialność

Bezpieczne użycie obiektów w psychoperformansie nie jest dodatkiem „proceduralnym” dopisywanym na końcu planu sytuacyjnego, lecz jednym z jego wymiarów konstytutywnych, ponieważ każdy obiekt – rozumiany jako materialny nośnik perfonemów – działa równocześnie w rejestrach fizycznym, afektywnym, semiotycznym i społecznym. W tym sensie bezpieczeństwo nie sprowadza się do minimalizacji „ryzyka urazu”, lecz musi być konceptualizowane jako zarządzanie marginesem sterowalności w całym polu obecności, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą nierozdzieloną konfigurację oddziaływań na ciało i układ nerwowy uczestnika. Jeżeli psychoperformans operuje wysoką gęstością bodźców i wysoką rozdzielczością aktów symbolicznych, to każdy błąd w doborze materiałów, ciężaru, temperatury czy parametrów higienicznych może skutkować nie tylko urazem somatycznym, ale również destabilizacją dynamiki afektywnej, uruchomieniem reakcji stresowych o charakterze dysregulacyjnym, a w skrajnych wypadkach – wejściem pola obecności w obszar retraumatyzacji. Z tego powodu matryca decyzji musi od początku obejmować równoległe mapowanie trzech warstw: parametrów fizycznych obiektów (skład materiałowy, masa, potencjał termiczny, toksyczność, podatność na fragmentację), parametrów somato-psychicznych uczestników (profil wrażliwości sensorycznej, historia urazów, konfiguracje lęku i kontroli, reakcje fight-flight-freeze-fawn) oraz parametrów środowiskowych (architektura miejsca, nośność struktur, dostęp do ewakuacji, obecność instalacji elektrycznych i źródeł ciepła). Dopiero w splocie tych trzech warstw można mówić o odpowiedzialnym projektowaniu pola obecności, w którym każdy potencjalny akt symboliczny jest jednocześnie przetestowany jako akt fizycznie i psychofizjologicznie bezpieczny.

W ujęciu ergonomii i nauk o bezpieczeństwie materiałowym dobór obiektów do psychoperformansu wymaga traktowania ich jak elementów systemu człowiek–obiekt–środowisko, a nie jako neutralnych rekwizytów. Materiały porowate, chłonne, o skomplikowanej strukturze powierzchni (surowe drewno, tkaniny o długim włosiu, gąbki, nieszkliwiona ceramika) zachowują się inaczej niż materiały gładkie i niechłonne (stal, szkło hartowane, tworzywa wysokopolimerowe), zarówno pod względem mikrobiologicznym, jak i kinestetycznym, akustycznym oraz optycznym; równocześnie niosą inne ryzyka urazowe: drzazgi, mikrourazy skóry, odłamki, odpryski, przecięcia. Materiały kruche – cienkie szkło, ceramika, niektóre tworzywa – po przekroczeniu progu obciążenia rozpadają się w sposób gwałtowny, generując drobne, ostre fragmenty, potencjalnie nieprzewidywalny kierunek ich odlotu i hałas o wysokim natężeniu; materiały plastyczne i elastyczne – guma, gruba folia,

miękkie polimery – pochłaniają energię uderzenia, ale mogą generować efekty „odsprężenia” (odbicie obiektu), co wprowadza inne wektory ryzyka. Psychoperformans musi uwzględniać te różnice na poziomie perfonemiki: perfonem pęknięcia kruchej materii ma inną sygnaturę kinestetyczno–akustyczną niż perfonem kompresji materiału plastycznego, a zatem inaczej rozkłada napięcie–uwolnienie w ciele uczestników i inaczej wpływa na ich zdolność do utrzymania kontroli nad ruchem. Obraz – w projektowaniu planu sytuacyjnego – powinien rozpoznawać potencjalne trajektorie odłamków; logoperformans – precyzyjnie modulować narrację wokół tego, co „może się stać” z obiektem, tak aby nie wprowadzać lęku antycypacyjnego przekraczającego realne ryzyko. Gest – jako narzędzie implementacji siły – wymaga kalibracji: operowanie nożem, nożycami, narzędziami tnącymi, instrumentami do wiercenia czy przebijania dopuszczalne jest wyłącznie w konfiguracjach, w których zarówno dominanta rytmiczna ruchu, jak i gęstość bodźców w otoczeniu sprzyjają precyzji, a nie dystrakcji. Światło – zbyt ostre, oślepiające, migotliwe – może dramatycznie obniżyć margines sterowalności poprzez przeciążenie wzrokowe; dźwięk – wysoki hałas tła, nagłe trzaski – może modyfikować próg reaktywności układu limbicznego, zwiększając ryzyko gwałtownych, niekontrolowanych reakcji ciała na nieoczekiwany bodziec. Bezpieczne użycie obiektów w tym sensie oznacza zawsze zarządzanie złożoną ekologią kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, w której każdy z elementów może minimalizować lub amplifikować ryzyko.

Z perspektywy somatyki klinicznej i neurofizjologii ciężar obiektu nie jest jedynie parametrem mechanicznym, lecz istotnym modulantom percepcji własnego ciała i relacji z grawitacją, a zatem kluczowym czynnikiem w projektowaniu perfonemów dotykowych i kinestetycznych. Manual handling, nawet przy obciążeniach znacznie niższych niż progi wyznaczone w ergonomii przemysłowej, może prowadzić do mikrourazów, przeciążeń stawów, dysbalansów mięśniowo–powięziowych, jeśli dominanta rytmiczna działań jest zbyt szybka, interpolacja przerw – zbyt rzadka, a mapy proprioceptywne uczestników – zaburzone przez chroniczne napięcie, zmęczenie lub wcześniejsze urazy. W psychoperformansie ciężar obiektów powinien być kategoryzowany nie tylko w jednostkach fizycznych (masa w kilogramach), ale również w jednostkach „wysiłku odczuwanego” – subiektywnej skali wysiłku, która zależy od wieku, kondycji fizycznej, profilu somatycznego i emocjonalnego uczestnika. Obiekt, który dla jednej osoby jest „lekki” i generuje poczucie sprawczości, dla innej może być „na granicy” możliwości i uruchamiać mechanizmy kompensacyjne (nadmierne napinanie karku, zaciskanie szczęk, wstrzymywanie oddechu), co w polu obecności ma konsekwencje nie tylko biomechaniczne, ale również afektywne i narracyjne. Plan sytuacyjny musi zatem zawierać parametry maksymalnej i minimalnej masy obiektów przeznaczonych do podnoszenia, przenoszenia, zawieszania, dociążania, zróżnicowane w zależności od roli (obiekt–klucz, tło, element montażowy), a także przewidywać warianty zastępcze – lżejsze odpowiedniki – dla osób, których profil somatyczny wymaga redukcji obciążenia. W tej perspektywie decyzja „po” nie dotyczy wyłącznie losu obiektu, lecz również losu ciała: czy dana sekwencja pracy z ciężarem doprowadziła do rozszerzenia marginesu sterowalności, czy raczej do jego zawężenia poprzez ból, zmęczenie, poczucie porażki. Bezpieczne użycie obiektów oznacza zatem projektowanie konfiguracji, w których energia ciężaru działa jako wektor IndywiduAkcji, a nie jako wektor mikrourazów; wymaga to stałej czujności wobec subtelnych zmian w oddechu, organizacji postawy, jakości gestu, które w polu obecności są tak samo istotnymi wskaźnikami, jak deklaracje słowne uczestników, i muszą być włączone w logikę matrycy decyzji, aby prozodia domknięcia nie polegała na „przetrwaniu wysiłku”, lecz na rozpoznawalnym doświadczeniu sprawczości, wpisanym w kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Temperatura obiektów, włączana do pola obecności jako parametr perfonemiczny, wymaga szczególnie wyrafinowanej kalibracji, ponieważ dotyczy bezpośrednio systemów termoregulacji, nocycepcji i interocepcji, a więc struktur, które są kluczowe dla regulacji afektywnej i poczucia bezpieczeństwa cielesnego. Z punktu widzenia neurofizjologii sensorycznej bodźce termiczne są kodowane przez wyspecjalizowane populacje receptorów skórnych i głębokich (m.in. kanały TRP o różnych progach aktywacji), które reagują zarówno na absolutną wartość temperatury, jak i na szybkość jej zmiany; w efekcie niewielkie różnice w parametrach obiektu – o kilka stopni w górę lub w dół – mogą zostać zarejestrowane przez ciało jako radykalnie odmienna jakość afektywna: „przyjemne ciepło”, „łagodny chłód”, „zagrożenie oparzeniem”, „zagrożenie odmrożeniem”. Psychoperformans, projektując kontakt z obiektami o zmodyfikowanej temperaturze (chłodzone szkło, porcelana w pobliżu źródła ciepła, kompresy, metaliczne powierzchnie o dużej pojemności cieplnej), musi uwzględniać nie tylko normy dermatologiczne i fizjologiczne, ale także różnice indywidualne w progu percepcji termicznej, związane z wiekiem, profilami neuropsychologicznymi, farmakoterapią czy współistniejącymi schorzeniami układu krążenia i układu autonomicznego. Obiekt o temperaturze „neutralnej” w sensie technicznym (nieprzekraczającej zakresów uznawanych za bezpieczne dla skóry nieuszkodzonej) może być odbierany jako nadmiernie zimny lub gorący przez osobę z obniżoną integracją sensoryczną lub z nadwrażliwością dotykowo-termiczną, co w polu obecności może uruchomić kaskadę reakcji fight-flight-freeze, zamiast wspierać IndywiduAkcję. Plan sytuacyjny musi zatem kodować progi temperatury nie tylko w kategoriach „bezpieczeństwa tkankowego”, ale również w kategoriach „progów akceptowalności afektywnej” dla konkretnej populacji uczestników, a w razie wątpliwości wprowadzać procedury stopniowej ekspozycji: obiekt najpierw demonstrowany obrazem i słowem, następnie dotykany przez prowadzącego, potem udostępniany do krótkiego, kontrolowanego kontaktu, przy stałym monitorowaniu zmian w dominanta rytmiczna oddechu, napięcia mięśniowego i jakości gestów. Światło może wspierać tę regulację, wizualnie kodując „strefy temperatury” (na przykład poprzez użycie barw i faktur sugerujących chłód lub ciepło), a dźwięk – przez odpowiednio ustrukturyzowaną warstwę audialną – modulować oczekiwanie na kontakt: perfonemy termiczne nie wprowadzają się nagle, lecz zostają „zapowiedziane” przez logoperformans i rytmizację pola, tak aby ciało miało czas na mikro-dostosowanie. W przeciwnym razie gęstość bodźców w kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt może przekroczyć margines sterowalności i zniekształcić prozodię domknięcia, czyniąc z doświadczenia termicznego nie tyle zasób, ile punkt krytyczny.

Higiena obiektów, włączana do psychoperformansu nie jako formalny wymóg zewnętrzny, lecz jako wewnętrzna komponenta etosu praktyki, wymaga myślenia na przecięciu mikrobiologii, epidemiologii szpitalnej, higieny pracy i antropologii codzienności. Każdy obiekt – od utensyliów domowych, przez materiały plastyczne, tkaniny, narzędzia, po elementy sprzętu medycznego czy technicznego – wnosi ze sobą niewidzialny mikrobiologiczny ślad środowiska, z którego pochodzi, oraz aktualnego pola obecności. Dotyk wielu osób, przemieszczanie między przestrzeniami, kontakt z powierzchniami o różnym statusie sanitarnym (podłogi, blaty, sprzęt, ciało) tworzą dynamiczną sieć transmisji mikroorganizmów, z których większość pozostaje niegroźna, ale część – w warunkach obniżonej odporności, obecności ran, śluzówek, kontaktu z oczami, ustami, nosem – może stać się wektorem zakażeń. Psychoperformans, pracując na przecięciu praktyki artystycznej, edukacyjnej i – nierzadko – klinicznej, musi zatem wbudować w plan sytuacyjny standardy inspirowane się procedurami kontroli zakażeń, bez przyjmowania ich w sposób literalny, lecz dostosowany do charakteru działań. Oznacza to m.in. konieczność klasyfikacji obiektów pod względem ryzyka bio-kontakt

(obiekty przeznaczone do dotyku dłoni, obiekty kontaktujące się z twarzą, obiekty generujące pyły i aerozole, obiekty mogące wchodzić w kontakt z mikro–uszkodzeniami skóry), określenia protokołów czyszczenia i dezynfekcji przed i po działaniu (fizyczne usuwanie zanieczyszczeń, dezynfekcja niskiego lub średniego poziomu odpowiednimi środkami chemicznymi tam, gdzie to zasadne), wprowadzenia rozwiązań barierowych (rękawiczki, jednorazowe osłony, maty ochronne) w kontekstach, gdzie materia obiektu jest szczególnie chłonna lub trudna do oczyszczenia. Jednocześnie logika IndywiduAkcji nakazuje unikać fetyszyzacji aseptyczności: nadmierna sterylizacja pola obecności może przekształcić psychoperformans w środowisko przesadnie kliniczne, wywołujące lęk przed „zanieczyszczeniem”, zamiast wspierać żywą relację ciała z materią. Dlatego matryca decyzji musi równoważyć dwie zasady: zasadę „wystarczającej higieny” (zapewnienie, że obiekty nie staną się realnym źródłem infekcji, z uwzględnieniem osób z obniżoną odpornością, alergiami, chorobami skóry) oraz zasadę „niepatologizowania kontaktu” (utrzymanie kontaktu z materią jako doświadczenia zwyczajnego, oswojonego, w którym mycie rąk, dezynfekcja, segregacja „czystych” i „brudnych” powierzchni są praktykami troski, a nie karą czy stygmatyzacją). Obraz może tu pełnić funkcję edukacyjną – klarowne, niesensacyjne przedstawienie obiegu obiektów między strefami „czystymi” i „roboczymi”; słowo – w logoperformansie – może demistyfikować procedury higieniczne, nazywając je wprost jako przejaw odpowiedzialności wobec własnego ciała i innych. Gest – mycia, wycierania, odkładania obiektu do wyznaczonej strefy – staje się sam perfonem troski; światło może podkreślać podział stref sanitarnych, nie estetyzując jednocześnie nadmiernie „czystości”; dźwięk – choćby charakterystyczne kliknięcie dozownika środka dezynfekcyjnego, szum wody – wpisuje praktyki higieniczne w rytm działania, zamiast traktować je jako pauzy „poza performansem”. W ten sposób higiena przestaje być zewnętrznym wymogiem, a staje się integralną częścią pola obecności, w którym obiekt nie tylko „działa”, ale także „współ–istnieje” z ciałem w warunkach ograniczonego, świadomie regulowanego ryzyka.

Wymiar odpowiedzialności w bezpiecznym użyciu obiektów w psychoperformansie obejmuje kilka nakładających się poziomów: somatyczny, afektywny, epistemiczny, prawny i ekologiczny, z których żaden nie może być traktowany jako „zewnętrzny” wobec praktyki, ponieważ każdy perfonem obiektowy jest zarazem techniką oddziaływania na ciało, operacją na znaczeniach, interwencją w środowisko oraz gestem osadzonym w porządku normatywnym. W kategoriach teorii systemów i studiów nad bezpieczeństwem można mówić o konieczności budowy lokalnej „kultury bezpieczeństwa” – nie jako zestawu zakazów, lecz jako trwałego habitusu, w którym osoba projektująca plan sytuacyjny i osoby współtworzące pole obecności internalizują kryteria oceny ryzyka, progi akceptowalności i mechanizmy korekty, podobnie jak w laboratoriach naukowych czy praktykach klinicznych. Matryca decyzji musi w tym kontekście wyjść poza poziom doboru parametrów materiałowych, ciężaru, temperatury i higieny, i objąć pytania o to, kto ponosi odpowiedzialność za wybór obiektów, za ich montaż w konkretnych konfiguracjach, za decyzje o włączaniu i wyłączaniu określonych klas rzeczy–kluczy (na przykład obiektów związanych z przemocą, chorobą, śmiercią, religią), za sposób komunikowania reguł ich użycia, a także za projektowanie procedur przerwania i wycofania, kiedy margines sterowalności zostaje przekroczony. Odpowiedzialność nie jest tu zredukowana do figury indywidualnej winy, lecz rozumiana jest relacyjnie i strukturalnie: pole obecności generuje określone wektory działania, a osoba prowadząca – wyposażona w kompetencje somatyczne, psychologiczne, artystyczne i organizacyjne – odpowiada za to, aby obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt były od początku skomponowane w taki sposób, by minimalizować ryzyko

szkody i maksymalizować potencjał IndywiduAkcji, zgodnie z zasadą *primum non nocere* przepisanej na język praktyk performatywnych.

Na poziomie etyczno–prawnym odpowiedzialność za obiekty i poprzez obiekty wymaga przełożenia dorobku bioetyki, etyki badań z udziałem ludzi oraz regulacji z zakresu bezpieczeństwa pracy i odpowiedzialności cywilnej na specyficzny reżim psychoperformansu. Informowana zgoda – rozumiana tu jako proces, a nie jednorazowy podpis – musi obejmować nie tylko opis ogólnego celu działania, ale także typów obiektów, z którymi uczestnik może wejść w kontakt (materiały, potencjalny ciężar, zakres temperatury, sposób obchodzenia się, zasady higieny), oraz potencjalnych sytuacji brzegowych (destrukcja, zawieszanie, unieruchamianie, praca z obiektami o silnym ładunku biograficznym). Zgody muszą być zarazem odwracalne i stopniowalne: uczestnik ma prawo wycofać się z kontaktu z określonym obiektem lub klasą obiektów na każdym etapie działania, bez konieczności uzasadniania tego decyzji, a plan sytuacyjny musi przewidywać takie wycofanie jako scenariusz neutralny, niekarzący, wbudowany w strukturę pola obecności – na przykład poprzez perfonemy gestu i logoperformansu, które normalizują odmowę („tu zatrzymujemy się przy tym obiekcie”, „to, że go nie dotykasz, jest też ważną decyzją”). Odpowiedzialność obejmuje także zarządzanie dokumentacją: jeżeli obiekty są rejestrowane obrazem i dźwiękiem, jeżeli na ich powierzchni pozostają ślady dotyku, pisma, rysunku, jeżeli obiekt–klucz zostaje powiązany z konkretną historią biograficzną, to osoba prowadząca musi zapewnić, że proces pseudonimizacji i kontrola dostępu do zapisów są zgodne z obowiązującymi przepisami i etosem ochrony prywatności. W przeciwnym razie obiekt, zamiast pozostać narzędziem IndywiduAkcji, staje się wektorem biopolitycznej kontroli, w której ciało i jego ślady są wciągane w obieg danych poza wiedzą i zgodą uczestnika. W tym sensie odpowiedzialność za obiekt oznacza zawsze odpowiedzialność wobec osoby, która dotyka, podnosi, zawiesza, niszczy lub ratuje: obraz nie może poniżać, słowo nie może patologizować, gest nie może wymuszać, światło nie może demaskować wbrew woli, dźwięk nie może amplifikować wstydu, a obiekt nie może być używany jako pretekst do naruszenia integralności cielesno–symbolicznej.

Ecologiczny wymiar odpowiedzialności za obiekty domyka tę perspektywę, wpisując psychoperformans w szerszy kontekst etyki środowiskowej i badań nad materialnością w antropocenie. Każdy obiekt używany w polu obecności posiada swój ślad środowiskowy: materiały syntetyczne generują odpady trudne do recyklingu, jednorazowe rekwizyty z tworzyw sztucznych wzmacniają logikę użycia i wyrzucenia, obiekty kupowane ad hoc dla pojedynczego działania reprodukują wzorce konsumpcji, które pozostają w sprzeczności z deklarowaną troską o relacje ciała ze światem. Odpowiedzialne projektowanie obiektów w psychoperformansie wymaga zatem krytycznej rewizji repertuaru rzeczy–kluczy pod kątem ich ontologii środowiskowej: preferowania materiałów trwałych, wielokrotnego użytku, podatnych na naprawę i transformację, świadomego ograniczania elementów jednorazowych, refleksji nad tym, co dzieje się z obiektami po zakończeniu działania (czy wracają do codziennego obiegu, wchodzi do archiwum, są poddawane recyklingowi, czy stają się odpadami). Włączenie tych pytań do matrycy decyzji oznacza, że odpowiedzialność nie kończy się w momencie prozodii domknięcia pojedynczej sesji: decyzja „po” musi obejmować także trajektorię materii w czasie – czy psychoperformans wykorzystuje istniejące strumienie rzeczy, przekształcając je i demistyfikując, czy raczej generuje nowe warstwy odpadu. Na poziomie pola obecności może to być materializowane wprost: obraz śledzi przemianę obiektów w czasie, słowo nazywa ich biografie środowiskowe, gest zwraca uwagę na ślady zużycia, światło eksponuje różnicę między

materiałami „ciężkimi ekologicznie” a lekkimi, dźwięk może wprowadzać warstwy odnoszące się do pracy ekstrakcyjnej, transportu, degradacji, a sam obiekt – zniszczony, naprawiony, przekształcony – staje się nośnikiem wiedzy o tym, jak ciało jest wpłątane w sieci produkcji i destrukcji. W ten sposób bezpieczne użycie obiektów zostaje rozszerzone z wąsko rozumianego zarządzania ryzykiem na szeroką odpowiedzialność za to, jakie światy materialne psychoperformans współtworzy: czy wzmacnia on hegemoniczne reżimy rzeczy jednorazowych, toksycznych, nadmiarowych, czy też, przeciwnie, modeluje praktyki troski, naprawy, ograniczenia i odpowiedzialnego współistnienia, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt stają się nie tylko kanałami ekspresji, lecz także instrumentami etycznej korekty relacji między ciałami, rzeczami i środowiskiem.

Przestrzeń i sytuacja

Przestrzeń i sytuacja w psychoperformansie nie stanowią neutralnego tła ani „kontenera” dla działań, lecz podstawowy wymiar konstytuowania pola obecności, w którym Indywidualna Akcja może w ogóle zaistnieć jako proces różnicowania relacji między ciałem, innymi ciałami i materią. W tym sensie praktyka psychoperformatywna wpisuje się w długą, wielowątkową tradycję analiz przestrzeni – od fenomenologii cielesnego zamieszkiwania u Gastona Bachelarda i Maurice’a Merleau-Ponty’ego, przez produkcję przestrzeni u Henriego Lefebvre’a, analizy ram sytuacyjnych u Ervinga Goffmana, badania praktyk miejskich u Michela de Certeau, aż po geografie afektywne i topologie relacji w nowszych nurtach teorii krytycznej – ale przepisuje je na rygor planu sytuacyjnego, traktując każdy układ przestrzenny jako wysoce czułą matrycę perfonemiczną. Przestrzeń nie jest tu „pustą sceną”, na której dopiero później „coś się stanie”, lecz z góry ustrukturyzowanym polem sił, w którym rozkład gęstości bodźców, dominanta rytmiczna przepływów, konfiguracje widzialności i słyszalności, dostępnych trajektorii ruchu, możliwości zajęcia pozycji i dystansu tworzą rodzaj ukrytego protokołu działania, często silniejszego niż deklaracje słowne. Psychoperformans czyni z tego implicitnego protokołu explicytną matrycę decyzji: projektuje przestrzeń i sytuację w taki sposób, aby obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt od początku były skorelowane z topologią pola, a nie wprowadzane do niego arbitralnie, „po fakcie”. To właśnie na tym poziomie ujawnia się pełna operacyjność pojęcia pola obecności: jest ono nie tyle metaforą „atmosfery” działania, ile precyzyjną nazwą dla konfiguracji relacji przestrzennych, czasowych i afektywnych, w której każdy perfonem – nawet minimalny – zostawia ślad w geometrii i topologii sytuacji.

Kluczowym założeniem tej części jest odejście od potocznego, euklidesowego rozumienia przestrzeni jako trójwymiarowego kontinuum do wypełnienia, na rzecz ujęcia relacyjno-topologicznego, w którym odległości, kierunki, punkty ciężkości i granice nie są danymi „z natury”, lecz dynamicznie wytwarzają się w sprzężeniu ciała z otoczeniem. W takiej perspektywie plan sytuacyjny nie jest jedynie zapisem kolejnych aktów symbolicznych, ale przede wszystkim kartografią możliwych i zakazanych trajektorii ruchu, punktów kondensacji i rozproszenia, stref wysokiego i niskiego ciśnienia afektywnego. Rozmieszczenie obiektów, kształt i wielkość pomieszczenia, wysokość stropu, rodzaj posadzki, obecność progów, drzwi, okien, prześwitów i zasłon, relacje wewnątrz–zewnątrz, dostęp do światła dziennego i sztucznego – wszystko to bierze udział w kształtowaniu marginesu sterowalności: możliwości regulowania dystansu, zmiany perspektywy, wycofywania się i wchodzenia w centrum. W tym

sensie architektura przestrzeni jest jednocześnie architekturą potencjalnych reakcji układu nerwowego: wąskie korytarze, strome schody, niskie sufity, martwe narożniki ciemności, punkty niewidoczności i nadmiernej ekspozycji działają jako peryferyjne modulatory tonusu autonomicznego, jeszcze zanim jakkolwiek logoperformans zostanie wypowiedziany. Psychoperformans, operując w takich środowiskach, musi je czytać i przepis(yw)ać z precyzją zbliżoną do pracy architekta, scenografa i neuroestetyka zarazem: każda zmiana ustawienia obiektu, każda modyfikacja oświetlenia, każdy wybór miejsca siedzenia czy stania, każda decyzja o otwarciu bądź zamknięciu przejścia to zarazem decyzja o tym, jak zostanie ukształtowana dominanta rytmiczna pola, jakie ścieżki IndywiduAkcji staną się dostępne, a jakie zostaną tymczasowo odcięte.

Sytuacja – w odróżnieniu od przestrzeni – wprowadza wymiar ramowania społecznego i kognitywnego: to nie tylko „gdzie”, lecz także „po co”, „z kim” i „pod jakim tytułem” coś się rozgrywa. Goffmanowskie „ramy sytuacyjne” i tradycje mikro-socjologii interakcji wskazują, że te same konfiguracje materialne mogą zostać radykalnie odmiennie interpretowane w zależności od tego, jaki logoperformans je inauguruje (warsztat, konsultacja, próba, rytuał, badanie, gra), jakie instytucje legitymizują obecność ciał i obiektów, jakie role są dostępne i jak rozłożona jest władza definiowania „tego, co się tu w ogóle dzieje”. Psychoperformans przechwytuje te intuicje i przekształca je w operacyjną kategorię sytuacji jako warstwowego pola ramowego: na poziomie makro sytuacja jest zakorzeniona w instytucji (szpital, szkoła, galeria, dom prywatny, plener miejski), która narzuca określone normy, regulaminy, formy nadzoru; na poziomie mezo – w typie formatu (sesja indywidualna, praca grupowa, pokaz, działanie w przestrzeni publicznej); na poziomie mikro – w perfonemach otwarcia, które ustanawiają specyficzne warunki zgody, odpowiedzialności i dystrybucji głosu. W tej perspektywie logoperformans nie jest dodatkiem do przestrzeni, lecz jednym z głównych instrumentów „ustawienia” sytuacji: to, jakie słowa padną na wejściu, jak zostanie opisana rola obiektów, jakie ograniczenia zostaną zwербalizowane, a jakie pozostaną w tle, decyduje o tym, czy pole obecności będzie przeżywane jako pole eksperymentu, treningu, gry, terapii, sztuki, kontroli, czy też – co najbardziej pożądane – jako złożona, polimodalna matryca IndywiduAkcji, w której przejścia między rejestrami nie są narzucane, lecz negocjowane. Sytuacja jest więc dla psychoperformansu tym, czym „klatka fazowa” dla systemów dynamicznych: określa, jakie stany są stabilne, jakie przejściowe, jakie trajektorie prawdopodobne, a jakie niemal wykluczone; przestrzeń dostarcza parametrów fizykalnych, sytuacja – parametrów semantyczno-normatywnych.

Wprowadzenie kategorii przestrzeni i sytuacji na tym etapie rozważań ma także funkcję metodologiczną: pozwala przesunąć ciężar opisu z pojedynczych ciał i obiektów na relacyjne konfiguracje, w których perfonem nigdy nie jest tylko gestem jednostki, ale zawsze przecięciem wektorów architektonicznych, instytucjonalnych, afektywnych i symbolicznych. Psychoperformans, projektując plany sytuacyjne, musi rozpoznawać, że każdy akt symboliczny – nawet minimalny ruch dłonią, pojedyncze słowo, drobna korekta oświetlenia, przełączenie warstwy dźwiękowej, przesunięcie obiektu o kilka centymetrów – jest równocześnie mikromodyfikacją topologii pola: zmienia linię widzenia, przesuwają oś ciężkości grupy, przekształca rozkład gęstości bodźców, otwiera lub zamyka określone trajektorie ruchu i uwagi. Decyzja „po” w kontekście przestrzeni i sytuacji nie dotyczy już wyłącznie tego, „co zrobiono” z ciałem i obiektem, lecz także tego, „co zrobiono” z miejscem: czy zostało ono pozostawione w stanie zbliżonym do wyjściowego, czy przepisane materialnie (zmiana układu mebli, śladów,

zawieszeń), symbolicznie (nowe skojarzenia, narracje, zakotwiczenia), afektywnie (przesunięcie od lęku ku sprawczości lub odwrotnie). W kolejnych podrozdziałach ta intuicja zostanie rozwinięta w postaci technicznych opisów pracy z architekturą, progami, osiami widzialności, akustyką, światłem i ruchem, tak aby stało się jasne, że przestrzeń i sytuacja nie są „tłem” psychoperformansu, lecz jego pierwszym, pierwotnym instrumentem: skalą, na której stroi się wszystkie dalsze kanały – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – oraz medium, w którym Indywidualna Akcja zyskuje wymiar topologiczny, wykraczający daleko poza pojedynczy akt czy sesję.

7.1. Scenografia uboga, ready-made przestrzenny, interwencje in situ

Scenografia uboga, ready-made przestrzenny i interwencje in situ wyznaczają triadę strategii, w której przestrzeń przestaje być neutralnym „tłem” dla działań, a staje się pierwszoplanowym aktorem matrycy decyzji, organizującym pole obecności jeszcze zanim pojawi się jakikolwiek spektakularny bodziec wizualny czy dźwiękowy. W tradycji teatru XX wieku figurą założycielską jest tu bez wątpienia „teatr ubogi” Jerzego Grotowskiego, w którym redukcja środków scenicznych do niezbędnego minimum miała nie tyle charakter estetycznego programu, ile radykalnej reorientacji ontologii zdarzenia teatralnego: punkt ciężkości zostaje przesunięty z dekoracji i efektów na relację między ciałem a przestrzenią, a scenografia staje się tym, co wynika z organizacji tej relacji, a nie z budżetu i technologii. Psychoperformans przejmując tę intuicję, ale rozciąga ją w stronę wielokanałowej, somato-epistemicznej praktyki, w której scenografia uboga oznacza nie tylko redukcję liczby obiektów, lecz także celowe obniżanie gęstości bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt po to, by wydobyć mikro-różnice w topologii pola obecności. „Ubogość” nie jest tu brakiem, lecz strategią wzmacniania rozdzielczości percepcji: mniej elementów to większa widzialność wektorów napięcie-uwolnienie, które organizują ruch ciał, trajektorie spojrzeń, rytmy oddechu i drobne przemieszczenia obiektów.

W ujęciu relacyjno-topologicznym scenografia uboga stanowi próbę „rozplątania” dziedzicznych reżimów teatralno-wystawienniczych, które – jak opisywał Brian O’Doherty w analizie „białego sześcianu” – wytwarzają iluzję neutralności, maskując własną normatywność. Minimalizacja interwencji materialnych nie oznacza więc powrotu do czystej „natury” przestrzeni, lecz odsłonięcie jej już-zawsze-politycznego charakteru: rozkładu wejść i wyjść, stref nadzoru i niewidzialności, osi hierarchicznych, które w instytucjach edukacyjnych, medycznych czy kulturowych są zazwyczaj ukryte za językiem funkcjonalności. W psychoperformansie plan sytuacyjny wykorzystuje scenografię ubogą jako instrument demistyfikacji: zamiast „budować” nowy świat z bogatą dekoracją, pracuje z tym, co już jest, wprowadzając minimalne, ale precyzyjne przesunięcia. Jedno krzesło przestawione o kilkadziesiąt centymetrów, linia taśmy na podłodze, zasłonięcie jednego okna, wygaszenie jednego źródła światła, pojedynczy obiekt zawieszony w przecięciu osi spojrzeń – w gęsto zaprojektowanej scenografii ubogiej każdy taki gest staje się perfonemem przestrzennym, który reorganizuje margines sterowalności: otwiera nowe możliwości konfiguracji ciała, zmienia „cień instytucji” obecny w architekturze, przesuwając dominanta rytmiczna pola. Obraz w takim środowisku nie jest spektakularnym widokiem, lecz aparatem kartowania relacji: dokumentacja fotograficzna lub szkicowa, wykonywana z kilku punktów, ujawnia inne linie sił niż w klasycznych ujęciach scenograficznych. Słowo – jako logoperformans – nie opisuje scenografii, ale ją performuje, nazywając wprost wektory widzialności, odległości, przeszkody; gest – wchodzenia,

siadania, opierania się, zawieszania dłoni na poręczy – staje się podstawową jednostką konstrukcyjną „ubogiej” architektury. Światło, zamiast kreować efektowną iluminację, pracuje na granicy niedoświetlenia i nadmiernej ekspozycji, modelując strefy bezpieczeństwa i ryzyka. Dźwięk – szum wentylacji, skrzypienie podłogi, odległe odgłosy instytucji – zostaje włączony jako materiał, a nie „zakłócenie”, a obiekt – często jedyny lub jeden z nielicznych – działa jak intensywny perfonem ogniskujący, który swoją „nad-obecność” zawdzięcza właśnie ubogości kontekstu.

Ready-made przestrzenny, rozumiany jako całościowe potraktowanie istniejącej przestrzeni – korytarza, poczekalni, klatki schodowej, podwórka, sali szkolnej czy szpitalnej – jako „zastanego dzieła” do ponownej interpretacji, rozszerza tradycję ready-made Marcela Duchampa z poziomu pojedynczego obiektu na poziom środowiskowy. W klasycznym ujęciu historyczno-artystycznym ready-made polegało na wyjęciu przedmiotu z jego funkcjonalnego kontekstu i obsadzeniu go w roli dzieła sztuki poprzez akt nominacji i ramy instytucjonalne. Psychoperformans odwraca ten wektor: nie „wznosi” gotowego obiektu do statusu dzieła, lecz „opuszcza” status dzieła na poziom lokalnego ekosystemu przestrzennego, w którym już istniejące konfiguracje ścian, okien, mebli, znaków informacyjnych, urządzeń technicznych, śladów zużycia, zapachów i dźwięków traktowane są jako złożony perfonem środowiskowy. Ready-made przestrzenny to nie tyle „obiekt”, ile konfiguracja, którą plan sytuacyjny ma zdiagnozować i minimalnie prze-aranżować, by uczynić ją widoczną jako strukturę władzy, opieki, przemocy, troski czy zaniedbania. Inspiracje płyną tu z praktyk site-specific analizowanych przez Miwon Kwon, z krytyki przestrzeni publicznej i instytucjonalnej u Henri’ego Lefebvre’a oraz z badań nad „taktykami użytkowania” u Michela de Certeau: psychoperformans wpisuje się w tę tradycję, ale przenosi ją na poziom precyzyjnie kwantowanej pracy somatycznej. Interwencja w ready-made przestrzenny może polegać na zmianie trajektorii ruchu (na przykład odwrócenie oczywistej drogi „od wejścia do biurka rejestracji” poprzez ustawienie pojedynczego obiektu-klucza), na zawieszeniu logoperformansu instytucji (przez chwilowe wyciszenie języka formularzy i numerków na rzecz logoperformansu opisującego ciała i ich pozycje), na modulacji światła w jednym newralgicznym punkcie (rozjaśnienie ciemnego narożnika, wygaszenie agresywnego oświetlenia w strefie oczekiwania), na „rozhuśtaniu” porządku dźwiękowego (wprowadzenie rytmu, który nie jest ani czysto prywatny, ani czysto instytucjonalny, lecz pośredniczy między nimi). Gotowa przestrzeń, zamiast zostać zakryta przez „ładną” scenografię, zostaje odczytana jako już istniejąca inscenizacja, którą można minimalnie „przemontować” – jak w filmowym montażu – poprzez kilka perfonemów w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, aby ujawnić jej ukrytą dramaturgię.

Interwencje in situ, będące konsekwencją ujęcia scenografii ubogiej i ready-made przestrzennego, zakładają, że psychoperformans nie przenosi neutralnego modelu działania z jednej przestrzeni do drugiej, lecz każdorazowo „negocjuje” z konkretną infrastrukturą materialną, społeczną i symboliczną miejsca. W odróżnieniu od instalacji site-specific w sensie muzealno-galeryjnym, gdzie dzieło jest projektowane z myślą o określonym miejscu, ale pozostaje w dużej mierze jednostronną, artystyczną ingerencją, interwencja in situ w psychoperformansie musi być projektowana jako dwukierunkowy proces, w którym miejsce „odpowiada” na działanie ciała, a ciało – na odpowiedź miejsca. Matryca decyzji musi zatem uwzględniać nie tylko parametry geometryczne i akustyczne przestrzeni, ale także jej historię użytkowania, obecne reżimy normatywne, istniejące hierarchie (kto ma prawo się tu zatrzymać, kto tylko „przechodzi”, kto może siadać, kto musi stać), jak również potencjalne „linie konfliktu”

(sąsiedztwo funkcji medycznych, edukacyjnych, administracyjnych, mieszkalnych). Interwencja in situ może przybrać formę subtelnej zmiany obiegu – na przykład tymczasowego przekształcenia korytarza w miejsce zatrzymania poprzez pojedynczy obiekt–klucz i gest zaproszenia – albo bardziej konsekwentnej re–organizacji stref (na przykład przesunięcia „centrum” z biurka urzędniczego na wspólny stół w strefie oczekiwania). W obu wypadkach obraz – zarówno ten rejestrowany, jak i projektowany w wyobraźni uczestników – odgrywa rolę narzędzia re–kontekstualizacji: to, co „zawsze było korytarzem”, nagle okazuje się możliwe do przeżycia jako „tymczasowa sala prób”, „miejsce negocjacji”, „pole wspólnego namysłu”. Słowo – w logoperformansie – przechodzi od technolektu instytucji do języka opisującego relacje ciał i rzeczy; gest – od automatyzmu przechodzenia do świadomego zatrzymania, oparcia się, obrócenia; światło – od funkcjonalnego oświetlenia ciągu komunikacyjnego do modulacji koncentrującej uwagę; dźwięk – od hałasu tła do rytmizowanego, świadomie wprowadzonego ciągu bodźców; obiekt – od „mebla” do perfonemu inicjującego zmianę ram sytuacyjnych. Interwencja in situ jest więc nie tyle „dodaniem sztuki” do przestrzeni, ile precyzyjną, nierzadko minimalną zmianą topologii pola obecności, która pozwala IndywiduAkcji rozwinąć się w miejscach z pozoru skrajnie nieprzyjaznych czy „martwych”.

W perspektywie psychoperformansu scenografia uboga, ready–made przestrzenny i interwencje in situ funkcjonują jako trzy różne, lecz komplementarne reżimy strojenia relacji między przestrzenią a ciałem, które można opisać przy użyciu narzędzi geografii humanistycznej, fenomenologii przestrzeni i neuronauk poznawczych. Jeżeli podążać za klasycznymi rozpoznaniem Gastona Bachelarda, Yi-Fu Tuana czy Edwarda T. Halla, to przestrzeń nigdy nie jest jednorodnym kontinuum, lecz zawsze już „pocięta” na miejsca, strefy, dystanse intymne, osobiste, społeczne i publiczne, a więc nasycona strukturami władzy, bliskości i dystansu. Scenografia uboga w psychoperformansie jest świadomą ingerencją w te struktury: poprzez selektywne usuwanie elementów, redukcję bodźców wizualnych i dźwiękowych, minimalizację znaków instruktażowych, „oczyszczanie” linii widzenia i ruchu tworzy się warunki do re–kalibracji systemów orientacji przestrzennej i społecznej. Z punktu widzenia neurokognitywistyki oznacza to pracę na poziomie układu hipokamp–kora śródwęchowa, odpowiedzialnego za kodowanie map poznawczych, a także na poziomie jąder przedsionkowych i układu proprioceptywnego, które dostarczają danych o położeniu ciała w przestrzeni. Uboga scenografia redukuje „szum” otoczenia, dzięki czemu systemy te mogą z większą rozdzielczością śledzić mikro–zmiany pozycji, dystansu, kierunku, co z kolei przekłada się na wzrost świadomości i sterowalności w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W warunkach nadmiaru bodźców – typowego dla współczesnych instytucji, przestrzeni handlowych czy medialnych – mechanizmy orientacji ulegają kompulsywnej automatyzacji: ciało porusza się po „ścieżkach minimum oporu”, nie negocjując trajektorii. Scenografia uboga w psychoperformansie ma funkcję przeciwną: usuwa część bodźców po to, by uczynić widocznymi te, które pozostają, i tym samym przywrócić ciału zdolność wyboru, a więc minimalnej IndywiduAkcji.

Ready–made przestrzenny, traktowany jako zastana, całościowa konfiguracja środowiska, pozwala wprowadzić do matrycy decyzji wymiar, który w klasycznych opisach środowiska terapeutycznego lub edukacyjnego często pozostaje niedoceniany: fakt, że przestrzenie instytucji są historycznie ukształtowanymi archiwami dyscypliny i opieki, w których pozycje ciał, trajektorie ruchu, kierunki spojrzeń i rozkład dźwięku zostały zaprojektowane w określonych celach – kontroli, efektywności, segmentacji, separacji. Analizy Henriego Lefebvre’a, Michela

Foucaulta czy późniejsze prace z zakresu critical geography, architektury krytycznej i studiów nad infrastrukturą pokazują, że korytarz, klatka schodowa, sala szpitalna, sekretariat, gabinet diagnostyczny czy poczekalnia nie są jedynie „funkcjonalnymi” pomieszczeniami, lecz urządzeniami, które wytwarzają określone figury podmiotowości: pacjenta, ucznia, petenta, pracownika, „przypadku”, „interesanta”. Psychoperformans, rozpoznając przestrzeń jako ready-made, traktuje te urządzenia nie jako niezmienny horyzont działania, lecz jako materiał do precyzyjnej, mikroskopiijnej re-konfiguracji. Przesunięcie krzesła z linii frontu biurka na bok, odwrócenie orientacji siedzenia tak, by ciało nie musiało być stale zwrócone ku figurze władzy, umieszczenie obiektu–klucza w strefie zwykle przeznaczonej na „neutralne” elementy (na przykład parapet, niszę na gaśnicę, fragment pustej ściany), wprowadzenie jednego źródła światła o innej temperaturze barwowej w strefie oczekiwania – wszystkie te mikro–interwencje mogą radykalnie przeorganizować struktury widzialności i słyszalności, a tym samym zmienić doświadczaną przez uczestników architekturę możliwości. Obraz w takim ujęciu zostaje użyty nie tylko do dokumentacji „przed” i „po”, lecz także jako narzędzie diagnostyczne: porównanie kadrów ujawnia, gdzie znajdowały się wcześniej węzły władzy, jak rozłożone były perspektywy, jakie „tunelowe” drogi ruchu narzucała infrastruktura. Słowo – w logoperformansie – nie tyle opisuje interwencję, co narratywizuje zmianę statusu miejsca („to nie jest już tylko poczekalnia, to jest też pokój do prób ruchu”, „to nie jest wyłącznie gabinet lekarski, to także miejsce eksperymentu z pozycją ciała”), umożliwiając reinterpretację ready-made’u. Gest – zmiana sposobu siedzenia, stania, oparcia, przechodzenia – jest jednocześnie dowodem i narzędziem tej reinterpretacji. Światło, modulowane precyzyjnie, przestaje wspierać wyłącznie logistykę instytucji, a zaczyna współbrzmieć z rytmem ciała; dźwięk – reorganizowany poprzez świadome wprowadzanie i wycofywanie bodźców – może częściowo „odkodować” akustykę dyscypliny (gongów, wywołań, sygnałów) i przekształcić ją w rytmy wspólnej obecności. Obiekt – często niewielki, lecz intensywnie znaczący – staje się markerem nowej osi pola: „przesuwa” symboliczny środek ciężkości z infrastruktury na relację ciała z materią.

Interwencje in situ, rozumiane jako sekwencje perfonemów zaprojektowanych i realizowanych w bezpośredniej relacji z konkretnym miejscem, wymagają specyficznej kompetencji „czytania sytuacji” na wielu skalach jednocześnie. Na skali mikro chodzi o dostrojenie do aktualnej dystrybucji ciał, napięć, spojrzeń, dźwięków, zapachów, temperatur – tego, co fenomenologia Erwinna Strausa, J.J. Gibsona czy współcześnie z nimi tradycja ekologiczna psychologii opisuje jako „bezpośrednio dane” w doświadczeniu. Na skali mezo – o rozpoznanie rytmów dobowych, tygodniowych i instytucjonalnych: kiedy miejsce jest najbardziej obciążone ruchem, kiedy pustoszeje, kiedy obowiązują inne reguły zachowania (na przykład w czasie przerwy, zmiany dyżuru, po zamknięciu formalnym). Na skali makro – o osadzenie miejsca w większych funkcjach społecznych i politycznych: czy jest to przestrzeń opieki, kontroli, wymiany, segregacji, selekcji, selektywnej gościnności. Interwencja in situ w psychoperformansie musi być projektowana tak, aby nie ignorować żadnej z tych skal: nie może być fetyszem „tu i teraz” ani wyłącznie abstrakcyjną krytyką instytucji. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny zawiera parametry adaptacyjne: schematy, które wyznaczają granice bezpieczeństwa (na przykład zakaz blokowania dróg ewakuacyjnych, nienaruszalność określonych urządzeń, poufność określonych stref), a jednocześnie pozostają wystarczająco otwarte, by reagować na nieprzewidziane zdarzenia (nagły napływ osób, interwencje personelu, zmiany w oświetleniu czy hałasie). Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują wtedy jako dynamiczny system sprzężeń zwrotnych: zmiana natężenia ruchu w korytarzu może wymusić korektę ustawienia obiektu–klucza, co z kolei zmienia trajektorie

spojrzeń i logoperformans uczestników; niespodziewany hałas może stać się impulsem do modyfikacji warstwy dźwiękowej lub wprowadzenia gestu zatrzymania; interwencja personelu instytucji może zostać włączona jako element sytuacji, o ile nie narusza granic bezpieczeństwa. Interwencje in situ są więc zawsze negocjacją między planem a emergencją: matryca decyzji musi zakodować zarówno pożądane kierunki zmian, jak i progi, po przekroczeniu których działanie zostaje przerwane lub przeniesione w inny reżim, bez utraty spójności pola obecności.

Na tle tej triady – scenografii ubogiej, ready-made'u przestrzennego i interwencji in situ – ujawnia się specyficzny wymiar etyczno-polityczny psychoperformansu: praca na przestrzeni nie jest dodatkiem do pracy z ciałem, lecz jej nierozłączną częścią. Jeżeli przyjąć perspektywę filozofii politycznej przestrzeni (od Foucaultowskich heterotopii, przez analizy Giorgio Agambena, po współczesne studia nad urbanizmem biopolitycznym), to konfiguracje architektoniczne i sytuacyjne są jednym z głównych narzędzi różnicowania dostępu do zasobów, widzialności, mobilności i czasu. Psychoperformans, stosując scenografię ubogą, czyni widocznymi te mechanizmy przez redukcję i zawieszenie nadmiaru; traktując przestrzeń jako ready-made, eksponuje historyczne i instytucjonalne „użycia” miejsca, które wcześniej pozostawały przezroczyste; interweniując in situ, testuje, jak dalece można tymczasowo przepis(yw)ać te użycia, aby otworzyć nowe trajektorie Indywidualnej Akcji, nie naruszając przy tym materialnych i prawnych progów bezpieczeństwa. W każdym z tych reżimów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą złożoną, wielowymiarową mapę pola obecności, w której nie ma już ostrej granicy między architekturą a choreografią, między scenografią a topologią społeczną, między „dizajnem” a doświadczeniem somatycznym. W kolejnej części tego podrozdziału konsekwencje tych rozpoznań zostaną doprecyzowane na poziomie praktycznych parametrów planu sytuacyjnego: sposobów wyznaczania osi, progów, węzłów, stref liminalnych oraz procedur kontrolowanego włączania i wyłączania elementów scenografii ubogiej i interwencji in situ, tak aby stały się one stabilnymi, powtarzalnymi, lecz wciąż elastycznymi narzędziami psychoperformansu, zdolnymi do pracy w heterogenicznych kontekstach klinicznych, edukacyjnych, artystycznych i społecznych.

Z perspektywy operacyjnej scenografia uboga i praca na ready-made'ach przestrzennych wymagają włączenia do matrycy decyzji parametrów, które zazwyczaj pozostają w tle refleksji artystycznej lub terapeutycznej, a są podstawowe dla neuropsychologii środowiskowej i ergonomii poznawczej. Chodzi o kontrolę gęstości bodźców w każdym z kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt oraz o świadome modelowanie marginesu sterowalności poprzez materialne i topologiczne właściwości miejsca. W kanale obrazu oznacza to nie tylko liczbę i typ widocznych elementów, ale także ich kontrast luminancji, złożoność faktur, stopień wizualnej redundancji i obecność regularnych struktur geometrycznych, które – jak pokazują badania nad percepcją scen naturalnych i zróżnicowanych środowisk miejskich – istotnie modulują obciążenie roboczej pamięci wzrokowej i szybkość orientacji przestrzennej. W kanale słowa istotne są nie tyle same komunikaty, ile sposób ich wbudowania w przestrzeń: czy są one nadpisane na ścianach, obecne jako logoperformans in situ, wplecione w dźwiękowy pejzaż miejsca, czy też pozostają wyłącznie w sferze dyskursu między uczestnikami. Gest ujawnia się jako wektor kinezy – sekwencje mikro-przemieszczeń, zmian pozycji, decyzji o zajęciu miejsca przy ścianie lub w centrum – które w modelach Goffmanowskiej analizy ram interakcji odpowiadają subtelnym negocjacjom statusu i dostępności. Światło wymaga parametryzacji zarówno na poziomie natężenia, temperatury barwowej i kierunku, jak i dynamiki w czasie (migotanie, zmiany dzienne, sztuczne cykle), ponieważ bezpośrednio oddziałuje na rytmy

okołodobowe i modulację pobudzenia, co potwierdzają liczne badania z zakresu chronobiologii i psychiatrii środowiskowej. Dźwięk – poziom ciśnienia akustycznego, widmo częstotliwościowe, rytmiczność, obecność sygnałów o charakterze alarmowym – wpływa na aktywację układu limbicznego i osi stresu, co znów zostało dobrze udokumentowane w literaturze dotyczącej hałasu miejskiego, szpitalnego i szkolnego. Obiekt, rozpięty między rekwizytem a elementem infrastruktury, staje się w takim ujęciu modulatorem affordancji w sensie Gibsonowskim: jego masa, rozmiar, położenie i stabilność określają, jakie działania są „zapraszane”, a jakie blokowane. Scenografia uboga jest więc nie tyle „stylizacją minimalizmu”, ile precyzyjnym dostrojeniem tych parametrów, tak aby dominanta rytmiczna ruchu, mowy i ciszy pozostawała w zakresie umożliwiającym IndywiduAkcję, zamiast wymuszać bierne podporządkowanie się logice infrastruktury.

Praktyczne modelowanie scenografii ubogiej w planie sytuacyjnym psychoperformansu można opisać jako sekwencję kolejnych przekształceń ready-made’u przestrzennego, przy czym każde z nich przyjmuje postać wyodrębnionego perfonemu. W fazie diagnostycznej pole obecności jest kartowane z użyciem narzędzi fenomenologicznych i etnograficznych: sporządza się mapy linii ruchu, osi spojrzeń, punktów szczególnej koncentracji dźwięku, stref o wyraźnie odmiennych temperaturach, obszarów systematycznie omijanych. Te mapy – w formie szkiców, diagramów, sekwencji fotografii – stanowią warstwę obrazową logoperformansu analitycznego, który włącza uczestników lub zespół projektujący w proces hermeneutyki miejsca, bliski praktykom „critical spatial practice” opisanym przez Miwon Kwon i Jane Rendell. Następnie, w fazie redukcji, wprowadza się kontrolowane „ubóstwienie” scenografii: usuwa się wybrane bodźce, wygasza fragmenty oświetlenia, wycisza powtarzalne dźwięki techniczne, minimalizuje wizualny szum oznaczeń, reorganizuje meble i obiekty tak, aby zmniejszyć nieciągłości przepływów. Każda taka interwencja jest aktem symbolicznym, ponieważ redefiniuje hierarchie widzialności i dostępności: usunięcie dominującego logo instytucji ze ściany poczekalni i zastąpienie go neutralną powierzchnią, na której pojawi się później perfonemiczny znak działania, zmienia relację między osobą a przestrzenią, przesuując centrum ciężkości z reprezentacji na praktykę. W fazie rekonstrukcji scenografia uboga zostaje delikatnie „dogęszczona” obiektami–kluczami oraz punktowymi źródłami światła i dźwięku, tak aby stworzyć nową topologię orientacji: na przykład niewielka wyspa dywanu lub maty w korytarzu szpitalnym, subtelnie wydzielona światłem o cieplejszej barwie i akustycznie odseparowana poprzez absorpcyjne materiały, może stać się strefą oddechu, w której gest siadania przestaje być aktem poddania się kolejce, a staje się aktem świadomego zawieszenia. Prozodia domknięcia tej pracy na przestrzeni musi obejmować zarówno decyzję „po” wobec obiektów i konfiguracji (co pozostaje, co znika, co wraca do poprzedniego układu), jak i wobec samych map: czy nowe trajektorie ruchu i relacje dystansów zostają utrwalone, czy traktowane są jako eksperyment efemeryczny, który ma przede wszystkim funkcję diagnostyczną i edukacyjną dla uczestników i personelu.

Interwencje in situ, przeprowadzane w tak przygotowanym polu, stanowią w pewnym sensie test warunków brzegowych scenografii ubogiej i samego ready-made’u przestrzennego: sprawdzają, czy zredukowana i przestrojona przestrzeń rzeczywiście umożliwia poszerzenie marginesu sterowalności i IndywiduAkcji, czy też jedynie maskuje wcześniejsze dysproporcje władzy i dostępu. Z punktu widzenia matrycy decyzji kluczowe jest tu rozróżnienie między interwencją jednopunktową a interwencją wielofazową. Interwencja jednopunktowa – na przykład jednorazowa akcja zawieszenia obiektu–klucza w centralnej przestrzeni hallu,

performatywne przesunięcie granicy stref „z personelu” i „dla pacjentów”, krótkotrwałe wprowadzenie innego reżimu dźwiękowego – może silnie zarysować możliwość alternatywnej organizacji miejsca, ale jej efekt pozostanie głównie na poziomie intensywnego doświadczenia, jeżeli nie zostanie wsunięty w dłuższą sekwencję powtórzeń i modyfikacji. Interwencja wielofazowa, projektowana zgodnie z zasadami badań N-of-1, łączy powtarzalne moduły działania (na przykład cotygodniowe re–aranżacje fragmentu poczekalni, cykliczne sesje z odmiennym rozkładem światła i obiektów, serię logoperformansów wspólnie formułowanych przez uczestników i personel) z systematycznym zapisem zmian w mapach przestrzennych, logach ruchu, samoopisach somatycznych oraz obserwacjach zewnętrznych. Obraz odgrywa tu rolę „archiwum różnicy”: pozwala widzieć, jak z biegiem czasu zmieniają się praktyki korzystania z miejsca, które strefy stają się bardziej „zamieszkane”, jakie trajektorie ciała przestają być możliwe, a jakie dopiero się pojawiają. Słowo – zarówno w warstwie spontanicznych komentarzy, jak i w strukturze celowo projektowanych logoperformansów – ujawnia przesunięcia w językach opisu przestrzeni („ciasna”, „nieprzyjazna”, „czekanie” versus „narożnik do ćwiczeń”, „miejsce oddechu”, „obszar prób”) i tym samym pozwala śledzić zmianę ram interpretacyjnych. Gest, obserwowany w powtarzalnych konfiguracjach (siedzenie przy drzwiach, stanie pod ścianą, przechadzanie się wzdłuż okien), może być kodowany jako wskaźnik stopnia zawłaszczenia lub wycofania z pola. Światło – w wariantach rozproszenia, kierunkowości, cieniowania – staje się instrumentem wysokiej precyzji do modulowania poczucia ekspozycji versus schronienia. Dźwięk – włączony w plan sytuacyjny nie tylko jako warstwa estetyczna, ale jako regulator rytmów – może wspierać synchronizację grupy lub umożliwiać detuning z dotychczasowych, przeciążających sekwencji. Obiekt, wreszcie, przyjmuje rolę barometru IndywiduAkcji: sposób, w jaki uczestnicy inicjują kontakt z wybranymi rzeczami–kluczami, przemieszczają je, zawieszają lub omijają, pokazuje, czy scena przestrzenna została rzeczywiście przejęta jako współtworzona, czy nadal funkcjonuje jako narzucona dekoracja. W tym sensie scenografia uboga, ready–made przestrzenny i interwencje in situ nie są trzema odrębnymi kategoriami, lecz trzema perspektywami patrzenia na ten sam proces – długotrwałą re–konfigurację pola obecności, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają włączone w jeden, spójny, ale podatny na krytyczne korekty model pracy przestrzennej, zdolny do podtrzymywania złożonych trajektorii IndywiduAkcji w zmieniających się warunkach społecznych i instytucjonalnych.

7.2. Pole obecności i topologie relacyjne: dystans, bliskość, odosobnienie, bycie–wspólnie

Pojęcie pola obecności w psychoperformansie wyznacza ramę, w której relacje dystansu, bliskości, odosobnienia i bycia–wspólnie przestają być jedynie psychologicznymi lub obyczajowymi kategoriami, a stają się precyzyjnymi zmiennymi topologicznymi, poddawany regulacji poprzez plan sytuacyjny i macierz decyzji. Pole obecności nie jest po prostu „tu i teraz” spotkania, lecz dynamiczną konfiguracją wektorów uwagi, napięć kinestetycznych, przepływów afektywnych i relacji władzy, rozpisanych w kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W tym sensie psychoperformans rozwija intuicje obecne w pracach Ervinga Goffmana, Edwarda T. Halla i Raymonda Williamsa, które pokazywały, że „sytuacja” nie jest neutralnym pojemnikiem, lecz strukturą normatywną i energetyczną. Proksemika Halla – dystanse intymny, osobisty, społeczny i publiczny – może zostać potraktowana jako wstępny, zgrubny model, który

psychoperformans uszczegóławia na poziomie perfonemicznym: nie chodzi jedynie o odległość w centymetrach, lecz o dynamiczne „profile dystansowe” między ciałami, rzeczami i instytucjami, w których modulują się doświadczenia bezpieczeństwa, wstydu, kontroli, widzialności i możliwej Indywidualności. Dystans społeczny nie jest tu stałym parametrem, przypisanym raz na zawsze danej konfiguracji, lecz zmienną poddawaną świadomej modulacji: niewielkie przesunięcie krzesła, zmiana orientacji ciała względem osi spojrzeń, wprowadzenie obiektu–klucza w strefę dotąd zarezerwowaną dla infrastruktury mogą przekształcić konfigurację z reżimu dominacji w reżim współobecności, albo odwrotnie – skompresować przestrzeń w sposób uruchamiający mechanizmy obronne. Pole obecności jest więc topologią relacyjną: liczy się nie absolutna miara dystansu, lecz węzły, w których linie bliskości i oddalenia przecinają się, nakładają, blokują lub otwierają. Psychoperformans wprowadza tu kategorię marginesu sterowalności jako wskaźnika, czy jednostka dysponuje realną możliwością dostrajania dystansów, czy też jest zamknięta w gotowych, narzuconych siatkach topologicznych, typowych dla instytucji medycznych, edukacyjnych czy biurokratycznych.

Z tej perspektywy relacje dystans–bliskość nie mogą być rozumiane wyłącznie w kategoriach continuum od „za blisko” do „za daleko”; konieczne staje się rozróżnienie wielu nakładających się warstw dystansu. Inny jest dystans fizyczny, mierzony w relacji ciał w przestrzeni, inny afektywny, wyznaczany przez napięcie między pragnieniem a lękiem, jeszcze inny epistemiczny, związany z asymetrią wiedzy i kompetencji, inny wreszcie instytucjonalny, kodowany przez role społeczne, protokoły, formularze i architekturę. Psychoperformans pracuje na tych warstwach równocześnie, co zbliża go do relacyjnych koncepcji podmiotowości rozwijanych przez Jean-Luc Nancy’ego, Judith Butler czy Emmanuela Lévinasa. U Lévinasa relacja twarzą–w–twarz ujawnia etyczny wymiar bliskości, który jednak nie znosi dystansu, lecz go ustanawia: Inny jest zawsze „dalej”, niż można by go objąć poznaniem czy zawłaszczyć w kategorii „My”. Nancy, pisząc o byciu–wspólnie, podkreśla, że wspólnota nie jest zlaną masą, lecz współobecnością pojedynczości rozpiętych między sobą dystansom, które nie mogą zostać anulowane bez popadnięcia w totalizację. Psychoperformans przechwytuje te intuicje, ale rozpisuje je mikroskopijnie na poziomie perfonemów: dystans nie jest abstrakcyjną różnicą metafizyczną, lecz bardzo konkretnym parametrem planu sytuacyjnego – ile kroków dzieli uczestnika od obiektu–klucza, jaka jest konfiguracja linii wzroku w danym momencie, czy gest wyciągnięcia ręki napotyka przestrzeń „wolną”, czy natychmiast natyka się na infrastrukturę lub inne ciało, jak rozkłada się gęstość bodźców świetlnych i dźwiękowych między centrum a peryferiami. Bliskość natomiast nie jest prostym zmniejszeniem odległości, lecz zmianą jakościową konfiguracji: może oznaczać zwiększoną przepuszczalność afektywną przy zachowaniu dystansów fizycznych (na przykład poprzez logoperformans, który wprowadza element auto–ujawnienia przy fizycznym odsunięciu), albo odwrotnie – fizyczne zbliżenie przy utrzymaniu silnych barier hermeneutycznych i instytucjonalnych. Pole obecności w psychoperformansie musi być projektowane z myślą o tym, aby dystanse fizyczne, afektywne, epistemiczne i instytucjonalne mogły zostać na krótko rozszczelnione, bez naruszenia progów bezpieczeństwa: to dlatego tak istotne staje się w matrycy decyzji precyzyjne kodowanie dopuszczalnych trajektorii ruchu, intensywności spojrzeń, momentów milczenia, zakresów dotyku, rozpiętości pól akustycznych i jasności, w jakiej obiekty–klucze wchodzą w potencjalne relacje.

Odosobnienie i bycie–wspólnie jawią się w tym kontekście nie jako przeciwstawne stany, lecz jako bieguny złożonego pola, w którym można wyróżnić liczne strefy przejściowe: współ–odosobnienie, samotność w tłumie, intymne współbycie na dystans, kolektywną izolację wobec

zewnętrznych struktur. W klasycznych analizach socjologii miejskiej, od Georga Simmla po Richarda Sennetta, odosobnienie w tłumie opisywane było jako jedna z fundamentalnych cech nowoczesności; w antropologii choroby i medycyny – jako strukturalny skutek reżimów separacji, kwarantanny, hospitalizacji. Psychoperformans wpisuje się w te rozpoznania, ale wprowadza do nich wymiar mikro–operacyjny: odosobnienie zostaje traktowane jako zespół konkretnych parametrów topologicznych, które można modyfikować w planie sytuacyjnym. Osoba może być formalnie „sama” w pomieszczeniu, ale nadal „uwięziona” w gęstej sieci spojrzeń potencjalnych świadków wyobrażonych, dźwięków instytucjonalnych aparatów, światła sygnalizujących kontrolę; może też fizycznie współ–istnieć z innymi ciałami w przestrzeni, a mimo to doświadczać radykalnej izolacji afektywnej, jeśli logoperformans i dystrybucja obiektów nie stwarzają żadnej możliwości znaczącego kontaktu. Bycie–wspólnie natomiast nie sprowadza się do liczby osób w polu, lecz wymaga szczególnego rodzaju synchronizacji dominanta rytmiczna w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt: wspólne tempo oddechu, zsynchronizowane mikroruchy, współdzielona uwaga skierowana na ten sam obiekt–klucz, uzgodniona lub co najmniej negocjowalna prozodia domknięcia działania. Psychoperformans operuje tutaj na styku fenomenologii interkorporealności Merleau-Ponty’ego, badań nad neuronami lustrzanymi i koordynacją motoryczną w neurokognitywistyce oraz teorii praktyk zbiorowych w socjologii interakcji. Pole obecności traktowane jest jako przestrzeń, w której ciała nie tyle „spotykają się”, ile wchodzą w dynamiczne sprzężenia rytmiczne, kształtujące ich mapy kinestetyczno–interoceptywne. Dystans i bliskość są w tym ujęciu parametrami tych sprzężeń: to, czy mikro–oscylacje ruchu i napięcia mięśniowego mogą się do siebie dostroić, czy pozostaną niezależnymi, wzajemnie obojętnymi trajektoriami, zależy od tego, jak plan sytuacyjny reguluje rozmieszczenie ciał i obiektów, modulację światła i dźwięku, dopuszczalne formy logoperformansu oraz dostępne perfonemy dotyku, spojrzenia i głosu. Odosobnienie, w takim ujęciu, nie jest z definicji stanem negatywnym – może stanowić konieczny etap w trajektorii IndywiduAkcji, jeśli jest odwracalne i osadzone w szerszej sekwencji, w której jednostka ma możliwość powrotu do bycia–wspólnie na własnych warunkach topologicznych. Bycie–wspólnie z kolei nie jest wartością bezwzględną, lecz reżimem wymagającym rygorystycznej kontroli progów ekspozycji, tak aby wspólnota nie przekształciła się w kolektywną inwazję na marginesy sterowalności jednostki. Właśnie dlatego w psychoperformansie pojęcia pola obecności i topologii relacyjnych stają się kluczowymi narzędziami projektowania działań: pozwalają myśleć o dystansie, bliskości, odosobnieniu i byciu–wspólnie nie jako o moralnych etykietach czy obyczajowych normach, lecz jako o zmiennych konstrukcyjnych, które mogą być precyzyjnie modulowane w służbie bezpiecznej, etycznej i epistemicznie spójnej IndywiduAkcji.

Wprowadzenie kategorii dystansu społecznego jako reżimu normatywnego radykalnie komplikuje klasyczne ujęcia pola obecności, ponieważ wymusza na ciałach jednoczesne podporządkowanie się biopolitycznej matrycy regulacyjnej i utrzymanie minimalnych warunków bycia–wspólnie. Dystans społeczny w sensie epidemiologicznym nie jest jedynie zaleceniem zdrowotnym, ale złożoną figurą topologiczną, która zmienia status wszystkich relacji w polu: od proksemiki Halla, poprzez foucaultowskie analizy dyscyplinującej architektury, aż po agambenowskie figury stanu wyjątkowego i mbembe’owską diagnozę nekropolityki. Psychoperformans traktuje dystans społeczny jako ekstremalny przypadek modulacji topologii relacyjnych, w którym przestrzeń fizyczna zostaje „przepisana” przez siatkę niewidzialnych wektorów ryzyka, a każde przybliżenie ciała do ciała musi zostać natychmiast zinterpretowane równocześnie w rejestrze epidemiologicznym, moralnym, prawnym i afektywnym. Pole

obecności zostaje wówczas ukonstytuowane jako przestrzeń wysokiego zagęszczenia nakładających się norm – to, co wcześniej było kwestią negocjowanego dystansu osobistego, staje się kwestią normatywnego dystansu społecznego, zapisanego w regulaminach, piktogramach, taśmach ostrzegawczych i rozporządzeniach. W kanale obraz pojawiają się linie, strzałki, piktogramy, pylony, oznaczenia na podłodze, które kodują minimalne odległości i kierunki ruchu; w kanale słowo – komunikaty o zakazach, obowiązkach, karach; w kanale gest – wymuszone uniki, skomplikowane trajektorie omijania, gesty cofania się, odruchy napięcia w barkach i szyi; światło zaczyna podkreślać „strefy sterylne” i „strefy brudne”; dźwięk – komunikaty głośnikowe, ostrzeżenia sygnalizatorów, szumy filtrów – tworzy akustyczną aurę permanentnego ostrzeżenia; obiekt – barierka, dozownik, maseczka, przyłbica, marker podłogowy – staje się materialnym nośnikiem normy. Psychoperformans, wchodząc w ten pejzaż, nie neguje samej konieczności ochrony epidemiologicznej, lecz demontuje iluzję, że dystans społeczny jest wyłącznie „neutralnym środkiem technicznym”; odsłania jego implikacje relacyjne: przesunięcia w mapach lęku i zaufania, wachnięcia progu wstydu, reorganizację marginesu sterowalności, szczególnie u osób, których wcześniejsze doświadczenia przemocy, izolacji lub medykalizacji ciała są intensywne.

Na poziomie operacyjnym psychoperformans proponuje myślenie o dystansie społecznym w kategoriach warstwowych topologii, w których rozróżnia się co najmniej trzy poziomy: dystans przepisany, dystans negocjowany i dystans doświadczany. Dystans przepisany to ten, który pojawia się w regulaminach, wytycznych, piktogramach – jednowymiarowa miara w metrach, która ma obowiązywać wszystkich ciał w jednakowy sposób. Dystans negocjowany to konfiguracja, jaka powstaje w realnych praktykach: mikro–przesunięcia krzeseł, poszukiwanie „martwych stref” kamer, ciche ustalenia co do tolerowanego zbliżenia, modyfikacje trajektorii ruchu wbrew strzałkom na podłodze. Dystans doświadczany natomiast to to, co wpisuje się w mapy kinestetyczno–interoceptywne uczestników: napięcie mięśniowe, przyspieszenie tętna, zmiany rytmu oddechu, mikrołęki związane z przekraczaniem linii, które mogą być fizyczne (taśmy, barierki) lub czysto wyobrażone („do tej kolumny jest jeszcze bezpiecznie, dalej już nie”). Matryca decyzji psychoperformansu musi uwzględniać różnice między tymi trzema poziomami, ponieważ ich rozjazd bywa jednym z głównych źródeł przeciążenia pola obecności: sytuacja, w której dystans przepisany wymaga dwóch metrów, dystans negocjowany w grupie oscyluje wokół jednego metra, a dystans doświadczany jako bezpieczny przez osobę z wysoką wrażliwością sensoryczną wynosi pięć metrów, generuje chroniczne napięcie, prowadząc do kompulsywnego monitorowania pozycji ciała względem innych. Psychoperformans może wówczas projektować działania, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt służą kalibracji tych poziomów: wizualizacja faktycznych trajektorii ruchu w przestrzeni, logoperformans eksplorujący indywidualne definicje „za blisko” i „za daleko”, perfonemy kontrolowanego zbliżenia z wyraźnie zaznaczonymi progami zatrzymania, modulacja światła tworząca „pasma komfortu” i „pasy graniczne”, dźwiękowe sygnały miękkiego alarmu, obiekty–klucze w postaci ruchomych markerów dystansu, które uczestnicy mogą sami przedstawiać. Celem nie jest tu relatywizacja wymogów bezpieczeństwa epidemiologicznego, lecz przywrócenie minimalnego marginesu sterowalności podmiotom zanurzonym w gęstej siatce norm – tak, aby dystans społeczny mógł być przeżywany jako zinternalizowany, zrozumiały i wspólnie negocjowany parametr bycia–wspólnie, a nie wyłącznie jako zewnętrzna, opresyjna komenda.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera praca nad topologiami relacyjnymi, które nie są prostymi układami liniowymi (bliżej–dalej), lecz złożonymi konfiguracjami wielobiegunowymi. Psychoperformans może projektować pola obecności w kształcie okręgu, spirali, sieci, gwiazdy, koncentrycznych pierścieni, w których dystans fizyczny i widzialność nie pokrywają się w oczywisty sposób. Układy okrężne, znane z antropologii rytuału i praktyk kręgu, tworzą symetryczne warunki widzialności – wszyscy widzą wszystkich – ale mogą generować wysoki poziom afektywnej ekspozycji, jeśli w planie sytuacyjnym nie zostaną wbudowane mechanizmy regulacji napięcia (możliwość odwrócenia wzroku, przerwy na odosobnienie, obiekt–klucz pełniący rolę „maski” czy „tarczę” dla osoby mówiącej). Układy frontalne, typowe dla szkół i szpitali, minimalizują ekspozycję wzajemną uczestników, ale maksymalizują asymetrię wobec figury prowadzącego, który staje się centrum pola widzialności i jednocześnie głównym operatorem dystansu. Układy sieciowe, inspirowane analizą grafową relacji społecznych, pozwalają modelować sytuacje, w których nie ma jednego centrum: węzły są rozproszone, a dystans społeczny jest modulowany lokalnie, w mikro–konfiguracjach dwóch, trzech, czterech osób. W każdym z tych układów psychoperformans musi parametryzować relacje dystans–bliskość–odosobnienie–bycie–wspólnie w sposób specyficzny: inaczej projektuje się perfonemy w kręgu (gdzie gest podania obiektu po linii okręgu tworzy rytm wspólnotowy), inaczej w układzie frontalnym (gdzie potrzebne są działania rozpraszające monopol widoczności prowadzącego), inaczej w strukturach sieciowych (gdzie kluczowe staje się śledzenie przepływów obiektu–klucza między węzłami). Obraz – diagramy topologiczne, mapy ciepła ruchu, szkice rozmieszczenia – staje się tutaj narzędziem meta–percepcji: pozwala uczestnikom zobaczyć, w jakich konfiguracjach dystans społeczny staje się narzędziem ochrony, a w jakich narzędziem dominacji; gdzie odosobnienie przybiera formę regeneracyjnej separacji, a gdzie przekształca się w wykluczenie; w jakich momentach bycie–wspólnie jest faktyczną współobecnością, a w jakich jedynie fasadową ko–lokacją ciał. Słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą w tych eksperymentach subtelne modulacje dystansu: logoperformans może wprost nazywać topologie („teraz jesteśmy w konfiguracji kręgu, w której...”), gest może rysować w powietrzu niewidzialne granice stref, światło może wydobywać lub zaciemniać różnice między centrum a peryferiami, dźwięk może gromadzić ciała w polu wspólnego rytmu lub rozpraszać je w wielu mikro–polach, obiekt może być fizycznym markerem zmiennego dystansu („dopóki ten przedmiot jest między nami, pozostajemy w strefie X”). W ten sposób pole obecności staje się jednocześnie laboratorium i szkołą: miejscem, w którym dystans społeczny i jego odmiany nie są jedynie narzucane, lecz przepracowywane, dekodowane, świadomie rekonfigurowane jako część długoterminowej trajektorii IndywiduAkcji.

Zaawansowana praktyka psychoperformansu traktuje pole obecności jako dynamiczny układ równań, w którym dystans, bliskość, odosobnienie i bycie–wspólnie stanowią zmienne sprzężone z historią somatyczną i społeczną uczestników. W tym sensie na plan sytuacyjny można nałożyć pojęcia zaczerpnięte z Goffmanowskiej analizy porządku interakcyjnego, Bourdieuowskiego habitusu oraz mikro–fizyki władzy u Foucaulta: proksemiczne nawyki jednostki nie są neutralnymi przyzwyczajeniami, lecz skondensowaną historią instytucjonalnych i rodzinnych reżimów dystansu, wewnętrznymi „skryptami” sterującymi automatycznymi decyzjami ciała. Psychoperformans operacjonalizuje te rozpoznania poprzez projektowanie sekwencji perfonemów, w których dystans przestrzenny jest parametrem precyzyjnie modulowanym, rejestrowanym i poddawany hermeneutycznej rekonstrukcji. Na przykład w działaniu typu N-of-1 można zaprojektować serię spotkań, w których pozycja uczestnika względem innych ciał i obiektów zmienia się według z góry ustalonej partytury: od skrajnego

odosobnienia (osoba pozostaje na peryferiach pola, z minimalnym kontaktem wzrokowym), przez konstelacje pośrednie (mikro-grupy, pozycje na styku kilku kręgów), aż po sytuacje wysokiej bliskości w ramach ściśle kontrolowanego mikroukładu duetowego. W każdym z tych wariantów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są kalibrowane tak, aby izolować wpływ dystansu od innych zmiennych: intensywność oświetlenia, gęstość bodźców akustycznych, liczba obiektów–kluczy w zasięgu dotyku, poziom logoperformansu metarefleksyjnego. Analiza trajektorii IndywiduAkcji w kolejnych odsłonach – rejestrowanej zarówno w warstwie deklaratywnej, jak i w zapisach kinestetyczno–interoceptywnych – pozwala zobaczyć, jak zmieniają się osobiste „mapy bezpieczeństwa” i „mapy zagrożenia” w przestrzeni relacyjnej, a tym samym: jak dalece dystans społeczny jest doświadczany jako narzucony z zewnątrz, a jak dalece może zostać przepisany na własne, bardziej elastyczne reguły bycia–wspólnie.

Na tej podstawie można mówić o topologiach relacyjnych drugiego rzędu, które nie opisują już jedynie geometrii rozmieszczenia ciał, lecz strukturę wewnętrznych granic podmiotowych. Inspirując się psychoanalitycznymi koncepcjami granic ego, fenomenologią Innego u Lévinasa oraz koncepcją bycia–razem (*être-en-commun*) u Nancy’ego, psychoperformans traktuje dystans jako zmienną, która materializuje relację między tym, co własne, a tym, co obce, jednocześnie na poziomie skóry, spojrzenia i głosu. W polu obecności widać to w mikroszenach: uczestnik, który wchodzi w bliskość przestrzenną, ale utrzymuje wzrok utkwiony w obiekcie–kluczu, praktykuje rodzaj „proksymicznej dysocjacji”, w której ciało znajduje się w strefie inwazyjnej bliskości, podczas gdy aparat percepcyjny usiłuje utrzymać dystans poprzez odcięcie od spojrzenia Innego; ktoś inny, pozostając fizycznie daleko, wykonuje gesty wyraźnie skierowane do centrum pola, modulując dźwięk głosu tak, jakby był w pierwszym szeregu – wytwarza więc fenomen „bliskości akustycznej” przy zachowaniu znacznego dystansu fizycznego. Plan sytuacyjny może intencjonalnie wzmacniać lub osłabiać te rozszczepienia: światło może eksponować twarze, zmuszając do spotkania spojrzeń, albo przeciwnie – budować strefy półmroku, w których logoperformans przenosi ciężar kontaktu z kanału wzrokowego do audialnego; obiekty mogą działać jako „bufory” symboliczne, ustawiane między ciałami niczym ruchome granice ego. Gęstość bodźców w każdym z kanałów jest tutaj precyzyjnie odmierzana, a dominanta rytmiczna – tempo wymiany gestów, pauz w mowie, konturów światła – dostrajana do profili wrażliwości uczestników, tak aby dystans nie był przeżywany jako gwałt na integralności, lecz jako pole negocjacji, w którym granice mogą być rysowane, przesuwane, zmiękczone, a czasem – w kontrolowany sposób – przekraczane.

Kluczowe jest, że w tej perspektywie odosobnienie i bycie–wspólnie nie funkcjonują jako opozycja binarna, lecz jako dwa końce kontinuum praktyk, między którymi można projektować bogatą gamę stanów pośrednich. Psychoperformans może wprowadzać „stacje odosobnienia” w obrębie wspólnego pola, które nie są karą ani wycofaniem, lecz protokołem regeneracji: miejsca zaprojektowane z myślą o obniżeniu gęstości bodźców, z modulowanym światłem, ograniczonym repertairem dźwięków, minimalną liczbą obiektów–kluczy, gdzie uczestnik może na krótko wyjść z intensywnej konstelacji relacyjnej, nie tracąc jednak statusu członka wspólnoty. Z drugiej strony można projektować sytuacje „bycia–wspólnie na dystans”, w których ciała rozproszone w przestrzeni łączą się poprzez wspólną dominanta rytmiczna – zsynchronizowany gest, wspólny logoperformans, zsynchronizowane operacje na obiektach – tak że poczucie wspólnoty nie wynika z fizycznej bliskości, lecz z koordynacji wzorców działania. Tego rodzaju konfiguracje odsyłają zarówno do badań nad synchronizacją ruchową w neuronauce społecznej, jak i do klasycznych analiz wspólnot rytualnych u Durkheima i Turnera:

trans-indywidualne „uniesienie” nie wymaga kontaktu fizycznego, lecz spójności rytmów. Psychoperformans świadomie z tego korzysta, projektując pola obecności, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są organizowane tak, aby umożliwić równoczesne istnienie wielu trajektorii IndywiduAkcji: ktoś może pozostać na obrzeżu, w trybie odosobnienia regeneracyjnego, zachowując minimalne uczestnictwo w rytmie wspólnotowym; ktoś inny wchodzi w intensywną bliskość duetową; jeszcze ktoś pracuje w trybie „równoległym” – wykonując te same perfonemy co grupa, lecz w innej części przestrzeni. Matryca decyzji musi wówczas kodować nie tylko topologię relacyjną pola, ale też kontrakty dostępności: kto ma prawo wyjścia do strefy odosobnienia, na jak długo, jakie sygnały gestyczne i dźwiękowe informują o chęci zmiany trybu, jak logoperformans włącza te ruchy w narrację tak, aby nie były opatrzone stygmatem „ucieczki”. W efekcie pole obecności staje się modelem złożonej ekosystemowej wspólnoty, w której dystans, bliskość, odosobnienie i bycie–wspólnie nie są już kategoriami moralnymi („dobra integracja” versus „złe wycofanie”), lecz parametrami złożonego systemu, który może być świadomie modelowany, analizowany i przekształcany z pełnym uwzględnieniem czułości ciała i historii społecznej obecnych w nim podmiotów.

7.3. Światło i kolor: widoczność, kontrasty, adaptacje wzrokowe

W perspektywie psychoperformansu światło i kolor nie są dodatkowymi parametrami estetycznymi, lecz fundamentalnymi operatorami pola obecności, współokreślającymi to, co w ogóle może zostać dostrzeżone, rozróżnione, uznane za znaczące i poddane IndywiduAkcji. Od Merleau-Ponty’ego, dla którego światło jest pierwotnym medium fenomenalności, po analizy reżimów widoczności u Foucaulta i Rancière’a, refleksja nad widzialnością pokazuje, że nie istnieje „neutralne” oświetlenie: każda konfiguracja luminancji i barwy implikuje określone podziały na centrum i peryferie, to, co jawne i to, co zacienione, to, co domyślnie czytelne i to, co przesunięte na margines percepcji. Psychoperformans operacjonalizuje te intuicje, traktując światło jako parametr matrycy decyzji równie istotny jak rozmieszczenie obiektów–kluczy, struktura logoperformansu czy konfiguracja ruchu ciał. Pole obecności zostaje tu zdefiniowane nie tylko przez geometrię przestrzeni, ale przez rozkład luminancji, kontrastów i temperatur barwowych, które modulują gęstość bodźców i dominanta rytmiczna w kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Widoczność nie jest kwestią „czy widać”, ale „jak widać”: z jaką rozdzielczością jasnościową i chromatyczną, w jakim stosunku figur i tła, w jakich zakresach adaptacyjnych układu wzrokowego, przy jakim poziomie wysiłku sensorycznego. Kolor natomiast nie jest jedynie „właściwością” obiektu, lecz emergentnym efektem interakcji widma światła, właściwości materiału, parametrów siatkówki i wyższych ośrodków korowych, wpisanym dodatkowo w grube warstwy kodów kulturowych, symbolicznych i afektywnych, opisanych w antropologii barwy i semiotyce wizualnej.

Od strony neurofizjologicznej psychoperformans musi uwzględniać fakt, że widzenie kształtowane jest przez złożoną architekturę układu wzrokowego: fotoreceptory pręcikowe dominujące w warunkach skotopowych, fotoreceptory czopkowe funkcjonujące w reżimie fotopowym, strefy przejściowe widzenia mezopowego, w których udział pręcików i czopków nakłada się w sposób nieliniowy; zróżnicowane populacje czopków L, M i S o odmiennych czułościach spektralnych; komórki zwojowe siatkówki integrujące sygnały w ramach kanałów luminancji i przeciwstawnych par barwnych. Adaptacje jasnościowe i chromatyczne, opisywane od klasycznych prac Heinemanna i Craika po bardziej współczesne modele obliczeniowe,

pokazują, że subiektywna jasność i barwa są zawsze wynikiem dynamicznej normalizacji: ten sam bodziec fotometryczny może być doświadczany jako oślepiająco jasny lub ledwie widoczny w zależności od stanu adaptacji pręcików i czopków, czasu ekspozycji, wcześniejszego kontekstu świetlnego. Psychoperformans nie musi wprowadzać pełnej terminologii psychofizyki wzrokowej, ale matryca decyzji powinna kodować co najmniej trzy poziomy parametrów: globalny poziom oświetlenia (iluminacja w sensie fotometrycznym, rzędu luksów, determinująca, czy pole obecności znajduje się w reżimie fotopowym, mezopowym czy skotopowym), strukturę kontrastów lokalnych (stosunek luminancji figur do tła, obecność ostrych przejść krawędziowych lub łagodnych gradientów) oraz strukturę spektralną światła (temperatura barwowa, dominujące składowe chromatyczne, obecność lub brak skrajnych pików widmowych). Każdy z tych parametrów ma bezpośrednie konsekwencje dla gęstości bodźców, marginesu sterowalności i dominanta rytmiczna: wysokie globalne natężenie światła z mocnym kontrastem lokalnym może wzmacniać ostrość konturów i ułatwiać zadania wymagające precyzyjnej analizy wzrokowej, ale jednocześnie generować wysokie obciążenie adaptacyjne i sprzyjać szybkiemu zmęczeniu; miękkie, niskokontrastowe światło w strefie mezopowej może zmniejszać intensywność bodźców, ale wprowadzać niepewność konturów i sprzyjać uruchamianiu projekcji fantazmatycznych.

Z punktu widzenia perfonemiki światło i kolor działają jak operator drugiego rzędu, modulujący wszystkie pozostałe kanały: ten sam gest może być odczytany jako agresywny lub delikatny w zależności od kontrastu świetlnego, w jakim zostaje zarejestrowany; to samo słowo może brzmieć jak komenda lub prośba w zależności od tego, jak sylwetka mówiącego rysuje się na tle jasnego lub ciemnego pola; ten sam obiekt–klucz może funkcjonować jako neutralne narzędzie lub quasi–fetyusz w zależności od tego, czy światło skupia się na nim punktowo, czy pozostawia go w półcieniu. Psychoperformans przechwytuje klasyczne rozpoznania teatrologii (Appia, Craig, Svoboda) i filmoznawstwa (analizy światłocienia u Deleuze’a, Ricoeura, Belloura) i przepisuje je na język planu sytuacyjnego: światło nie jest „oprawą”, ale konkretną matrycą perfonemów świetlnych, w której intensywność, kierunek, rozproszenie i barwa wiązek tworzą transformowalną strukturę pola obecności. W praktyce oznacza to, że matryca decyzji musi zawierać precyzyjne rozróżnienia: czy światło jest przestrzennie jednorodne czy zogniskowane, czy dominują źródła górne, boczne, punktowe czy rozproszone, czy barwa światła przesunięta jest ku chłodnym temperaturom barwowym (reżimy korelującej temperatury barwowej zbliżone do światła dziennego) czy ku barwom ciepłym (charakter bardziej „domowy” lub „rytualny”), czy w polu występują dynamiczne zmiany natężenia i koloru (efekty modulacji, migotania, pulsacji), czy też parametry świetlne pozostają względnie stałe w czasie. Każda z tych decyzji ma istotne konsekwencje dla IndywiduAkcji: migotanie w zakresie częstotliwości bliskich progom percepcji (rejstry znane z badań nad wrażliwością na flicker) może być dla niektórych uczestników silnym źródłem dyskomfortu, a nawet ryzyka neurofizjologicznego, podczas gdy łagodne, powolne modulacje luminancji w rytmie oddechu grupy mogą wspierać regulację pobudzenia.

Kolor w psychoperformansie wymaga równoczesnego potraktowania jako zjawisko neurofizjologiczne, semiotyczne i polityczne. Klasyczne badania nad kategoriami barwnymi (Berlin, Kay) pokazały, że choć istnieją uniwersalne tendencje w porządkowaniu widma (na przykład uprzywilejowanie kategorii odpowiadających regionom wysokiej czułości czopków), struktura słownika kolorów jest historycznie i kulturowo zmienna. Antropologia barwy, od badań Lévi-Straussa po współczesne studia nad chromopolityką przestrzeni miejskich,

wskazuje, że barwy nie są nigdy „niewinne”: czerwienie, żółcie, zielenie i błękity w przestrzeni publicznej kodują złożone układy ostrzeżeń, obietnic, zakazów, prestiżu, wstydu. Psychoperformans, projektując pole obecności, nie może traktować koloru jedynie jako „ładnego tła”: zestawy barwne, palety, gradienty i kontrasty chromatyczne są perfonemami, które wchodzą w rezonans z biografią uczestników, z ich kulturowymi zasobami semantycznymi, z ich historią ekspozycji na określone reżimy wizualne (reklama, medycyna, religia, edukacja). Matryca decyzji powinna zatem kodować co najmniej trzy warstwy pracy z kolorem: warstwę fizjologiczną (jakie zakresy nasycenia i kontrastu chromatycznego są stosowane, czy paleta jest wąska i subtelna, czy szeroka i agresywnie nasyciona, jak rozkłada się relacja między barwami bliskimi a dopełniającymi), warstwę semiotyczną (jakie skojarzenia kulturowe może uruchamiać dana konfiguracja, czy używane są barwy silnie skolonizowane przez specyficzne instytucje – medyczne, wojskowe, korporacyjne, religijne – czy raczej odwołujące się do rejestrów „miękkich”, organicznych, efemerycznych) oraz warstwę polityczną (kto decyduje o palecie, na ile kolory pola obecności powielają dominujące porządki widzialności, na ile przeciwnie – wprowadzają przerwania i re-kodowania tych porządków). W polu obecności kolor nie jest nigdy jednowymiarowy: w jednym przebiegu może pełnić funkcję sygnału bezpieczeństwa (strefy oznaczone określonym kolorem jako „bezpieczne” w sensie sensorycznym), w innym – narzędzia demistyfikacji (rozbrajanie patetycznych kodów barwnych instytucji poprzez ironię lub re-kontekstualizację), w jeszcze innym – medium subtelnej modulacji afektu.

Kluczowe jest, że w psychoperformansie światło i kolor nie są autonomiczną warstwą, lecz sprzęgają się z pozostałymi kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w sposób nieprzypadkowy. Logoperformans może wzmacniać lub osłabiać pozycję światła w polu: nazwanie ciemności „ochroną” lub „zagrożeniem” zmienia sposób, w jaki ciała negocjują swoją pozycję w półmroku; opis barwy jako „obcej”, „dziwnej”, „szpitalnej” lub „świętecznej” moduluje związaną z nią amplitudę pobudzenia i lęku. Gest z kolei jest zawsze wykonywany w polu iluminacji: to, czy ręka przecina wiązkę światła, rzucając ostry cień, czy porusza się w rozproszonej poświacie, wpływa na jego performatywny ciężar. Dźwięk sprzęga się ze światłem zarówno na poziomie rytmu (synchronizacja zmian natężenia z impulsami akustycznymi), jak i na poziomie semantycznym (związek między „jasnymi” barwami dźwięku – wysokimi częstotliwościami, bogatymi w alikwoty – a „jasnością” pola wizualnego). Obiekt natomiast jest miejscem, w którym zbiega się fizyczna materialność i świetlna inscenizacja: faktura, połyskliwość, stopień dyfuzyjności powierzchni determinują, czy światło będzie tworzyło na nim ostre refleksy, miękkie plamy, czy głębokie cienie. Psychoperformans musi to uwzględniać na etapie projektowania planu sytuacyjnego: dobór materiałów (matowych, półmatowych, błyszczących), ich kolorystyka i umiejscowienie względem źródeł światła są tak samo częścią matrycy decyzji jak dobór słów w logoperformansie czy sekwencje ruchu. W efekcie światło i kolor stają się nie dodatkiem, lecz wysokoczułym regulatorem pola obecności, zdolnym do modulowania marginesu sterowalności, gęstości bodźców i prozodii domknięcia całego działania, wymagającym jednocześnie szczegółowej refleksji etycznej i epistemicznej, aby nie przekształcił się w instrument przemocowej spektakularności lub sensorycznej opresji.

Aby w pełni operacjonalizować światło i kolor w psychoperformansie, konieczne jest przejście od ogólnych rozpoznań fenomenologicznych i neurofizjologicznych do bardzo precyzyjnych architektur planu sytuacyjnego, w których parametry luminancji, kontrastu i barwy są traktowane jak zmienne eksperymentalne w protokole N-of-1, a nie jak „tło nastroju”. Matryca

decyzji musi wprowadzać co najmniej trzy skale czasu: skalę mikro (milisekundy–sekundy), w której rozgrywają się zmiany adaptacyjne siatkówki i wczesnych pięter drogi wzrokowej; skalę mezo (minuty–godziny), w której kształtują się utrzymujące się stany pobudzenia i zmęczenia systemu wzrokowego; oraz skalę makro (dni–tygodnie), w której kumulują się ślady ekspozycji na określone reżimy widzialności. W skali mikro projektuje się perfonemy świetlne takie jak krótkie błyski, stopniowe rozjaśnienia i ściemnienia, lokalne rozbłyski na pojedynczych obiektach–kluczach, przesunięcia plam światła po ciałach, zawsze z uwzględnieniem progu wrażliwości na flicker i ryzyka fotogennych napadów u części populacji. W skali mezo plan sytuacyjny koduje sekwencje przejść między reżimami oświetleniowymi: wejście z ciemności do półmroku, z półmroku do światła dziennego, z oświetlenia chłodnego do ciepłego, a więc sytuacje, w których adaptacje pręcikowo–czopkowe, opisane w klasycznej literaturze psychofizycznej, są realnie rozgrywane w polu obecności. W skali makro natomiast rejestruje się, jak powtarzane ekspozycje na określone układy luminancji i koloru – na przykład długotrwałe działania w reżimach „laboratoryjnych”, z zimnym, jednorodnym światłem górnym, versus działania w reżimach „domowych”, z ciepłymi wyspami światła punkтового – wpisują się w trajektorie IndywiduAkcji, wpływając na późniejsze preferencje, uniki i aktywne wybory uczestników. Obraz dokumentacyjny (fotografia, wideo) wchodzi tu w podwójną rolę: z jednej strony zachowuje ślady konfiguracji światła i koloru, z drugiej – wprowadza własne zniekształcenia, wynikające z charakterystyki matrycy, czułości ISO, balansu bieli i zakresu dynamicznego; dlatego psychoperformans, świadomy analiz Crary’ego dotyczących technik obserwatora, traktuje zapis wideo nie jako wierną rejestrację pola obecności, lecz jako osobny, technologicznie uwarunkowany reżim widzialności, który musi być odróżniony od tego, co „widziały” ciała w działaniu. Plan sytuacyjny może wręcz przewidywać meta–perfonemy, w których uczestnicy oglądają dokumentację w warunkach świetlnych celowo różniących się od oryginalnych, aby uczynić widocznym dystans między dwoma reżimami widzialności: doświadczanym i zapisanym.

Centralnym zadaniem w pracy ze światłem i kolorem jest włączenie do matrycy decyzji zróżnicowanych profili widzenia, tak aby pole obecności nie reprodukowało domyślnego modelu „standardowego obserwatora”, ukrytego w wielu normach optycznych i ergonomicznych. Badania nad percepcją barwy i kontrastu pokazują, że różnice w czułości pręcików i czopków, w polu widzenia, w akomodacji i konwergencji, w progu olśnienia i wrażliwości na rozbłyski są ogromne nawet wśród osób uważanych za „klinicznie zdrowe”. Psychoperformans przyjmuje zatem założenie, że pole obecności musi być z definicji wieloprofilowe: projektowane tak, aby tworzyło szereg równoległych korytarzy widzialności, z których każdy może być adekwatny dla innego sposobu widzenia. Przekłada się to na konkretne decyzje: zamiast jednego „optymalnego” oświetlenia, matryca decyzji wprowadza gradienty luminancji w przestrzeni – strefy o wyższym i niższym natężeniu światła, strefy o zróżnicowanych kontrastach lokalnych, strefy o odmiennych temperaturach barwowych – tak aby uczestnik mógł aktywnie wybierać, w jakim reżimie widzialności chce przebywać w danym momencie. Obraz w kanale projektowym przybiera formę mapy luminancji i mapy chromatycznej przestrzeni, inspirowanych mapami cieplnymi używanymi w badaniach nad ruchem pieszym i ergonomią pracy; słowo – w logoperformansie – explicite nazywa te strefy („obszar miękkiej jasności”, „korytarz wysokiego kontrastu”, „wyspa barw neutralnych”), oddając uczestnikom język do metarefleksji nad własnymi strategiami lokalizacji. Gest staje się techniką kalibracji: wyciągnięcie ręki w obszar intensywnie oświetlony i przesunięcie jej do strefy półmroku pozwala cielesnie doświadczyć różnicy w widoczności konturów i faktur, a tym

samym włączyć układ kinestetyczno–interoceptywny w proces oceny jakości widzenia. Światło, poprzez lokalne źródła, taśmy LED, reflektory i dyfuzory, buduje te korytarze widzialności; dźwięk może je „oznaczyć”, nadając poszczególnym strefom subtelne sygnatury akustyczne (na przykład poprzez różnicowanie pogłosu, użycie cichych sygnałów przestrzennych), tak aby osoby z trudnościami wzrokowymi mogły wspierać się kanałem audialnym w orientacji; obiekt – w postaci kontrastowych markerów, paneli o różnej fakturze, powierzchni referencyjnych – staje się narzędziem autokalibracji („jeżeli ten wzór jest dla mnie ledwo widoczny, jestem w strefie X, jeżeli wyraźny – w strefie Y”). Tego rodzaju projektowanie nie jest dodatkiem „inkluzyjnym”, lecz elementem samej istoty psychoperformansu, który zakłada, że Indywidualna Akcja odbywa się zawsze w warunkach zróżnicowanej wrażliwości sensorycznej, a zatem pole obecności musi oferować nie jedną, lecz wiele ścieżek widzialności.

Istotnym obszarem zaawansowanej refleksji nad światłem i kolorem w psychoperformansie jest praca z ich czasowością – to znaczy z faktem, że układ wzrokowy nie tylko adaptuje się do stałych warunków, ale również silnie reaguje na sekwencje zmian, w tym na zjawiska powidoków, adaptacji barwnej, efektów Ganzfelda czy długotrwałej redukcji struktury bodźców. W planie sytuacyjnym można celowo projektować perfonemy oparte na powidoku: ekspozycja na silnie nasycony kolor (na przykład czerwony lub zielony), po której następuje przeniesienie spojrzenia na neutralne pole, pozwala zobaczyć „negatyw” barwny, opisany w klasycznych modelach przeciwstawnych procesów barwnych. W psychoperformansie taki perfonem nie jest sztuczką optyczną, lecz okazją do doświadczenia, że to, co widziane, nie jest wyłącznie funkcją aktualnej sceny, lecz również śladem ekspozycji sprzed chwili – a więc konstruktem temporalnym. Obraz – neutralna powierzchnia, na której pojawia się powidok – działa tu jak ekran dla wewnętrznej aktywności układu wzrokowego; słowo w logoperformansie może tę sytuację nazwać („to, co widzisz teraz, zostało zaprogramowane przez to, na co patrzyłeś przed chwilą”); gest – na przykład zakrycie oczu, stopniowe ich odsłanianie – pozwala modulować intensywność zjawiska; światło, poprzez krótkotrwałe rozbłyski i kontrastowe plamy barwne, uruchamia mechanizmy adaptacyjne; dźwięk może towarzyszyć sekwencji jako metronom temporalności, uświadamiając, że proces ma określony czas trwania; obiekt–klucz (barwna plansza, filtr, kolorowa tafla) staje się literalnym „programatorem powidoku”. Podobnie efekty zbliżone do Ganzfelda – jednolite, pozbawione struktury pola świetlne, znane z badań nad deprywacją sensoryczną – mogą być użyte w sposób skrajnie ostrożny jako krótkotrwałe perfonemy, które uświadamiają podatność percepcji na generowanie form z „przesytu jednolitości”. Tu jednak margines sterowalności musi być wyjątkowo szeroki: matryca decyzji przewiduje bardzo krótkie ekspozycje, jasne protokoły przerywania, możliwość natychmiastowego „wyjścia” do pola o bogatej strukturze wizualnej, aby uniknąć destabilizującego wpływu dłuższej deprywacji na osoby z podatnością na stany dysocjacyjne.

Na przecięciu tych wątków pojawia się wymiar chronobiologiczny: światło i kolor, jak pokazują badania nad rytmem okołodobowym, regulują nie tylko percepcję, ale i układy hormonalne oraz nastroj. Psychoperformans, świadomy prac nad wpływem barwy światła na wydzielanie melatoniny i kortyzolu, unika przypadkowego użycia ekstremalnych reżimów świetlnych – na przykład intensywnego, niebieskopochodnego światła w porach bliskich nocnym – chyba że jest to świadomie włączony element planu sytuacyjnego, opatrzonej metarefleksją i wyraźnymi procedurami zabezpieczającymi. Działania dzienne, wieczorne i nocne projektuje się odmiennie: w działaniach wieczornych preferowane są reżimy luminancji i temperatur barwowych, które wspierają obniżanie pobudzenia, w działaniach porannych – takie, które

stopniowo wyprowadzają z senności, nie wprowadzając szoku sensorycznego. Obraz – w formie dokumentacji – może uchwycić te zmiany jako „histogram dnia”: serię kadrów pokazujących, jak światło w polu obecności przechodzi od chłodnego do ciepłego, od wysokiego natężenia do półmroku; słowo – w logoperformansie – może te przejścia komentować, wiążąc je z subiektywnym poczuciem senności, napięcia, czujności; gest – na przykład wspólne zastanianie i odsłanianie okien, włączanie i wyłączanie źródeł sztucznego światła – włącza uczestników w sprawstwo nad reżimem świetlnym; dźwięk może towarzyszyć zmianom światła jako sygnał fazowej przemiany działania; obiekt–klucz (zasłona, filtr, lampa, latarka) staje się materialnym „przełącznikiem” między stanami pola. W ten sposób światło i kolor przestają być tłem, a stają się podstawowym medium, w którym pole obecności jest rzeźbione w czasie, zawsze z uwzględnieniem gęstości bodźców, dominanta rytmiczna, marginesu sterowalności oraz prozodii domknięcia – czy domknięcie odbywa się w rozświetleniu, w półmroku czy w ciemności, czy kolory ulegają „uspokojeniu”, czy przeciwnie – zostają zagęszczone, zanim działanie się zakończy. Decyzja „po” obejmuje tu również reżimy widzialności: w jakim świetle wychodzi się z pola obecności, co staje się ostatnim obrazem, ostatnią barwą, jaką układ wzrokowy „zabiera” ze sobą do dalszego dnia lub nocy.

7.4. Akustyka przestrzeni: pogłos, maskowanie, cisza użyteczna

Akustyka przestrzeni w psychoperformansie nie jest neutralnym parametrem infrastrukturalnym, lecz jednym z głównych regulatorów pola obecności, porównywalnym z reżimem oświetlenia czy rozmieszczeniem obiektów–kluczy. Pogłos, maskowanie i cisza użyteczna stanowią trzy odrębne, choć wzajemnie powiązane, reżimy akustyczne, w których dźwięk nie tylko organizuje percepcję czasu i przestrzeni, ale także kształtuje gęstość bodźców, dominanta rytmiczna oraz margines sterowalności całego działania. Od klasycznych badań Wallace’a Sabine’a nad czasem pogłosu, przez teorię auditory scene analysis Alberta S. Bregmana, po studia nad soundscape i ekologią akustyczną R. Murraya Schafera, wiadomo, że sposób, w jaki fale dźwiękowe odbijają się, rozpraszają, wygasają i nakładają w środowisku, współwyznacza to, co podmiot może wyodrębnić jako figurę, a co pozostaje tłem; co staje się zrozumiałym komunikatem, a co pozostaje szumem; co jest doświadczane jako bliskość, a co jako odległość, zagrożenie, izolacja. Psychoperformans przechwytuje tę wiedzę i przekształca ją w rygor planu sytuacyjnego: akustyka nie jest „zastaną właściwością” sali, lecz przestrzenią celowych interwencji, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają włączone w precyzyjnie modulowane środowisko pogłosowe, maskujące i ciszące.

Pogłos – rozumiany technicznie jako czas zaniku energii akustycznej do poziomu 60 dB poniżej wartości początkowej (RT60) – w psychoperformansie funkcjonuje jako perfonem przestrzeni, materializujący relację między źródłem dźwięku, otoczeniem a ciałem słuchającym. W architekturze klasycznej pogłos bywał traktowany jako miara „doskonałości” sali koncertowej, w której odpowiednio długi czas narastania i zaniku energii wspierał nośność dźwięku, pełnię brzmienia, poczucie otulenia. W perspektywie psychoperformansu kluczowe jest jednak nie abstrakcyjne optimum, lecz relacja między czasem pogłosu, typem perfonemu dźwiękowego (słowo, krok, szmer, uderzenie, szelest materiału), zadaniami logoperformansu oraz profilami sensorycznymi uczestników. Krótki czas pogłosu (typowy dla wnętrz silnie wytłumionych) sprzyja wysokiej rozdzielczości temporalnej – pojedyncze głoski, wydechy, trzaski, szelesty są wyraźnie od siebie odseparowane, co wspiera zadania wymagające precyzyjnej artykulacji i

kontroli logoperformansu, ale może być jednocześnie obciążające dla osób o wysokiej wrażliwości na impulsy dźwiękowe, ponieważ każdy mikroskopijny błąd artykulacyjny staje się boleśnie obecny. Długi czas pogłosu (charakterystyczny dla wnętrz kamiennych, sakralnych, hal) rozmywa granice między zdarzeniami akustycznymi; głos, kroki, przesuwanie obiektów–kluczy stapiają się w ciągły szum pogłosowy, który może być doświadczany jako „otulenie”, ale także jako utrata konturu, przeciążenie, niemożność mentalnej segmentacji zdarzeń. W planie sytuacyjnym parametry te nie mogą być pozostawione przypadkowi: matryca decyzji powinna kodować przybliżony czas pogłosu w kluczowych pasmach częstotliwości, relację między polem bezpośrednim a pogłosowym (odległość krytyczna), obecność lub brak fenomenu flutter echo oraz specyficzną odpowiedź pomieszczenia na dźwięki typowe dla danej struktury psychoperformansu (mowa, szmer tkaniny, uderzenie dłoni w obiekt, kroki, oddech grupowy).

Na poziomie neurofizjologicznym pogłos modyfikuje pracę układu słuchowego w sposób, który ma bezpośrednie znaczenie dla pola obecności. Neurony w jądrze ślimakowym, kompleksie oliwki górnej, wzgórkach dolnych i ciele kolankowatym przyśrodkowym, a następnie w korze słuchowej zakrętu Heschla, kodują nie tylko częstotliwość i natężenie, ale także czas przybycia fali, różnice fazowe między uszami, kierunek i przestrzenną dystrybucję energii. W silnie pogłosowych warunkach informacja o czasie przybycia staje się „rozmazana”: każde zdarzenie akustyczne jest natychmiast obudowane gęstą chmurą odbić rozproszonych, które, jak pokazują modele Bregmana, mogą utrudniać segregację sceny słuchowej i wymuszać zwiększony wysiłek poznawczy przy rozpoznawaniu źródeł. W polu psychoperformansu przejawia się to jako wzrost obciążenia wykonawczego: logoperformans musi być bardziej ekonomiczny, a perfonemy dźwiękowe – bardziej wyraziste, aby „przebić się” przez echo, co może zmieniać dominanta rytmiczna działania (wolniejsze tempo, więcej pauz, wydłużone głoski). Jednocześnie pogłos staje się materialnym przedłużeniem gestu – krok, szept, dotknięcie obiektu–klucza zostają „dopowiedziane” przez przestrzeń, co wprowadza do pola obecności wymiar „odpowiedzi środowiska” na akt symboliczny. W tym sensie pogłos można traktować jako rozszerzony perfonem: nie jest to tylko właściwość fizyczna, lecz aktywna warstwa interfejsu między ciałem a architekturą, kształtująca Indywidualną Akcję poprzez nieustanne sprzężenie zwrotne między działaniem a jego akustycznym śladem.

Świadome wykorzystanie pogłosu w psychoperformansie wymaga jednak precyzyjnego wpisania go w gęstość bodźców oraz margines sterowalności. Pole obecności, w którym RT60 w pasmie mowy jest wysoki, może sprzyjać działaniom o charakterze kontemplacyjnym, rytualnym, skupionym na długich emitowanych dźwiękach, tonach podtrzymywanych, chorałowych strukturach logoperformansu; wówczas dominanta rytmiczna oparta jest na powolnych, szerokich frazach, a prozodia domknięcia polega na stopniowym wygaszaniu energii w przestrzeni, aż do niemal zupełnej ciszy. Ten sam reżim może być jednak całkowicie nieadekwatny dla struktur wymagających precyzyjnego rozliczania czasu reakcji, dynamicznej wymiany słownej, mikro–gestów ruchowych czy subtelnej pracy z oddechem – wówczas każdy impuls dźwiękowy produkuje „ogon” pogłosowy, który nakłada się na kolejne zdarzenia, powodując maskowanie temporalne, zjawisko dobrze opisane w psychoakustyce przez model Zwicker–Fastl. Plan sytuacyjny musi więc odpowiedzieć na pytanie, czy psychoperformans w danym przebiegu ma wykorzystywać pogłos jako medium wspierające (na przykład wzmacniające poczucie wspólnotowego rezonansu) czy jako przeszkodę zamierzoną (na przykład pokazującą granice rozpoznawalności słowa), a następnie – jak kontrolować gęstość bodźców, aby nie przekroczyć progu, za którym pogłos staje się źródłem chaosu i utraty

bezpieczeństwa. Margines sterowalności w reżimach wysokiego pogłosu obejmuje zarówno parametry akustyczne (możliwość czasowego zdławienia pogłosu przez wprowadzenie materiałów pochłaniających, zasłon, tkanin, ludzi jako „żywych absorberów”), jak i parametry dramaturgiczne (wydłużone pauzy, ograniczenie liczby równoczesnych źródeł dźwięku, minimalizacja niekontrolowanych hałasów technicznych).

Istotnym zadaniem psychoperformansu jest także odkodowanie pogłosu jako nośnika pamięci miejsca. W analizach soundscape, ale też w pracach nad antropologią akustyczną architektury sakralnej i przemysłowej, podkreśla się, że każda przestrzeń niesie w sobie historyczne skrypty dźwiękowe: modulacje głosu w świątyni, zawołania w hali produkcyjnej, komendy w koszarach, echo kroków w korytarzach instytucji opresyjnych. Pogłos nie jest więc „czystym parametrem”, lecz resztkowym archiwum praktyk, które w tej przestrzeni się toczyły. Psychoperformans, włączając się w to akustyczne dziedzictwo, musi zadać pytanie, czy chce je reaktywować, demistyfikować czy neutralizować. Obraz – dokumentacja wizualna miejsca – może wydobyć powiązania między typem architektury a spodziewanym charakterem pogłosu; słowo – w logoperformansie – może nazwać i skontekstualizować akustyczne skrypty („to echo pamięta głosy rozkazów, modlitw, wezwań do pracy”), umożliwiając świadome wejście w relację z nimi; gest – sposób poruszania się, stawiania kroków, używania obiektów–kluczy – wpisuje ciało w tę historię, ale też może ją przeprogramowywać, na przykład przechodząc od marszowego rytmu kroków do swobodnych, asymetrycznych trajektorii; światło – modulując widzialność architektonicznych powierzchni odbijających – wizualizuje źródła pogłosu, czyniąc go „zobaczalnym”; dźwięk – zarówno ten generowany przez uczestników, jak i ewentualna warstwa elektroakustyczna – może wchodzić z pogłosem w kontrapunkt, podkreślając lub łagodząc jego obecność; wreszcie obiekt – koc, kurtyna, panel, ciało ludzkie – staje się narzędziem rzeźbienia pogłosu w czasie rzeczywistym. W ten sposób psychoperformans nie tylko „korzysta” z akustyki przestrzeni, ale traktuje ją jako aktywne archiwum, z którym można prowadzić negocjacje, prowadzące do nowych konfiguracji pola obecności i nowych trajektorii IndywiduAkcji.

Maskowanie akustyczne – zjawisko, w którym obecność jednego dźwięku utrudnia lub uniemożliwia percepcję innego, gdy obydwa współdziałają w pewnym zakresie czasowo–częstotliwościowym – w psychoperformansie staje się zarówno zagrożeniem dla czytelności logoperformansu, jak i narzędziem celowej ochrony i regulacji. Psychoakustyka rozróżnia maskowanie równoczesne (gdy bodźce nakładają się w czasie) i następcze (gdy silniejszy bodziec „zaciera” ślad słabszego pojawiającego się tuż przed lub tuż po nim), a także maskowanie częstotliwościowe (zależne od szerokości pasm krytycznych w uchu wewnętrznym) i czasowe (zależne od stałych czasowych adaptacji mechanizmów obwodowych i centralnych). W polu obecności oznacza to, że nawet relatywnie cichy, lecz szerokopasmowy szum tła – wentylacja, ruch uliczny, gwar instytucji – może skutecznie maskować istotne elementy logoperformansu, szczególnie w zakresie spótgłosek szumiących i zwartej energii krótkich impulsów. Z perspektywy gęstości bodźców taki szum może być odbierany jako „przezroczysty”, gdy uwaga jest skupiona na bodźcach wizualnych lub dotykowych, ale w momencie, gdy psychoperformans przechodzi w fazę silnie audialną, maskowanie staje się krytycznym problemem. Matryca decyzji nie może ograniczać się do prostego wskaźnika poziomu hałasu w dB(A); musi uwzględniać widmową strukturę hałasu, jego stabilność w czasie, dynamikę fluktuacji oraz relację sygnał–szum dla kluczowych perfonemów dźwiękowych.

Z drugiej strony, maskowanie może zostać wykorzystane jako narzędzie ochrony prywatności, regulacji napięcie–uwolnienie oraz budowania poczucia osłony sensorycznej. W praktykach klinicznych i architektonicznych znane jest użycie maskującego „białego” lub „różowego” szumu w przestrzeniach, gdzie prowadzi się rozmowy wrażliwe, aby utrudnić odczytanie treści przez osoby postronne. Psychoperformans może adaptować tę logikę, projektując strefy pola obecności, w których delikatna warstwa dźwięku maskującego – odpowiednio skalibrowana pod względem widma i głośności – obniża dyskomfort związany z ekspozycją głosu, szmeru ruchu, mikrodźwięków ciała. Kluczowe jest tu jednak precyzyjne dopasowanie parametrów: zbyt głośny szum maskujący zwiększy globalną gęstość bodźców i przyspieszy zmęczenie sensoryczne, zbyt wąskopasmowy – będzie odczuwany jako ton o konkretnym „charakterze emocjonalnym”, zamiast neutralnej zasłony. Z badań Zwicker–Fastl wiadomo, że maskowanie jest szczególnie efektywne, gdy maskujący bodziec obejmuje pasmo o zbliżonej częstotliwości do maskowanego; psychoperformans może wykorzystać tę właściwość, budując „okna słyszalności” dla istotnych treści logoperformansu: na przykład warstwa maskująca może być skonstruowana tak, by zajmowała głównie pasmo niskie i wysokie, pozostawiając relatywnie czysty środek pasma mowy, co pozwala utrzymać prywatność drobnych szmerów ciała, a jednocześnie zapewnia czytelność słowa. Obraz – na przykład wizualizacja widma dźwięku na ekranie – może uczynić ten układ jawny, pozwalając uczestnikom zrozumieć, dlaczego pewne rzeczy są słyszalne, a inne nie; słowo – logoperformans wyjaśniający zasadę maskowania – wzmacnia poczucie sprawczości; gest – możliwość samodzielnej regulacji głośności warstwy maskującej – wpisuje ciało w architekturę akustyczną; światło – na przykład sygnalizacja zmiany reżimu maskowania – sprzęga modalności; dźwięk sam w sobie oczywiście jest tu medium podstawowym; obiekt – potencjometr, panel sterujący, fizyczny „przycisk cisy” – staje się dotykającą manifestacją marginesu sterowalności.

Maskowanie ma także wymiar polityczny i etyczny, który psychoperformans musi explicite problematyzować. W wielu kontekstach instytucjonalnych hałas działa jako instrument dyscyplinowania lub wykluczania – od nieustannego szumu klimatyzacji w budynkach biurowych po agresywny sound design centrów handlowych. W tych sytuacjach maskowanie służy nie ochronie, lecz tłumieniu: zasłania deliberację, utrudnia skupienie, obniża zdolność krytycznego namysłu. W polu obecności psychoperformansu maskowanie nie może pełnić roli „miękkiej cenzury”: wszelka warstwa dźwięku maskującego powinna być jawna, nazwane powinny być jej parametry i funkcje, zaś uczestnicy – mieć realny wpływ na jej obecność lub brak. W praktyce oznacza to, że matryca decyzji wprowadza wyraźne protokoły zgody: moment włączenia i wyłączenia maskowania jest poprzedzony logoperformansem, który wyjaśnia sens i potencjalne efekty; gest włączenia – na przykład wspólne przesunięcie suwaka, przyłożenie dłoni do obiektu–klucza – jest aktem symbolicznym, nie technicznym; światło może sygnalizować zmianę reżimu akustycznego, aby nie dochodziło do „niewidzialnych” manipulacji dźwiękiem; dźwięk, paradoksalnie, zostaje użyty do odsłonięcia samej techniki maskowania, na przykład poprzez krótką demonstrację „przed i po”; obiekt, będący interfejsem sterującym, musi być zlokalizowany w przestrzeni w sposób, który nie utrudnia dostępu osobom z różnymi profilami motorycznymi. W ten sposób maskowanie przestaje być narzędziem opresji, a staje się jednym z elementów świadomie negocjowanej akustyki wspólnotowej, wpisanej w trajektorie IndywiduAkcji.

Z punktu widzenia gęstości bodźców maskowanie stanowi specyficzne narzędzie redistribucji uwagi: może celowo „wybielić” akustyczne tło, aby wyostrzyć percepcję innych kanałów –

obrazu, gestu, światła, obiektu – albo przeciwnie, może zostać użyte do ograniczenia nadmiaru bodźców wzrokowych poprzez wprowadzenie rytmu audialnego, który staje się nowym nośnikiem dominanta rytmiczna. W zaawansowanych planach sytuacyjnych psychoperformans może projektować perfonemy „cross-modalnego maskowania”, w których kontrolowana warstwa dźwiękowa pomaga zmniejszyć wpływ intensywnych bodźców świetlnych, lub odwrotnie – modulacja światła wspiera redukcję obciążenia akustycznego. Badania nad integracją wielozmysłową, wskazujące na ścisłe powiązania między korą słuchową, wzrokową i asocjacyjną, sugerują, że takie interwencje mogą realnie wpływać na subiektywną jakość pola obecności. Dlatego matryca decyzji musi myśleć o maskowaniu nie w izolacji, lecz jako elemencie globalnej architektury bodźców, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są zawsze współ-kalibrowane, a nie projektowane w odrębnych, niespójnych reżimach. W takim ujęciu maskowanie przestaje być „szumem w tle” i staje się precyzyjnym instrumentem modelowania przepływu informacji i afektu w polu obecności, o ile tylko pozostaje w zasięgu realnej kontroli uczestników i wpisane jest w etycznie przejrzystą IndywiduAkcję.

Cisza użyteczna w psychoperformansie nie jest negatywną definicją braku dźwięku, lecz specyficznym reżimem akustycznym, w którym energia audialna zostaje zredukowana i uporządkowana w taki sposób, aby otworzyć pole obecności na mikrosygnały somatyczne, wizualne, gestyczne oraz na wewnętrzną prosodię myślenia. W przeciwieństwie do utopii absolutnej ciszy, demaskowanej w historii studiów nad akustyką jako fizycznie i fenomenologicznie nieosiągalnej (co pokazuje choćby doświadczenie komory bezechowej, w której brak odbić prowadzi do nadmiernego wyostnienia percepcji własnych szumów ciała, pracy układu krążenia, oddechu, a nawet spontanicznej aktywności neuronalnej), cisza użyteczna jest konstruktem funkcjonalnym: to taki stan pola akustycznego, w którym stosunek sygnału do szumu, widmo reszkowych dźwięków oraz ich temporalna organizacja sprzyjają określonemu typowi IndywiduAkcji. W perspektywie neurokognitywnej można mówić o specyficznej konfiguracji bramkowania sensorycznego (sensory gating) i sieci znaczeniowych: redukcja bodźców zewnętrznych pozwala na relatywne uwidocznienie sygnałów generowanych endogennie, przy jednoczesnym utrzymaniu minimalnego poziomu stymulacji, który zapobiega dezintegracji percepcyjnej. W tym sensie cisza użyteczna jest bardziej finezyjnym narzędziem modulacji gęstości bodźców niż jakikolwiek pojedynczy dźwięk, ponieważ pracuje nie tyle przez „dodanie” nowej energii akustycznej, ile przez reorganizację relacji między tym, co słyszalne, a tym, co potencjalnie słyszalne.

Na poziomie planu sytuacyjnego cisza użyteczna wymaga równie precyzyjnego modelowania jak pogłos czy maskowanie. Matryca decyzji musi określać nie tylko docelowy poziom ciśnienia akustycznego w dB, lecz także strukturę temporalną tej ciszy: czy ma charakter ciągły, czy pulsacyjny; czy powstaje jako efekt nagłego wygaszenia dźwięku, czy jako rezultat stopniowego wygaszania warstw audialnych; czy jest symetryczna w stosunku do faz intensywnego brzmienia, czy tworzy asymetryczne „zatoki” wyciszenia. Z punktu widzenia układów neuronalnych odpowiedzialnych za detekcję zmian, takich jak struktury w pniu mózgu i wzgórzu, kluczowe jest to, że nagłe zapadnięcie ciszy po epizodzie hałaśliwym jest samo w sobie potężnym bodźcem, generującym wyraźny sygnał niezgodności (mismatch) i gwałtowną mobilizację uwagi, podczas gdy stopniowe wygaszanie dźwięku pozwala na łagodniejsze przejście w stan zmniejszonej aktywności sensorycznej. W polu obecności przejawia się to jako różnica między ciszą dramatyczną, „cięciem” logoperformansu, które może zostać użyte w sposób bliski zabiegom dramaturgicznym znanym z teatru i kina, a ciszą regulacyjną, w której

dominanta rytmiczna ulega spowolnieniu, oddechy się wydłużają, gesty drobnieją, a obraz i światło zyskują przewagę w strukturze bodźców.

Cisza użyteczna nie jest jednak prostym „tłem” dla innych kanałów; sama konstryuuje specyficzny typ perfonemu. W momencie, gdy warstwa dźwiękowa zostaje zredukowana do minimalnego poziomu tła – lekkiego szumu wentylacji, szmeru oddechów, ruchu odzieży – pojawia się możliwość wykrywania ultradelikatnych sygnałów: zmiany rytmu oddechu jako reakcji na obecność obiektu–klucza, mikroskopijnych przesunięć stóp na podłodze, drżenia dłoni w momencie podjęcia decyzji o dotyku, cichego styku dwóch przedmiotów. Te mikro–dźwięki działają jak markery somatycznej prawdy: nie da się ich w pełni kontrolować wolą, są bezpośrednim skutkiem zmian w tonusie mięśniowym, wegetatywnym pobudzeniu, poziomie napięcia–uwolnienia. Psychoperformans wprowadza je do matrycy perfonemicznej jako sygnały równorzędne z jawnymi aktami logoperformansu. Obraz – rejestracja wideo lub świadome, uważne spojrzenie – może synchronizować się z tymi dźwiękami, umożliwiając późniejszą analizę korelacji między mikro–ruchami a mikro–brzmieniami; słowo – szczególnie w rejestrze metarefleksyjnym – może nazwać te subtelne symptomy („tu słysząc, jak zmienia się ciężar stopy”, „w tym momencie oddech się zatrzymał”), czyniąc je elementem świadomej kartografii doświadczeń; gest – na przykład wspólne ćwiczenie nasłuchiwanie własnych kroków, oddechów, pracy dłoni – osadza ciało w tej akustycznej mikrotopologii; światło – poprzez przygaszenie i redukcję kontrastów wizualnych – może dodatkowo wzmocnić orientację na audialność ciała; dźwięk – paradoksalnie – jest tu „nieobecny” jako warstwa zewnętrzna, choć jego mikro–formy stają się właśnie najważniejszym materiałem; obiekt – podłoga, krzesło, tkanina, naczynie – działa jako interfejs, który przekształca ruch ciała w sygnał audialny, czyniąc z ciszy użytecznej rodzaj akustycznego mikroskopu.

Z perspektywy sieci neuronalnych związanych z regulacją afektywną cisza użyteczna jest ściśle powiązana z funkcjonowaniem układów w rodzaju sieci saliency, default mode network oraz z teoriami regulacji przez nerw błędny, wykorzystywanymi w różnych wariantach teorii poliwalnej. Redukcja bodźców dźwiękowych obniża obciążenie systemu czuwania, co może ułatwiać przejście z trybu mobilizacji (fight/flight) do trybu zaangażowania społecznego i introspekcji, o ile cisza nie jest doświadczana jako „prerażająca pustka”. Tu ujawnia się fundamentalny paradoks: dla części osób cisza użyteczna będzie natychmiastowo kojarzona z bezpieczeństwem, wytchnieniem, możliwością „usłyszenia siebie”; dla innych – z zagrożeniem, niepewnością, nadmiarem odsłonięcia, a nawet z przywołaniem sytuacji opresyjnych, w których milczenie było narzędziem przemocy symbolicznej. Psychoperformans nie może zakładać uniwersalnej wartości ciszy; musi ją każdorazowo negocjować w kontekście biograficznym i kulturowym uczestników. Matryca decyzji powinna więc zawierać nie tylko parametry fizyczne ciszy, ale także ujęcie hermeneutyczne: jakie skrypty kulturowe milczenia i ciszy mogą zostać aktywowane w danym polu obecności (modlitwa, kara, wstyd, żałoba, sankcja, kontemplacja, koncentracja); jak przeplatają się one z doświadczeniami indywidualnymi; jakie logoperformanse są niezbędne, aby tę ciszę „przechrzcić” z przestrzeni opresji na przestrzeń użytecznej regulacji i poznania.

W praktyce oznacza to konieczność projektowania sekwencji wprowadzających ciszę użyteczną w sposób stopniowy i transparentny. Zamiast nagłego „nakazu milczenia”, który reaktualizuje hierarchiczne modele władzy, psychoperformans dąży do tego, aby cisza była wspólną decyzją: logoperformans może zaprosić do eksperymentu („zobaczmy, co się wydarzy,

jeśli przez trzydzieści sekund spróbujemy słuchać tylko kroków i oddechu”); gest – wspólne zatrzymanie ruchu, opuszczenie rąk, zamknięcie oczu bądź przeciwnie, ich świadome otwarcie – staje się ciałem tej decyzji; światło – delikatne przygaśnięcie, zmiana temperatury barwowej na mniej stymulującą – sygnalizuje przejście w inny reżim; dźwięk – poprzez stopniowe wygaszanie wcześniejszej warstwy, na przykład z wykorzystaniem prostego zabiegu fade-out – oswaja system nerwowy z nowym stanem; obiekt – chociażby pojedynczy element–klucz, na którym w ciszy skupia się spojrzenie i dotyk – kotwiczony uwagę, zapobiegając lękowej dyspersji. W ten sposób cisza użyteczna nie jest narzuconą z zewnątrz formą dyscypliny, lecz przestrzenią wspólnie wynegocjowaną, somatycznie i symbolicznie wytwarzanej pauzy, w której gęstość bodźców zostaje tymczasowo przeorganizowana tak, aby IndywiduAkcja mogła przejść z poziomu reaktywnego na poziom refleksyjny.

Wreszcie, cisza użyteczna musi być zawsze myślana razem z prozodią domknięcia. Z neuropsychologicznych badań nad pamięcią zdarzeń wiadomo, że szczególnie silnie kodowane są momenty początku i końca sekwencji, a także punkty zwrotne. Jeśli cisza pojawia się jako końcowy reżim akustyczny, zamykający działanie psychoperformatywne, będzie miała odmienny status niż cisza wpleciona w środek intensywnej sekwencji dźwiękowej. W pierwszym przypadku może funkcjonować jako „bufor konsolidacyjny”, w którym układy pamięci deklaratywnej i epizodycznej (struktury hipokampa, kora przyśrodkowo–skroniowa) mają szansę dokonać wstępnej integracji doświadczeń, co w polu obecności przejawia się jako poczucie „dochowывania” sensu; w drugim – może pełnić rolę dramatycznego zawieszenia, które rozcina ciągłość narracji, generując napięcie wymagające dalszego rozładowania. Psychoperformans musi świadomie wybierać, który z tych efektów jest pożądanym: czy cisza ma być przestrzenią łagodnego wygaszania, czy narzędziem hermeneutycznej interwencji, które stawia pytanie, a nie daje ukojenia. Obraz – na przykład stopklatka, zatrzymanie ruchu w kadrze – może współgrać z tym wyborem; słowo – albo zamilknąć, albo domknąć działaniem lakoniczną, gęstą formułą; gest – przejść od mobilności do bezruchu lub odwrotnie, od skamienienia do powolnego „rozpuszczania” napięcia; światło – wygasić się lub delikatnie rozjaśnić; dźwięk – nie pojawia się jako nowa warstwa, ale jako pamięć dopiero co wygastłego brzmienia; obiekt – zostaje albo pozostawiony w polu jako niemy świadek, albo przywrócony do stanu spoczynku. Tylko wówczas cisza użyteczna spełnia swoją funkcję: staje się nie tyle brakiem dźwięku, ile precyzyjnie zaprojektowanym perfonemem akustycznym, wpisanym w złożoną topologię pola obecności, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają w stanie dynamicznej, ale kontrolowanej współzależności.

Perspektywa akustyczna psychoperformansu osiąga pełną dojrzałość tam, gdzie pogłos, maskowanie i cisza użyteczna zostają włączone do kompleksowej architektury pola obecności jako współrzędne tego samego kontinuum regulacyjnego, a nie jako trzy osobne „efekty” dźwiękowe. W tym ujęciu akustyka przestrzeni nie jest dodatkiem scenograficznym, lecz jedną z głównych osi matrycy decyzji, na której nanosi się profil uczestnika, specyfikę materiałów, strukturę logoperformansu i konfigurację obiektów. Oznacza to konieczność projektowania planu sytuacyjnego w kategoriach pełnego ekosystemu audialnego: od charakterystyki pogłosowej kubatury, przez potencjalne źródła hałasu tła, typy możliwego maskowania, aż po reżimy ciszy użytecznej, które mogą zostać wprowadzone jako fazy regulacyjne. Na poziomie technicznym odpowiada to myśleniu w kategoriach funkcji impulsowej pomieszczenia i jego odpowiedzi częstotliwościowej, ale psychoperformans przepisuje te parametry na język perfonemiki: kluczowe nie są abstrakcyjne wartości RT60 czy krzywe korekcyjne, lecz to, jak

konkretne profile akustyczne wpływają na gęstość bodźców, dominanta rytmiczna i margines sterowalności. Przestrzeń o długim, bogato rozproszonym pogłosie może sprzyjać doświadczeniom transowym, kontemplacyjnym, poczuciu „rozszerzenia” ciała w dźwięku, ale jednocześnie podnosi próg rozróżnialności sygnałów mowy i zwiększa ryzyko akustycznego przeciążenia u osób nadwrażliwych; przestrzeń silnie wytłumiona zmniejsza koszt sensoryczny przebywania, ułatwia detekcję mikro-dźwięków ciała i obiektów, lecz może generować niepokój wynikający z nadmiernej ekspozycji „wewnętrzności”, zwłaszcza w przypadku osób, których doświadczenia traumatyczne wiążą się z przymusową izolacją lub bezruchem. Stąd konieczność, aby już na etapie wyboru lokalizacji i kształtowania scenografii ubogiej rozpoznawać akustykę jako parametr równorzędny z oświetleniem czy rozkładem obiektów, a nie jako niezmienną właściwość tła.

Zaawansowana praktyka psychoperformansu wymaga w tym kontekście swoistej audiotopografii pola obecności. Oznacza to świadome mapowanie przestrzeni nie tylko w kategoriach odległości i widoczności, ale także lokalnych mikro-środowisk akustycznych: narożniki o wzmożonej kumulacji niskich częstotliwości, obszary „martwe” dźwiękowo w pobliżu miękkich materiałów, strefy interferencji i fluktuacji głośności wynikające z geometrii pomieszczenia, punkty newralgiczne, gdzie dźwięk z zewnątrz najłatwiej przenika do wnętrza. Taka audiotopografia ma bezpośrednie przełożenie na projektowanie trajektorii w polu obecności: to, gdzie uczestnicy siedzą, stoją, przechodzą, gdzie ustawione są obiekty–klucze, jak rozkłada się logoperformans w przestrzeni, decyduje o tym, czy będą przebywać w „zatokach ciszy”, w „tunelach rezonansu”, w „pasmach maskowania” czy w strefach nadmiernej ekspozycji. Obraz – w postaci planów, szkiców, diagramów akustycznych, ale także dokumentujący ruch uczestników – pozwala wizualizować te trajektorie; słowo – opisując subiektywne odczucia „tu jest głośniejsze”, „tu odbija się głos”, „tu słychać ulicę” – dostarcza materiału hermeneutycznego do korekty konfiguracji; gest – wybór miejsca, sposób odwracania się ku źródłu dźwięku lub od niego, przybliżanie się i oddalanie – jest ciałem tej audiotopografii; światło – akcentując pewne regiony, wygaszając inne – może wspierać lub sabotować intuicyjne wybory przestrzenne w odniesieniu do dźwięku; dźwięk – rozchodząc się różnie w zależności od lokalizacji – ujawnia realną strukturę topologiczną pomieszczenia; obiekt – krzesło, mata, parawan, ciężki mebel – staje się jednocześnie elementem scenografii i „przetwornikiem” akustycznym, który może modyfikować lokalne warunki brzmieniowe. Włączenie audiotopografii do matrycy decyzji pozwala na świadome projektowanie mikro-migracji w polu obecności: w niektórych fazach działania uczestnicy mogą być zapraszani do stref bardziej pogłosowych, w innych – do stref wyciszonych, w jeszcze innych – do świadomego przechodzenia przez gradienty akustyczne, co staje się zarówno doświadczeniem dźwiękowym, jak i somatycznym oraz hermeneutycznym.

Na tym tle szczególnie wyraźnie ujawnia się znaczenie neuro- i psychofizjologicznych różnic w przetwarzaniu dźwięku, zwłaszcza w kontekście neuroróżnorodności. Osoby z profilem słuchowej nadwrażliwości, z obniżonym progiem tolerancji dla szumu, z epizodami hiperakuzycznymi, z trudnościami w filtrowaniu bodźców audialnych typowymi dla części spektrum autystycznego czy zaburzeń lękowych, będą inaczej doświadczać pogłosowej „pojemności” przestrzeni i efektów maskowania niż osoby neurotypowe. Dla jednych bogaty pogłos może być kojący, „otwierający”, dla innych – drenujący, dezorganizujący uwagę, indukujący reakcje unikania lub walki. Podobnie maskowanie – dźwięk tła, który dla jednej osoby stanowi neutralny bufor, dla innej może być nie do zniesienia ze względu na specyficzne

widmo częstotliwościowe (na przykład syczące wentylacje, buczenie transformatorów, powtarzalne stukanie). Psychoperformans, jeżeli ma zachować rygor etyczny i naukowy, nie może abstrahować od tych różnic. Matryca decyzji akustycznej musi być współtworzona z uwzględnieniem profili sensorycznych uczestników: w praktyce oznacza to wstępne rozpoznanie wrażliwości audialnych, możliwość indywidualnej modulacji ekspozycji (na przykład poprzez wybór miejsca w mniej pogłosowej strefie, dostęp do środków ochrony słuchu, prawo do czasowego wycofania się z obszaru wysokiej gęstości dźwięków), a także elastyczność w projektowaniu warstw dźwiękowych. Obraz – choć z pozoru dotyczy innego kanału – może tu działać wspomagająco, sygnalizując wizualnie regiony akustycznego obciążenia lub wyciszenia; słowo – w rejestrze metakomunikacyjnym – może normalizować potrzeby regulacyjne („możesz przesiąść się do cichszego kąta”, „możesz założyć na chwilę ochronniki słuchu”); gest – wskazania, zaproszenia, otwieranie ścieżek wyjścia – dosłownie wyznacza trajektorie ujęcia napięcia; światło – redukując jednoczesny nadmiar bodźców wizualnych – może zmniejszać globalne obciążenie sensoryczne, dzięki czemu bodźce dźwiękowe stają się łatwiejsze do zniesienia; dźwięk – w tym także jego świadome ograniczenie – staje się centralnym narzędziem kalibracji pola; obiekt – jak proste nauszniki, parawany, zasłony – materializuje prawo do różnicowania ekspozycji. Dzięki temu akustyka przestrzeni przestaje być mechanizmem uśredniania doświadczeń, a staje się instrumentem projektowania zróżnicowanych, ale współobecnych ścieżek IndywiduAkcji.

Akustyczny wymiar psychoperformansu ma także znaczący komponent polityczno–instytucjonalny, który staje się widoczny, gdy porówna się różne typy przestrzeni, w których praktyki te są realizowane: sale edukacyjne, galerie, szpitale, prywatne mieszkania, miejsca pracy, przestrzenie publiczne. Każda z tych infrastruktur niesie ze sobą określony reżim akustyczny, często sprzężony z hierarchiami władzy i modalnościami kontroli. W sali lekcyjnej dominuje zazwyczaj model centralny: nauczyciel jako główne źródło dźwięku, klasa jako tło, hałas jako „problem dyscyplinarny”; w galerii – faworyzowanie ciszy quasi–sakralnej, w której każdy dźwięk ciała bywa doświadczany jako wykroczenie; w szpitalu – hałas urządzeń, odgłosy innych pacjentów, sygnały alarmowe tworzą środowisko przewlekłego pobudzenia; w przestrzeni pracy – dźwięk staje się narzędziem zarówno współobecności, jak i nadzoru (open space, systemy komunikacyjne, sygnały kontrolne); w mieszkaniu – splot dźwięków intymnych, domowych, sąsiedzkich. Psychoperformans, wchodząc w te przestrzenie, nie może przyjmować ich akustycznych reżimów jako neutralnych. Projektowanie akustyki pola obecności staje się wtedy gestem krytycznym: podejmując decyzję o wprowadzeniu ciszy użytecznej w hałaśliwym środowisku, o dopuszczeniu szmerów codzienności do struktury działania w galerii, o przekształceniu „hałasu instytucjonalnego” w materiał performatywny, praktyka ta komentuje i chwilowo przepisuje obowiązujące modele słyszalności i milczenia. Obraz – dokumentacja wideo, fotografie, schematy – może pokazać, jak zmienia się użycie przestrzeni wraz ze zmianą reżimu akustycznego; słowo – w logoperformansie, w refleksji wspólnej – może nazwać niewidzialne dotąd hierarchie („tu zwykle nie wolno hałasować”, „tu nikt nie słucha, bo szum jest stały”); gest – przechadzka, zatrzymanie, wspólne nasłuchiwanie, wyciszenie alarmów – staje się ciałem tej mikro–polityki; światło – modulując atmosferę, odcięcie od „biurowej” czy „klinicznej” luminancji – wspiera przełączenie reżimu; dźwięk – przechwycony z otoczenia, przetworzony lub celowo wyciszony – staje się materiałem krytycznego montażu; obiekt – od prostych wytłumień po urządzenia nagłośnieniowe – ujawnia, że akustyka nie jest naturą, lecz techniką, którą można poddać negocjacji. W ten sposób akustyka przestrzeni staje się jednym

z głównych pól, na których psychoperformans praktykuje swoją podwójną funkcję: terapeutyczno–regulacyjną i epistemiczno–krytyczną.

Integracja tych wszystkich wymiarów prowadzi do konieczności wypracowania w psychoperformansie swoistej „higieny akustycznej”, rozumianej nie jako moralistyczny zakaz hałasu, lecz jako zespół procedur projektowania i monitorowania gęstości bodźców dźwiękowych w czasie. Higiena akustyczna obejmuje zarówno fazę przygotowawczą – audyt przestrzeni, wstępne pomiary, testowe nasłuchiwanie, konstrukcję audiotopografii – jak i fazę realizacyjną oraz refleksję „po”: rejestrację subiektywnych raportów uczestników, obserwacje zmian somatycznych, analizę korelacji między konkretnymi konfiguracjami pogłosu, maskowania i ciszy użytecznej a przebiegiem IndywiduAkcji. Obraz – jako zapis wideo i diagramy – pozwala rekonstruować ruchy i ich relacje z warstwą audialną; słowo – w dziennikach, opisach, transkrypcjach logoperformansu – daje materiał do hermeneutycznej analizy; gest – w pamięci kinestetycznej uczestników, w ćwiczeniach rekonstrukcyjnych – odsłania, które sekwencje dźwiękowe były doświadczane jako wspierające, a które jako obciążające; światło – w dokumentacji fotograficznej i w pamięci afektywnej – synchronizuje się z dźwiękiem, tworząc pary bodźców; dźwięk – w nagraniach, sonogramach, analizach widmowych – pokazuje realną dynamikę akustyczną, często rozbieżną z deklarowaną „ciszą” lub „hałasem”; obiekt – w swoim „pamiętniku użycia” (ślady uderzeń, przetarcia, pęknięcia) – daje materialne świadectwo intensywności działań. Na tej bazie możliwe jest iteracyjne udoskonalanie planów sytuacyjnych: wybór innych materiałów, przeprojektowanie rozmieszczenia, przesunięcie osi logoperformansu, korekta progów ekspozycji na dźwięk. Akustyka przestrzeni przestaje być wówczas jednorazową decyzją techniczną, a staje się trwale włączonym do praktyki psychoperformansu procesem uczenia się, w którym każda kolejna realizacja wprowadza drobne, ale znaczące modyfikacje topologii pola obecności.

W rezultacie pogłos, maskowanie i cisza użyteczna układają się w spójną, wielowymiarową paletę środków, którą psychoperformans wykorzystuje do precyzyjnego modelowania relacji między ciałem, przestrzenią i materią. Pogłos przestaje być jedynie efektem estetycznym, stając się narzędziem rozszczepiania i reintegracji głosu, ruchu, gestu, obrazów pamięci; maskowanie – zjawiskiem psychoakustycznym, które nie tylko „zaśłania” niepożądane dźwięki, ale też otwiera okna prywatności i skupienia, pod warunkiem, że jego widmo i dynamika są precyzyjnie dobrane; cisza użyteczna – nie brakiem dźwięku, lecz gęstym, funkcjonalnym reżimem, w którym mikro–dźwięki ciała, obiektów i przestrzeni stają się materiałem pracy. Wspólnie tworzą one ramę, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt splatają się w jednolite pole obecności, a akustyka przestrzeni – zamiast pozostawać przezroczystym tłem – staje się jednym z najbardziej wyrafinowanych instrumentów IndywiduAkcji, wymagającym jednocześnie wysokiej kompetencji technicznej, wrażliwości somatycznej, świadomości neuropsychologicznej i czujności etycznej.

7.5. Środki dydaktyczne i techniczne: od walizki po projektor (inventarium pracy)

Środki dydaktyczne i techniczne w psychoperformansie – od prostej walizki z przedmiotami po zaawansowany system projekcyjny – tworzą specyficzną warstwę infrastrukturalną praktyki, którą można określić jako inventarium pracy: dynamiczny, refleksyjnie modyfikowany zbiór narzędzi materialnych i medialnych, umożliwiających stabilizację pola obecności w trybie

uczenia się, treningu, autoanalizy i wspólnej refleksji. W odróżnieniu od tradycyjnych ujęć „pomoce dydaktyczne” nie są tu rozumiane jako neutralne nośniki treści, lecz jako aktywne komponenty matrycy decyzji – urządzenia, powierzchnie, obiekty i systemy, które ingerują w gęstość bodźców, modulują dominanta rytmiczna działania, wyznaczają margines sterowalności oraz współkonstruuują możliwe trajektorie Indywidualnej Akcji. Inventarium pracy obejmuje zatem zarówno elementy oczywiste, jak walizka narzędziowa z rzeczami–kluczami, stolik, na którym rozkładane są materiały, przenośny projektor i głośniki, jak i infrastrukturę mniej spektakularną: przedłużacze, taśmy klejące, statywy, tkaniny maskujące, ekran projekcyjny zaimprovizowany z prześcieradła, a także schematy, diagramy, karty pracy i inne materialne formy logoperformansu. Wszystkie te komponenty są projektowane w ścisłej relacji z sześciokanałową ramą działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – tak, aby nie tylko „obsłużyć” technicznie działanie, ale wpisać je w precyzyjnie skodyfikowane pole obecności, w którym każdy akt symboliczny ma wymiar jednocześnie somatyczny, epistemiczny i organizacyjny.

Na najbardziej podstawowym poziomie inventarium pracy można opisać jako potrójną infrastrukturę: pierwszą warstwę stanowi aparat przenośny – walizka, plecak, skrzynka – zawierająca obiekty–klucze, materiały eksploatacyjne, proste narzędzia znakujące (pisaki, taśmy, kartki, kreda, klamerki), rejestry papierowe i minimalny zestaw elementów technicznych; drugą – warstwa zakotwiczona w przestrzeni, obejmująca meble, powierzchnie do pisania i rysowania, punkty podwieszeń, ekrany, materiały wygłuszające, źródła światła kierunkowego i rozproszonego, a także podstawową infrastrukturę zasilania; trzecią – moduł mediów elektronicznych: projektor, komputer, tablet, niewielkie systemy nagłośnienia, rejestratory dźwięku i obrazu, interfejsy do prezentacji i analizy materiału audiowizualnego. Każda z tych warstw działa inaczej w odniesieniu do pola obecności: walizka wprowadza element mobilności i taktyczności, pozwala rekonfigurować plan sytuacyjny w różnych kontekstach architektonicznych; infrastruktura zakotwiczona stabilizuje topologię relacji, wyznacza trajektorie ruchu, dystanse społeczne, strefy ekspozycji i wycofania; moduł elektroniczny otwiera wymiar re-prezentacji, powtórzenia, powiększenia, spowolnienia, klatka po klatce, a więc przekształca czas i skalę doświadczenia. Z perspektywy perfonemiki każdy z tych wymiarów jest zasobem, ale i ryzykiem: nadmiar środków technicznych grozi kolonizacją pola obecności przez aparat, nadmierne uproszczenie inventarium – redukcją bogactwa konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt do pedagogiki „gołych słów” lub „gołych ciał”.

To właśnie dlatego inventarium pracy musi być traktowane nie jako lista sprzętu, lecz jako dynamiczna macierz perfonemiczna: dla każdego środka dydaktycznego i technicznego należy zadać pytanie o jego funkcję w matrycy decyzji, parametry ekspozycji, wpływ na gęstość bodźców i prozodię domknięcia, a także o jego miejsce w długoterminowej trajektorii Indywidualnej Akcji. Walizka pełna drobnych obiektów może w jednej konfiguracji funkcjonować jako narzędzie dystrybucji sprawczości – uczestnicy sięgają po przedmioty, tworzą własne mikrosceeny, negocjują porządki rzeczy – w innej jako instrument dyscyplinujący, jeżeli tylko prowadzący zachowuje monopol na dostęp do jej zawartości. Projektor może z jednej strony umożliwiać wzbogacenie kanału obraz, powiększenie detali ruchu, rewizję perfonemów w trybie spowolnionej analizy, z drugiej – stać się okiem aparatu dyscyplinarnego, wymuszającym na ciałach określoną postawę „widzialności” i produkującym warstwę meta-wiedzy, która zaczyna dominować nad doświadczeniem bezpośrednim. Prosty rejestr papierowy – dziennik,

karta pracy, diagram – może być z kolei zarówno narzędziem hermeneutycznej rekonstrukcji, w której logoperformans wspiera pamięć ciała i stabilizuje decyzję „po”, jak i wektorem biurokratyzacji pola obecności, jeśli zaczyna służyć przede wszystkim zewnętrznej rozliczalności. Inventarium pracy w psychoperformansie musi być zatem projektowane w taki sposób, aby żaden środek dydaktyczny i techniczny nie był „przezroczysty”: każdy powinien mieć opisany profil semiotyczny, afektywny, somatyczny i polityczny, a jego włączenie do planu sytuacyjnego musi być wynikiem świadomej decyzji, a nie nawykowego stosowania „tego, co akurat jest pod ręką”. Tylko wtedy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają w polu obecności jako współrzędne jednego spójnego systemu, a inventarium pracy przestaje być zbiorem gadżetów, stając się pełnoprawnym instrumentarium Indywidualnej Akcji.

Jeżeli w pierwszym przybliżeniu inventarium pracy w psychoperformansie opisano jako potrójną infrastrukturę – przenośną, zakotwiczoną i elektroniczną – to drugi krok wymaga wejścia w mikrologikę elementów najbardziej „zwykłych”: stołu, kartki, taśmy, mazaka, sznurka, pinezki, krzesła, prostego stojaka, fragmentu tkaniny zawieszanej w przestrzeni. W perspektywie antropologii technik ciała i narzędzi – od André Leroi-Gourhana, przez Maussa, po współczesne studia nad dystrybucją poznania – te obiekty stanowią elementarne moduły, dzięki którym ciało rozszerza własną zdolność organizowania czasu, przestrzeni i uwagi. W psychoperformansie nie funkcjonują one jednak jako przezroczyste „meble”, lecz jako środki dydaktyczne w sensie ścisłym: organizują trajektorie uczenia się w polu obecności, definiują parametry logoperformansu i modulują relacje między obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Zwykły stół – w zależności od sposobu ustawienia, wysokości, orientacji względem światła, gęstości obłożenia rzeczami – może stać się laboratorium montażu obiektów, pulpitem do notacji perfonemów, granicą między strefą ekspozycji a strefą wycofania, albo wręcz urządzeniem separacji, jeśli usytuowany jest jak bariera. Kartka papieru, rozumiana w duchu Brunera i Vygotsky’ego jako artefakt mediujący, nie jest wyłącznie nośnikiem tekstu czy rysunku, ale „powierzchnią przejścia” między modalnościami reprezentacji: szkic ruchu ciała, schemat trajektorii gestu, mapa napięć w przestrzeni, zapis słów kluczowych logoperformansu – wszystkie te formy inskrypcji tworzą równoległą, materialną warstwę myślenia, która sprzęga w jednym polu percepcję, motorykę i refleksję. Taśmy, klamerki, sznurki, pinezki i inne „małe techniki” działają jak elementy topologiczne: pozwalają zawieszać, domykać, podtrzymywać, zaznaczać granice, wyznaczać osiowość i kierunek, a więc modulować dynamiczną geometrię pola obecności w trybie, którego nie da się zredukować do dekoracji. W tym sensie inventarium pracy w części analogowej stanowi ucieleśnienie koncepcji rozszerzonego umysłu: decyzje perfonemiczne zapisywane są nie tylko w pamięci uczestników, ale także w konfiguracjach przedmiotów, w śladach taśmy na podłodze, w warstwach rysunku na ścianie, w rozmieszczeniu krzeseł, które „pamiętają” przebieg wcześniejszych działań.

Kluczowym komponentem tej warstwy inventarium pracy są powierzchnie inskrypcyjne, które łączą funkcję dydaktyczną i techniczną: duże arkusze papieru, tablice suchościeralne, folie przezroczyste, maty do rysowania, a także mniejsze jednostki – karty, fiszki, paski tekstu, piktogramy. W praktyce psychoperformansu pełnią one funkcję logoperformansu materialnego: są miejscem, w którym język zostaje zreifikowany jako obiekt, a jednocześnie obiekt zostaje wciągnięty w obieg języka. Schemat planu sytuacyjnego, narysowany grubą linią na papierze, nie jest tylko pomocą wizualną, lecz aktem symbolicznym, który stabilizuje ustalenia matrycy decyzji i pozwala uczestnikom negocjować swoje pozycje w polu obecności, odwołując się do wspólnego, namacalnego modelu. Karty z pojedynczymi słowami, pojęciami

lub ikonami działają jak modułowe perfonemy, które można układać, przedstawiać, tworzyć z nich sekwencje, klastery, przeciwstawienia – jest to odmiana „gramatyki ruchomego składu”, przypominająca jednocześnie praktyki edukacji konstruktywistycznej, metody AAC oraz tradycje kolażu tekstowego. Diagramy, mapy, strzałki, sfazowane kontury obszarów – wszystkie te formy graficzne implementują hermeneutykę w materiale: przebieg IndywiduAkcji zostaje zapisany jako ścieżka na mapie, wektor w przestrzeni, powiązanie między polami, co umożliwia późniejszą rekonstrukcję i porównanie. W tak rozumianym inventarium pracy każdy taki element ma własny profil gęstości bodźców: duża, kontrastowa tablica silnie stymuluje kanał obraz, małe, równo opisane kartki redukują wizualny chaos i sprzyjają selektywnemu skupieniu; zapis odręczny zakotwicza słowo w gestach pisania, drukowane karty wprowadzają dystans. Dla matrycy decyzji istotne jest, aby ten profil był rozpoznany i adekwatnie użyty: u osób przeciążonych bodźcowo nadmiar napisów i diagramów może zadziałać jak kolejna warstwa szumu, u innych – przeciwnie – zapewnić potrzebne oparcie kognitywne, które stabilizuje pole obecności i pozwala skuteczniej modulować napięcie–uwolnienie.

Inventarium pracy w wymiarze dydaktycznym obejmuje również wszelkie formy „partytur wizualno–tekstowych”, które sytuują psychoperformans na styku pedagogiki, kompozycji i metodologii badań jakościowych: arkusze z osiami czasu, gdzie nanosi się kolejne zdarzenia w toku działania; mapy ciała, na których uczestnicy zaznaczają zmiany odczuwanej intensywności w trakcie pracy z obiektami; macierze decyzyjne, pozwalające wspólnie rozrysować warianty decyzji „po” i ich konsekwencje; pola do rejestrowania mikro–obserwacji dotyczących obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Z jednej strony są to klasyczne narzędzia dydaktyczne, które umożliwiają strukturyzację procesu uczenia się i zapewniają ramę refleksji meta–poziomowej; z drugiej – elementy wysokospecjalistycznego instrumentarium badawczego, zbliżone do tego, co w antropologii nazywa się „urządzeniami inskrypcji”: konfiguracjami, które pozwalają uchwycić i porównać trajektorie doświadczenia, nałożone na wspólną siatkę odniesienia. W psychoperformansie te dwa aspekty są nierozdzielne: arkusz, na którym osoby pracujące zaznaczają intensywność napięcia w kolejnych fazach pracy z walizką obiektów, jest zarazem narzędziem auto–monitoringu, środkiem dydaktycznym uczącym rozróżniania i nazywania stanów wewnętrznych, oraz instrumentem generującym dane o strukturze pola obecności. To właśnie czyni inventarium pracy kategorii łącznej: nie jest ono ani wyłącznie zapleczem pedagogicznym, ani wyłącznie aparatem badawczym, lecz hybrydą, w której każdy element musi być projektowany z uwzględnieniem obu funkcji i z wpisanymi w matrycę decyzji progami bezpieczeństwa. Wprowadzenie map ciała wymaga namysłu nad ryzykiem nadmiernej introspekcji u osób z tendencją do somatyzacji; zastosowanie osi czasu intensywności może dla części uczestników stać się narzędziem konturu i porządku, dla innych – trudnym przypomnieniem „kiedy dokładnie było najgorzej”. Odpowiedzialne inventarium pracy musi więc zawierać procedury kalibracji: warianty uproszczone i złożone, redundancję środków dla tych samych funkcji, mechanizmy wyłączania lub redukowania wybranych narzędzi, gdy przekroczą one bezpieczny margines sterowności dla danej osoby lub grupy. W tym sensie walizka, stół, kartki, tablica i prosty zestaw znakujących narzędzi są nie tylko „sprzętem”, ale swoistą materialną hermeneutyką, dzięki której IndywiduAkcja może rozgrywać się w polu obecności z wysoką rozdzielczością, bez uciekania w abstrakcję i bez utraty zakotwiczenia w konkretnych, dotykalnych obiektach.

Trzeci, elektroniczno–medialny wymiar inventarium pracy obejmuje urządzenia projekcyjne, aparaturę nagłośnieniową, systemy rejestracji dźwięku i obrazu, interfejsy sterujące oraz

oprogramowanie służące przetwarzaniu materiału audiowizualnego; w ujęciu Simondonowskim można mówić o złożonych obiektach technicznych, które nie są prostym „przedłużeniem zmysłów”, lecz wytwarzają nowe reżimy percepcji, temporalności i relacyjności. Projektor, ekran, mikrofon, głośniki, kamera, prosty mikser audio, tablet lub komputer nie stanowią neutralnego tła, na którym rozgrywa się psychoperformans, ale wejściowo modułują strukturę pola obecności: zmieniają stosunek centralnego i peryferyjnego pola widzenia, przekształcają relacje między źródłem dźwięku a jego percepcją, wprowadzają rozszczepienie między ciałem „tu i teraz” a jego obrazem zarejestrowanym i odtwarzanym „później” lub „gdzie indziej”. Kittlerowska teza, że media określają sytuację percepcyjną podmiotów, nabiera tu wymiaru operacyjnego: kiedy w polu obecności pojawia się ekran, aparat projekcyjny oraz system nagłośnienia, trzeba założyć, że wektor uwagi, dominanta rytmiczna i gęstość bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostaną przeorganizowane przez geometrię projekcji, właściwości optyczne obiektywu, charakterystykę częstotliwościową głośników oraz parametry kompresji i latencji sygnału. Inventarium pracy w tej warstwie jest więc systemem techniczno-percepcyjnym, w którym każde pokrętko wzmocnienia, każdy wybór rozdzielczości, każdy preset projekcji przekłada się na mikroskopijne, ale sumujące się zmiany w doświadczeniu ciała i w kształcie IndywiduAkcji; dlatego wszystkie te parametry muszą zostać uwzględnione w macierzy decyzji, podobnie jak wybór materiału papieru czy grubość taśmy wyznaczającej granice pola na podłodze.

Specyficzną rolę pełni w tym kontekście projektor z ekranem, czyli układ, który jednocześnie pracuje w kanale obraz i światło, a pośrednio organizuje gest, dźwięk i obiekt. Projekcja nie jest jedynie „pokazywaniem” materiału – nagrania wcześniejszego działania, fragmentu filmu, diagramu – ale wytwarza precyzyjnie ukierunkowany snop światła, który wycina w przestrzeni strefę podwyższonej widzialności, ustanawia hierarchię tego, co „na ekranie” i tego, co „poza nim”, a także wprowadza podwójną temporalność: zdarzenia rozgrywają się równocześnie w ciele uczestnika oraz w zapętlonej, zatrzymywanej, zwalnianej lub powiększanej re-prezentacji. W psychoperformansie projektor może służyć przede wszystkim jako instrument analityczny – narzędzie mikroskopii perfonemicznej, pozwalającej oglądać własne gesty w zwolnionym tempie, zatrzymywać pojedyncze momenty napięcie-uwolnienie, porównywać trajektorie ruchu lub sposoby manipulacji obiektami – albo jako medium tworzenia wtórnych obrazów, na przykład rzutowania na ciało uczestnika archiwalnych map, tekstur, diagramów napięć. W obu wypadkach konieczne jest rozpisanie w macierzy decyzji, w jakim trybie projektor pracuje: czy obraz ma pełnić funkcję lustra (Lacanowskie stadium zwierciadła, doprowadzone do współczesnej, medialnej formy), w którym podmiot konfrontuje się z własną postacią; czy raczej funkcję „ekranu roboczego”, na którym analizuje się trajektorie perfonemów w trybie zdystansowanej hermeneutyki. Zbyt silne ustawienie projektora w trybie lustrzanym może wzmacniać narcystyczną auto-obserwację kosztem IndywiduAkcji; nadmierna orientacja na tryb analityczny grozi z kolei zamianą pola obecności w laboratorium dyscypliny, w którym gest zostaje podporządkowany kryterium „poprawności” zamiast sprawczości. Dlatego inventarium pracy musi przewidywać możliwość modulowania sposobu użycia projektora: od projekcji fragmentarycznych, częściowo rozproszonych, przełamujących dominację centralnego ekranu, po sesje mikroskopii ruchu, w których obraz zostaje z konieczności skondensowany, lecz jednocześnie opatrzony logoperformansem, który zakorzenia analizę w ciele, a nie w zewnętrznym normatywie.

Analogicznie złożoną funkcję pełni infrastruktura akustyczna inventarium pracy – mikrofony, głośniki, prosty mikser, rejestrator dźwięku – która w sposób zasadniczy ingeruje w kanał dźwięk, a poprzez sprzężenia zwrotne także w gest, słowo, światło i obraz. Włączenie nagłośnienia zmienia natychmiast psychoakustyczną strukturę przestrzeni: głos, który dotąd był lokalny, traci swój wyłącznie somatyczny charakter i staje się głosem „z systemu”, zmienia się relacja między oddechem a emisją, między ciałem mówiącym a ciałami słuchającymi. W teorii mediów dźwiękowych opisuje się tę zmianę jako przejście od „głosu immanentnego” do „głosu transmitowanego”; w psychoperformansie oznacza to konieczność świadomego zaprojektowania logiki użycia mikrofonu i głośników tak, by nie doszło do niezamierzonej hierarchizacji głosów i ciał. Gdy tylko jedna osoba – najczęściej prowadzący – otrzymuje mikrofon, podczas gdy inni pozostają „nienagłośnieni”, w polu obecności instalowana zostaje asymetria, która wpływa na dominanta rytmiczna wymiany: głos wzmocniony staje się normatywnym metrum, głosy niewzmocnione – tłem. Jednocześnie rejestratory dźwięku (i obrazu) wprowadzają warstwę potencjalnej archiwizacji: każde słowo, każdy szelest obiektu, każdy oddech może zostać zapisany, odtworzony, przetranskrybowany, poddany analizie. Inventarium pracy musi w związku z tym zawierać nie tylko sprzęt, ale i klarowne protokoły dotyczące jego użycia: kiedy włącza się nagłośnienie, kiedy używa się mikrofonu bez wzmocnienia tylko jako narzędzia rejestracji, kiedy rezygnuje się z technologicznej amplifikacji na rzecz czystej akustyki przestrzeni; kto ma prawo włączyć i wyłączyć nagrywanie, kto ma dostęp do powstałych zapisów, w jaki sposób pseudonimizuje się materiał, aby rejestracja nie zamieniła się w dyskurs władzy nad ciałami. W warunkach nadmiaru danych audio–wideo w kulturze, utrzymanie etycznej przejrzystości w polu obecności wymaga wpisania w inventarium pracy procedur ograniczenia: świadomego nie–nagrywania wybranych sesji, kasowania materiału po wykorzystaniu, sytuowania rejestracji jako narzędzia analizy perfonemicznej podporządkowanej decyzji „po”, a nie jako domyślnego mechanizmu kontroli.

Współczesne inventarium pracy obejmuje ponadto sferę interfejsów cyfrowych – komputery, tablety, oprogramowanie do odtwarzania, edycji i anotacji materiału, czasem również proste środowiska generatywne – które wprowadzają do psychoperformansu dodatkowy poziom mediacji między doświadczeniem a jego zapisem. Programy do nieliniowego montażu wideo, aplikacje do rysowania na klatce obrazu, narzędzia do tworzenia warstw tekstowych na nagraniach, systemy tagowania segmentów dźwiękowych i wizualnych, proste platformy współdzielonej notacji w czasie rzeczywistym – wszystkie te rozwiązania, dobrze znane z etnografii wizualnej, analizy konwersacyjnej czy studiów nad interakcją twarzą w twarz, w psychoperformansie zostają przechwycone jako moduły logoperformansu wysokiej rozdzielczości. Uczestnicy mogą wspólnie zatrzymywać nagranie i nanosić na nie linie, strzałki, słowa, perfonemiczną notację ruchów, pauz, przemieszczeń obiektów; mogą porównywać dwa fragmenty w trybie obrazu–obok–obrazu, śledzić zmiany w mapach napięcie–uwolnienie między sesjami, nanosić na ścieżkę dźwiękową znaki odpowiadające zmianom w oddechu, intensywności głosu czy pojawieniu się specyficznych perfonemów werbalnych. W ten sposób kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają przeniesione na wspólny poziom abstrakcji, gdzie stają się danymi do interpretacji, ale ten ruch abstrakcji jest niebezpieczny, jeśli nie towarzyszy mu powrót do ciała. Inventarium pracy musi więc organizować nie tylko narzędzia edycji, ale i rytm przełączania między trybem „analizy na ekranie” a trybem „pracy w polu obecności”: po sekwencji anotacji w środowisku cyfrowym powrót do planu sytuacyjnego, w którym gest i oddech zostają na nowo „zamieszkane”, jest warunkiem zachowania IndywiduAkcji jako procesu zakorzenionego w somatyczności. Jednocześnie cyfrowe interfejsy

niosą ze sobą specyficzną temporalność: możliwość natychmiastowego cofnięcia, powtórzenia, nałożenia filtrów, dodania warstw tekstu i grafiki sprzyja „rozszcepieniu” doświadczenia na nieskończoną liczbę wariantów, co z jednej strony otwiera przestrzeń eksperymentu, z drugiej zaś grozi rozproszeniem decyzji „po” w gąszczu potencjalnych montażu. Z perspektywy matrycy decyzji kluczowe jest więc nie tyle to, jakie konkretnie oprogramowanie zostaje włączone do inventarium pracy, ile to, jak koduje się progi interwencji: ile razy można wracać do tego samego materiału, zanim stanie się on pretekstem do niekończącej się zwłoki w podjęciu decyzji; jakie typy anotacji mają status roboczy, a jakie – finalny; kiedy materiał traci status „żywy” i staje się archiwum, które powinno zostać odłożone, aby zrobić miejsce dla nowych pól obecności. Inventarium pracy, które wprowadza do psychoperformansu media cyfrowe, musi więc być jednocześnie aparatem rozdzielczości i aparatem ograniczenia: jego zadaniem jest umożliwienie gęstej analizy, przy jednoczesnym chronieniu pola obecności przed kolonizacją przez nieskończoną edytowalność i replikowalność obrazu i dźwięku.

Hybridowy charakter współczesnego inventarium pracy sprawia, że niezwykle istotna staje się także projektowa relacja między warstwą „niskotechnologiczną” a „wysokotechnologiczną”: między walizką pełną fizycznych obiektów, prostą tablicą i stołem, a obecnością projektora, komputerów i systemów nagłośnienia. Stieglerowska diagnoza farmakologicznego charakteru techniki – jednoczesnego leku i trucizny – ma tu zastosowanie wprost: hi-tech nie jest z zasady ani lepszy, ani gorszy niż low-tech, ale w każdym przypadku wymaga przemyślanego wpisania w plan sytuacyjny. W wielu kontekstach klinicznych, edukacyjnych czy społecznych konieczne jest projektowanie inventarium pracy w wariancie „awaryjnym”, w którym całkowita utrata zasilania i łączności nie unieważnia psychoperformansu, lecz jedynie przesuwając akcent na kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt realizowane przez ciało i materię otoczenia. Oznacza to, że walizka narzędziowa, zestaw prostych środków inskrypcyjnych i świadomie zaprojektowana scenografia uboga muszą być w pełni wystarczającym instrumentarium, a elektronika – dodatkiem zwiększającym rozdzielczość, ale nie warunkiem koniecznym. Zarazem w kontekstach, w których użycie środków elektronicznych jest możliwe i zasadne, inventarium pracy powinno przewidywać płynne przełączanie: ten sam perfonem może być wykonywany „na żywo”, a następnie oglądany na projekcji, rysowany na mapie ciała, omawiany w logoperformansie, by na końcu zostać wpisanym w decyzję „po”. Warunkiem zachowania spójności tej sekwencji jest istnienie dobrze udokumentowanego inventarium pracy, w którym każdy element – od kabla zasilającego, przez marker, po projektor – ma przypisaną funkcję w matrycy decyzji, zdefiniowany profil bodźcowy i opisany zasięg odpowiedzialności: kto go obsługuje, kto go włącza, kto decyduje o jego użyciu, kto ponosi odpowiedzialność za jego awarię i za konsekwencje jego działania w polu obecności. Tylko w takiej perspektywie inventarium pracy przestaje być zbiorem przypadkowo zgromadzonych „narzędzi warsztatowych”, a staje się wewnętrzną spójną infrastrukturą psychoperformansu, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są nieustannie kalibrowane w odniesieniu do ciała, materii, techniki i decyzji etycznej.

Na poziomie organizacyjnym inventarium pracy wymusza włączenie do psychoperformansu tego, co w klasycznych opisach praktyk artystycznych i terapeutycznych bywa marginalizowane jako „zaplecze techniczne” lub „organizacja zajęć”, a co w perspektywie badań nad infrastrukturą i teorią systemów (Luhmann, Star, Bowker) okazuje się kluczowym regulatorem pola doświadczenia. Każdy element – od walizki z obiektami–kluczami, przez tablice i arkusze do inskrypcji, po projektor i system nagłośnienia – jest w praktyce związany z siecią mikro–

procedur: transportu, przechowywania, konserwacji, testowania, przygotowania do użycia, zabezpieczenia przed przeciążeniem, a także z określonym reżimem kompetencyjnym osób obsługujących. Inventarium pracy jest więc jednocześnie zestawem rzeczy i matrycą dyspozycji: aby psychoperformans mógł rozgrywać się w stabilnym marginesie sterowalności, konieczne jest, by prowadzący dysponował nie tylko kompetencjami interpretacyjno–hermeneutycznymi i somatycznymi, lecz także szeregiem umiejętności technicznych – od podstawowej konfiguracji projektora i rejestratora po elementarne rozumienie akustyki i fotometrii. Podobnie uczestnicy, jeżeli inventarium ma być współdzielone, muszą przejść przez minimalną inicjację infrastrukturalną: nauczyć się, w jaki sposób bezpiecznie podnosić i odkładać obiekty o różnej masie, jak korzystać z markerów i powierzchni inskrypcyjnych, jak obchodzić się z kablami, aby nie wprowadzać niepotrzebnego zagrożenia, jak reagować na awarię sprzętu elektronicznego bez poczucia „załamania” pola obecności. W tym sensie inventarium pracy staje się swoistym curriculum materialno–technicznym: ludzie uczą się nie tylko „co robić” z obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w wymiarze symbolicznym, ale także „jak utrzymać” te kanały w stanie używalności, jak je naprawiać, jak minimalizować entropię infrastruktury. Simondonowska koncepcja „współ–indywiduacji człowieka i obiektu technicznego” znajduje tu szczególnie wyraźny rezonans: prowadzący i uczestnicy nie tyle „użytkują” projektor, stół czy walizkę, ile wraz z nimi wchodzą w proces IndywiduAkcji, w którym kolejne iteracje psychoperformansu są zarazem iteracjami uczenia się obsługi i reorganizacji inventarium. Ta dynamika ma bezpośrednie konsekwencje dla matrycy decyzji: projektując plan sytuacyjny, trzeba wyraźnie rozróżniać działania, w których obsługa inventarium spoczywa wyłącznie na prowadzącym (wysoka asymetria techniczna), od tych, w których inventarium staje się przedmiotem kolektywnej negocjacji i współ–użytkowania, co wzmacnia sprawczość uczestników, ale też zwiększa ryzyko błędów, konfliktów i przeciążenia. Polityka dostępu do inventarium – kto ma klucze do walizki, kto może włączać projektor, kto decyduje o użyciu rejestratora – jest w tym sensie integralną częścią psychoperformansu, a nie jedynie kwestią „organizacji zajęć”.

Inventarium pracy musi być także projektowane w perspektywie dostępności sensorycznej, neurokognitywnej i somatycznej, co wpisuje psychoperformans w szerokie pole badań nad projektowaniem uniwersalnym (UDL), strukturą uczenia się w spektrum neuroróżnorodności oraz terapiami środowiskowymi. Każdy element inventarium ma swój profil bodźcowy – jasność i barwę powierzchni, fakturę dotykową, intensywność zapachu, emisję dźwięku przy poruszeniu, potencjalne odbłaski światła, wytwarzany przez siebie mikro–klimat – który może działać regulująco lub destabilizująco na układ nerwowy. Grube markery o intensywnym pigmentcie na białym papierze zwiększają kontrast w kanale obraz, co dla części osób jest ułatwieniem percepcji, dla innych – źródłem bólu wzrokowego i migrenogennym wyzwalaczem; twarde krzesła ustawione w ciasnym kręgu zwiększają propriocepcyjne poczucie „ściśnięcia”, co może być wsparciem dla osób poszukujących silnego feedbacku somatycznego, a jednocześnie źródłem klaustrofobicznego napięcia u osób z historią przemocy. Projektor o wysokiej luminancji, pracujący w przyciemnionym pomieszczeniu, reorganizuje adaptacje wzrokowe i wymusza wielokrotne przejścia między ciemnym tłem a jasnym ekranem, co wymaga od układu wzrokowego ciągłego dostosowywania się; system nagłośnienia ze źle ustawionym poziomem basu może wprowadzać wibracje rezonujące z wnętrzościami, co dla jednych będzie doświadczeniem „uziemienia”, dla innych – źródłem dyskomfortu, a nawet paniki. W neurologii opisuje się te różnice jako odmienne progi pobudzenia w kory sensorycznej, zróżnicowaną dynamikę sieci domyślnej i sieci uwagi, odmienne profile modulacji osi podwzgórze–przysadka–nadnercza; psychoperformans operacjonalizuje te ujęcia w języku

gęstości bodźców i marginesu sterowalności. Inventarium pracy, projektowane odpowiedzialnie, musi zawierać zarówno elementy umożliwiające redukcję bodźców – miękkie tkaniny wygłuszające, neutralne powierzchnie, światło rozproszone, możliwość przyciemnienia ekranu, proste obiekty o niskiej intensywności semiotycznej – jak i zasoby do celowego wprowadzenia bodźców o wyższej intensywności w kontrolowanej dawce. Matryca decyzji powinna zatem zawierać „mapę profilów sensorycznych” inventarium: które elementy są niskiego ryzyka, które średniego, które wysokiego; jakie kombinacje są dopuszczalne, a jakich należy unikać; jakie progi ekspozycji czasowej są bezpieczne przy danej konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Tak zorganizowane inventarium pracy staje się równocześnie narzędziem diagnostycznym: obserwując, jak uczestnik reaguje na zmianę oświetlenia, faktury stołu, głośności dźwięku, sposobu pracy z walizką obiektów, można uzyskać precyzyjniejsze rozumienie jego indywidualnej topografii sensorycznej, które z kolei może zostać wykorzystane przy kalibracji kolejnych planów sytuacyjnych.

Perspektywa dostępności obejmuje również wymiar komunikacyjny inventarium pracy, w którym kanał słowo zostaje rozszerzony o zasoby AAC, systemy wizualnego wsparcia języka, piktogramy, matryce decyzyjne oparte na wyborach wskazywanych gestem. Dla osób, które mają ograniczony dostęp do mowy artykułowanej lub dla których język werbalny jest obszarem silnego napięcia, inventarium pracy musi oferować alternatywne ścieżki logoperformansu: plansze z ikonami odpowiadającymi podstawowym stanom (tak/nie/stop/dość/więcej/mniej), kartonowe paski z prostymi formułami performatywnymi („chcę przerwy”, „zatrzymaj obraz”, „przesuń obiekt dalej ode mnie”), zestawy piktogramów opisujących kategorie doświadczenia (napięcie/ulga/hałas/cisza/jasno/ciemno/ciepło/zimno). Te elementy inventarium nie są dodatkami „dla szczególnych przypadków”, ale integralną częścią praktyki, w której zakłada się, że IndywiduAkcja może przebiegać także poprzez konfiguracje gestu i obrazu, bez konieczności werbalnego opisu. To z kolei wymaga przemyślanej organizacji przestrzeni i urządzeń: tablice z piktogramami muszą być rozmieszczone tak, aby dostęp do nich nie był warunkowany pozycją w hierarchii grupy; karty decyzyjne nie mogą być zdominowane przez warstwę projektora i ekranu; plan sytuacyjny musi uwzględniać „strefy ciszy werbalnej”, w których inventarium pracy wspiera raczej komunikację przez gest i obiekt niż przez mowę. W ten sposób inventarium staje się także infrastrukturą polityczną: poprzez to, jakie kanały komunikacji materialnie wspiera, a jakie utrudnia, rozstrzyga o tym, kto może efektywnie uczestniczyć w polu obecności, a kto pozostaje na jego peryferiach. Psychoperformans, który traktuje inventarium pracy poważnie, musi zatem prowadzić stały audyt dostępności: analizować, czy rozmieszczenie narzędzi, konfiguracja światła, rozkład dźwięku i materiałów inskrypcyjnych wzmacniają głosy dotychczas dominujące, czy otwierają przestrzeń dla innych form obecności; czy walizka z obiektami–kluczami jest fizycznie dostępna dla osób w różnej pozycji ciała (stojących, siedzących, leżących), czy stół nie jest jedyną osią działania, wykluczając tych, którzy nie mogą się do niego zbliżyć; czy projektor nie fiksuje pola widzenia na jednej płaszczyźnie, marginalizując tych, dla których patrzenie wprost jest trudne lub niemożliwe. Tak rozumiane inventarium pracy staje się zarazem modulem dydaktycznym, sensu stricto technicznym i precyzyjnym narzędziem redystrybucji sprawczości w polu obecności, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą być ustawicznie kalibrowane w odniesieniu do różnic cielesnych i neurologicznych zamiast być projektowane pod „domyślne” ciało i „domyślny” aparat poznawczy.

Inventarium pracy nie jest wreszcie wolne od konsekwencji ekologicznych, ekonomicznych i infrastrukturalnych, które w refleksji nad sztuką i praktykami kliniczno–edukacyjnymi przez

długi czas pozostawały niedoreprezentowane. Każdy projektor, każdy głośnik, każdy rejestrator dźwięku, każdy arkusz papieru, każdy marker i każdy obiekt–klucz posiada swój ślad węglowy, historię materiałową, genealogię pracy ludzkiej i nie–ludzkiej, złoża, z których wydobyto surowce, ciągi logistyczne, które doprowadziły urządzenie lub przedmiot do pracowni. Studiami nad antropocenem i krytyką technokapitalizmu (Haraway, Tsing, Malm) psychoperformans nie może posługiwać się instrumentalnie, ale musi uznać, że inventarium pracy jest również interfejsem między ciałami a globalną infrastrukturą wydobycia, produkcji, transportu i utylizacji. Oznacza to, że projektując inventarium, trzeba zadawać pytania o trwałość materiałów, możliwość ich naprawy, ponownego użycia, recyklingu, lokalności zaopatrzenia, wrażliwości energetycznej (zużycie prądu przez urządzenia, konieczność chłodzenia, generowanie hałasu). Walizka z obiektami–kluczami może być skomponowana z przedmiotów „z drugiego obiegu”, pozyskanych z lokalnego środowiska, zamiast z nowo kupowanych „gadżetów terapeutycznych”; tablice mogą być projektowane tak, aby maksymalnie długo służyły, z wymiennymi powierzchniami inskrypcyjnymi; projektor może być używany w trybach energooszczędnych, z redukcją jasności wtedy, gdy nie jest ona niezbędna dla progu widoczności. Jednocześnie inventarium pracy musi zawierać procedury demontażu i utylizacji: co dzieje się z obiektami, które przestają być używane, z kablami, które uległy zużyciu, z bateriami, zepsutymi urządzeniami, przeterminowanymi markerami i klejami. Decyzja „po” – centralna w psychoperformansie – powinna obejmować także decyzję „po życiu” danego komponentu inventarium: czy będzie naprawiony, przekazany dalej, przetworzony, czy stanie się odpadem obciążającym kolejne środowiska. Troska o inventarium pracy w tym wymiarze nie jest „ekologicznym dodatkiem”, lecz integralną częścią IndywiduAkcji: ciało, które uczy się sprawczości poprzez obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, uczy się jednocześnie, jak jego własne wybory infrastrukturalne wpisują się w szersze sieci zależności materialnych i energetycznych. Inventarium staje się więc także narzędziem formowania świadomości ekologicznej: poprzez praktykę oszczędnego, refleksyjnego używania materiałów, naprawiania zamiast wyrzucania, świadomego ograniczania liczby urządzeń w polu obecności, rezygnowania z części technicznych możliwości, gdy ich koszt środowiskowy nie jest proporcjonalny do zysku perfonemicznego. Tak rozumiane inventarium pracy nie tylko umożliwia psychoperformans, ale także wciela jego podstawową intuicję: że relacja ciała z materią – w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – jest zawsze jednocześnie relacją poznawczą, terapeutyczną, polityczną i ekologiczną, a zatem wymaga nieustannej, wysokorozdzielczej troski o to, z jakich środków się korzysta, w jaki sposób i za jaką cenę dla innych istnień i przyszłych pól obecności.

W najbardziej zaawansowanym ujęciu inventarium pracy staje się rdzeniowym komponentem infrastruktury epistemicznej psychoperformansu, porównywalnym z aparaturą eksperymentalną w laboratoriach nauk przyrodniczych, które Hans-Jörg Rheinberger opisywał jako „układy wytwarzania obiektów epistemicznych”. Walizka obiektów–kluczy, tablice inskrypcyjne, stoły i powierzchnie pracy, środki świetlne, aparatura audio–wideo, zestawy AAC i narzędzia inskrypcji cyfrowej nie tylko umożliwiają działanie, lecz organizują to, jakie typy zjawisk mogą stać się zauważalne, rejestrowalne i poddawalne interpretacji. To, czy inventarium zawiera na przykład obiekty o zróżnicowanych profilach kinestetycznych, materiały o zróżnicowanej przepuszczalności światła, czy mierzalne źródła dźwięku o kontrolowanej częstotliwości, decyduje o tym, czy pole obecności pozwala uchwycić subtelne warianty napięcie–uwolnienie, czy redukuje je do kilku schematów. Analogicznie, obecność lub nieobecność narzędzi do precyzyjnej notacji – map ciała, siatek czasowych, prostych siatek współrzędnych dla trajektorii ruchu, struktur do anotacji audiowizualnej – determinuje, czy

doświadczenie psychoperformatywne może zostać przekształcone w materiał porównywalny w czasie, czy pozostanie nieprzekładalne poza język pojedynczego świadectwa. Matryca decyzji, która zawiera specyfikację inventarium, pełni w tym sensie rolę protokołu metodologicznego: koduje, jakie zjawiska mogą zostać „wyprodukowane” jako obserwowalne – w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – oraz w jaki sposób zostaną zapisane jako dane jakościowe lub ilościowe. Psychoperformans, jeśli ma aspiracje do budowania wiedzy trans-indywidualnej, musi zatem traktować inventarium pracy nie jako zbiór narzędzi „pod ręką”, lecz jako ściśle projektowaną konfigurację układów wytwarzających materialne ślady IndywiduAkcji: od mikro-zmian w napięciu ciała, przez przemieszczenia obiektów, po modulacje głosu i światła, w których zapisują się trajektorie przejścia od przesądu do refleksyjnej symbolizacji.

Perspektywa ta implikuje konieczność wprowadzenia do praktyki psychoperformansu procedur kalibracji i wersjonowania inventarium, analogicznych do tych, które w naukach ścisłych regulują pracę na aparaturze pomiarowej. Każdy istotny komponent inventarium – zestaw obiektów–kluczy, zestaw źródeł światła, układ nagłośnienia, konfiguracja tablic i powierzchni roboczych – powinien posiadać swój „profil” opisowy, obejmujący parametry materialne, sensoryczne i semiotyczno–afektywne oraz historię modyfikacji. Zmiana jednego z elementów – na przykład zamiana miękkiego światła rozproszonego na punktowe światło kierunkowe, zmiana układu walizki obiektów, zastąpienie grubych arkuszy papieru cienkimi – nie jest w takim ujęciu drobną korektą, lecz tworzy nową wersję inventarium, która w matrycy decyzji wymaga odrębnego oznaczenia. Tylko w ten sposób możliwe staje się porównywanie pól obecności między sesjami: wiadomo, że różnice w mapach napięcie–uwolnienie, w dominanta rytmiczna gestów, w rozkładzie gęstości bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są współwarunkowane przez zmianę infrastruktury, a nie przypisywane wyłącznie „stanowi uczestnika”. Kalibracja inventarium – na przykład okresowe sprawdzanie poziomów głośności, luminancji, kontrastu, właściwości akustycznych sali, a także kondycji obiektów–kluczy (ślady zużycia, zmiany faktury, trwałe deformacje) – staje się w tym sensie procedurą epistemologiczną: zabezpiecza możliwość odróżnienia efektów wynikających z przebiegu IndywiduAkcji od efektów generowanych przez samą infrastrukturę. Wprowadzenie dzienników inventarium, w których zapisywane są zmiany w jego składzie, parametrach i sposobach użycia, rozszerza klasyczną dokumentację psychoperformansu o wymiar infrastrukturalny, czyniąc z inventarium nie tylko narzędzie, ale także obiekt refleksji i korekty.

Z tej perspektywy inventarium pracy można również traktować jako materialny kondensat lokalnej tradycji psychoperformansu, rodzaj „aparadowego idiomu”, który wyróżnia daną pracownię, zespół lub instytucję. Podobnie jak laboratoria w antropologii nauki rozpoznaje się po charakterystycznych konfiguracjach sprzętu, stołów, tablic, rekwizytów i sposobów ich znakowania, tak środowiska psychoperformatywne wytwarzają własne idiomy inventarium, w których powtarzają się określone typy obiektów–kluczy, określone ustawienia światła, konfiguracje stolików, sposoby rozmieszczenia tablic i walizek. Te idiomy nie są przypadkowe: odzwierciedlają historię pracy, preferencje metodologiczne, zasoby ekonomiczne, a także mniej uświadomione nawyki epistemiczne – na przykład skłonność do uprzywilejowania kanału obraz i gest przy relatywnym zaniedbaniu kanału dźwięk, albo odwrotnie. Włączenie inventarium do samowiedzy praktyki oznacza konieczność okresowego poddawania tych idiomów krytycznej analizie: identyfikowania, które elementy infrastruktury utrzymuje się siłą przyzwyczajenia, choć nie są już funkcjonalne; które komponenty – jak określone typy światła, kolory ścian, formaty stołów – nieproporcjonalnie zawężają margines sterowalności, na przykład

faworyzując określone typy ciał i trybów percepcji. W tym sensie inventarium pracy staje się lustrem dla własnej praktyki: obserwując, jak bardzo powtarzalne są konfiguracje infrastrukturalne, ile jest w nich miejsca na adaptację, jak szybko reagują na nowe potrzeby somatyczne i epistemiczne uczestników, można wnioskować o elastyczności lub sztywności całego systemu psychoperformansu. Tam, gdzie inventarium jest zamrożone, niezmiennie przez lata, IndywiduAkcja może zostać niepostrzeżenie zastąpiona powielaniem form; tam, gdzie inventarium jest projektowane i aktualizowane z przesadną zmiennością, może dojść do utraty spójności i braku możliwości kumulowania doświadczeń. Zadaniem matrycy decyzji jest znalezienie równowagi: zapewnienie wystarczającej stabilności inventarium, aby możliwe było porównywanie pól obecności, przy jednoczesnym zachowaniu zdolności do adaptacji infrastruktury w odpowiedzi na nowe rozpoznania somatyczne, hermeneutyczne i etyczne.

Ostatecznie inventarium pracy jest także materialnym nośnikiem i emisariuszem odpowiedzialności etycznej, która w psychoperformansie nie może ograniczać się do deklaracji intencji, lecz musi być wpisana w konkret ciał, rzeczy i układów technicznych. To, czy w walizce znajdują się obiekty o potencjale retraumatyzującym, czy zostaną świadomie pominięte lub opatrzone rygorystycznymi progami ekspozycji, jest decyzją etyczną nie mniej niż deklaracje o „bezpieczeństwie” pracy; to, czy system nagłośnienia zostanie skalibrowany tak, aby nie przekraczać progów bólu słuchowego, jest praktycznym wymiarem troski; to, czy projekcja zostanie ustawiona tak, by nie zmuszać nikogo do patrzenia w oślepiające źródło światła, determinuje, czy pole obecności respektuje ograniczenia wzrokowe i neurologiczne. Inventarium, w którym zadbano o miękkie przejścia między strefami jasności, o możliwość redukcji głośności bez utraty komunikatywności, o dostępność obiektów–kluczy dla ciał o różnej mobilności, w którym zapisano jasne zasady korzystania i współodpowiedzialności za materię, jest w istocie ucieleśnieniem etyki psychoperformansu: w jego strukturze odzwierciedla się przekonanie, że IndywiduAkcja nie jest heroicznie samotnym wysiłkiem podmiotu, lecz procesem współkonstituowanym przez obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w ich konkretnej, infrastrukturalnej postaci. Decyzja „po” obejmuje więc nie tylko ocenę tego, co wydarzyło się w polu obecności, ale także korektę inventarium: wymianę elementów, które okazały się zbyt gwałtowne lub niewystarczająco responsywne, wprowadzenie nowych obiektów–kluczy, które umożliwiły bardziej subtelne trajektorie, modyfikację ustawień świetlnych i akustycznych, przemyślenie rozmieszczenia tablic, stołów, walizek. W tym sensie inventarium pracy jest nieustannie przepisywanym planem sytuacyjnym drugiego rzędu: materialnym zapisem tego, czego psychoperformans nauczył się o relacjach ciała i materii, oraz zarazem warunkiem możliwości kolejnych pól obecności, w których ta relacja może zostać podjęta na wyższym poziomie rozdzielczości, bez zdrady etycznej i bez utraty zmysłowej konkretności.

Czas i kompozycja czasoprzestrzenna

Wprowadzenie wymiaru czasu do refleksji nad psychoperformansem oznacza przesunięcie akcentu z tego, co widzialne i rozmieszczone w przestrzeni, na to, co dzieje się w interwale, w

przejściu, w modulacji trwania. To nie jest jedynie kwestia „długości trwania” działania, ale rozkładu intensywności w czasie, architektury oczekiwania i spełnienia, sposobów warstwowania simultaniczności i sekwencyjności, a także relacji między czasem fizycznym, czasem subiektywnym i czasem społecznym. Od Husserlowskiej analizy retencji i protencji, przez Bergsonowską *durée*, po Deleuzjańską koncepcję obrazu–czasu, myślenie o temporalności konsekwentnie przesuwają się od modelu zegarowego do modelu strumieniowego, w którym każda chwila zawiera ślady przeszłości i wektory przyszłości. Psychoperformans operacjonalizuje tę tradycję, traktując plan sytuacyjny jako kompozycję czasoprzestrzenną, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są tylko rozmieszczone w polu obecności, lecz wpisane w precyzyjnie artykułowane sekwencje i rytmy. Perfonem przestaje być jedynie minimalnym aktem symbolicznym o określonej formie – staje się także minimalną jednostką chronologiczną, posiadającą czas narastania, plateau i wygaszania, a prozodia domknięcia nie jest już wyłącznie figurą narracyjną, lecz parametrem temporalnym, który decyduje o tym, czy doświadczenie zostanie odczuwane jako zamknięte, zawieszone czy przerwane.

Z perspektywy neurokognitywnej kompozycja czasu w psychoperformansie dotyczy fundamentalnych procesów „czasowania” życia psychicznego: integracji sygnałów w oknach czasowych, predykcyjnego modelowania przyszłych stanów na podstawie regularności rytmicznych, synchronizacji oscylacji neuronalnych między korą sensoryczną, przedczołową i strukturami podkorowymi odpowiedzialnymi za estymację interwałów. Badania nad oscylacjami gamma, beta i theta, nad rolą jąder podstawy i mózdzku w kontroli timingowej, nad predykcyjnym kodowaniem sekwencji w korze asocjacyjnej pokazują, że nawet elementarnego gestu nie da się zrozumieć bez odniesienia do jego profilu temporalnego. Psychoperformans wprowadza do tej wiedzy wymiar operacyjny: matryca decyzji musi określać, w jakich tempach i metrach będą rozgrywane sekwencje perfonemiczne, jak gęsto zostaną rozmieszczone bodźce, jaki będzie rozkład dominanta rytmiczna pomiędzy kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Inne są konsekwencje neurofizjologiczne sekwencji punktowo intensywnych, rozdzielonych długimi okresami ciszy, inne – w przypadku ciągłego, wysokiego nasycenia bodźcami o niewielkiej zmienności formalnej. W pierwszym wariancie układ nerwowy oscyluje między stanami czuwania i krótkotrwałej „mikro–hibernacji”, w drugim – ryzykuje wejście w tryb ciągłego nadzoru, z podwyższonym poziomem pobudzenia osi podwzgórze–przysadka–nadnercza. Kompozycja czasoprzestrzenna psychoperformansu musi więc równoważyć wymagania epistemiczne (wystarczająca liczba powtórzeń, aby cokolwiek zaobserwować) z wymaganiami somatycznymi (utrzymanie marginesu sterowalności poniżej progów przeciążenia sensorycznego i afektywnego).

Kategoria kompozycji czasoprzestrzennej odwołuje się również ściśle sprzężenie temporalności z architekturą pola obecności: to, jak ciała i obiekty są rozmieszczone w przestrzeni, wyznacza możliwe trajektorie ruchu i spojrzenia, a tym samym możliwe rytmy percepcji i działania. W tradycji teatru od Meyerholda po Schechnera analizowano już „partyтуры sceniczne” jako rozpisane w czasie konfiguracje wejść, wyjść, pauz i kulminacji; w teorii performansu Phelan i Lehmann zwracali uwagę na niepowtarzalność zdarzenia i jego temporalną ulotność. Psychoperformans przechwytywa te intuicje, przesuwać je w stronę mikrologiki perfonemicznej. Plan sytuacyjny nie tylko opisuje, co ma się wydarzyć, ale przede wszystkim – kiedy, jak długo, z jakim narastaniem i w jakiej relacji do innych torów. Logoperformans wprowadza czasową strukturę języka: tempo frazy, długość pauz, powroty motywów

leksykalnych; gesty podążają za tym lub generują kontrapunkt, światło modulowane jest w interwałach zsynchronizowanych lub celowo rozjechanych z dźwiękiem; obiekty – poprzez swoje trajektorie przemieszczania, zawieszenia i unieruchamiania – tworzą materialne znaczniki temporalne, swoiste „kamienie milowe” w topologii doświadczenia. IndywiduAkcja rozwija się nie tylko przez przemianę treści, lecz poprzez przestrojenie wewnętrznej chronometrii: jednostka uczy się inaczej dzielić czas, inaczej go „pakietować” w sekwencje możliwe do przepracowania, inaczej zarządzać prędkościami przejść między stanami, co ma konsekwencje zarówno dla regulacji afektywnej, jak i dla zdolności hermeneutycznych. W tym sensie czas w psychoperformansie nie jest neutralnym medium, ale tworzywem na równi z materią obiektów i architekturą przestrzeni; kompozycja czasoprzestrzenna staje się natomiast kluczowym polem decyzji, w którym rozstrzyga się, czy pole obecności będzie strukturą umożliwiającą złożoną IndywiduAkcję, czy też matrycą przyspieszonych, kompulsywnych cykli, zbyt gęstych, by mogły stać się przedmiotem refleksyjnej symbolizacji.

Kompozycja czasoprzestrzenna psychoperformansu nie ogranicza się do pojedynczej sesji; obejmuje wieloskalową architekturę temporalną, w której mikrointerwały perfonemów splatają się z mezorytmami sesji, makrotrajektoriami cykli pracy oraz czasowością biograficzną uczestników i prowadzącego. Na poziomie mikrotemporalnym istotne są okna integracji sensorycznej rzędu setek milisekund, w których układ nerwowy scala sekwencje bodźców w „zdarzenia percepcyjne”; na poziomie mezorytmicznym liczą się minuty i dziesiątki minut trwania poszczególnych faz planu sytuacyjnego; na poziomie makro – tygodnie, miesiące i lata, w których IndywiduAkcja rozwija się jako powtarzalna, lecz nieidentyczna trajektoria. Kompozycja czasoprzestrzenna musi być projektowana frontalnie na wszystkich tych poziomach: w obrębie pojedynczego gestu, w obrębie sekwencji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, w obrębie dramaturgii sesji oraz w obrębie sekwencjonowania sesji w długotrwałym procesie. W ujęciu inspirowanym *rhythmanalizą* Henriego Lefebvre’a można mówić o trzech głównych klasach rytmów, które plan sytuacyjny musi wziąć pod uwagę: rytmach ciała (oddech, puls, napięcie mięśniowe, cykle snu i czuwania), rytmach miejsca (cykle hałasu i ciszy, zmiany natężenia światła dziennego, przepływy ludzi i zdarzeń w otaczającej infrastrukturze) oraz rytmach społecznych (harmonogramy pracy i opieki, kalendarze instytucjonalne, święta, rocznice, okresy przeciążenia). Psychoperformans wprowadzony wbrew tym rytmom – na przykład w porach skrajnego wyczerpania, w przestrzeniach poddanych permanentnemu zakłóceniu akustycznemu, w okresach silnej presji społecznej – będzie nieuchronnie pracował przeciwko marginesowi sterowalności, niezależnie od jakości treści. Kompozycja czasoprzestrzenna musi zatem uwzględniać chronoekologię pola obecności: tak dobierać momenty, długości i częstotliwości sesji, by nie tylko „zmieścić się” w kalendarzach, ale zestroić rytmy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt z rytмами ciała i otoczenia, minimalizując dysonanse, które nie służą IndywiduAkcji, a maksymalizując te, które mogą ją produktywnie rozregulować.

Kluczowa jest także relacja między czasem linearnym a czasem cyklicznym w strukturze psychoperformansu. W perspektywie hermeneutycznej, inspirowanej choćby analizą czasu narracyjnego Paula Ricoeura, plan sytuacyjny zawsze zawiera element opowieści: ma początek, rozwinięcie i domknięcie, nawet jeśli są one radykalnie zdekonstruowane. Jednocześnie w wymiarze somatycznym i afektywnym doświadczenie podąża raczej za rytмами powrotów, powtórzeń, rekurencji motywów, bardziej przypominając bergsonowską *durée* niż „ciężki” czas zegarowy. Psychoperformans musi umieć napinać i luzować tę sprzeczność: budować

sekwencje o rozpoznawalnej strukturze (co pozwala układowi nerwowemu kształtować predykcyjne modele, redukując lęk przed nieznanym), ale jednocześnie wprowadzać kontrolowane wariacje, które zapobiegają zamianie praktyki w rytuał czysto kompulsywny. Dominanta rytmiczna – rozumiana tu szerzej niż w sensie muzycznym, jako globalny profil dynamiki sesji – powinna być rozpisana w macierzy decyzji tak, aby fazy intensywnej aktywności przeplatały się z fazami mikro– i makrowyciszenia, fazy gęstego napływu bodźców z fazami przetwarzania i konsolidacji. Obraz może wówczas przechodzić od sekwencji szybkich projekcji, zmian konfiguracji obiektów i pozycji ciał do statycznych, „stalejących” kadrów; słowo – od gęstego logoperformansu do cisy pełniącej funkcję nośnika sensu; gest – od złożonych sekwencji ruchowych do minimalnych drżeń, pauz i mikrozatrzymań; światło – od gwałtownych przełączeń i kontrastów do długich, niemal niezmiennych planów luminancji; dźwięk – od wielowarstwowych struktur do niemal bezgłośnych interwałów; obiekt – od intensywnej cyrkulacji w przestrzeni do stanów zawieszenia i czasowego „zamrożenia”. Tak rozumiana kompozycja czasoprzestrzenna tworzy warunki, w których prozodia domknięcia może zostać przeżyta jako domknięcie rzeczywiste, a nie tylko formalne – jako moment, w którym trajektoria napięcie–uwolnienie osiąga stan wystarczającej stabilizacji, by doświadczenie zostało zintegrowane, zamiast pozostać „pęknięciem” wymagającym dalszej kompulsywnej iteracji.

Wreszcie, czas w psychoperformansie ma wymiar wyraźnie polityczny i etyczny, ponieważ dotyczy dystrybucji zasobów temporalnych – tego, kto ma prawo „marnować” swój czas na IndywiduAkcję, kto może zawiesić produktywną pracę na rzecz refleksyjnego działania, kto dysponuje marginesem temporalnym pozwalającym na udział w procesach, które nie generują natychmiast mierzalnych efektów. W kontekście współczesnych reżimów przyspieszenia, opisanych między innymi przez Hartmuta Rose, psychoperformans musi świadomie przeciwstawiać się logice ciągłej optymalizacji, także na poziomie struktury czasu: nie może stawać się kolejną praktyką „biohackingu”, wpisaną w narracje samo–doskonalenia i efektywności, lecz powinien wytwarzać mikro–strefy odroczenia, dywergencji, „zmarnowanego czasu”, który jest konieczny dla nieuprzedzonej IndywiduAkcji. Oznacza to na przykład projektowanie sesji w sposób, który dopuszcza niewydarzenia, nieproduktywne przerwy, momenty, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są podporządkowane wymaganiu ciągłej generatywności, lecz mogą „pójść w pustkę”. Z perspektywy neurokognitywnej i klinicznej są to często momenty największej restrukturyzacji sieci domyślnej, sieci czołowo–ciemieniowej, układów odpowiedzialnych za samonarrację i regulację afektywną; z perspektywy hermeneutycznej – chwile, w których znaczenie wyłania się z milczenia, a nie z nadmiaru. Kompozycja czasoprzestrzenna psychoperformansu, jako rygorystycznie projektowana architektura trwania, musi zatem nie tylko dbać o bezpieczeństwo somatyczne i sensoryczne, ale również negocjować z reżimami społecznego czasu: bronić powolności tam, gdzie dominuje presja przyspieszenia, bronić rytmów jednostkowych tam, gdzie obowiązują sztywne harmonogramy, bronić prawa do przerwy, pauzy, zawieszenia, w których może dokonać się decyzja „po”. W tym sensie czas w psychoperformansie przestaje być neutralnym wymiarem, a staje się jednym z głównych mediów IndywiduAkcji, równorzędnym z przestrzenią, obiektem, głosem i światłem, wymagającym równie precyzyjnej, naukowo poinformowanej i etycznie czujnej kompozycji jak wszystkie inne komponenty pola obecności.

8.1. Formy czasu: chwilowy, krótki, średni, długi, wieloletni cykl

Formy czasu w psychoperformansie – chwilowy, krótki, średni, długi i wieloletni cykl – nie są jedynie arbitralnymi przedziałami pomiaru trwania, lecz funkcjonalnymi kategoriami organizującymi sposób, w jaki pole obecności strukturyzuje doświadczenie, a Indywidualna Akcja może rozgrywać się w zestrojeniu z neurofizjologiczną, fenomenologiczną i społeczną wieloskalowością temporalności. W ujęciu inspirowanym zarówno fenomenologią czasu, jak i współczesną neurokognitywistyką, nie istnieje jeden „czas psychiczny”; mamy raczej do czynienia z wiązką nakładających się skal, w których inne są okna integracji sensorycznej, inne horyzonty pamięci roboczej, inne trajektorie konsolidacji śladów enaktywnych, inne reżimy normatywne regulujące, co uchodzi za „sensowne” wykorzystanie trwania. Psychoperformans, operujący perfonemami jako minimalnymi aktami symbolicznymi, musi każdorazowo zadawać pytanie, w jakim reżimie temporalnym dana praktyka ma być zakotwiczona: czy chodzi przede wszystkim o modulację czasu chwilowego – rzędu setek milisekund i pojedynczych sekund, w których układ nerwowy skleja bodźce w mikro–zdarzenia – czy o czas krótki, wymiar minut i dziesiątek minut, w którym organizuje się dramaturgię sesji; czy o czas średni, w którym sekwencjonuje się cykle spotkań; czy o czas długi i wieloletni, w którym Indywidualna Akcja spleta się z biografią i zewnętrznymi rytmem życia społecznego. W matrycy decyzji te formy czasu muszą zostać zapisane nie tylko jako liczby, lecz jako jakościowe profile trwania: czas chwilowy charakteryzuje się wysoką gęstością bodźców i minimalnym zakresem świadomej refleksji, ale ekstremalną czułością na dominanta rytmiczna i parametry napięcie–uwolnienie; czas krótki pozwala już na wstępną architekturę mikro–narracji, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wpisują się w rozpoznawalne sekwencje przygotowania, kulminacji i przejścia; czas średni organizuje konfigurację całych bloków pracy, w których możliwe jest porównywanie pól obecności między spotkaniami; czas długi i wieloletni cykl odnoszą się do powrotów motywów, re–inscenizacji planów sytuacyjnych, przesunięć w logice wyboru obiektów–kluczy oraz w samej strukturze pola obecności.

Czas chwilowy, który można operacyjnie łączyć z przedziałami rzędu jednej do kilku sekund, stanowi w psychoperformansie poziom najbardziej elementarnego „czasowania” perfonemów. To na tym poziomie rozgrywa się mikro–gramatyka spojrzenia, minimalnych zmian oddechu, mikroruchów dłoni, fluktuacji natężenia światła i mikrostruktur dźwiękowych, które zwykle wymykają się uwadze deklaratywnej, ale silnie modulują fizjologię napięcie–uwolnienie. Neurofizjologicznie odpowiadają mu oscylacje sieci neuronalnych i okna integracji sensoryczno–motorycznej, w których bodźce są wiązane w „zdarzenia percepcyjne” przed jakąkolwiek konceptualizacją; fenomenologicznie – to strefa „teraźniejszości żywej”, w której retencja świeżo minionego i protencja nadchodzącego nakładają się w dynamiczną całość. W polu obecności czas chwilowy jest chwilą, w której gest uderzenia dłoni o powierzchnię może być odczuty jako agresywny albo jako wyzwalaający, w której zmiana odcienia światła z ciepłego na zimne może gwałtownie przeorganizować mapę afektywną, w której mikropauza w logoperformansie może zadziałać jak znak zapytania, wykrzyknik albo nawias. Plan sytuacyjny, jeśli ma operować na tym poziomie, musi kodować mikroparametry: czas narastania i opadania natężenia dźwięku, długość minimalnych kontaktów wzrokowych, tempo mikroruchów rąk przy manipulacji obiektami, mikro–modulacje luminancji. Gęstość bodźców w czasie chwilowym jest kluczowym wskaźnikiem marginesu sterowalności: zbyt gęste, gwałtowne sygnały w wielu kanałach jednocześnie podnoszą ryzyko przeciążenia, dysocjacji lub reakcji obronnych; zbyt ubogie, monotonne profile mogą natomiast prowadzić do spadku pobudzenia, dezintegracji

poła uwagi i trudności w podtrzymaniu IndywiduAkcji. W tym reżimie szczególnie wrażliwe jest sprzężenie obraz–gest–dźwięk: szybkie, synchroniczne mutacje w tych kanałach mogą zostać odczytane przez układ nerwowy jako sygnały zagrożenia, nawet przy pozornie neutralnej semantyce logoperformansu; przeciwnie, subtelne, lekko asynchroniczne przesunięcia mogą otwierać mikro–szczeliny na nieprzewidziane re–symbolizacje.

Czas krótki, w którym jednostką odniesienia staje się raczej kwadrans niż sekunda, odpowiada temu, co w dramaturgii określić można jako moduł sceniczny: wyodrębnioną sekwencję działań, w której uczestnik jest w stanie rozpoznać strukturę fazową – wprowadzenie, rozwinięcie, przesilenie, domknięcie – nawet jeśli nie zostanie ona nazwana. Na tym poziomie działa już pamięć robocza, zdolność do podtrzymywania w polu uwagi kilku równoległych wątków, a także elementarna zdolność meta–czasowa: intuicyjne „czucie”, ile to już trwa i ile jeszcze może trwać. Psychoperformans wykorzystuje czas krótki do budowania bloków planu sytuacyjnego, które można traktować jako „perfonemy drugiego rzędu”: tworzone są nie przez pojedyncze gesty, słowa, zmiany światła czy pojedyncze dźwięki, lecz przez konfiguracje tych elementów rozpisane na kilkanaście minut. W takim bloku może dojść do pełnego cyklu napięcie–uwolnienie w wymiarze afektywnym, do powstania i rozwinięcia mikro–narracji (na przykład opowieści o jednym obiekcie–kluczu) oraz do wstępnej integracji doświadczenia w formie załączkowej prozodii domknięcia, nawet jeśli globalne domknięcie sesji jest jeszcze daleko. Czas krótki jest zatem czasem prototypów: w jego ramach uczestnik testuje, w jaki sposób obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mogą się układać w powtarzalne, ale modyfikowalne wzory, ucząc się, jakie parametry perfonemów pozostają w jego dyspozycji. Dla matrycy decyzji czas krótki to podstawowy moduł konstrukcyjny: określa się w nim liczbę powtórzeń danego typu działania w obrębie sesji, odstępów między blokami intensywnej pracy a blokami wyciszenia, próg czasowy, po przekroczeniu którego dany rodzaj aktywności zaczyna tracić funkcję eksploracyjną i przechodzi w kompulsję. W tym reżimie pojawia się również wyraźniej wymiar społeczny temporalności: czas krótki jest jednostką negocjacji między uczestnikami a prowadzącym, między różnymi ciałami o zróżnicowanych rytmach, a także między logiką instytucyjną (czas sali, harmonogram) a logiką IndywiduAkcji. Projektując bloki czasowe, psychoperformans musi zatem uwzględniać nie tylko parametry neurofizjologiczne, ale też mikro–politykę czasu: to, kto najczęściej inicjuje zakończenie segmentu, kto sygnalizuje potrzebę wydłużenia, komu daje się prawo „zatrzymania zegara”, a komu odmawia się go w praktyce, choć deklaratywnie czas ma być „wspólny”. Właśnie w tych krótkotrwałych, lecz powtarzalnych modułach szczególnie wyraźnie ujawnia się, czy pole obecności traktuje czas jako medium współodpowiedzialności, czy jako narzędzie dyscypliny, w której dominanta rytmiczna jest narzucana z zewnątrz, a nie wypracowywana w toku IndywiduAkcji.

Czas średni w psychoperformansie można operacyjnie powiązać z horyzontem kilku tygodni do kilkunastu miesięcy, w którym poszczególne sesje układają się w rozpoznawalną sekwencję, a pole obecności zaczyna funkcjonować jako powtarzalna, choć dynamiczna infrastruktura doświadczenia. Na tym poziomie temporalności dochodzi do sprzęgnięcia dwóch porządków: po pierwsze, neurobiologicznych procesów konsolidacji i rekonsolidacji śladów pamięciowych, wymagających wielokrotnych ekspozycji i odstępów czasowych umożliwiających stabilizację engramów w dialogu między hipokampem a korą asocjacyjną; po drugie, psychospołecznych rytmów życia codziennego, w których praktyki takie jak psychoterapie, zajęcia edukacyjne czy treningi artystyczne pojawiają się jako stałe „wydarzenia w kalendarzu”. Psychoperformans wykorzystuje ten poziom czasu do budowania trajektorii IndywiduAkcji, w których kolejne plany

sytuacyjne nie są samodzielnymi epizodami, lecz modułami jednego procesu serii, analizowanej w duchu badań N-of-1: każdy cykl spotkań jest wariantem eksperymentu, w którym parametry obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są stopniowo modulowane, a zmiany w perfonemice porównywane zarówno w obrębie sesji, jak i pomiędzy nimi. Czas średni pozwala obserwować emergencję wzorców: powracające strategie regulacji napięcie–uwolnienie, nawracające konfiguracje obiektów–kluczy, typowe modyfikacje logoperformansu, stabilizację lub rozproszenie dominanty rytmicznej. Z perspektywy teorii uczenia się sekwencyjnego można mówić o formowaniu się „gramatyki perfonemicznej” jednostki: powtarzalne sekwencje obraz–gest–dźwięk sprzęgają się z określonymi stanami afektywnymi i somatycznymi, stając się domyślnymi strategiami reagowania. Zadaniem psychoperformansu w horyzoncie czasu średniego jest z jednej strony umożliwienie ich świadomościowej rekonstrukcji, z drugiej – zaprojektowanie takich planów sytuacyjnych, w których możliwe będzie bezpieczne eksperymentowanie z wariantami tych sekwencji, ich „rozprzęganiem”, odwracaniem, spowalnianiem, przyspieszaniem. Pole obecności zyskuje dzięki temu wymiar pamięciowy: nie jest już tylko doraźnym układem relacji, ale miejscem, do którego uczestnik powraca, przynosząc ślady poprzednich doświadczeń i konfrontując je z aktualnymi konfiguracjami kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Matryca decyzji musi zatem kodować nie tylko parametry pojedynczej sesji, lecz również parametry czasu między sesjami (interwały, regularność, możliwość przerw, okresów „odpoczynku”), a także reguły, według których w kolejnych odsłonach modyfikowane będą elementy planu sytuacyjnego – czy dominują powroty do tych samych obiektów–kluczy w innych konfiguracjach, czy raczej wprowadzanie nowych perfonemów na tle względnie stałej scenografii, czy modulowana jest przede wszystkim intensywność światła, czy tempo logoperformansu. W tym reżimie szczególnego znaczenia nabiera prozodia domknięcia serii: sposób, w jaki zamykany jest cykl czasu średniego (na przykład blok dziesięciu spotkań), musi zostać zaprojektowany tak, by nie tylko domknąć lokalne pola obecności, ale też włączyć wyniki IndywiduAkcji w szerszy porządek biograficzny, unikając zarówno fałszywej finalizacji („wszystko zostało przepracowane”), jak i rozproszonego, niedomkniętego rozjazdu, który sprzyja powstawaniu nowych pętli kompulsywnych.

Czas długi – rozumiany jako ciąg miesięcy lub lat, w których psychoperformans staje się powracającą praktyką, choćby w postaci okresowych cykli pracy – otwiera jeszcze inną perspektywę: perspektywę diachronicznej zmiany struktur symbolicznych i nawyków cielesnych w kontakcie z ewoluującym środowiskiem społecznym. Na tym poziomie temporalności krzyżują się różne „warstwy czasu” opisane w teorii systemów złożonych: wolnozmienne parametry tła (zmiany statusu społecznego, ról rodzinnych, warunków pracy), średnio–szybkie fluktuacje kontekstu (zmiany miejsca zamieszkania, instytucji, w których psychoperformans jest realizowany), szybkie oscylacje stanów afektywnych i somatycznych. Psychoperformans w długim horyzoncie musi uwzględniać, że te warstwy będą nieustannie modulować pole obecności: obiekty–klucze zmieniają swoje afektywne profile wraz z wydarzeniami biograficznymi, scenografie ubogie stają się rezonansowe z nowymi przestrzeniami życia, logoperformans wchłania nowe idiomy, neologizmy, języki instytucjonalne. Czas długi jest czasem, w którym IndywiduAkcja wychodzi poza jedną serię działań i odpowiada raczej temu, co w teorii cykliw życiowych opisywano jako zmiany stadiów rozwojowych, przejścia liminalne, kryzysy normatywne i nienormatywne; w kontekście pracy perfonemicznej oznacza to, że repetycje tych samych struktur planu sytuacyjnego w różnych momentach życia nie są „tym samym działaniem”, lecz testem tego, jak zmieniła się globalna topologia doświadczenia. Psychoperformans, projektowany z myślą o czasie długim, wymaga

więc architektury archiwum: rejestracji planów sytuacyjnych, list rzeczy–kluczy, map pól obecności, wariantów logoperformansu, tak aby po latach można było porównywać, jak zmieniała się dominanta rytmiczna poszczególnych kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt oraz jak przesuwiał się margines sterowalności. Z perspektywy neurokognitywnej czas długi to horyzont plastyczności sieci neuronalnych, restrukturyzacji wzorców połączeń w wyniku wieloletnich nawyków percepcyjno–motorycznych; z perspektywy hermeneutycznej – horyzont reinterpretacji wcześniejszych doświadczeń w świetle nowych narracji, nowych dyskursów, nowych języków opisu ciała i świata. W polu obecności przekłada się to na możliwość powrotu do dawnych gestów, obiektów, konfiguracji światła i dźwięku jako do perfonemów, które znaczą inaczej, bo Inny jest już układ odniesienia: to, co kiedyś było perfonemem „przetrwania”, może stać się perfonemem „wyjścia”, to, co było sygnałem zamrożenia, może stać się aktem świadomego zawieszenia, to, co było niszczeniem, może przejść w rekonstrukcję. Projektowanie psychoperformansu w czasie długim oznacza zatem nie tylko dobór materiałów odpornych na zużycie czy planowanie cykli w kalendarzu, lecz przede wszystkim – świadome konstruowanie „mostów temporalnych” między seriami działań, umożliwiających świadome rozpoznawanie ciągłości i różnicy. Obraz może tu pełnić rolę wehikułu powrotu – fotografie, szkice, diagramy dawnych pól obecności są przywoływane po latach; słowo – w logoperformansie – rekonstruuje dawne narracje i zestawia je z aktualnymi; gest – powtarza się i różnicuje, stając się widocznym wskaźnikiem zmiany somatycznej; światło – odtwarza dawne konfiguracje luminancji lub celowo je odchyła, aby zaznaczyć temporalną odległość; dźwięk – przywołuje dawne dominanty rytmiczne w zmienionym kontekście; obiekt – powraca jako „ten sam”, choć jego miejsce w liście rzeczy–kluczy uległo przesunięciu. W ten sposób czas długi staje się nie tylko horyzontem trwania praktyki, lecz jednym z głównych mediów IndywiduAkcji: bez niego psychoperformans pozostałby zbiorem krótkotrwałych eksperymentów, z nim – może stać się strukturą wieloletniego modelowania relacji między ciałem a światem, która pozostaje otwarta, iteracyjna i krytyczna wobec własnej historii.

Wieloletni cykl w psychoperformansie ustanawia najwolniejszą, a zarazem najbardziej decydującą skalę temporalną praktyki: jest to horyzont, w którym nie chodzi już o serię sesji czy nawet o pojedynczy, rozciągnięty w czasie proces, lecz o wpisanie IndywiduAkcji w długotrwałą dynamikę życia jednostki, grup i instytucji, a także w zmieniające się reżimy czasu historycznego. Na tym poziomie temporalności plan sytuacyjny i matryca decyzji muszą zostać sprzężone z kategoriami trajektorii życiowej, cykliów generacyjnych, transformacji pól społecznych, a także z długotrwałą plastycznością neuronalną, epigenetyczną i kulturową. Wieloletni cykl nie jest po prostu „wydłużeniem” czasu długiego, lecz jakościowo odmiennym reżimem: to perspektywa, w której perfonemika nie dotyczy pojedynczych epizodów ani nawet serii działań, ale staje się narzędziem czytania i modyfikowania wzorców, które utrwalają się w habitusie, w długotrwałych schematach postrzegania, reagowania i organizowania pola obecności; to perspektywa, w której decyzja „po” obejmuje także decyzje o tym, jak praktyka psychoperformansu będzie transmitowana, dziedziczona, instytucjonalizowana lub przeciwnie – celowo utrzymywana w stanie czujnej tymczasowości. W tym reżimie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt przestają być wyłącznie komponentami lokalnych interwencji, a stają się elementami długofalowego „ekosystemu symbolicznego”, w którym powracające motywy ikonograficzne, idiomy logoperformansu, nawykowe figury gestyczne, typowe konfiguracje luminancji, rozpoznawalne dominanty rytmiczne i repertuary obiektów–kluczy współtworzą rozciągnięte w czasie środowisko IndywiduAkcji, nieporównanie bardziej stabilne niż pojedyncze pola obecności.

Operacyjnie można mówić o wieloletnim cyklu wtedy, gdy psychoperformans pojawia się w życiu jednostki lub grupy wielokrotnie, w różnych okresach, z długimi przerwami, w odmiennych konfiguracjach instytucjonalnych, lecz z zachowaniem pewnych inwariantów perfonemicznych, które pozwalają rozpoznać „ciągłość praktyki” mimo radykalnej nieciągłości biograficznej. Na przykład powracające po latach działania na obiektach–kluczach z tej samej klasy (utensylia codzienności, artefakty pracy, rekwizyty związane z opieką), powtarzane logoperformansy wokół tych samych węzłów semantycznych (praca, granica, ryzyko, utrata, sprawczość), nawracające konfiguracje przestrzenne scenografii ubogiej (okrąg, linia, podział na strefy peryferyjne i centralne), powtarzalne profile światła (półmrok z wyrazistymi wyspami luminancji) i dźwięku (wolne, ciemne dominanty rytmiczne przeplatane ciszą użyteczną) – wszystko to tworzy rodzaj „długiej pamięci” psychoperformansu, która może być śledzona zarówno przez uczestników, jak i przez osoby prowadzące. W literaturze nad praktykami długoterminowymi zwraca się uwagę, że to właśnie takie inwarianty, rozpoznawane w długim czasie przez ciało, często wcześniej niż przez świadomość deklaratywną, stanowią trzon transformacji: nie tyle pojedyncze spektakularne zdarzenia, ile powtarzające się wzory obecności, stosowane i przepisane wielokrotnie, zmieniają mapy kinestetyczne, afektywne i semantyczne. W psychoperformansie wieloletni cykl musi zatem zostać pomyślany jako świadomie konstruowana „linia długiego trwania”, w której plan sytuacyjny uwzględnia możliwość wieloletnich powrotów do tych samych klas perfonemów w odmiennych ontologicznie i społecznie kontekstach: obiekt, który w jednym okresie życia jest związany z przemocą instytucjonalną, po latach może zostać włączony w pole obecności jako element praktyki opiekuńczej; gest, który był kiedyś „gestem obronnym”, może stać się „gestem decyzji”; światło, które kiedyś sygnalizowało kontrolę, może zostać skodyfikowane jako element samoregulacji.

Wieloletni cykl ujawnia także, że psychoperformans nie jest praktyką zawieszoną poza historią, lecz głęboko zanurzoną w długotrwałych przemianach społeczno–technicznych, ekonomicznych i kulturowych. Z perspektywy socjologii czasu można mówić o napięciu między cyklicznością praktyk jednostkowych a przyspieszeniem i fragmentaryzacją czasu społecznego: reżimy pracy, prekaryjność, zmienność instytucji opieki i edukacji, periodyzacje kryzysów politycznych i ekonomicznych wpływają bezpośrednio na to, czy i w jaki sposób wieloletnie cykle psychoperformansu są w ogóle możliwe. Pole obecności nie jest bowiem neutralnym „laboratorium”, ale mikroskalowym wycinkiem szerszej chrono–polityki: dostęp do czasu wieloletniego, do możliwości powrotu po latach do tych samych środowisk perfonemicznych, jest dystrybuowany nierówno. Matryca decyzji, projektując wieloletni cykl, musi brać pod uwagę nie tylko abstrakcyjny horyzont pracy z ciałem i materią, ale także konkretne możliwości temporalne uczestników: okresy przerw wymuszonych przez migracje, choroby, zmiany statusu materialnego; momenty, w których IndywiduAkcja wchodzi w kolizję z wymogami opieki, pracy zarobkowej czy innych zobowiązań. W tym sensie wieloletni cykl jest zawsze „spojony” z polami sił: decyzja o kontynuowaniu lub przerwaniu praktyki po kilku latach rzadko bywa czystą decyzją wewnętrzną, znacznie częściej jest efektem złożonych układów zależności. Psychoperformans, który aspiruje do pracy w horyzoncie wieloletnim, musi więc wypracować nie tylko protokoły somatyczno–symboliczne, ale też strategie chrono–polityczne: budować takie konfiguracje instytucjonalne, logistyczne i archiwalne, które umożliwiają powroty, nawet jeśli przerwy są długie i wymuszone. Obraz może tu pełnić funkcję „kotwicy powrotu”: archiwa wizualne pól obecności sprzed lat tworzą punkt wejścia do odnowionej praktyki; słowo – poprzez logoperformans rekonstruuujący dawne trajektorie – pozwala negocjować zmianę i ciągłość;

gest – w powtórzeniu ujawnia, które wzorce ruchowe przetrwały, a które uległy reorganizacji; światło – rekonstruowane lub przekształcane – sygnalizuje, czy praktyka chce być „ciągle ta sama”, czy też celowo zaznacza różnicę; dźwięk – przywołuje dawne dominanty rytmiczne lub je przełamuje; obiekt – powracając, negocjuje własną historię jako rzecz–klucz, która również podlega IndywiduAkcji.

Perspektywa wieloletniego cyklu zmusza wreszcie do ponownego przemyślenia statusu decyzji „po” oraz prozodii domknięcia. W krótkich i średnich horyzontach decyzja „po” dotyczy domknięcia konkretnego pola obecności lub serii: czy kontynuować, co zachować, co zarchiwizować, co przekształcić. W wieloletnim cyklu decyzja „po” rozciąga się jednak na pytania o dziedziczenie praktyki: komu i w jakiej formie przekazywane są plany sytuacyjne, listy rzeczy–kluczy, archiwa perfonemiczne; w jaki sposób IndywiduAkcja jednej osoby czy grupy staje się zasobem, ale nie ciężarem dla innych; jak projektować ścieżki wejścia dla nowych uczestników w praktykę, która ma już długą historię, tak aby nie zostali oni zdominowani przez istniejące archiwa i habitusy. W tym sensie wieloletni cykl ujawnia, że psychoperformans jest nie tylko metodologią pracy z jednostkowym ciałem, ale także praktyką wytwarzania i zarządzania tradycją: to, co dziś stanowi żywe pole obecności, jutro może stać się zarchiwizowanym planem sytuacyjnym, który ktoś inny spróbuje reaktywować w odmiennym kontekście. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie funkcjonują więc wyłącznie jako elementy bieżącej sesji, ale też jako nośniki pamięci zbiorowej praktyki, których status musi być każdorazowo renegocjowany. Matryca decyzji w horyzoncie wieloletnim powinna zatem zawierać nie tylko operacjonalizację form czasu – chwilowego, krótkiego, średniego, długiego – ale także meta–reguły dotyczące tego, jak praktyka psychoperformansu ma istnieć w czasie jako taka: czy ma być tradycją otwartą, podatną na modyfikacje, czy raczej zbiorem „kanonicznych” planów sytuacyjnych; czy archiwa mają pełnić rolę materiału do remiksu, czy raczej dowodów; czy długotrwałe cykle mają być chronione przed instytucjonalizacją, czy przeciwnie – poddane ramom, które gwarantują ich przetrwanie. Dopiero w tej perspektywie formy czasu – od chwilowego po wieloletni cykl – układają się w spójną strukturę: psychoperformans okazuje się praktyką, która nie tylko projektuje pola obecności, lecz także komponuje własną temporalność, wykorzystując kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt jako instrumenty precyzyjnej pracy na wszystkich skalach czasu, od mikro–zdarzeń w ciele po długie trajektorie biograficzne i historyczne.

8.2. Dramaturgie: początek–kulminacja–domknięcie; formy otwarte i bezfinałowe

Dramaturgie w psychoperformansie – początek, kulminacja, domknięcie oraz formy otwarte i bezfinałowe – nie są jedynie zapożyczonym z teatrologii schematem kompozycyjnym, lecz precyzyjnymi operatorami regulującymi energetykę pola obecności, trajektorię IndywiduAkcji i strukturyzację czasu na wszystkich poziomach, od mikro–perfonemów po wieloletnie cykle praktyki. Klasyczna triada dramatyczna, opisana w tradycji od Arystotelesa, przez teorię ekspozycji–narastania konfliktu–perypetii–rozpoznania u Freytaga, po analizy struktury fabularnej w narratologii, zostaje tu poddana radykalnej reoperacjonalizacji: nie chodzi o fabułę i akcję w sensie literackim, lecz o dystrybucję napięcie–uwolnienie, modulację gęstości bodźców oraz organizację przejść między odrębnymi stanami pola obecności. Początek nie jest równoznaczny z „pierwszą sceną”, lecz z wyraźnym, somatycznie i symbolicznie odczuwalnym przejściem z czasu i przestrzeni codzienności do czasu i przestrzeni planu sytuacyjnego;

kulminacja nie polega wyłącznie na maksymalizacji afektu, lecz na osiągnięciu punktu, w którym dominanta rytmiczna i konfiguracja obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt osiągają największą gęstość reorganizacji map kinestetyczno–interoceptywnych; domknięcie zaś nie jest prostą „puentą” fabularną, lecz precyzyjnie ukształtowaną prozodią domknięcia – sekwencją sygnałów multimodalnych, która pozwala układowi nerwowemu przejść z trybu wysokiej plastyczności i ekspozycji do trybu integracji i re–stabilizacji. Psychoperformans czerpie tu zarówno z tradycji dramaturgii klasycznej, z hermeneutyki narracyjnej (Ricoeur), jak i z antropologii rytuałów przejścia (van Gennep, Turner), ale jego celem nie jest rekonstrukcja „dobrze zrobionej sztuki”, lecz konstrukcja matrycy decyzji, w której dramaturgia staje się jednym z głównych narzędzi modulacji bezpieczeństwa, intensywności i epistemicznej czytelności doświadczenia.

Początek w tym ujęciu należy rozumieć jako złożony kompleks perfonemów inicjalnych, które jednocześnie ustanawiają granicę pola obecności, kodują reguły gry i kalibrują próg pobudzenia. Na poziomie kanału obraz początek może przejawiać się w zmianie konfiguracji przestrzennej – wejściu do wyodrębnionej strefy, zmianie kompozycji scenografii ubogiej, pojawieniu się wyraźnego znaku przejścia (próg, linia, krąg, oświetlona wyspa). W kanale słowo początek realizuje się w logoperformansie wprowadzającym, który nie jest zwykłą instrukcją, lecz performatywnym opisem ram: język kontraktu, deklaracje zakresu odpowiedzialności, nazwanie marginesu sterowalności, sformułowanie intencji działania. W kanale gest początek bywa zakodowany w wyraźnym akcie przeniesienia ciała – przejściu, zwrocie, przyjęciu określonej postawy – lub w mikro–rytuałach, takich jak wspólne ustawienie kręgu, podanie obiektu–klucza, dotknięcie wyznaczonego punktu w przestrzeni. W kanale światło początek sygnalizuje zwykle gwałtowniejsza lub przeciwnie – bardzo subtelna zmiana luminancji i kontrastu, która odróżnia pole obecności od tła (ściemnienie, punktowe rozświetlenie, zmiana temperatury barwowej). W kanale dźwięk początek może zostać wpisany w krótką sygnaturę audialną – pojedynczy ton, prostą sekwencję rytmiczną, narastanie lub wygaszenie szumu – dostatecznie powtarzalną, by tworzyć rozpoznawalny perfonem inauguracyjny. Wreszcie w kanale obiekt początek często wiąże się z „ujawnieniem” pierwszego obiektu–klucza: wyjęciem go z walizki, odsłonięciem spod materiału, wyraźnym umieszczeniem w centralnym miejscu pola. Z punktu widzenia neurofenomenologii wszystkie te działania służą temu samemu celowi: zsynchronizowaniu wielu wskaźników, że „teraz zaczyna się inny reżim”. Jeżeli początek jest rozlany, nieczytelny, zbyt podobny do codzienności, dochodzi do rozchwiania pola obecności: ciało nie dostaje jasnego sygnału, że jest w strefie eksperymentu, a matryca decyzji traci jeden z kluczowych punktów odniesienia dla późniejszej prozodii domknięcia.

Początek w sensie dramaturgicznym nie jest jednak zdarzeniem punktowym, lecz fazą inicjacyjną, którą można opisać w kategoriach antropologicznych jako fazę separacji: oddzielenia od dotychczasowej konfiguracji świata. W psychoperformansie separacja ta nie polega na radykalnym odcięciu (jak w klasycznych rytuałach liminalnych badanych przez Turnera), ale na precyzyjnie dozowanym „odstawieniu” – z jednej strony wystarczająco wyraźnym, by IndywiduAkcja zyskała własne pole, z drugiej – na tyle zakorzenionym w realnych parametrach życia uczestnika, by nie wprowadzać sztucznej sceniczności. To, w jaki sposób zostaje przeprowadzona faza początkowa, będzie determinowało, które zasoby ciała i pamięci zostaną „wciągnięte” w proces: czy dominować będą wzorce z pola pracy, rodziny, szkoły, instytucji medycznych, czy raczej zostanie otwarta przestrzeń dla repertuarów mniej zautomatyzowanych. Z tego powodu plan sytuacyjny musi na poziomie dramaturgicznym

kodować nie tylko kolejność bodźców, ale także ich odniesienie do istniejących skryptów kulturowych: czy logoperformans początkowy będzie przypominał oficjalny komunikat, spontaniczną rozmowę, instrukcję medyczną, zaproszenie artystyczne; czy obrazowość scenografii będzie rezonować z przestrzeniami pracy, domu, szkoły, szpitala; czy gesty będą bardziej zbliżone do protokołów formalnych (podanie ręki, ustawienie w rzędzie) czy do gestów codzienności (siadanie, opieranie się, zbliżanie). Tę fazę można traktować jako „negocjowanie kontraktu dramaturgicznego”: w odróżnieniu od kontraktu teatralnego, w którym widz „zawiesza niewiarę”, tutaj uczestnik musi raczej uruchomić podwyższoną czujność na własne ciało i otoczenie, przy jednoczesnym poczuciu, że margines sterowalności pozostaje po jego stronie.

Kulminacja w psychoperformansie jest tym punktem trajektorii, w którym nakładają się dwa wektory: maksymalna intensyfikacja reorganizacji pola obecności oraz najwyższy poziom selektywności działań – nie chodzi o „najgłośniejsze” czy „najbardziej spektakularne” momenty, lecz o takie układy obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, które generują największą liczbę potencjalnych przełączeń schematów percepcyjno–afektywnych w możliwie wąskim przedziale czasu. W języku dramaturgii klasycznej byłby to punkt perypetii i rozpoznania; w języku neurokognitywnym – moment najwyższej dywergencji możliwych aktualizacji pól asocjacyjnych; w języku antropologii – środek fazy liminalnej, w której stare kategorie zostały już zawieszone, a nowe jeszcze się nie utrwaliły. W psychoperformansie kulminacja nie musi wcale mieć charakteru jednorazowego „wybuchu”: może to być raczej plateau intensywności – faza rozciągnięta w czasie krótki–średni, w której gęstość bodźców i złożoność konfiguracji pozostają wysokie, a system ciała–środowiska oscyluje między różnymi możliwymi stabilizacjami. Przykładowo, kulminacją może być moment, w którym uczestnik przechodzi od biernego oglądania obiektu–klucza do jego aktywnej transformacji – niszczenia, składania, zawieszania – przy równoczesnej zmianie logoperformansu (przejście z opisu do deklaracji, z trzeciej osoby do pierwszej), modulacji światła (przejście z oświetlenia rozproszonego do punktowego) i dźwięku (narastająca dominanta rytmiczna, wzmocnienie kontrastów między ciszą a dźwiękiem). W takim układzie kulminacja jest w istocie węzłem wielomodalnej reorganizacji: reorganizacji relacji z obiektem, mapy ciała, pozycji w przestrzeni, repertuaru językowego. Matryca decyzji musi tu bardzo precyzyjnie określić progi intensywności i czas ekspozycji – jak długo można utrzymywać plateau, zanim nastąpi zmęczenie, przeciążenie albo regresja do utrwalonych wzorców obronnych; jak szybko można doprowadzić do krawędzi tolerancji, aby nadal zachować możliwość powrotu bez retraumatyzacji. Kluczowe jest również to, że kulminacja nie jest „celem samym w sobie”: w psychoperformansie nie chodzi o to, by doprowadzić do jak najgłębszego wstrząsu, lecz o to, by wygenerować wystarczająco bogate pole wariantów, które później mogą zostać zintegrowane w prozodii domknięcia.

Domknięcie – rozumiane jako faza końcowa dramaturgii danego pola obecności – jest być może najbardziej specyficzną kategorią psychoperformansu, ponieważ łączy elementy hermeneutycznego rozumienia zakończenia (Ricoeurowska „konfiguracja”, w której wydarzenia znajdują miejsce w narracji) z neurofizjologicznym rozumieniem wygaszania pobudzenia i integracji śladów (procesy homeostatyczne, przejścia z trybu wysokiego pobudzenia do trybu spoczynkowego) oraz z etycznym wymogiem zapewnienia bezpieczeństwa po opuszczeniu pola. Prozodia domknięcia, jako pojęcie autorskie, wskazuje, że domknięcie nie jest wyłącznie treściową „konkluzją”, lecz wzorem modulacji w czasie: zmianą tempa, głośności, intensywności, jasności, amplitudy ruchu, która informuje ciało, że proces

przesuwa się z fazy eksploatacji na fazę integracji. W kanale obraz może to być stopniowe uproszczenie kompozycji – odkładanie obiektów, porządkowanie przestrzeni, powrót do bardziej symetrycznych układów, wygaszanie kontrastów. W kanale słowo – przejście od wypowiedzi w trybie intensywnie performatywnym do języka bardziej deskryptywnego, refleksyjnego, czasem metajęzykowego, przy równoczesnym obniżeniu gęstości nowych wątków. W kanale gest – wygaszanie dużych amplitud ruchu, powrót do pozycji siedzących, leżących, oparcia, przywrócenie kontaktu z podłożem. W kanale światło – dużo wolniejsze przejścia, stopniowe zwiększanie lub redukcja luminancji, tak aby uniknąć gwałtownych „cięć”. W kanale dźwięk – wydłużające się pauzy, obniżanie głośności, przejście ku ciszy użytecznej. W kanale obiekt – symboliczne gesty zakończenia: odłożenie, przykrycie, schowanie do walizki, przekazanie w inne ręce, celowe pozostawienie w polu jako znaku. Odpowiednio zaprojektowana prozodia domknięcia jest nie tylko „ładnym zakończeniem”, ale warunkiem neurofizjologicznego i afektywnego bezpieczeństwa: jeśli domknięcie jest zbyt gwałtowne, układ pozostaje w stanie nadmiernego pobudzenia, jeśli jest zbyt wydłużone i rozmyte – uczestnik może utknąć w stanie niedomknięcia, w którym IndywiduAkcja zostaje zawieszona bez jasnego przejścia do porządku codzienności. Dlatego w psychoperformansie domknięcie musi być myślane równocześnie jako element dramaturgii i jako element protokołu bezpieczeństwa, ściśle powiązany z decyzją „po”, która obejmuje nie tylko deklarację słowną końca sesji, lecz również realne przywrócenie dostępu do stabilnych ram czasu, przestrzeni i relacji poza polem obecności.

Wprowadzenie form otwartych i bezfinałowych do matrycy decyzji psychoperformansu wymaga zasadniczego przepisania klasycznej logiki dramaturgicznej. Jeżeli triada początek–kulminacja–domknięcie organizuje czas wokół pojedynczego wektora napięcie–uwolnienie, to dramaturgie otwarte operują raczej polami sił niż liniami, a ich podstawową jednostką nie jest linearnie „zdarzenie”, lecz konstelacja perfonemów, które mogą być wielokrotnie aktywowane w różnych sekwencjach. W perspektywie postdramatycznej, opisanej między innymi przez Hansa-Thiesa Lehmana, rezygnacja z fabularnego telosu nie oznacza chaosu, lecz przejście do struktury, w której relacje między elementami (aktami symbolicznymi, konfiguracjami rzeczy, skokami intensywności) ważniejsze są niż ich pozycja w klasycznej kolejności ekspozycja–konflikt–rozwiązanie. Psychoperformans przejmując tę intuicję, ale osadza ją w rygorze planu sytuacyjnego i badań N-of-1: formy otwarte nie są dowolnym „improwowaniem bez końca”, lecz z góry zakodowanymi polami możliwych trajektorii, w których początek, kulminacje częściowe i domknięcia lokalne rozmieszczone są w przestrzeni czasowej jak punkty przyciągania, a nie jak nieuchronne etapy marszu. W takich strukturach prozodia domknięcia przestaje być jednorazowym gestem, a staje się serią mikro–domknięć, które pojawiają się i znikają na różnych poziomach: lokalne sekwencje obraz–gest–słowo mogą mieć własne, wyraźne zakończenia, podczas gdy całość pozostaje zasadniczo niedomknięta, bardziej topologiczna niż linearna. Dominanta rytmiczna ulega dyspersji: zamiast jednego wielkiego „sforzanda” kulminacyjnego pojawiają się liczne, rozproszone wypiętrzenia intensywności, które tworzą coś w rodzaju dramaturgii falowej lub plateau, zbliżonej do Deleuzjańskiej koncepcji intensywności rozproszonej w polu.

Na poziomie operacyjnym formy otwarte w psychoperformansie najczęściej przyjmują kształt dramaturgii pętlowej, sieciowej lub modulacyjnej. Dramaturgia pętlowa opiera się na powracaniu do tego samego zestawu perfonemów – tej samej figury ruchowej, tego samego obiektu–klucza, tego samego idiomu logoperformansu, tej samej konstelacji światła i dźwięku

– przy każdej iteracji w nieco zmienionych warunkach pola obecności. Ciało może przechodzić kilkakrotnie przez tę samą sekwencję gestów, ale za każdym razem w innej konfiguracji relacyjnej (samotnie, w duecie, w grupie), innych parametrach sensorycznych (inne natężenie światła, inny poziom hałasu tła), innym stanie afektywnym; tym samym pętla dramaturgiczna staje się narzędziem porównawczego badania map kinestetycznych i interoceptywnych w czasie krótkim i średnim. Dramaturgia sieciowa polega na tym, że plan sytuacyjny nie wyznacza jednej „ścieżki przejścia” przez pole obecności, lecz zestaw możliwych ścieżek, między którymi uczestnik może swobodnie wybierać, a które przecinają się w punktach węzłowych – obiektach–kluczach, figurach ruchowych, wspólnych logoperformansach – tworząc coś w rodzaju grafu przejść. Pole obecności zostaje wówczas skomponowane jak mapa, po której można się poruszać wieloma trajektoriami; dla osoby prowadzącej oznacza to konieczność myślenia dramaturgii nie w kategoriach jednej linii, lecz w kategoriach całej przestrzeni możliwych przejść, wraz z ich konsekwencjami somatycznymi i symbolicznymi. Dramaturgia modulacyjna wreszcie opiera się na kontrolowanej pracy nad parametrami intensywności, przy zachowaniu zasadniczej otwartości strukturalnej: matryca decyzji nie określa, jakie dokładnie sekwencje zdarzeń mają się pojawić, ale ściśle reguluje ramy gęstości bodźców, dopuszczalne tempo zmian, maksymalne progi napięcia, minimalne długości faz stabilizacji. W takim ujęciu prowadzący może dopuszczać spontaniczne, emergentne konfiguracje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, byleby pozostawały one w granicach wyznaczonych przez parametry modulacji. W każdym z tych wariantów centralne staje się pytanie o margines sterowalności: im bardziej dramaturgia otwarta, tym większe ryzyko, że sterowność przesunie się z planu sytuacyjnego na stronę przypadkowych sprzężeń zwrotnych; psychoperformans odpowiada na to poprzez ściśle kodowanie progów bezpieczeństwa (na przykład maksymalnego czasu ekspozycji na określoną konfigurację dźwięku i światła, liczby kolejnych iteracji perfonemu destrukcyjnego, górnych granic liczebności grupy w polu obecności), przy jednoczesnym zostawieniu przestrzeni na rzeczystą IndywiduAkcję.

Formy bezfinałowe stanowią szczególnie, najbardziej radykalny przypadek dramaturgii otwartej i wymagają najostrzejszej dyscypliny koncepcyjnej, ponieważ dotyczą wrażliwego styku między strukturą czasową doświadczenia a etyką odpowiedzialności za domknięcie. W sensie formalnym dramaturgia bezfinałowa odnosi się do takich planów sytuacyjnych, w których nie przewiduje się jednego, wyraźnego wydarzenia końcowego, a cały proces zostaje zaprojektowany jako fragment większej, potencjalnie nieskończonej trajektorii: pola obecności, które „otwierają się na coś dalej”, ale nie zawierają w sobie klasycznego rozwiązania konfliktu ani zamknięcia historii. Z perspektywy narratologii można by mówić o strukturach aperiodycznych, eliptycznych, „rozgrywających się w środku” – analogicznych do praktyk literackich, które świadomie rezygnują z finału, aby odsłonić ciągłość konfliktu lub nierozwiązywalność sytuacji. W psychoperformansie motywacje do stosowania form bezfinałowych są jednak inne: chodzi o takie konteksty kliniczne, edukacyjne lub artystyczne, w których fałszywe domknięcie byłoby epistemicznie i etycznie szkodliwe, bo sugerowałoby rozwiązanie tam, gdzie w rzeczywistości istnieje jedynie tymczasowa reorganizacja. Przykładem może być praca z doświadczeniami przewlekłości (choroba, długotrwała opieka, chroniczna przemoc strukturalna), w których obietnica „zamknięcia” byłaby formą symbolicznej przemocy. W takich sytuacjach plan sytuacyjny może przewidywać dramaturgię intencjonalnie bezfinałową, ale pod warunkiem, że prozodia domknięcia nie zostaje porzucona, lecz rozbita na dwa poziomy: lokalny i meta–czasowy. Na poziomie lokalnym każda sesja musi zawierać własne mikrodomknięcia – w kanale obraz może to być przywrócenie minimalnej organizacji

przestrzeni, w kanale słowo jasne sformułowanie decyzji „po” dotyczących tego, co uczestnik zabiera ze sobą z pola obecności, w kanale gest przywrócenie komfortowej pozycji spoczynkowej, w kanale światło i dźwięk gładkie zejście intensywności; na poziomie meta–czasowym natomiast dramaturgia zostaje świadomie otwarta: pole obecności jest nazwane jako „jedna iteracja w długim procesie”, a prozodia domknięcia obejmuje raczej wskazanie na możliwość przyszłych powrotów niż finalne „zakończenie historii”. Bez takiego podwójnego kodowania dramaturgia bezfinałowa szybko staje się źródłem chronicznego niedomknięcia, w którym uczestnik pozostaje w stanie przedłużonej liminalności, bez jasnych sygnałów powrotu do stabilnych ram, a to z perspektywy neurobiologii stresu i traum jest sytuacją wysoce ryzykowną. Dlatego formy bezfinałowe w psychoperformansie muszą być zawsze sprzęgnięte z bardzo precyzyjnymi protokołami bezpieczeństwa oraz z jasną komunikacją na poziomie logoperformansu, która rozróżnia brak „ostatecznego finału” od braku troski o domknięcia lokalne; obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pełnią w tym kontekście funkcję sygnalizatorów, że choć opowieść pozostaje otwarta, ciało i relacje w polu obecności zostały na teraz domknięte w sposób wystarczająco stabilny.

Z perspektywy zaawansowanej metodologii psychoperformansu dramaturgia nie może być pojmowana wyłącznie jako cecha pojedynczej sesji; konieczne jest myślenie w kategoriach dramaturgii wielopoziomowej, w której nakładają się na siebie co najmniej trzy skale: mikro–dramaturgia perfonemu, mezo–dramaturgia pojedynczego pola obecności oraz makro–dramaturgia trajektorii IndywiduAkcji, rozciągnięta na szereg działań w czasie średnim i długim. Na poziomie mikro–dramaturgii jednostkowy perfonem – minimalny akt symboliczny w kanale obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – ma własną, wewnętrzną strukturę początek–kulminacja–domknięcie: każdy gest sięgania po obiekt ma fazę przygotowania (zmiana napięcia mięśniowego, przesunięcie ciężaru ciała, ukierunkowanie uwagi wzrokowej), fazę właściwego ruchu (uchwycenie, podniesienie, przesunięcie, manipulacja) oraz fazę wygaszenia (odłożenie, puszczenie, wycofanie ręki, powrót do pozycji spoczynkowej). Podobnie logoperformans, nawet w najkrótszej postaci – pojedynczego zdania lub wyrazu – rozwija się w czasie, w którym można wyróżnić inicjację (pobranie oddechu, mikro–pauza przed wejściem głosu), kulminację (szczyt intensywności artykulacyjnej i semantycznej) oraz domknięcie (opadanie intonacji, zatrzymanie, przejście do ciszy). Świadome projektowanie tych mikro–dramaturgii – na przykład poprzez modulację tempa ruchu, długości pauzy przed słowem kluczowym, sposobu wejścia światła na obiekt–klucz, struktury dźwiękowej „opasającej” gest – pozwala na precyzyjną regulację gęstości bodźców i dominanta rytmiczna już na poziomie elementarnym. Z punktu widzenia neurofenomenologii takie mikro–dramaturgie są fundamentalne, ponieważ to na ich podstawie układ nerwowy uczy się rozpoznawać wzorce początku i końca, napięcie–uwolnienie, przejścia między stanami; z punktu widzenia hermeneutyki ciała są one pierwotnymi figurami, z których buduje się później bardziej złożone konfiguracje sensu. Matryca decyzji powinna więc zawierać nie tylko opis „scen” czy „etapów sesji”, ale również parametry mikro–dramaturgiczne: długości minimalnych i maksymalnych faz przygotowania gestu, dopuszczalne amplitudy ruchu w tle, zakresy dopuszczalnych opóźnień między słowem a działaniem na obiekcie, profile intonacyjne logoperformansów inicjalnych i domykających. Taka granulacja nie jest przejawem obsesji kontroli, lecz warunkiem tego, aby margines sterowalności mógł być autentycznie przekazany uczestnikowi: im bardziej świadomie zaprojektowana mikro–dramaturgia, tym mniej przypadkowe stają się sprzężenia zwrotne między ciałem, materią i znaczeniem.

Mezo–dramaturgia pojedynczego pola obecności – ujęta jako architektura całej sesji – musi tę mikro–skalę integrować z poziomem scenicznej topologii czasu. Można tu mówić o strukturach warstwowych: dramaturgia sesji organizuje sekwencje faz (inicjacja, eksploracja, intensyfikacja, transformacja, integracja, domknięcie), w których z kolei osadzone są pętle mikro–dramaturgiczne perfonemów. W praktyce psychoperformansowej szczególnie użyteczne okazują się modele dramaturgii wielopikowej i modulacyjnej, w których zamiast jednej „wielkiej” kulminacji pojawia się seria kulminacji rozproszonych, o różnej skali i różnym profilu sensorycznym. Można sobie wyobrazić sesję, w której mezo–dramaturgia wyznacza trzy główne „okna intensywności”: pierwsze skoncentrowane na kanale obiekt i gest (manipulacje, montaż, niszczenie/składanie), drugie na kanale słowo i dźwięk (logoperformans, głos, praca z ciszą użyteczną), trzecie na kanale obraz i światło (zmiany konfiguracji przestrzeni, odmienna organizacja widoczności). Każde z tych okien ma własną lokalną triadę początek–kulminacja–domknięcie, ale ich wzajemne położenie w czasie (sekwencyjne, naprzemienne, częściowo nakładające się) decyduje o globalnym profilu dramaturgii sesji. Z kolei rodzaj dramaturgii (zamknięta, otwarta, bezfinałowa) określa, czy mezo–struktura dąży do jednego, dominującego punktu integracji, czy raczej rozprasza integrację w szeregu mikro–domknięć. Dla osoby prowadzącej oznacza to konieczność myślenia o czasie nie jako o „pustym pojemniku do wypełnienia działaniami”, lecz jako o medium, którego właściwości – kompresja, rozciągnięcie, segmentacja, pętlowanie, rytmizacja – mają bezpośredni wpływ na to, jak IndywiduAkcja przebiega w ciele i w relacjach. Wysokopoziomowy plan sytuacyjny powinien zatem zawierać nie tylko rozkład materiałów, zadań i obiektów–kluczy, ale także mapę czasu: wskazanie, które fragmenty sesji wymagają wysokiej gęstości bodźców, a które – intencjonalnego rozrzedzenia; gdzie konieczna jest cisza użyteczna, a gdzie podtrzymanie stałego szumu tła; kiedy należy spowolnić ruch, a kiedy dopuścić krótkie fazy intensywnej mobilizacji. Dramaturgia staje się tu formą precyzyjnie kalibrowanej „farmakologii czasu”: dawkowaniem ekspozycji na określone konfiguracje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w taki sposób, by wspierały one proces symbolizacji, a nie go destabilizowały.

Makro–dramaturgia trajektorii IndywiduAkcji – rozciągnięta na szereg sesji, cykli, powrotów do podobnych planów sytuacyjnych – wymaga jeszcze innego aparatu pojęciowego, ponieważ dotyczy nie pojedynczego pola obecności, lecz całej historii relacji ciała z psychoperformansem jako praktyką. Tu szczególnie użyteczne okazują się koncepcje z zakresu antropologii czasu (A. Assmann, B. Adam), socjologii biograficznej oraz teorii ucieleśnionego uczenia się (neurokognitywne modele konsolidacji śladów, pamięć proceduralna, plastyczność synaptyczna). Z punktu widzenia makro–dramaturgii, pojedyncza sesja jest tylko jednym „segmentem” większej kompozycji, w której powracają motywy (obiekty–klucze, figury ruchowe, idiomy logoperformansu, konfiguracje światła i dźwięku), pojawiają się motywy wariacyjne (ta sama operacja na innym materiale, ta sama struktura pola obecności w innym miejscu, te same perfonemy w innych relacjach społecznych), wreszcie – wprowadzane są motywy kontrapunktowe (działania intencjonalnie odwracające dotychczasową logikę pola). Makro–dramaturgia wymaga więc pracy z czasem długim: planowania sekwencji pól obecności w taki sposób, by nie redukowały się do serii odizolowanych epizodów, ale by tworzyły coś w rodzaju „cyklu uczenia się”, w którym kolejne pola modyfikują znaczenie pól poprzednich. Matryca decyzji powinna na tym poziomie kodować nie tylko parametry pojedynczych działań, lecz również wektory ich wzajemnych wpływów: czy dane pole obecności ma charakter otwierający (wprowadza nowy leksykon perfonemów), intensyfikujący (pracuje z wcześniej wprowadzonym materiałem z większą gęstością bodźców), integrujący (służy synchronizacji

rozproszonych doświadczeń), czy raczej dekonstrukcyjny (kwestionuje zbyt szybko ustabilizowane znaczenia). Prozodia domknięcia na poziomie makro–dramaturgii przyjmuje formę decyzji „po” w skali długiej: decyzji o tym, czy i w jakiej formie kontynuować pracę, jakie elementy praktyki wejść mają do „stałego wyposażenia” życia uczestnika (na przykład wybrane perfonemy oddechowe, gesty regulacji napięcia, mikro–rytuały otwierania i domykania dnia), a jakie pozostaną ściśle związane z kontekstem psychoperformansu. W tym sensie makro–dramaturgia jest równocześnie dramaturgią doświadczenia i dramaturgią emisyjną: decyduje o tym, jak psychoperformans „rozchodzi się” poza formalne pola obecności, wchodząc w mikroskalowe rytuały codzienności.

Włączenie tych trzech skal dramaturgii w spójną matrycę decyzji ma kluczowe konsekwencje dla sposobu, w jaki psychoperformans może być łączony z rygorami badań N-of-1, a więc metodami pozwalającymi śledzić efekty działań w precyzyjnie zdefiniowanych trajektoriach jednostkowych. Każdy z tych poziomów generuje własne, specyficzne markery, które mogą być śledzone w czasie: na poziomie mikro–dramaturgii mogą to być parametry temporalne i kinetyczne (czas trwania perfonemu, amplituda ruchu, długość pauz, profil intonacyjny), na poziomie mezo–dramaturgii – sekwencje faz sesji, liczba i charakter kulminacji, rozkład gęstości bodźców w czasie, na poziomie makro–dramaturgii – częstotliwość powrotów do określonych struktur pola obecności, długość przerw między sesjami, punkty, w których trajektoria IndywiduAkcji wchodzi w nowe reżimy symbolizacji. Analiza tych markerów wymaga nie tylko narzędzi opisowych (dzienniki, rekonstrukcje narracyjne, mapy perfonemiczne), lecz także narzędzi ilościowych (kodowanie zdarzeń w czasie, analiza sekwencji, modele przejść stanów), przy czym istotą jest tutaj nie pomiar „efektywności” w sensie redukcji objawów, lecz opis dynamiki relacji ciało–materia–znaczenie. Dramaturgia staje się wówczas nie tylko kategorią artystyczną, ale również kategorią epistemologiczną: sposobem, w jaki praktyka psychoperformansu organizuje czas doświadczenia tak, aby można było w nim rozpoznać powtarzalne wzorce i różnice, a więc aby IndywiduAkcja nie rozpyływała się w amorficznym strumieniu zdarzeń. Warunkiem tej epistemicznej funkcji dramaturgii jest jednak nieustanne sprzężenie jej z wymogami etycznymi: każdy zabieg kompozycyjny – czy będzie to gwałtowna kulminacja, otwarta struktura bezfinałowa, pętla iteracyjna, czy radykalne domknięcie – musi być rozpatrywany pod kątem jego konsekwencji dla bezpieczeństwa somatycznego, psychicznego, społecznego i kulturowego uczestnika. Tylko w takim, wielopoziomowo zestrojonym ujęciu, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą spójną tkankę czasową na wszystkich skalach – od pojedynczego perfonemu po wieloletni cykl praktyki – dramaturgia może stać się jednym z głównych, naukowo opisywalnych i odpowiedzialnie stosowanych narzędzi psychoperformansu.

8.3. Narracyjność i nienarracyjność: fabuła, antyfabuła, epitetyczny ciąg zdarzeń

Narracyjność w psychoperformansie nie jest prostym odpowiednikiem fabuły rozumianej w tradycji narratologicznej jako uporządkowany ciąg zdarzeń zorientowany teleologicznie, lecz specyficzną konfiguracją perfonemów w polu obecności, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają zorganizowane tak, aby wytworzyć rozpoznawalne wektory „co się z kim dzieje, gdzie, kiedy i w jakim kierunku to zmierza”. W tym sensie narracyjność jest cechą emergentną, powstającą na skrzyżowaniu matrycy decyzji z nawykami narracyjnymi uczestników, opisanymi przez psychologię kulturową i kognitywną jako podstawowy sposób

porządkowania doświadczenia w czasie i przypisywania przyczynowości. Fabuła – rozumiana tu w ślad za klasyczną narratologią jako konfiguracja zdarzeń zorganizowana wokół sekwencji zakłócenie–komplikacja–rozwiązanie – jest więc tylko jednym z możliwych, historycznie i kulturowo uprzywilejowanych trybów narracyjności, który przenika do pola psychoperformansu zarówno poprzez gotowe repertuary opowieści (mity, biografie, skrypty społeczne), jak i poprzez struktury dramaturgiczne wbudowane w plan sytuacyjny. Psychoperformans nie może przyjąć tej fabularności bezrefleksyjnie: każda fabuła niesie ze sobą nie tylko model czasu, ale także ukrytą ontologię podmiotu, sprawczości i zmiany, w której pewne trajektorie Indywidualnej Akcji są uprzywilejowane (na przykład model „przez kryzys do odrodzenia”), a inne marginalizowane lub patologizowane. Dlatego w matrycy decyzji kluczowe jest ściśle rozróżnienie między narracyjnością jako koniecznością nadawania sensu rozciągniętego w czasie a fabułą jako specyficzną, kulturowo nawarstwioną formą narracyjnego porządku. Ujęte w tych kategoriach pole obecności staje się laboratorium narratologii ucieleśnionej: można w nim w wysokiej rozdzielczości obserwować, jak z gęstości bodźców kinestetycznych, interoceptywnych, wizualnych i audialnych, wspieranych przez logoperformans, wyłaniają się elementarne struktury narracyjne, zanim zostaną nazwane w języku potocznym czy klinicznym. Fabuła nie jest tu „opowiedziana” dopiero ex post w relacji uczestnika, lecz powstaje już w samym rozłożeniu dominanta rytmiczna, w kolejności aktywacji perfonemów, w relacyjnej topologii ciał i obiektów: to, które perfonemy zostaną wzmocnione światłem, któremu gestowi będzie towarzyszyć wyraźny akcent dźwiękowy, jaki logoperformans zostanie podniesiony intonacyjnie do rangi „sentencji”, rozstrzyga o tym, co zostanie odczytane jako „węzeł fabularny” w doświadczeniu sesji. Z kolei prozodia domknięcia – struktura czasowa i afektywna końcowej fazy pola obecności – staje się miejscem, w którym fabularność zostaje albo potwierdzona (poprzez wyraźne zamknięcie wektorów napięcie–uwolnienie), albo zawieszona, co otwiera przestrzeń dla antyfabularnych i epitetycznych form porządkowania doświadczenia.

Antyfabuła w psychoperformansie nie oznacza prostego „chaosu” czy „braku historii”, lecz wysoce skodyfikowaną strategię zakłócania nawykowych schematów narracyjnych w celu odsłonięcia innych porządków sensu, które pozostają niewidoczne tak długo, jak długo doświadczenie jest natychmiast wciągane w klasyczny model fabularny. W tradycjach literackich i teatralnych antyfabuła przybierała postać struktur fragmentarycznych, powtarzających, pętlowych, sabotujących kausalność lub odmawiających rozwiązania; w psychoperformansie zostaje ona operacjonalizowana na poziomie perfonemów, planu sytuacyjnego i matrycy decyzji tak, aby podważyć automatyczne sprzężenie między kolejnymi zdarzeniami a oczekiwaniem na „logiczny” finał. Może to przyjmować formę celowego „przecięcia” ciągów przyczynowo–skutkowych, na przykład przez wprowadzenie działania na materiale, które nie wpisuje się w dotychczasowy ciąg sensów (nagłe zniszczenie obiektu, który dotąd był chroniony; zawieszenie przedmiotu w przestrzeni bez przygotowującej eksplikacji), lub poprzez modulację marginesu sterowalności w czasie: dominanta rytmiczna sesji bywa nagle spowalniana lub przyspieszana w sposób, który nie prowadzi do jednego kulminacyjnego punktu, lecz rozprasza napięcie na serię lokalnych mikro–szczytów bez „nagrody” w postaci jednoznacznego domknięcia fabularnego. Antyfabuła może też realizować się poprzez logoperformans: zamiast opowieści z wyraźnym początkiem, środkiem i końcem pojawiają się wypowiedzi performatywne, mantryczne powtórzenia, enumeracje odczuć somatycznych, opisy peryferyjnych szczegółów pola obecności, które uparcie nie „składają się” w historię, a mimo to budują gęstą sieć odniesień. W takim ujęciu obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt

współtworzą strukturę, która celowo sabotuje oczekiwania narracyjne, aby umożliwić inne tryby symbolizacji: zamiast linearnej fabuły pojawia się mozaika, atlas, matryca, w której znaczenie rozkłada się przestrzennie, a nie w pojedynczej osi czasu. Z perspektywy IndywiduAkcji antyfabuła staje się narzędziem deautomatyzacji: rozpuszcza dominujące skrypty życiowe, które uczestnik nieświadomie odtwarza w polu obecności, wprowadzając go w obszar, gdzie relacja między przyczyną a skutkiem przestaje być oczywista, a zatem może zostać zredefiniowana.

Między tymi dwoma biegunami – fabułą i antyfabułą – sytuuje się to, co można nazwać epitetycznym ciągiem zdarzeń: strukturą, w której doświadczenie nie jest porządkowane ani przez silny wektor teleologiczny, ani przez radykalne sabotowanie narracji, lecz przez serię „epitetów zdarzeniowych”, to znaczy zwartych, wysokointensywnych figur doświadczeniowych, które zachowują częściową odrębność, a zarazem wchodzą ze sobą w subtelne relacje asocjacyjne. Epitetyczny ciąg zdarzeń przypomina bardziej katalog, atlas lub łańcuch mikro–ikon niż klasyczną opowieść: poszczególne perfonemy – gest unoszenia ręki do twarzy przy określonym świetle, dźwięk miażdżonego materiału w określonej konfiguracji przestrzeni, logoperformans z charakterystycznym rytmem frazy – stają się czymś na kształt epitetów w sensie poetyckim, to znaczy powracających, gęsto naładowanych znaków, które nie muszą być wpisane w liniowy rozwój akcji, aby posiadać silną funkcję organizującą. W polu obecności epitetyczny ciąg zdarzeń może zostać zaprojektowany poprzez powtarzalność nie całych scen, lecz mikro–figur: ten sam akt symboliczny wykonany z innym obiektem, ta sama formuła słowna wypowiedziana w innej pozycji ciała, ta sama plama światła padająca na inny fragment przestrzeni. Z punktu widzenia matrycy decyzji oznacza to szczegółowe kodowanie powrotów perfonemów nie jako elementów fabuły, lecz jako elementów epitetycznego leksykonu pola: ważne staje się nie to, „co się dzieje dalej”, lecz „jak często i w jakich wariantach powraca ta sama jakościowa figura doświadczenia”. Taki epitetyczny ciąg zdarzeń jest szczególnie użyteczny tam, gdzie celem psychoperformansu nie jest rekonstrukcja historii życia ani jej korekta, lecz raczej wypracowanie nowych sposobów różnicowania i modulowania stanów ciała, uwagi i relacji. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują wtedy jak zestaw epitetów egzystencjalnych: powracających figur, które pozwalają uchwycić i nazwać kluczowe jakości doświadczenia bez konieczności zamykania ich w jednolitej fabule, a zarazem bez radykalnego rozproszenia antyfabularnego. W tym sensie epitetyczny ciąg zdarzeń stanowi trzeci, pośredni tryb organizacji czasu w psychoperformansie, w którym narracyjność, antynarracyjność i atlasowość doświadczenia splatają się w jedną, wysokogęstą strukturę pola obecności, zawsze sprzężoną z marginesem sterowalności, prozodią domknięcia i decyzją „po”.

Przeniesienie problemu narracyjności i nienarracyjności na grunt psychoperformansu wymaga rozróżnienia między trzema warstwami, które w klasycznej narratologii oraz psychologii narracyjnej są często zlewające się ze sobą: warstwą fabuły (konfiguracji zdarzeń), warstwą dyskursu (sposobu przedstawienia) oraz warstwą schematów narracyjnych jako głęboko zakorzenionych matryc kulturowo–poznawczych. W polu psychoperformansu warstwa fabularna ujawnia się przede wszystkim w konfiguracji perfonemów w czasie – w tym, jakie akty symboliczne w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają ustawione jako przyczyna, które jako skutek, które jako „punkt zwrotny” – podczas gdy warstwa dyskursywna manifestuje się w logoperformansie, montażu obiektów, ustawieniu światła i kompozycji akustycznej, nadających tym zdarzeniom określony profil perspektywiczny i afektywny. Najgłębsza, schematyczna warstwa to z kolei repertuar kulturowych wzorów narracyjnych – od

mitów inicjacyjnych przez autobiograficzne skrypty życiowe opisane przez Dana McAdamsa, po współczesne „narracje terapeutyczne” – który nieustannie zasila spontaniczne próby organizowania doświadczenia w formy opowieści. Psychoperformans, zamiast pozostawać w tym trójkącie zależności w sposób nieuświadomiony, traktuje go jako materiał badawczy: matryca decyzji obejmuje nie tylko dobór obiektów–kluczy i struktur czasowych, lecz także projektowanie relacji między fabułą w sensie wąskim (konfiguracją zdarzeń), dyskursem (formą ich performatywnego przedstawienia) oraz schematami narracyjnymi, które uczestnicy przynoszą ze sobą w ciele, języku i pamięci. Możliwe jest na przykład zaprojektowanie pola obecności, w którym fabuła w klasycznym sensie zostaje zredukowana do minimum – kilka gestów, jedna transformacja obiektu, jedna zmiana światła – podczas gdy dyskurs, to znaczy sposób inscenizacji tych zdarzeń, zostaje maksymalnie zagęszczony przez złożoną organizację logoperformansu, akustyki i topologii relacji między ciałami. W takim układzie to nie „co się stało” będzie głównym nośnikiem sensu, lecz „jak to się stało”, w jakich rytmach, z jaką prozodią domknięcia; narracyjność przesuwana się z poziomu opowieści o zdarzeniach na poziom ucieleśnionej narracji sposobu bycia w czasie i przestrzeni. Z perspektywy teorii narracji, od Paula Ricoeura po Monikę Fludernik, można powiedzieć, że psychoperformans testuje granice między „fabulizowaniem” (emplotment) a „doświadczeniowym” (experientiality): zamiast pytać, jaka historia została opowiedziana, pyta, jakie jakości doświadczenia zostały skomponowane w czasie i jaki typ relacji przyczynowości uczestnik rekonstruuje z tej kompozycji.

Na tym tle antyfabuła przyjmuje postać nie tyle negacji fabuły, ile specyficznego „wychylenia” przeciwko dominującym schematom łączenia zdarzeń w łańcuch przyczynowo–teleologiczny. Z punktu widzenia psychologii predykcyjnej i neurokognitywistycznych teorii mózgu jako maszyny generatywnej (modele predykcyjnego kodowania) fabuła jest jedną z najbardziej ekonomicznych form minimalizowania błędu predykcji: pozwala wiązać sekwencje perfonemów w przewidywalne struktury, w których każde kolejne zdarzenie jest mniej lub bardziej spodziewane. Antyfabuła – w ścisłym sensie tego terminu – ingeruje w ten mechanizm, podnosząc poziom nieokreśloności między kolejnymi stanami pola obecności, a tym samym wymuszając u uczestnika inne strategie redukcji niepewności niż powołanie się na gotowe skrypty narracyjne. W praktyce może to oznaczać na przykład utrzymywanie wysokiej gęstości bodźców bez kulminacyjnego rozładowania, wprowadzanie zdarzeń, które nie dają się włączyć w liniowy ciąg przyczynowości (nagłe „błądzące” gesty, obiekty wprowadzane bez „motywacji” fabularnej, zmiany światła czy dźwięku, które nie „tłumaczą się” w języku opowieści), albo konsekwentną pracę z ciszą użyteczną i pauzą, która nie zapowiada żadnego punktu zwrotnego. Antyfabuła może być także projektowana jako struktura oparta na iteracji i różnicy: te same perfonemy powracają wielokrotnie, ale za każdym razem w innej konfiguracji kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, przez co zamiast jednej historii powstaje wiązka wariantów, z których żadna nie uzyskuje statusu „głównej linii”. Z perspektywy hermeneutyki i psychoanalizy antyfabularne pola obecności pełnią funkcję demontażu nadmiernie sztywnych opowieści o sobie, w których podmiot zamknął się w jednowymiarowych figurach („ofiara”, „bohater”, „uleczony”) narzuconych przez medycynę, kulturę terapeutyczną czy dyskursy biograficzne. Z perspektywy matrycy decyzji antyfabuła jest jednak zawsze ściśle kalibrowana: podniesienie poziomu narracyjnej nieokreśloności zwiększa obciążenie systemów regulacji afektywnej i kontroli wykonawczej; zbyt daleko posunięta destabilizacja może prowadzić do rozpadu spójności doświadczenia zamiast jej rekontekstualizacji. Dlatego status antyfabularnych zabiegów musi być jasno zapisany w matrycy: czy są one używane jako

krótkotrwałe interwencje „rozszerzające” dominujący skrypt, jako zasadniczy reżim całej sesji, czy jako kontrapunkt w makro–dramaturgii cyklu. W każdym przypadku ich projektowanie obejmuje ściśle sprzężenie z parametrami bezpieczeństwa – od doboru materiałów i obiektów–kluczy, przez kontrolę gęstości bodźców, po strukturę prozodii domknięcia, która nie może być czysto antyfabularna: decyzja „po” musi przywracać minimalny poziom integrowalności doświadczenia, nawet jeśli nie oferuje jednej gotowej opowieści.

Epitetyczny ciąg zdarzeń, jako trzecia figura obok fabuły i antyfabuły, można odczytywać jako próbę połączenia intensywności lokalnych mikro–figur z brakiem presji na zbudowanie jednej globalnej narracji. W tradycji poetyckiej epitet pełni funkcję kondensacji jakości w krótkiej formule, która wielokrotnie powracając, tworzy rozpoznawalny idiom; w psychoperformansie pojedyncze perfonemy – specyficzny układ gestu i obiektu przy określonym oświetleniu, charakterystyczny wzór logoperformansu z wypowiedzianym imieniem, powtarzająca się konfiguracja ciał w przestrzeni, dźwiękowy motyw napięcie–uwolnienie – pełnią analogiczną funkcję: stają się „epitetami egzystencjalnymi”, które w kolejnych polach obecności powracają w zmodyfikowanej formie. Epitetyczny ciąg zdarzeń nie pyta więc: „co się stało najpierw, a co potem?”, lecz raczej: „co tu się powtarza jako jakościowy znak doświadczenia, w jakich wariantach, z jaką prozodią, z jaką gęstością bodźców, w jakim wektorze ciała?”. W planie sytuacyjnym można to operacjonalizować poprzez mapowanie i intencjonalne reaktywowanie określonych perfonemów w dłuższej trajektorii Indywidualnej Akcji: na przykład powracający motyw uchwycenia obiektu–klucza dwoma dłońmi przy bocznym świetle i obniżonym głosie, który w pierwszych sesjach wiąże się z doświadczeniem zagrożenia, a w kolejnych zostaje przeorganizowany w kierunku stabilizacji i troski. Z perspektywy dokumentacji epitetyczny ciąg zdarzeń jest rejestrowany nie jako linearny zapis „historii sesji”, lecz jako atlas perfonemów: zestaw kadrów, transkrypcji logoperformansu, zapisów dźwiękowych i schematów przestrzennych, z których można odczytywać zmiany w sposobie realizowania tych samych figur. Taka organizacja materiału umożliwia analizy N-of-1 o wysokiej rozdzielczości: zamiast uśredniać doświadczenie w globalnych kategoriach „lepiej–gorzej”, można śledzić, jak zmieniają się parametry poszczególnych epitetów – amplituda ruchu, długość pauzy, barwa głosu, konfiguracja światła – i jakie towarzyszą temu przesunięcia w deklarowanym sensie tych mikro–figur. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą tu gęstą sieć korelatów, w której każdy „epitet” ma swoją sygnaturę w każdym z kanałów. W przeciwieństwie do fabuły, która zmierza ku jednemu rozstrzygnięciu, i w przeciwieństwie do radykalnej antyfabuły, która rozprasza sens, epitetyczny ciąg zdarzeń pozwala budować tożsamość i sprawczość w trybie topologicznym: jako konfigurację powracających jakości, których wzajemne relacje mogą się zmieniać bez konieczności przepracowywania całej „historii życia”. W tym sensie epitetyczny model organizacji czasu i doświadczenia staje się jednym z najbardziej zaawansowanych narzędzi psychoperformansu: umożliwia on wysoką precyzję analityczną, zachowując jednocześnie margines sterowalności dla uczestnika, który nie musi „opowiadać siebie od nowa”, aby wytwarzać nowe sploty między ciałem, materią i znaczeniem.

Zaawansowana praktyka psychoperformansu wymaga rozpisania relacji między fabułą, antyfabułą a epitetycznym ciągiem zdarzeń również na poziomie mikro–architektury planu sytuacyjnego, a więc w takim języku, który pozwala projektować i replikować te reżimy w badaniach N-of-1 oraz w długoterminowych trajektoriach Indywidualnej Akcji. Na poziomie morfologii pola obecności można powiedzieć, że konfiguracja fabularna odpowiada strukturze, w której dominanta rytmiczna jest zorganizowana wokół kilku węzłów kulminacyjnych,

wyznaczających „zwroty akcji” w czasie trwania działania, a większość perfonemów ma status funkcjonalny względem tych węzłów: pojawia się jako przygotowanie, komplikacja lub rozwiązanie. W trybie antyfabularnym dominanta rytmiczna ulega z kolei rozproszonemu: zamiast pojedynczej osi napięcie–uwolnienie pojawia się wieloogniskowa dynamika mikro–przelotnych akcentów, które nie układają się w jeden wektor teleologiczny, lecz tworzą coś na kształt turbulencji, w której chwilowe konstelacje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt powstają i zanikają bez nadrzędnej struktury „przeznaczenia”. Epitetyczny ciąg zdarzeń można natomiast opisać jako konfigurację, w której dominanta rytmiczna jest modulowana przez powracające motywy jakościowe: systematycznie re-aktywowane perfonemy o względnie stałej sygnaturze somato–semiotycznej, ale wpisywane w różne lokalne wektory napięcia. Z punktu widzenia matrycy decyzji oznacza to, że projektując sesję, można świadomie „przełączać” tryby poprzez manipulację parametrami: liczby i rozmieszczenia kulminacji, gęstości lokalnych szczytów pobudzenia, częstotliwości powrotu określonych perfonemów, rozkładu pauz i ciszy użytecznej. W praktyce perfonemicznej modyfikacja jednego parametru – na przykład skrócenie lub wydłużenie pauz między kolejnymi aktami symbolicznymi, zmiana kolejności aktywacji obiektów–kluczy, zamiana linearnego przesuwania się w przestrzeni na powroty do tych samych punktów – może przesunąć całe pole obecności z reżimu fabularnego w epitetyczny lub antyfabularny, nawet bez zmiany „tematu” działania. psychoperformans staje się wówczas laboratorium narratywności rozumianej nie jako gotowy produkt językowy, lecz jako zjawisko emergentne wynikające z mikro–architektury czasu, przestrzeni i relacji z materią.

Ta perspektywa ma bezpośrednie konsekwencje metodologiczne dla tego, jak organizowana jest dokumentacja i analiza materiału w psychoperformansie. Klasyczne podejścia narracyjne w naukach społecznych i w psychiatrii kulturowej koncentrowały się na tekście: transkrypcjach opowieści, strukturach fabularnych, figurach narratora, gatunkach opowieści o sobie. Psychoperformans przesuwa punkt ciężkości z narracji tekstowej na narracyjność perfonemiczną: to nie tylko to, co uczestnik „opowiada” w logoperformansie eksplikującym, ale także to, jak rozkłada się w czasie sekwencja jego gestów, spojrzeń, kontaktów z obiektami–kluczami, w jakich punktach pojawiają się zmiany w intensywności światła, w jakim rytmie modulowany jest krajobraz dźwiękowy, tworzy właściwy materiał narratologiczny. W dokumentacji oznacza to konieczność pracy na wielokanałowych zapisach: równoległa analiza wideo, audio, transkrypcji logoperformansu, map przestrzennych oraz dzienników somatycznych pozwala rekonstruować, czy dany przebieg miał charakter fabularny (na przykład wyraźnie wykreślony kierunek „od utraty do odzyskania”), antyfabularny (systematyczne sabotowanie prób domknięcia historii) czy epitetyczny (powracanie tych samych jakościowych figur w różnych kontekstach). Analiza ta nie ma jednak na celu prostego zaklasyfikowania „jakiej historii” dotyczyła sesja, lecz uchwycenie, jakiego rodzaju operacje na narracyjności zaszły w polu obecności: czy na przykład sztywny skrypt „wszystko zmierza ku katastrofie” został rozszczelniony poprzez antyfabularne drobne przesunięcia, czy raczej struktura linearnie katastroficzna została zastąpiona epitetycznym atlasem mikro–zdarzeń, w których katastrofa pojawia się jako jeden z wielu epitetów egzystencjalnych, a nie jako globalna rama sensu. Tego typu rozróżnienia stają się możliwe dopiero wtedy, gdy narracyjność jest konceptualizowana na poziomie perfonemów, a nie wyłącznie na poziomie tekstu; obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt dostarczają wówczas wielowarstwowego materiału do analizy, w której „fabuła” jest jedynie jednym z wielu wymiarów, a nie oczywistą dominantą.

Wreszcie, z perspektywy etycznej i politycznej psychoperformansu wybór reżimu narracyjnego – fabularnego, antyfabularnego, epitetycznego – nigdy nie jest neutralny, ponieważ wiąże się z określonymi założeniami na temat tego, czym jest podmiotowość i w jaki sposób zmiana jest możliwa. Fabuła, zwłaszcza w swoich dominujących kulturze formach inicjacyjnych i terapeutycznych, zakłada istnienie spójnej osi biograficznej, która może zostać „przepisana” lub „naprawiona”; antyfabuła z kolei podkreśla rozproszenie, przerwanie, niemożność domknięcia, niekiedy ryzykując popadnięcie w estetykę fragmentu, która bywa atrakcyjna teoretycznie, lecz ciężka do zniesienia w długotrwałym doświadczeniu życia. Epitetyczny ciąg zdarzeń proponuje inną ontologię: podmiot konstytuuje się jako dynamiczna konfiguracja powracających figur jakościowych, które mogą być przearanżowywane w topologii doświadczenia bez obowiązku „ciągłego opowiadania siebie” według jednego skryptu. W matrycy decyzji oznacza to, że wybór i modulacja reżimów narracyjnych muszą być powiązane z diagnozą sytuacyjną: z rozpoznaniem, czy dana osoba jest nadmiernie zafiksowana w jednej fabule („nic się nie zmienia”, „zawsze kończę tak samo”), czy przeciwnie – jej doświadczenie jest chronicznie antyfabularne, pozbawione jakichkolwiek stabilnych wektorów sensu. W pierwszym przypadku psychoperformans może posługiwać się antyfabułą i epitetycznością jako narzędziami „rozszerzenia” i wprowadzenia różnicy; w drugim – reżimy fabularne i epitetyczne mogą być użyte do budowania minimalnych struktur przewidywalności i rozpoznawalności, które stabilizują pole obecności, nie zamykając go jednak w gotowych narracjach kulturowych. W każdym z tych wariantów kluczowa jest spójność między projektowaniem czasu (formy czasu i dramaturgie), projektowaniem przestrzeni (topologie relacyjne, scenografia uboga, konfiguracje światła i koloru), projektowaniem materialności (dobór i montaż obiektów–kluczy) oraz projektowaniem logoperformansu (język opisowy, metaforyczny, performatywny), tak aby obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzyły jeden, refleksyjnie kontrolowany reżim narracyjny. Narracyjność i nienarracyjność w psychoperformansie przestają być wtedy przeciwstawnymi biegunami, a stają się repertuarem precyzyjnych konfiguracji perfonemicznych, za pomocą których można modelować sposób, w jaki jednostka i grupa sytuują się w czasie, pamięci i możliwości zmiany, przy zachowaniu wysokiego marginesu sterowalności, jasności etycznej i epistemicznej rozliczalności każdej decyzji „po”.

8.4. Drony i pętle: repetycja, modulacja, przeplot i rozrzedzenie akcji

Motyw dronu i pętli stanowi w psychoperformansie szczególny przypadek organizacji czasu i pola obecności, w którym repetycja, modulacja, przeplot i rozrzedzenie akcji zostają użyte nie jako proste efekty stylistyczne, lecz jako precyzyjne narzędzia regulacji napięcia, gęstości bodźców oraz progu przełączania między rejestrami percepcyjnymi i semantycznymi. W odróżnieniu od klasycznej dramaturgii zdarzeniowo–epizodycznej, gdzie zmiana jest kodowana przez pojawianie się nowych elementów, tutaj zmiana wynika z trwałości: z utrzymywania pewnej figury czasowej lub jakościowej ponad progiem habituacji, aż staje się ona tłem, z którego dopiero wyłaniają się mikro–różnice. Dron – rozumiany szerzej niż tylko jako ciągły dźwięk, raczej jako stabilny, długotrwały komponent w dowolnym z kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – pełni funkcję wektora ciągłości, podczas gdy pętla (loop) organizuje powracanie sekwencji perfonemów w sposób regularny lub quasi–regularny. Psychoperformans przechwytyje te struktury z tradycji muzyki minimalistycznej, ambientowej,

sztuki dźwięku, ale także z teorii czasu u Henriego Bergsona i Gilles’a Deleuze’a, gdzie repetycja nigdy nie jest tożsama z prostym powtórzeniem, lecz każdorazowo generuje różnicę w intensywności, kontekście i sposobie zapisu w pamięci. W polu obecności oznacza to, że drony i pętle nie są „zamrożeniem” akcji, lecz laboratorium różnicy w obrębie pozornie niezmiennego.

Na gruncie neurokognitywistyki można widzieć w dronach i pętlach specyficzne narzędzia pracy z układami predykcyjnymi mózgu: struktury powtarzalne o wysokiej przewidywalności prowadzą do obniżenia błędu predykcji i przesunięcia uwagi z detekcji nowości na detekcję mikro–odchyień od wzorca. W języku teorii kodowania predykcyjnego oznacza to przejście od przetwarzania „eksploracyjnego” do „eksploatacyjnego”: system przestaje intensywnie testować, „co się stanie dalej”, a zaczyna śledzić, „jak dokładnie to samo wydarza się ponownie”. Psychoperformans operacjonalizuje ten mechanizm: wprowadza drony kinestetyczne (powtarzalne układy postawy i mikroruchu), drony świetlne (stała temperatura barwowa lub długotrwały kontrast), drony obiektowe (obecność jednego, niezmiennego obiektu–klucza w centrum pola) oraz drony logoperformatywne (powracające formuły słowne, rytmy frazy), a następnie buduje wokół nich pętle zdarzeń o różnym stopniu modulacji. Repetycja nie oznacza tu prostego odtwarzania tej samej sekwencji, lecz powrót do tej samej struktury bazowej przy zmiennej amplitudzie, tempo, intensywności afektywnej lub konfiguracji sensorycznej. Dron staje się w tym sensie „osią czasu”, na której napięcie–uwolnienie rozkłada się nie w klasycznych punktach kulminacji, lecz w subtelnych fluktuacjach parametrów.

W wymiarze perfonemicznym drony i pętle pozwalają wprowadzić do matrycy decyzji pojęcie makro–perfonemu czasowego: jednostki działania, której istotą nie jest pojedynczy akt symboliczny, lecz powtarzalna konfiguracja aktów. Tam, gdzie wcześniej analizowano perfonem jako minimalny akt (na przykład pojedyncze dotknięcie obiektu w określonym świetle i z określoną intonacją słowa), tutaj analizuje się perfonem pętlowy: sekwencję kilku aktów, które razem tworzą rozpoznawalną, powracającą figurę. Taka figura może mieć charakter czysto somatyczny (cykl oddechowy połączony z mikro–kołysaniem ciała), mieszany (krótka fraza logoperformansu połączona z gestem i przedstawieniem obiektu–klucza) lub przede wszystkim środowiskowy (powracające ciemnienie i rozjaśnianie światła, naprzemienne zagęszczanie i rozrzedzanie krajobrazu dźwiękowego). Drony nadają pętli wymiar kontynuacji – są tym, co pozostaje niezmiennie w tle kolejnych obiegu sekwencji – podczas gdy modulacja wprowadza zróżnicowanie między kolejnymi iteracjami. W planie sytuacyjnym oznacza to konieczność kodowania nie tylko „jakie” perfonemy tworzą pętlę, ale także „jak bardzo” mają się one różnić od poprzednich przejść: czy modulacja dotyczy tylko intensywności (głośniej–ciszej, jaśniej–ciemniej, większa–mniejsza amplituda ruchu), czy także jakości (zmiana materiału obiektu, zmiana rejestru językowego w logoperformansie, zmiana relacyjnej topologii ciał).

Przeplot pętli – ich wzajemne nakładanie się, przesunięcia fazowe, interferencje – wprowadza kolejny poziom złożoności czasowej, zbliżając psychoperformans do praktyk polirytmicznych znanych z muzyki minimalistycznej i tradycji pozaeuropejskich, ale także do koncepcji „czasów równoległych” w fenomenologii świadomości i antropologii rytuału. W polu obecności oznacza to sytuację, w której różne części ciała, różne obiekty–klucze lub różne kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt wchodzi w odrębne pętle o niesynchronicznych długościach i strukturach. Na przykład ręce mogą wykonywać powtarzalny, prosty gest w pętli o stałej długości, podczas gdy logoperformans powraca w nieregularnych odstępach, a światło modulowane jest według jeszcze innego cyklu. Przeplot tych pętli tworzy gęstą, ale potencjalnie

stabilizującą siatkę czasową, w której doznanie „akcji” zostaje rozproszone, a zarazem zorganizowane: zamiast gwałtownych skoków od zdarzenia do zdarzenia uczestnik przebywa w polu wielowarstwowej repetycji, gdzie uwaga może przeskakiwać między pętlami, śledzić interferencje, a także doświadczać momentów chwilowego „zejścia się” struktur czasowych (gdy elementy różnych pętli wyjątkowo się zsynchronizują). Dla matrycy decyzji oznacza to konieczność kalibracji nie tylko pojedynczych cykli, lecz także ich relacji: stosunków długości, przesunięć fazowych, możliwości spontanicznego sprzężenia lub rozjechania się. Przeplot nie jest tu przypadkowy, lecz projektowany: psychoperformans używa go, aby modelować doświadczenie wieloczasowości, w którym jednostka nie jest „przyspawana” do jednej osi fabularnej, lecz funkcjonuje w sieci równoległych rytmów.

Rozrzedzenie akcji w tej perspektywie nie oznacza jej „braku”, lecz przestawienie punktu ciężkości z pojawiania się nowych bodźców na długotrwałe trwanie struktur pętlowych i dronowych. W klasycznej dramaturgii „akcja” często bywa utożsamiana z wydarzeniem wyjątkowym, włamaniem w ciąg codzienności; w psychoperformansie rozrzedzenie akcji oznacza z kolei przesunięcie z „wydarzenia spektakularnego” na „wydarzenie jakościowe”: subtelne modyfikacje w obrębie utrzymywanej figury. Z perspektywy neurofizjologicznej oznacza to pracę na progu między habituacją a uważnością: drony i pętle prowadzą do częściowego wygaszenia reakcji na bodziec jako „nowy”, co uwalnia zasoby uwagi do rejestrowania mikro-różnic, które w gęstym, eventowym reżimie ruchów i zdarzeń pozostałyby niewidoczne. Z punktu widzenia IndywiduAkcji rozrzedzenie akcji jest więc warunkiem wysokiej rozdzielczości samoregulacji: kiedy nie ma ciągłego przymusu reagowania na kolejne „wydarzenia”, ciało może badać własne odpowiedzi na trwałe struktury, testować drobne przyspieszenia, opóźnienia, zmiany napięcia mięśniowego, modulacje oddechu wobec stabilnego dronu lub pętli. Plan sytuacyjny musi jednak bardzo precyzyjnie kodować, jak daleko to rozrzedzenie może się posunąć, aby nie przejść w monotonię prowadzącą do dysocjacji lub zasypiania; margines sterowalności wyznacza tu dolny i górny próg gęstości bodźców, poniżej którego pole obecności „rozpływa się”, a powyżej którego wraca do trybu klasycznie eventowego. Drony i pętle są w tym sensie nie tylko technikami artystycznymi, ale też narzędziami neuro-estetycznej i somato-epistemicznej kalibracji czasu, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują w trybie ciągłym, a nie wyłącznie epizodycznym, pozwalając jednostce doświadczyć siebie i świata w gęstej, ale niespektakularnej ciągłości, która może stać się jednym z kluczowych wymiarów IndywiduAkcji.

Jeżeli w pierwszym przybliżeniu drony i pętle można rozumieć jako narzędzia rozrzedzenia akcji oraz eksploracji mikro-różnicy w obrębie powtarzalnych figur, to w bardziej zaawansowanej perspektywie stają się one modelami proceduralnej plastyczności, czyli takiej zmiany, która nie polega na wprowadzeniu nowego „faktu biograficznego”, ale na reorganizacji sposobu, w jaki ciało i układy nerwowe generują oraz stabilizują trajektorie działania. Wskazuje na to zbieżność między dronem i pętlą a pojęciami pamięci proceduralnej, habituacji, długotrwałego wzmocnienia synaptycznego i neuroplastyczności doświadczeniowej: repetycja perfonemu – na przykład sekwencji gest–obiekt–logoperformans w określonym świetle i przy określonej konfiguracji dźwięków tła – prowadzi do stopniowego „wdrukowania” tej figury w repertuar dostępnych automatyzmów, przy czym modulacja parametrów decyduje o tym, czy automat ten ulegnie usztywnieniu, czy stanie się elastycznym wzorcem transformalnym. Psychoperformans operacjonalizuje tę ambiwalencję, przypominając, że zgodnie z intuicjami psychoanalizy (powtarzanie jako przymus i powtarzanie jako przepracowanie) oraz

Deleuzjańską koncepcją repetycji jako różnicy, każde powtórzenie jest potencjalnie albo regresją, albo wynalezieniem nowej możliwości. W planie sytuacyjnym przekłada się to na konieczność kodowania progu repetycji: ile cykli pętli może zostać wykonanych w danej konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, zanim powtarzany perfonem zacznie wzmacniać dotychczasowy, niekorzystny wzorec regulacji (na przykład kompulsywne zaciskanie dłoni, hiper-czułość wobec konkretnego bodźca), zamiast go przełamywać. Modulacja pełni tu funkcję zabezpieczenia przed patologiczną automatyzacją: drobne zmiany w tempie, amplitudzie ruchu, timbrze dźwięku, temperaturze barwowej światła, topologii relacji z obiektem–kluczem wprowadzają minimalną różnicę, która pozwala systemom predykcyjnym mózgu aktualizować modele świata zamiast je jedynie reenaktować. Można mówić o perfonemach dronowych jako o figurach, w których parametry jakościowe pozostają na tyle stabilne, by zapewnić poczucie ciągłości i bezpieczeństwa, a jednocześnie na tyle modulowane, by uniemożliwić zamknięcie w jednostajnym torze pobudzenia.

W tym kontekście repetycja w psychoperformansie nie jest nigdy „gołą pętlą”, lecz zawsze repetycją parametryczną: matryca decyzji opisuje nie tylko sekwencję zdarzeń, ale także ich profil dynamiczny – krzywe narastania i opadania intensywności, zakres wariacji dopuszczalnych w danym kanale oraz powiązania między kanałami. Można na przykład zaprojektować pętlę, w której gest pozostaje niezmienny (ta sama trajektoria ręki wokół obiektu–klucza), lecz światło przechodzi od niskiego kontrastu do wysokiego i z powrotem, podczas gdy logoperformans minimalnie różnicuje morfoskładnię (drobne przesunięcia akcentów, wymiana pojedynczych słów w powracającej frazie), a dźwięk tła zachowuje stały dron częstotliwościowy. Taka konfiguracja sprawia, że repetycja nie jest doświadczeniem uwięzienia w identycznym, lecz procesem subtelnego „strojenia” pola obecności – w kategoriach teorii systemów dynamicznych można mówić o oscylowaniu wokół atraktora, który stopniowo zmienia swoje parametry. Z perspektywy IndywiduAkcji istotne jest, że to strojenie odbywa się na poziomie dostępnych zmysłowo różnic, a nie abstrakcyjnych deklaracji: jednostka nie tyle „postanawia zmienić swoje zachowanie”, ile doświadcza, jak inne wersje tego samego perfonemu wpisują się w ciało, modyfikując mapy kinestetyczne, prozodię domknięcia, margines sterowalności. Modulacja – rozumiana technicznie jako kontrolowana, z reguły powolna zmiana jednego lub kilku parametrów pętli – staje się więc fundamentalnym narzędziem anty-kompulsyjnym: zamiast zakazywać powtarzania („nie rób już tego ruchu, nie wracaj do tego gestu, nie wypowiadaj tej frazy”), psychoperformans dopuszcza repetycję, ale pod warunkiem wprowadzenia różnicy, która uczyni z niej proces eksploracyjny, a nie wyłącznie odtwarzający. Obraz tej pracy nie przypomina liniowego „postępu”, lecz raczej serię koncentrycznych pętli, w których każda kolejna iteracja zbliża się do innego centrum: od konfiguracji napięcia, w której dron stabilizuje lęk kosztem zablokowania ruchu, do konfiguracji, w której ten sam dron staje się podkładem dla bardziej zróżnicowanego repertuaru perfonemów, otwierając przestrzeń alternatywnych reakcji.

Kiedy repetycja zostaje dodatkowo osadzona w wielowarstwowej strukturze przeplotu pętli, pojawia się możliwość precyzyjnego modelowania relacji między różnymi skalami czasu w polu obecności. Jedna pętla może operować w skali sekund – na przykład cykl wdech–wydech powiązany z mikrorotacją nadgarstka wokół obiektu–klucza – druga w skali minut – powracające co kilka minut wejście logoperformansu z określonym motywem słownym – trzecia zaś w skali całej sesji – na przykład powtarzający się schemat rozjaśniania i przyciemniania przestrzeni, który wyznacza makro–ramę działania. Drony w każdym z tych

wymiarów zapewniają ciągłość: stały szum akustyczny o kontrolowanej gęstości, stała obecność określonego obiektu w polu widzenia, stały rozkład ciał w relacji do centralnego punktu. Przeplot następuje wtedy, gdy te pętle o różnych skalach i profilach zostają wprowadzone w relację: logoperformans może na przykład systematycznie „przechwytywać” momenty maksymalnego rozjaśnienia, komentując lub przerywając pętlę gestyczną; dźwiękowy dron może być modulowany nie w sposób ciągły, lecz stopniowo wraz z kolejnymi sekwencjami kontaktu z obiektem. Z punktu widzenia teorii rytmu oznacza to przejście od prostych metrum do struktur polirytmicznych, w których wrażenie porządku nie wynika z jednego dominującego wzorca, lecz z relacji między różnymi okresowościami. Psychoperformans wykorzystuje tę polirytmiczność, aby pokazać, że zmiana nie musi dokonywać się na poziomie deklaratywnej fabuły („od stanu X do stanu Y”), lecz może zaistnieć jako re-synchronizacja między warstwami czasowymi: ciało przestaje być „podpięte” wyłącznie do krótkich, reaktywnych pętli i zaczyna współbrzmieć z wolniejszymi cyklami, na przykład z makro-strukturą sesji, z rytmem pracy grupy, z cyklem dnia lub tygodnia w długofalowym cyklu IndywiduAkcji. Rozrzedzenie akcji w takim układzie nie jest brakiem zdarzeń, lecz radykalnym zwiększeniem rozdzielczości w rozpoznawaniu, jak drobne repetycje – mikro-pętle gestu, słowa, spojrzenia, ustawienia obiektu w świetle – wpisują się w większe kręgi czasu, a drony w każdym z kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zapewniają spójność, która czyni tę diagnostykę i transformację możliwą bez ryzyka rozpadu doświadczenia.

Trzeci wymiar pracy z dronami i pętlami w psychoperformansie ujawnia się wówczas, gdy zostaną one wpisane w architekturę pola obecności jako narzędzia modulacji stanów afektywnych i neurofizjologicznych, a więc jako techniki ukierunkowanego wejścia i wyjścia z określonych konfiguracji układu autonomicznego, sieci uwagowych oraz systemów predykcyjnych. W świetle współczesnych modeli poliwalnych i teorii kodowania predykcyjnego można mówić o tym, że struktury dronowe i pętlowe działają jak wektory sprzężenia między tonusem układu współczulno–przywspółczulnego a sposobem organizacji czasu subiektywnego: długotrwałe, względnie stabilne bodźce – czy to w kanale dźwięku (monotonny, ale subtelnie modulowany szum, ton, akord), czy światła (stała temperatura barwowa, miękka luminancja bez gwałtownych fluktuacji), czy ruchu (kołysanie o kontrolowanej amplitudzie i częstotliwości), czy wreszcie w kanale dotyku i kontaktu z obiektem–kluczem – sprzyjają przejściu od reżimów hiper–reaktywności (dominacja układu współczulnego, wysoka czujność, fragmentaryzacja pola świadomości) do reżimów bardziej zintegrowanych, w których możliwe jest utrzymanie złożonych konfiguracji bodźców bez natychmiastowego uruchamiania strategii walki, ucieczki lub zamrożenia. Jednocześnie te same struktury, zaprojektowane bez świadomości progu tolerancji sensorycznej i historii traumatycznych, mogą działać jak matryce przymusu repetycyjnego: zamiast modulować napięcie, petryfikują je, zamykając ciało w tunelu monotonnego pobudzenia. Dlatego matryca decyzji w obszarze dronów i pętli musi w sposób szczególnie precyzyjny kodować progi bezpieczeństwa: limity długości ekspozycji, zasady wprowadzania i wycofywania dronów z pola, warunki obowiązkowej modulacji (na przykład minimalny zakres zmiany częstotliwości, jasności, wzoru ruchu w jednostce czasu), a także mechanizmy awaryjnego „przerwania pętli”, kiedy sygnały z ciała (zmiany rytmu oddechu, napięcia mięśniowego, prozodii głosu, mikroruchów oczu) wskazują na wejście w strefę przymusu lub dissocjacji. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą być tu prowadzone jak sprzężony układ bezpieczeństwa: obraz pola – na przykład obserwacja zewnętrzna lub auto–monitoring pozycji ciała w przestrzeni – pozwala wykrywać objawy zawężenia świadomości; słowo w logoperformansie wprowadza

ciągły metakomentarz minimalny („sprawdzam, jak mi z tym rytmem”, „to powtarza się już trzeci raz”), gest uczestnika i prowadzącego pełni rolę przełącznika (umówione sygnały zatrzymania pętli), światło może zostać nagle zneutralizowane (włączenie jednolitej, stabilnej iluminacji), dźwięk dronowy wygaszony lub zastąpiony strukturą o mniejszej gęstości bodźców, a obiekt–klucz odłożony w miejsce sygnalizujące zakończenie cyklu. W ten sposób drony i pętla nie są pozostawione „same sobie” jako struktury quasi–hipnotyczne, lecz zostają wpisane w rygorystyczny system kontroli marginesu sterowalności, który ma zapobiec przejściu od repetycji modulującej do repetycji opresyjnej.

Zasadnicze znaczenie ma w tym kontekście fakt, że drony i pętla w psychoperformansie nigdy nie są wyłącznie „technologią dźwiękową” czy „techniką kompozycji choreograficznej”, lecz pracują jako modele społecznej i politycznej rytmiki udziału. W wielu tradycjach rytualnych i instytucjonalnych – od zgromadzeń religijnych po masowe eventy medialne – powtarzalne struktury ruchowe, dźwiękowe i świetlne służą produkowaniu zbiorowej synchronizacji, która z jednej strony może przynosić doświadczenia wspólnotowej koherencji, z drugiej jednak bywa wykorzystywana jako instrument dyscyplinowania i normalizacji. Psychoperformans, czerpiąc z analiz rytmiczności społecznej (między innymi koncepcji rytmianalizy, badań nad entrainmentem ruchowym i wokalnym, analiz biopolityki rytmu), wprowadza do planu sytuacyjnego rozróżnienie między pętlami „narzuconymi” a „negocjowanymi”. Pętla narzucona to taka, której struktura, tempo i długość są jednostronnie zadane przez osobę prowadzącą lub instytucję: uczestnik jest w niej przede wszystkim „włączany” i „wyłączany”, a jego margines sterowalności ogranicza się do akceptacji lub odmowy udziału. Pętla negocjowana przeciwnie, jest wynikiem iteracyjnych sprzężeń zwrotnych, w których rytm, tempo i profil modulacji powstają z mikro–decyzji uczestników: zmiany w intensywności oddechu grupy, spontaniczne przesunięcia akcentów ruchowych, wspólne modyfikacje logoperformansu (na przykład kolejne warianty tej samej formuły słownej), uzgadnianie gesty przerwania lub wznowienia cyklu. W polu obecności oznacza to przejście od modelu „bycia prowadzonym” do modelu współ–regulacji, w którym dron i pętla stają się medium dystrybucji sprawczości: to, że wszyscy znajdują się w tej samej strukturze czasowej, nie wynika z zewnętrznego nakazu, lecz z serii mikro–uzgodnień zapisanych w obrazie rozkładu ciał, słownych markerach logoperformansu, gestach negocjacji dystansu, modulacjach światła, wspólnie podtrzymywanym pejzażu dźwiękowym oraz relacjach z obiektami–kluczami, które krążą między uczestnikami. Taka praktyka pozwala przepisuje dron i pętlę z reżimu dyscypliny do reżimu IndywiduAkcji zbiorowej: zamiast homogenizować i uciszać różnice, daje możliwość ich rytmicznego przeplatania i widocznego wprowadzania do wspólnego czasu.

Czwarty, domykający wymiar podrozdziału dotyczy sposobu, w jaki praca z dronami i pętlami zostaje włączona w długofalowe trajektorie IndywiduAkcji poprzez systematyczną dokumentację, analizę i re–projektowanie matrycy decyzji. Drony i pętla – ze względu na swoją powtarzalną strukturę – generują materiał szczególnie podatny na wielokrotne odczytanie: zapisy wideo, ścieżki audio, szkice ruchu, diagramy zmian światła, transkrypcje logoperformansu i notatki somatyczne tworzą archiwum, w którym można śledzić, jak repetycja, modulacja, przeplot i rozrzedzenie akcji działają w czasie – nie tylko w obrębie jednej sesji, ale także w skali serii działań. Analiza perfonemiczna tego archiwum pozwala identyfikować charakterystyczne „sygnatury dronowe” danej osoby lub grupy: typowe częstotliwości oddechowe i ruchowe, preferowane konfiguracje świetlne, wzory powracających fraz w logoperformansie, dominujące profile obiektów–kluczy, które spontanicznie stają się

centrami pętli. Z punktu widzenia metodologii N-of-1 oznacza to możliwość budowania indywidualnych map rytmiczności, w których można zobaczyć na przykład, że w okresach przeciążenia jednostka systematycznie skraca pętle i podnosi częstotliwość mikro–zdarzeń, a w okresach względnej stabilizacji wydłuża drony i przechodzi do struktur bardziej rozrzedzonych; że określone kombinacje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zwiększają margines sterowalności (na przykład dłuższe pętle ruchowe przy jednoczesnym uproszczeniu pejzażu dźwiękowego), inne zaś go zawężają (gęsta akustyka przy braku modulacji światła i ruchu). Wpisanie tych obserwacji w matrycę decyzji pozwala projektować kolejne działania w sposób iteracyjny: drony i pętle nie są używane według abstrakcyjnego modelu, lecz kalibrowane do konkretnego profilu osoby i grupy, a decyzja „po” obejmuje nie tylko to, jak zakończyć daną pętlę, ale też jakie jej warianty warto rozwijać w przyszłości, a jakie należy wygasić. Psychoperformans staje się w ten sposób miejscem, gdzie repetycja i modulacja nie są ani neutralnymi technikami kompozycji, ani jedynie środkami ekspresji, lecz wysokoczułymi instrumentami pracy na styku neurofizjologii, somatyki, afektu i polityki czasu, dzięki którym możliwe jest budowanie bardziej złożonych, ale zarazem bardziej sterowalnych form bycia w świecie – zawsze w gęstym splocie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, i zawsze przy rygorystycznej czujności etycznej wobec ryzyk wpisanych w każdą formę pętli, która mogłaby zamienić się w mechanizm przymusu.

8.5. Zegary: czas wewnętrzny, subiektywna kompresja i rozciąganie

Zagadnienie zegarów w psychoperformansie wymaga rozszczepienia potocznej kategorii „czasu” na co najmniej trzy odrębne, choć silnie sprzężone porządki: fizyczny czas zegarowy, zinstytucjonalizowany w systemach pomiaru i synchronizacji zbiorowej; fenomenologiczny czas doświadczany, opisywany w tradycji od Bergsonowskiej *durée* po husserlowskie struktury retencji, protencji i aktualności; oraz czas neuronalno–fizjologiczny, modulowany przez rytmy bioelektryczne, oscylacje sieci neuronalnych i interoceptywne sprzężenia zwrotne. W tym splotu wyłania się to, co na potrzeby psychoperformansu można nazwać czasem wewnętrznym: dynamiczną, somatyczno–kognitywną konstrukcją, która w polu obecności jest nieustannie renegocjowana poprzez konfiguracje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W przeciwieństwie do abstrakcyjnych modeli „zegara biologicznego” psychoperformans interesuje się zegarem jako emergentną funkcją matrycy decyzji, w której gęstość bodźców, dominanta rytmiczna i sposób segmentacji perfonemów determinują subiektywną kompresję i rozciąganie trwania. Retencje i protencje nie są tu jedynie fenomenologicznymi kategoriami, lecz stają się parametrami planu sytuacyjnego: minimalne akty symboliczne zostają rozmieszczone w taki sposób, aby modulować trajektorie IndywiduAkcji na osi napięcie–uwolnienie, a tym samym reorganizować zegar wewnętrzny zarówno na poziomie odczuwanych interwałów, jak i na poziomie globalnej struktury doświadczenia sesji.

Psychologia czasu, od klasycznych badań Paula Fraissé’a po współczesne modele Scalar Expectancy Theory i rozwinięcia pacemaker–accumulator, pokazała, że subiektywna długość interwału jest wypadkową procesów atencyjnych, pobudzeniowych i pamięciowych, a nie prostą funkcją fizycznego trwania. Modele te postulują istnienie wewnętrznego „zegara” składającego się z generatora impulsów, akumulatora i modułów pamięciowo–decyzyjnych, którego tempo zależy od poziomu uwagi skierowanej na czas oraz od stanu pobudzenia emocjonalno–vegetatywnego: im szybciej „bije” pacemaker, tym więcej impulsów gromadzi

się w akumulatorze w danym interwale, a więc tym dłuższy wydaje się czas. Z perspektywy psychoperformansu ten schemat zyskuje wymiar operacyjny: plan sytuacyjny staje się narzędziem modulacji tempa hipotetycznego pacemakera poprzez kontrolę rozkładu bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt; jednocześnie logoperformans może kalibrować interpretację trwania poprzez metakomunikaty temporalne („za chwilę”, „jeszcze moment”, „zaraz domkniemy”), które działają jak decyzja „po” rozciągnięta w czasie. Subiektywna kompresja pojawia się tam, gdzie wysokogęsta aktywność sensotwórcza skupia uwagę na strukturze zadania, ograniczając monitorowanie samego upływu czasu; rozciąganie – tam, gdzie dominują monotonne drony perfonemiczne, wysoka powtarzalność bez modulacji oraz stan czuwania nastawionego na „koniec”, nie na „środek” działania. Psychoperformans nie fetyszyzuje żadnego z tych stanów: kompresja i rozciąganie są traktowane jako parametry, którymi należy świadomie sterować, aby nie doprowadzić ani do utraty marginesu sterowalności w kierunku kompulsywnego „znikania czasu”, ani do męczącego rozciągnięcia, w którym każda minuta staje się mikrotraumą nudy.

W tradycji fenomenologicznej doświadczenie czasu wewnętrznego opisuje się jako strukturę potrójną: retencję (to, co właśnie minęło, ale jest jeszcze „trzymane”), protencję (to, co zaraz nadejdzie) i aktualność (horyzont „teraz”). Psychoperformans przechwytyuje tę trójjedynowość i wpisuje ją w logikę perfonemiki: każdy perfonem posiada swój ogon retencyjny (śląd poprzednich aktów symbolicznych zapisany w ciele, przestrzeni i przedmiotach) oraz swój wektor protencyjny (oczekiwanie, że coś powinno nastąpić po nim, nawet jeśli plan sytuacyjny tę oczekiwaną sekwencję zawiesza lub sabotuje). Zegary wewnętrzne są więc w praktyce sieciami protencji i retencji rozłożonych na polu obecności, a nie pojedynczym mechanizmem „odliczania” impulsów. To dlatego decyzja „po” – rozumiana jako moment świadomego domknięcia danego ciągu IndywiduAkcji – jest w psychoperformansie nie tylko punktem końcowym w czasie, lecz także perfonemem, który reorganizuje strukturę całego trwania „wstecz”, nadając mu spójność lub ujawniając jego fragmentaryczność. Prozodia domknięcia – charakterystyczny rytm frazy, gestu, światła i dźwięku sygnalizujący zakończenie – pełni funkcję synchronizatora, który chwilowo sprzęga zegary wewnętrzne uczestników z zegarem zewnętrznym (koniec sesji, zmiana aktywności), tworząc krótki interwał izochronii, w którym różnice indywidualnego przetwarzania czasu zostają zredukowane na rzecz wspólnego rytuału końca.

W tym ujęciu zegary nie są wyłącznie metaforą, lecz konkretnymi, choć rozproszonymi artefaktami planu sytuacyjnego: mogą przyjmować postać rzeczywistych urządzeń pomiaru czasu (zegarki, minutniki, projekcje liczb), ale także powtarzalnych motywów obrazowych, akcentów logoperformansu, powracających gestów, modulacji światła, pulsacyjnych struktur dźwiękowych i relacyjnych konfiguracji obiektów. Każdy z tych elementów może pełnić funkcję „znacznika czasu” w polu obecności, jeśli zostanie odpowiednio osadzony w matrycy decyzji. Wysokogęsta dramaturgia dronów i pętli perfonemicznych – na przykład monotonnego, lecz subtelnie modulowanego brzmienia, stałego półcienia, powolnych przesunięć obiektów – może „zawieszać” doświadczany czas, podczas gdy nagłe zmiany w kanale obraz lub światło, czy gwałtowne przestawienie obiektu–klucza, mogą działać jak temporalne „resetowanie”, wyznaczając nowe początkowe zero dla wewnętrznego zegara. Psychoperformans operuje więc równocześnie na dwóch poziomach: mikro–czasów perfonemów (sekundy, minuty, interwały sensoryczne) oraz makro–czasów IndywiduAkcji (sesje, cykle, wieloletnie trajektorie), przy czym te pierwsze są wykorzystywane jako precyzyjne narzędzia modulacji subiektywnej kompresji i

rozciągania tych drugich. Zegary, w sensie ścisłym, stają się w tej perspektywie jedynie jednym z wielu mediów, za pomocą których pole obecności negocjuje swoje relacje z czasem fizycznym, bez rezygnacji z autonomii czasu wewnętrznego, który pozostaje głównym obszarem pracy psychoperformansu.

W perspektywie psychoperformansu czas wewnętrzny nie jest jednorodnym strumieniem, lecz polem wielokrotnych dyssynchronii między różnymi układami pomiaru i przewidywania: oscylacjami neuronalnymi w pętach korowo–podkorowych (zwłaszcza układzie prążkowiec, wzgórza i kory przedczołowej), rytмами autonomicznymi serce–oddech–napięcie mięśniowe, „zegarami” hormonalnymi oraz społeczno–instytucjonalnymi reżimami czasu pracy, edukacji, terapii. W tym splocie psychoperformans lokuje swoje działanie nie przez abstrakcyjne uogólnienia, ale przez precyzyjne ingerencje w pole obecności: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są komponowane tak, aby ujawnić i modulować miejsca rozszczepienia między tym, jak ciało „mierzy” trwanie, a tym, jak jest ono mierzone z zewnątrz. W konfiguracjach wysokiej gęstości bodźców, typowych dla współczesnych środowisk technologicznych, pacemaker wewnętrzny przyspiesza; akumulator „napełnia się” szybko, a krótki interwał odbierany jest jako długi, przeciążający. W polu obecności można to zreplikować i zarazem zdekonstruować: sekwencje perfonemów zaprojektowane tak, aby intensywnie stymulować kilka kanałów jednocześnie, otwierają możliwość doświadczenia, jak subiektywny czas rozciąga się do granic tolerancji, po czym – poprzez świadomie zaprojektowaną prozodię domknięcia i nagłe rozrzedzenie bodźców – ulega gwałtownej kompresji, kiedy ciało rejestruje ulgę. Matryca decyzji koduje tu nie tylko długość ekspozycji, ale także docelowy punkt „resetu zegara”: moment, w którym zmiana konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt ma umożliwić przejście z reżimu przeciążeniowego do reżimu integracyjnego. Z punktu widzenia Indywidualnej Akcji jednostka nie tyle „uczy się zarządzać czasem”, ile zyskuje możliwość percepcyjnego uchwycenia własnych zegarów wewnętrznych: zwolnienia i przyspieszenia odczuwanego trwania stają się przedmiotem refleksyjnej pracy, a nie wyłącznie nieprzejrzystym tłem.

Ten wymiar staje się szczególnie widoczny w kontekście klinicznych i para-klinicznych konfiguracji czasu, w których subiektywna kompresja i rozciąganie trwania przyjmują skrajne formy: depresyjną lepkość czasu, maniczne przyspieszenie, traumatyczne flashbacki, „ślepą plamę temporalną” związaną z dysregulacją uwagi czy zjawisko tzw. time blindness obserwowane w części profili neuroatypowych. W polu obecności psychoperformansu nie chodzi o bezpośrednie „leczenie” tych fenomenów, lecz o stworzenie wysokokontrolowanych, ale zarazem ucieleśnionych sytuacji eksperymentalnych, w których można testować alternatywne konfiguracje zegarów. Plan sytuacyjny może na przykład przewidywać krótkie, intensywne „okna zadaniowe”, w których dominanta rytmiczna jest wysoka, kanałik obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są skompresowane w zwartą sekwencję, a następnie radykalne rozrzedzenie akcji, w którym pozostaje jedynie pojedynczy obiekt–klucz w stabilnym świetle, przy quasi–dronowej akustyce i minimalnym logoperformansie. Dla osoby, której czas wewnętrzny jest nawykowo przesterowany w kierunku przyspieszenia, takie rozdzielenie faz pozwala pierwszy raz doświadczyć, że trwanie zadania może być zarówno krótkie i pełne, jak i rozciągnięte, ale nie jałowe; dla osoby w depresyjnym zagęszczeniu czasu – że interwał, który „wydaje się nie do wytrzymania”, może zostać przecięty decyzją „po” osadzoną w perfonemie domknięcia, a nie wyłącznie w arbitralnym zewnętrznym sygnale. Elementy pola obecności pełnią przy tym funkcję mikrozegarów: obraz może zawierać sekwencyjne ślady działań

(narastająca kolekcja znaków, obiektów, śladów gestu), słowo w logoperformansie może wprowadzać powracające znaczniki („to trzeci raz, gdy wracamy do tego ruchu”), gesty mogą wyznaczać kolejne „taktowania” – na przykład przez systematyczne powroty do pozycji wyjściowej – światło może sygnalizować upływ czasu subtelną zmianą temperatury barwowej, dźwięk może kodować koniec mikrointerwałów przez krótkie sygnały, a obiekt–klucz może zmieniać położenie w rytmie kolejnych pętli. Dzięki temu zegary wewnętrzne uczestników zostają „podpięte” do transparentnych, fenomenalnie dostępnych struktur, a nie do abstrakcyjnych odliczań, co zwiększa margines sterowalności i zmniejsza poczucie arbitralności zewnętrznego czasu.

Kolejnym poziomem komplikacji są w psychoperformansie zegary zewnętrzne rozumiane nie jako neutralne urządzenia pomiaru, lecz jako aktorzy w sieci relacji, którzy mogą kolonizować lub wspierać czas wewnętrzny. W praktykach klinicznych i edukacyjnych minutnik, zegar ścienny czy stoper bywają używane jako narzędzia dyscypliny: wyznaczają limit zadania, przerwę, moment zakończenia sesji. Psychoperformans przepisuje tę logikę, traktując zegar jako specyficzny obiekt–klucz, którego status musi zostać włączony do matrycy decyzji i poddany perfonemicznej pracy. W polu obecności można na przykład zainscenizować sytuację, w której fizyczny zegar jest obecny, ale zasłonięty; jego tykanie słychać w kanale dźwiękowym, lecz tarcza pozostaje niewidoczna, co rozszczepia doświadczanie czasu między słyszalnością i niewidzialnością. Można też wprowadzić zegar projekcyjny, którego skala jest intencjonalnie zdeformowana – na przykład minuty zapisane są nierównomiernie – aby unaocznić arbitralność standardowej segmentacji. W logoperformansie można problematyzować status zegara, odwołując się do jego roli w historii pracy fabrycznej, szkolnej i klinicznej, a równocześnie proponować alternatywne sposoby znacznikowania trwania – na przykład za pomocą liczby wykonanych perfonemów zamiast liczby minut. Gest kontaktu z zegarem (odwrócenie, zasłonięcie, zdjęcie ze ściany, odłożenie w walizce narzędziowej) staje się wtedy aktem symbolicznym re–negocjacji władzy nad czasem; światło może podkreślać lub neutralizować obecność zegara w przestrzeni (jasna ekspozycja versus pogrążenie w półcieniu), dźwięk może wzmacniać lub maskować jego mechaniczny rytm, a sam obiekt włączony do obiegu rzeczy–kluczy może być poddawany tym samym działaniom co inne obiekty: zawieszany, unieruchamiany, rozkładany, modyfikowany. W ten sposób „zegary” przestają być niekwestionowanymi suwerenami pola temporalnego, a stają się perfonemicznym materiałem pracy: IndywiduAkcja obejmuje nie tylko relację z własnym czasem wewnętrznym, ale także z urządzonym zewnątrz czasem instytucji, co otwiera możliwość projektowania bardziej sprawczych, uwspólnionych form trwania, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą nie tyle złudzenie „panowania nad czasem”, ile złożoną, ale transparentną ekologię zegarów.

Najbardziej zaawansowany poziom pracy z zegarami w psychoperformansie ujawnia się na przecięciu skali mikro–percepcyjnej z wieloletnimi trajektoriami IndywiduAkcji, gdzie czas wewnętrzny przestaje być jedynie parametrem pojedynczej sesji, a staje się obszarem długoterminowego modelowania na styku neurofizjologii, pamięci autobiograficznej i struktur społecznych. Na tym poziomie eksploracji nie wystarcza już lokalna modulacja subiektywnej kompresji i rozciągania trwania w obrębie jednego planu sytuacyjnego; konieczne staje się projektowanie całych serii działań jako sekwencji eksperymentów na zegarach wewnętrznych, w których kolejne epizody wpisują się w matrycę decyzji niczym powtarzalne, lecz modulowane pomiary w badaniach N-of-1. W każdej z takich serii można wyróżnić co najmniej trzy powiązane

warstwy temporalne: mikrozegary perfonemiczne (czas trwania pojedynczych aktów symbolicznych – dotyku obiektu–klucza, wypowiedzenia frazy logoperformansu, sekwencji gestów, zmian światła, mikro–zdarzeń dźwiękowych), mezoczasy rytmy pola obecności (całkowity czas sesji, rozkład faz napięcie–uwolnienie, proporcje między okresami wysokiej gęstości bodźców a fazami rozrzedzenia) oraz makrotrajektorie IndywiduAkcji (tygodnie, miesiące, lata działań, przerwy, powroty, okresy intensyfikacji i hibernacji praktyki). Zegary wewnętrzne są sprzęgnięte z każdą z tych warstw, ale na inny sposób: w mikroskali decydują o tym, jak długo tolerowany jest dany perfonem zanim trzeba go przerwać lub zmodulować; w mesoskalach – o tym, jak subiektywnie „gęsta” lub „pusta” wydaje się sesja; w makroskalach – o tym, czy całe okresy życia pamiętane są jako jednorodna masa czasu, czy jako artykułowana sekwencja wyraźnych epizodów. Psychoperformans wprowadza do tej struktury specyficzną formę pracy temporalnej: pole obecności staje się miejscem, gdzie testowane są alternatywne „podziały na kawałki”, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą osobną, nie pokrywającą się z kalendarzem społecznym siatkę znaczących dat, rytuałów, zamknięć i otwarć.

W długiej perspektywie zegary psychoperformatywne zaczynają funkcjonować jako równoległy system kartografii biograficznej: zamiast odniesień do klasycznych znaczników czasu („rok zdania egzaminu”, „początek pracy”, „okres choroby”) pojawiają się wewnętrzne znaczniki zakotwiczone w perfonemach („okres pracy z walizką zawieszoną”, „faza peryferyjnego światła i centralnego obiektu–klucza”, „czas pętli logoperformansu o stałej frazie”), które przechowują nie tylko wspomnienie treści działań, lecz także pamięć dystrybucji czasu wewnętrznego: tego, jak długo trwała niepewność, jak krótko trwała ulga, jak rozciągnięta była cisza użyteczna. W praktyce oznacza to, że matryca decyzji może zostać rozszerzona o wymiar „historii zegarów”: w dokumentacji pojawiają się nie tylko opisy konfiguracji przestrzennych i materiałowych, ale także mapy temporalne kolejnych etapów IndywiduAkcji – czytelne diagramy wskazujące, w których okresach dominowało doświadczenie przyspieszenia, w których spowolnienia, a w których głęboko przekształciła się relacja między czasem wewnętrznym a zewnętrznym. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera prozodia domknięcia nie tylko pojedynczej sesji, ale całych cykli: sposób, w jaki zamykany jest roczny, dwuletni czy wieloletni ciąg psychoperformatywny – seria znaków wizualnych, fraz logoperformansu, gestów, modulacji światła, struktur dźwiękowych i rytuałów z obiektami – decyduje o tym, czy dany okres zostanie zapisany w pamięci jako „czas przepracowany” (z jasną decyzją „po”), „czas zawieszony” (bez domknięcia, z pozostawionymi protencjami) czy „czas zerwany” (przerwany bez prozodii domknięcia, pozostawiający retencje w stanie chronicznego niedomknięcia). Zegary w tym znaczeniu są narzędziami ćwiczenia zdolności do domknięcia w czasie, a nie tylko w przestrzeni symbolicznej: IndywiduAkcja nie polega wyłącznie na wprowadzaniu nowych konfiguracji sensu, lecz także na uczeniu się, kiedy i w jaki sposób uznać dane trwanie za „wystarczające”, nawet jeśli protencje domagają się kontynuacji.

Na tym tle szczególnie istotne jest napięcie między dwoma skrajnymi reżimami temporalnymi, które psychoperformans stale negocjuje: reżimem czasu przymusowego, zdominowanego przez zegary instytucjonalne, oraz reżimem czasu rozproszonego, w którym brak jakichkolwiek ram powoduje rozpad struktury doświadczenia na nieartykułowane fragmenty. Czas przymusowy to ten, który organizują infrastruktury pracy, edukacji, opieki i medycyny: jest standaryzowany, mierzalny, porównywalny między jednostkami, a jego głównym wektorem jest produktywność – w jednostce czasu ma zostać wykonana określona ilość „zadań”. W takim układzie zegary zewnętrzne pracują jako narzędzia kontroli, a zegary wewnętrzne są

nieustannie przymuszane do dopasowania swojej dynamiki do narzuconych slotów. Czas rozproszony przeciwnie, pojawia się w sytuacjach marginalizacji, bezrobocia, izolacji, choroby przewlekłej, a także w cyfrowej fragmentaryzacji uwagi: brak zewnętrznych ram sprawia, że zegary wewnętrzne tracą punkty odniesienia, trwanie staje się lepkie, powtarzalne lub przeciwnie – rozpada się na mikroskopijne epizody bez struktury. Psychoperformans nie idealizuje żadnego z tych biegunów: celem nie jest ani całkowite „uwolnienie się” od zegarów instytucjonalnych, ani całkowita „internalizacja” temporalnej dyscypliny. Zamiast tego projektuje w polu obecności sytuacje, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tworzą trzeci reżim: czas praktyki, który jest wystarczająco skodyfikowany, aby dawać poczucie ramy, ale na tyle plastyczny, aby być współregulowany z zegarami wewnętrznymi. W praktyce może to przybrać formę wyraźnie oznaczonych, ale negocjowalnych interwałów (na przykład formalnie ogłoszony czas „gęstej pracy z obiektem–kluczem”, którego faktyczne zakończenie zależy od sygnałów z ciała i pola relacyjnego, a nie od minutnika), cykli, w których długość trwania kolejnych sesji jest stopniowo dostosowywana do obserwowanych zmian w subiektywnym odczuwaniu czasu, czy też długich trajektorii, w których okresy intensywnej pracy psychoperformatywnej przeplatają się z okresami świadomie zaprojektowanej regresji do czasu rozproszonego, ale już nie pozbawionego refleksji. W takim ujęciu zegary przestają być narzędziami kontroli, a stają się medium negocjacji między różnymi reżimami temporalnymi; IndywiduAkcja polega zaś na tym, że jednostka zyskuje zdolność do świadomego przełączania się między nimi, zamiast być bezwiednie przerzucaną od jednego do drugiego.

Domykając podrozdział, można powiedzieć, że w psychoperformansie „zegary” stanowią rozproszony, wieloskładnikowy system, w którym splatają się rytmy neuronalne, autonomiczne, fenomenologiczne i społeczne, a obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt służą jako zarówno wskaźniki, jak i modulatory tych rytmów. Subiektywna kompresja i rozciąganie czasu nie są tu deficytem ani efektem ubocznym, lecz materiałem do pracy: można je zagęszczać i rozrzedzać, po to by uczynić widocznymi struktury nawykowego doświadczania trwania i wprowadzać w nie mikromodyfikacje. Matryca decyzji, rozszerzona o wymiar temporalny, przestaje być wyłącznie schematem bezpieczeństwa i doboru bodźców, a staje się rodzajem zegara wysokiego rzędu, który koduje nie tylko „co”, „gdzie” i „jak”, ale także „kiedy” i „jak długo” – z perspektywy jednostki, grupy oraz długoterminowej trajektorii IndywiduAkcji. Prozodia domknięcia, rozumiana nie tylko jako sygnał końca, lecz jako perfonem redefiniujący całe uprzednie trwanie, staje się kluczowym narzędziem scalania tych wielopoziomowych zegarów w doświadczeniu, które nie neguje napięcia między czasem wewnętrznym a zewnętrznym, lecz czyni z tego napięcia materiał do refleksyjnej, somatycznie zakorzenionej praktyki. Z tej perspektywy psychoperformans nie jest „ucieczką od czasu”, lecz laboratorium czasu: miejscem, w którym zegary przestają być niewidzialną infrastrukturą życia i zostają włączone w pole obecności jako jawne, negocjowane, plastyczne komponenty IndywiduAkcji – zawsze ryzykowne, ale utrzymywane w granicach marginesu sterowalności dzięki świadomemu projektowaniu relacji między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem.

8.6. Partytury czasu i przestrzeni: zapisy działań, cue’y i sygnały, synteza w akcie

Partytury czasu i przestrzeni w psychoperformansie nie są prostym odpowiednikiem partytur muzycznych ani tradycyjnych scenariuszy teatralnych, lecz stanowią złożone matryce decyzji, w których temporalne i przestrzenne parametry pola obecności zostają skodyfikowane w sposób

umożliwiający jednocześnie zarządzanie gęstością bodźców, dominantą rytmiczną oraz marginesem sterowalności. Klasyczne partytury muzyczne – od tonalnych zapisów XIX wieku, przez struktury serialne, po notacje otwarte u Cage’a czy Lachenmanna – operują przede wszystkim na osi czasu, traktując przestrzeń jako parametr pośredni, związany z akustyką i sytuacją wykonawczą. Notacje choreograficzne, od labanowskiej kinetografii, przez systemy Benesha czy Forsythe’owskie „improvisation technologies”, wpisują z kolei ciało w siatkę współrzędnych ruchu, w której czas jest jednym z wymiarów sekwencjonowania. Partytura psychoperformatywna musi od początku zawierać oba porządki w sposób nierozdzielny: jest jednocześnie temporalnym szkieletem sekwencji perfonemów oraz topologiczną mapą ich rozmieszczenia w przestrzeni, przy czym każdy wpis w takiej partyturze dotyczy zawsze pełnej konfiguracji kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Zapis nie odnosi się więc do abstrakcyjnego „zdarzenia”, lecz do minimalnego aktu symbolicznego, w którym konkretne rozmieszczenie obiektów, określony stan oświetlenia, specyficzna struktura akustyczna, pozycje i trajektorie ciał, a także warstwa logoperformansu są traktowane jako splątane współzależne.

W sensie operacyjnym partytura czasu i przestrzeni w psychoperformansie może mieć wiele form medialnych, ale zawsze pełni tę samą funkcję: wytwarza parametryczną ramę dla emergentnej IndywiduAkcji, nie redukując jej do odtworzenia z góry ustalonego modelu. Może przyjmować postać tekstową, w której zdania o wysokim stopniu skondensowania kodują kolejność i warunki inicjacji perfonemów, zbliżając się do tradycji instrukcyjnych partytur konceptualnych i fluxusowych; może być diagramem przestrzeni z naniesionymi trajektoriami ruchu, polami intensywności światła i dźwięku, miejscami depozycji obiektów–kluczy; może być zapisem tabelarycznym lub matrycą, gdzie kolejne kolumny opisują kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a wiersze – następujące po sobie okna czasowe o różnej długości; może wreszcie być zapisem algorytmicznym, w którym reguły przełączeń między stanami pola obecności opisane są w postaci warunków, progów i transformacji. Niezależnie od medium partytura psychoperformatywna różni się od planu scenicznego tym, że jej podstawową jednostką nie jest ujęcie czy scena, lecz perfonem jako minimalna, ale pełna konfiguracja relacji, które muszą zaistnieć równocześnie na wielu kanałach, by zostać rozpoznane jako akt symboliczny. Oznacza to, że zapis nie może ograniczać się do notacji gestu lub tekstu: w każdym „taktowaniu” musi zostać określony przynajmniej ogólny profil światła, charakterystyka warstwy dźwiękowej, status obiektu (obiekt–klucz, tło, potencjalny rezerwuuar znaczeń), a także ramy dla możliwych wariantów logoperformansu.

Z tej perspektywy partytura czasu i przestrzeni funkcjonuje jako szczególny rodzaj „gramatyki ucieleśnionej”, której składnią są relacje między perfonemami, a nie między zdaniami. Jeżeli w lingwistyce strukturalnej syntagmatyka opisuje możliwe następstwa elementów w ciągu, a paradygmatyka – ich alternatywne wybory, to w psychoperformansie partytura wyznacza syntagmatyczne trajektorie perfonemów w czasie oraz paradygmatyczne zbiory wariantów dla każdego z kanałów, w ramach których może się dokonać mikro–IndywiduAkcja bez naruszenia marginesu sterowalności. Na przykład określone okno czasowe może dopuszczać spektrum natężeń światła od półcienia do umiarkowanego światła rozproszonego, ale wykluczać nagłe błyski; warstwa dźwiękowa może przewidywać dronową ciągłość bez gwałtownych transjentów; gesty mogą poruszać się w obrębie powolnych, płynnych trajektorii bez elementów gwałtownego wyrzutu; logoperformans może operować frazami opisującymi, a nie wartościującymi. W ten sposób partytura nie tyle narzuca jednoznaczne zachowania, ile

wyznacza przestrzeń możliwych mikrodecyzji, w której IndywiduAkcja jest rzeczywiście możliwa, ale nie bezgraniczna. Równocześnie każda taka matryca musi być sprzężona z wymogami bezpieczeństwa: zapis czasoprzestrzenny nie może być neutralny wobec historii somatycznej i afektywnej uczestników. Właśnie dlatego w psychoperformansie wiele uwagi poświęca się projektowaniu temporalnych i przestrzennych „buforów” – perfonemów niskiej intensywności, które można wprowadzić, gdy gęstość bodźców osiąga wartości graniczne. Ich obecność w partyturze oznacza istnienie zawsze dostępnych mikrozaworów bezpieczeństwa, które mogą zostać uruchomione bez naruszania spójności pola obecności.

Partytury czasu i przestrzeni w psychoperformansie mają jeszcze jeden wymiar odróżniający je od klasycznych notacji: są od początku pomyślane jako narzędzia transkrypcji i rekonstrukcji, a nie tylko projekty „przed–działaniem”. Oznacza to, że każdy zapis przed–wydarzeniowy jest projektowany w relacji do potencjalnego zapisu post–wydarzeniowego, który może przyjąć formę re–partytury tworzonej na podstawie wspomnień, zapisów wideo, fotografii, dzienników, transkrypcji logoperformansu i map somatycznych. Ten podwójny obieg notacyjny – od planu sytuacyjnego do partytury rewersyjnej i z powrotem – sprawia, że czas i przestrzeń nie są jedynie parametrami konfiguracji pola obecności, ale stają się przedmiotem systematycznej analizy w ramach IndywiduAkcji samej praktyki. Z jednej strony można badać, w jakim stopniu realne trwanie perfonemów odbiegało od założonego w partyturze, gdzie pojawiły się nieprzewidziane kompresje lub rozciągnięcia, w jakich momentach pole obecności zagęściło się nadmiernie, a w jakich rozrzedziło; z drugiej – można obserwować, które elementy planu przestrzennego okazały się kluczowe dla utrzymania marginesu sterowalności, a które były nadmiarowe lub neutralne. W efekcie partytura przestaje być stabilnym artefaktem; staje się iteracyjnie aktualizowaną matrycą, w której każdy nowy cykl działania pozostawia ślad w postaci danych o czasie i przestrzeni, a więc staje się elementem długofalowej IndywiduAkcji metody. W tym sensie zapis czasoprzestrzenny nie tylko poprzedza akt, ale jest przez niego nieustannie przepisany, co sprawia, że psychoperformans jest w równym stopniu praktyką notacyjną, jak cielesno–symboliczną.

Szczególne miejsce w partyturach czasu i przestrzeni psychoperformansu zajmują cue’y i sygnały, rozumiane jako wyspecjalizowane perfonemy inicjujące, zatrzymujące lub modulujące ciąg działań, a zarazem jako interfejs między planem sytuacyjnym a dynamicznym polem obecności. W odróżnieniu od technicznych „wejść” aktorskich w teatrze repertuarowym, cue w sensie psychoperformatywnym nie jest wyłącznie wskazówką temporalną, lecz wielokanałowym markerem zmiany stanu systemu, w którym aktywowane zostają jednocześnie konfiguracje obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Można tu wyróżnić cue’y eksplicytne – czytelne, jawnie umieszczone w matrycy decyzji jako gesty, frazy logoperformansu, zmiany oświetlenia czy krótkie motywy dźwiękowe – oraz cue’y implicytne, oparte na rozpoznawaniu wzorców w zachowaniu uczestników, takich jak tempo oddechu, mikroruchy dłoni, sposób trzymania obiektu–klucza, zmiany w tonie głosu. Te drugie sytuują psychoperformans blisko enaktywnych modeli poznania, w których – od Vareli, przez Thompsona, po Noëgo – ciało traktowane jest jako system przewidujący i uczący się na podstawie stałych przeliczeń między ruchem a napływem bodźców. Cue staje się w tym sensie węzłem predykcyjnym: matryca decyzji zakłada, że pewne konstelacje sygnałów będą zapowiadały określone przejścia w dominanta rytmiczna i gęstości bodźców, a pole obecności – jako system sensomotoryczny – weryfikuje lub obala te założenia w czasie rzeczywistym. W tym kontekście istotne jest odróżnienie sygnałów bezpieczeństwa (safety cues) od sygnałów zagrożenia i napięcia:

pierwsze wprowadzają możliwość rozrzedzenia pola, wycofania, mikro–pauzy somatycznej; drugie – kontrolowanego zagęszczenia, konieczności podjęcia decyzji „po” lub uruchomienia procedur ewakuacyjnych z sytuacji przekraczającej margines sterowalności. Partytura czasu i przestrzeni musi oba typy kodować z najwyższą precyzją, ale równocześnie tak, by nie przerodziły się w mechaniczne „alarmy”, które kolonizują pole obecności gotowymi schematami reakcji; ich funkcją jest raczej ukierunkowywanie IndywiduAkcji w stronę bardziej świadomego rozpoznawania i modulowania własnych reakcji temporalnych i przestrzennych.

Na poziomie notacyjnym cue’y i sygnały można traktować jako osobną, wyspecjalizowaną warstwę nadbudowaną nad podstawową strukturą partytury, w której opisane są sekwencje perfonemów. W praktykach performatywnych bliskich koncepcjom Schechnera czy Lehmannowskiej postdramaturgii pojawiały się już notacje „orientacyjne”, oparte na punktach zwrotnych dramaturgii lub zmianach jakościowych pola gry; psychoperformans rozwija tę intuicję w kierunku parametrycznym. Zapis może przyjąć formę równoległej linii cue’ów, w której dla kolejnych odcinków trwania zdefiniowane są nie tyle konkretne zdarzenia, ile progi wrażliwości: momenty, w których osoba prowadząca zobowiązuje się skanować pole obecności pod kątem określonych wskaźników (na przykład nagłego spadku ruchliwości, nasilonej werbalizacji dyskomfortu, powtarzanych mikro–gestów unikania), i w razie ich przekroczenia inicjować odpowiedni perfonem modulujący – zmianę światła, przesunięcie obiektu–klucza, wprowadzenie frazy logoperformansu sygnalizującej możliwość przerwania działania. Z drugiej strony w partyturze mogą być zapisane cue’y pozytywne, związane z pojawieniem się jakości uznanych w praktyce za sprzyjające integracji: stabilizacji rytmu oddechu, spontanicznych mikro–śmiechów, płynniejszych trajektorii ruchu, wzrostu zdolności do metakomunikacji. Wówczas sygnał nie inicjuje „ewakuacji” z pola, lecz przeciwnie – pozwala przejść do bardziej złożonej konfiguracji gęstości bodźców, na przykład do pracy z większą liczbą obiektów, do wielogłosowego logoperformansu czy do złożonych modulacji światła i dźwięku. W obu przypadkach cue jest zapisany nie tylko jako „moment w czasie”, ale jako warunek logiczny w macierzy decyzji: jeżeli konstelacja zachowań i parametrów sensorycznych spełnia określone kryteria, wtedy prowadzący rozważa uruchomienie przewidzianego w partyturze wariantu. Tym samym partytura czasu i przestrzeni staje się quasi–algorytmem enaktywnym, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są jedynie elementami kompozycji, ale pełnią funkcję zmiennych kontrolnych w układzie predykcyjno–adaptacyjnym.

Kluczowy jest przy tym sposób, w jaki partytura radzi sobie z napięciem między cue’ami mechanicznymi a relacyjnymi. Cue mechaniczny – na przykład dźwięk timera, zmiana koloru światła o określonej minucie, wejście przygotowanego wcześniej szmeru dźwiękowego – ma wysoką przewidywalność i może być precyzyjnie zapisany w wymiarze czasowym, ale niesie ryzyko reprodukcji dyscyplinarnych reżimów czasu, w których ciało jest podporządkowane zewnętrznym sygnałom. Cue relacyjny – oparty na jakości spojrzeń, mikro–postaw, synchronizacji ruchów czy spontanicznego logoperformansu uczestników – jest bardziej zgodny z logiką pola obecności i IndywiduAkcji, lecz trudniejszy do standaryzacji i wprowadzenia w miarę powtarzalne. Psychoperformans nie rozstrzyga tego napięcia na rzecz jednego z biegunów, lecz projektuje partytury hybrydowe: sygnały mechaniczne i relacyjne są w nich skorelowane i wzajemnie się „ubezpieczają”. Zmiana światła może być na przykład zaprojektowana tak, by następowała w określonym przedziale czasowym, ale jej faktyczna intensywność i tempo będą regulowane reaktywnie w zależności od tego, jak zmienia się ruchliwość ciał i akustyka przestrzeni; dźwiękowy cue może mieć stałe widmo

częstotliwościowe, ale jego głośność pozostaje zmienną dostosowywaną do aktualnego stanu gęstości bodźców. W ten sposób partytura czasu i przestrzeni ucieleśnia ideę „miękkiej determinacji”: wyznacza ramy, w których możliwe stają się emergentne konfiguracje, ale nie zamienia pola obecności w automaton odtwarzający z góry ustaloną sekwencję zdarzeń. Synteza w akcie polega właśnie na tym, że w momencie wykonywania partytury – w realnym czasie kontaktu – sygnały mechaniczne i relacyjne, zapisane i nie zapisane, splatają się w złożoną sieć wskazówek, z których prowadzący i uczestnicy wybierają te, które w danym momencie najlepiej odpowiadają na stan pola.

Wreszcie, z perspektywy bardziej ogólnej, cue’y i sygnały w partyturach psychoperformansu można powiązać z teoriami affordancji Jamesa Gibsona, a także z nowszymi ujęciami percepcji jako aktywnego próbkowania środowiska, rozwijanymi w ramach predykcyjnego kodowania i aktywnej inferencji. Obiekty–klucze, konfiguracje przestrzenne, układy światła i dźwięku oferują określone możliwości działania; cue’y są sposobem, w jaki partytura czasu i przestrzeni „podświetla” niektóre z tych affordancji jako szczególnie znaczące w danym momencie. Jednocześnie sygnały – zwłaszcza te, które mają charakter mikro–perfonemów somatycznych, jak nagła zmiana tonusu mięśni, przyspieszenie oddechu, spowolnienie ruchu – są informacją zwrotną o tym, które z affordancji zostały rzeczywiście uchwycone przez ciało i przekształcone w akt symboliczny. Synteza w akcie nie polega więc na prostym „wykonaniu” zapisanych w partyturze wskazówek, ale na ciągłej cyrkulacji między ofertą działania zaszytą w konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt a odpowiedzią ciała rozpiętego między czasem wewnętrznym a zewnętrznymi reżimami trwania. W tej cyrkulacji cue’y pełnią rolę wektorów ukierunkowania uwagi i energii, ale ich rzeczywista funkcja ujawnia się dopiero w sprzężeniu z polem obecności: to, co w zapisie było „cue’em wejścia perfonemu”, w doświadczeniu może stać się sygnałem potrzeby zatrzymania, rozluźnienia, rekalkibracji gęstości bodźców. Dlatego partytury czasu i przestrzeni w psychoperformansie muszą być projektowane jako struktury otwarte, które zakładają możliwość re–interpretacji własnych sygnałów w świetle tego, co wydarza się w akcie; dopiero w takim trybie synteza w czasie rzeczywistym posiada rangę pełnoprawnej IndywiduAkcji, a nie jedynie wariacji na temat z góry zadanej kompozycji.

Synteza w akcie, rozumiana jako realnoczasowe „wykonanie” partytury czasu i przestrzeni, stanowi punkt, w którym wszystkie dotychczas opisane warstwy psychoperformansu – perfonemika, matryca decyzji, pole obecności, logoperformans, praca z obiektami–kluczami oraz architektury czasu wewnętrznego – zostają tymczasowo zintegrowane w pojedynczym, choć rozciągniętym w czasie, zdarzeniu ucieleśnionym. Z perspektywy fenomenologii działania (Merleau-Ponty, Sheets-Johnstone) moment ten nie jest prostym „odtworzeniem” zapisu, lecz dynamicznym sprzęgnięciem trzech porządków: partytury materialnej (tekstu, diagramu, matrycy), pamięci proceduralnej ciała (wyuczonych, ale nie w pełni zwerbalizowanych sekwencji ruch–percepcja) oraz aktualnych wektorów afektywnych i relacyjnych pola obecności. W praktyce wykonawczej oznacza to, że obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie są kolejno „odczytywane” z zapisu, ale uruchamiane w trybie predykcyjno–korekcyjnym: ciało, korzystając z wewnętrznych modeli feedforward i feedback (w sensie współczesnych modeli kontroli motorycznej i predykcyjnego kodowania), antycypuje przebieg perfonemu i na bieżąco koryguje swoje działanie w odpowiedzi na odchylenia pola obecności. Partytura funkcjonuje tu raczej jako „mapa przestrzeni fazowej” niż jako linearny tekst: jej zadaniem jest wyznaczenie regionów możliwych trajektorii, progów gęstości bodźców i granic marginesu sterowalności, nie zaś określenie jednego poprawnego przebiegu. Synteza w akcie polega na

tym, że w każdym kolejnym momencie trwania decyzje o kontynuacji, modulacji lub zatrzymaniu perfonemu są podejmowane w warunkach napięcia między tym, co „zapisane” (top–down), a tym, co emergentne w polu (bottom–up). To napięcie jest konstytutywne dla IndywiduAkcji: bez partytury praktyka rozpada się na dowolne improwizacje, bez pola obecności partytura staje się martwą instrukcją.

Ta realnoczasowa synteza ma też wymiar wyrażnie hermeneutyczny: każdy akt wykonania partytury jest interpretacją, ale nie w sensie wyłącznie tekstualnym, lecz jako interpretacja ucieleśniona, w której rozstrzygnięciu podlegają nie tyle „znaczenia” zapisanych elementów, ile ich rzeczywista gęstość w ciele, relacyjne rozłożenie napięcie–uwolnienie oraz rozkład sprawczości między uczestnikami. W tym sensie psychoperformans zbliża się do rozumienia partytury znanego z praktyk Cardewa, Cage’a czy współczesnych notacji grafematycznych, gdzie zapis nie określa każdego parametru dźwięku, lecz tworzy pole potencjalności interpretacyjnych. Różnica polega na tym, że tutaj pole to jest od początku wielokanałowe: nie istnieje „neutralne” wykonanie perfonemu, ponieważ każda mikro–modyfikacja w kanale światła (intensywność, barwa, kierunek), gestu (amplituda, tempo, zakres), dźwięku (widmo, głośność, rytm), konfiguracji obiektów (odległość, wysokość, dostępność), obrazu (kadrowanie, ostrość, granice pola widzenia) oraz słowa (rejestr językowy, rytm frazy logoperformansu, pauzy) zmienia konfigurację całego pola obecności. Synteza w akcie jest zatem nieustanną, mikroskopijną negocjacją między tymi kanałami: jeśli dźwięk zaczyna nieproporcjonalnie dominować, partytura może przewidywać kompensacyjny perfonem w kanale światła (przejście do bardziej równomiernego, miękkiego oświetlenia), jeśli obiekt–klucz staje się zbyt silnym ogniskiem projekcji, może pojawić się cue w kanale gestu (przemieszczenie, zakrycie, przełożenie obiektu), jeśli logoperformans zagęszcza się do poziomu przeciążenia semantycznego, partytura może zakładać wejście pauzy, ciszy użytecznej. W ten sposób synteza nie jest jednorazową operacją, ale procesem rekombinacji, w którym w każdej chwili na nowo rozstrzyga się, jaka konfiguracja obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt utrzyma pole obecności poniżej progu chaotyzacji, a zarazem na tyle nasyczone, by uruchomić sensowną IndywiduAkcję.

Z perspektywy metodologicznej psychoperformansu szczególnie istotne jest to, że partytury czasu i przestrzeni wraz z cue’ami i sygnałami umożliwiają traktowanie samego procesu syntezy jako obiektu badania, a nie jedynie jako środka do uzyskania określonych „efektów terapeutycznych” czy „estetycznych”. W ramach schematów N-of-1 można projektować serie działań, w których ta sama partytura – z identycznymi parametrami podstawowymi – jest wykonywana wielokrotnie, przy minimalnych modulacjach warunków początkowych (inny rozkład światła, inna akustyka przestrzeni, inna liczba lub pozycja obiektów–kluczy, inna konfiguracja grupy) i rejestrować, w jaki sposób synteza w akcie różnicuje się na poziomie mikro–perfonemicznym. Zamiast redukować te różnice do „niewierności” wobec zapisu, potraktować je można jako źródło danych o dynamice pola obecności: które cue’y najczęściej uruchamiają modulacje, w jakich momentach dominanta rytmiczna spontanicznie ulega zmianie mimo braku formalnego sygnału, jakie konfiguracje gęstości bodźców prowadzą do skrócenia subiektywnego trwania, a jakie do jego rozciągnięcia. Dokumentacja – utrzymana w rygorze niekolonizowania pola obecności – może tu przyjąć formę perfonemicznego kodowania wybranych fragmentów nagrań wideo, map somatycznych tworzonych retrospektywnie, diagramów przestrzennych rekonstruujących trajektorie ciał i obiektów, a także analiz logoperformansu (częstość i rozkład określonych typów wypowiedzi, pauz, modulacji głosu).

Zestawiane z pierwotną partyturą i z re-partyturami powstałymi post factum dane te pozwalają nie tylko udoskonalać matrycę decyzji (na przykład eliminując cue'y, które okazują się niewidoczne, lub wprowadzając nowe, bardziej adekwatne do reakcji ciała), ale też formułować bardziej ogólne wnioski o tym, jak określone typy struktur czasoprzestrzennych (na przykład linearne vs topologiczne, dronowe vs epizodyczne, symetryczne vs asymetryczne) wpływają na zdolność do wytwarzania prozodii domknięcia. Synteza w akcie staje się wówczas centralnym punktem styku epistemologii i praktyki: nie tylko „co się wydarzyło” jest istotne, lecz także „jak to zostało wykonane w czasie i przestrzeni” i „jak ciało oraz pole obecności przeliczyły zapis na trajektorię lived experience”.

Wreszcie, partytury czasu i przestrzeni wraz z ich warstwą cue'ów i sygnałów niosą kluczowe implikacje etyczne i polityczne, ponieważ rozstrzygają o dystrybucji sprawczości w polu obecności: o tym, kto ma prawo inicjować zmianę stanu, kto może zatrzymać proces, kto odczytuje sygnały jako wiążące. Tradycja teatralna i muzyczna – od klasycznego dyrygenta po reżysera w teatrze dramatycznym – opiera się na modelu silnie zhierarchizowanym, w którym partytura jest narzędziem dyscypliny, a cue'y są podporządkowane logice jednokierunkowego kierowania uwagi. Psychoperformans, ze względu na swój idiograficzny, somato-psychiczny i relacyjny charakter, wymusza przesunięcie w kierunku bardziej rozproszonego modelu sterowania, bliższego koncepcjom gry zespołowej i improwizacji kolektywnej (Butch Morris, John Zorn, praktyki conduction, systemy sygnałów w free impro). Partytura czasu i przestrzeni może – i powinna – kodować sytuacje, w których prawo do inicjowania cue'ów bezpieczeństwa lub modułów domknięcia posiadają wszyscy uczestnicy, nie tylko osoba prowadząca; sygnały mogą być projektowane tak, by ich wykonanie było dostępne różnym ciałom i różnym profilom neuropsychologicznym (na przykład cue gestowy, który można zrealizować zarówno ruchem pełnej kończyny, jak i minimalnym drgnięciem palców, lub cue dźwiękowy możliwy do wygenerowania głosem, uderzeniem w obiekt, przesunięciem krzesła). Włączenie tych rozwiązań do matrycy decyzji sprawia, że synteza w akcie staje się przestrzenią negocjowanej, współdzielonej kontroli nad czasem i przestrzenią, a nie tylko polem, w którym prowadzący „aplikuje” zaprojektowany wcześniej model. Z tej perspektywy partytury psychoperformatywne są nie tylko narzędziami kompozycji i badania, ale także instrumentami redystrybucji temporalnej i przestrzennej władzy: określają, kto może „zatrzymać zegar”, kto może „zmienić światło”, kto może „przemodelować scenografię ubogą” lub „przenieść obiekt–klucz”. Synteza w akcie, jeśli zachowuje wrażliwość na tę polityczność, staje się nie tyle jednorazowym wydarzeniem, ile procesem długofalowej Indywidualnej Akcji, w którym jednostka i grupa uczą się zarazem nowych sposobów zarządzania własnym czasem wewnętrznym i zewnętrznym, jak i nowych form współdzielonej odpowiedzialności za pole obecności, w całym jego splocie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, utrzymywanym nieustannie w granicach etycznie wyznaczonego marginesu sterowalności.

Dźwięk, muzyka i krajobraz audialny

Dźwięk, muzyka i krajobraz audialny stanowią w psychoperformansie nie wtórny ornament planu sytuacyjnego, lecz jeden z jego głównych operatorów strukturalnych, przez który przechodzą decyzje temporalne, afektywne i relacyjne, a więc także podstawowe wektory

Indywidualnej Akcji. W odróżnieniu od tradycyjnych praktyk scenicznych, w których warstwa audialna bywa traktowana jako tło nastrojowe lub czysto ilustracyjna „ścieżka dźwiękowa”, tutaj dźwięk rozumiany jest zgodnie z psychoakustyką i teorią soundscape’u jako złożona konfiguracja zjawisk fizycznych (ciśnienie akustyczne, widmo, czas pogłosu, maskowanie), procesów neurokognitywnych (kodowanie czasowe i częstotliwościowe, selektywna uwaga, segregacja strumieni słuchowych) oraz praktyk kulturowych, które decydują o tym, co staje się „muzyką”, a co „hałasem”. Krajobraz audialny – w sensie rozwiniętym przez badania nad ekologią dźwięku i antropologią słuchania – nie jest tu jedynie sumą bodźców akustycznych, lecz dynamicznym polem różnic między „tonami środowiskowymi” (keynotes), sygnałami, znakodźwiękami miejsca a warstwami wprowadzanymi intencjonalnie w ramach planu sytuacyjnego. Psychoperformans wykorzystuje ten krajobraz jako medium perfonemów, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają tak skorelowane, aby modulować gęstość bodźców, dominanta rytmiczna i margines sterowalności w czasie rzeczywistym; dźwięk staje się w tym ujęciu nie tylko jednym z kanałów, ale też swego rodzaju „osią metronomiczną” pola obecności, organizującą zarówno mikroskalę (ataki, wybrzmienia, pauzy), jak i makroskalę sekwencji wydarzeń.

W tym kontekście konieczne staje się rozróżnienie trzech, nakładających się poziomów audialności: dźwięku jako zdarzenia fizycznego (fala akustyczna w przestrzeni, opisywana parametrami amplitudy, widma, czasu trwania i przestrzennej dystrybucji), muzyki jako zinstytucjonalizowanej formy organizacji dźwięków w ramach określonych systemów tonalnych, rytmicznych i formalnych (od praktyk modalnych, przez tonalność funkcjonalną, po idiomy sonorystyczne i spektralne), oraz krajobrazu audialnego jako całościowego doświadczenia słuchowego ciała w środowisku, obejmującego również wewnętrzną audycję (brzmienie własnego oddechu, głosu, kroków) i pamięć dźwiękową. Psychoperformans operacjonalizuje to rozróżnienie, traktując dźwięk jako najbardziej pierwotny poziom perfonemu audialnego, muzykę – jako wtórną, kulturowo wyspecjalizowaną warstwę organizacji perfonemów, krajobraz audialny zaś – jako horyzont, w którym oba te poziomy zostają osadzone w konkretnym polu obecności. Oznacza to, że plan sytuacyjny nie może ograniczyć się do zapisu „co jest grane” lub „jaka muzyka towarzyszy działaniu”, lecz musi uwzględniać także parametry akustyki miejsca (czas pogłosu, charakter odbić, poziom szumu tła, obecność stałych źródeł dźwięku), profil słuchowy uczestników (nadwrażliwość słuchowa, progi tolerancji, nawyki „przełączania” uwagi audialnej) oraz relacje władzowe wpisane w audiosferę (kto ma prawo generować dźwięk, kto musi go znosić, czyja cisza jest „szanowana”). Krajobraz audialny psychoperformansu jest zatem jednocześnie konstruktem akustycznym, neurofizjologicznym i politycznym, a jego kształtowanie staje się jednym z centralnych zadań matrycy decyzji.

Słuchowe uwarunkowania pola obecności sprawiają, że dźwięk w psychoperformansie jest uprzywilejowanym nośnikiem prozodii domknięcia – tej warstwy decyzji „po”, która materializuje się w strukturze kadencji, wyciszeń i pauz, nie tylko w logoperformansie, ale także w całym układzie sensomotorycznym. Głos – w wymiarze fonetycznym, prozodycznym i timbralnym – staje się tutaj szczególnym przypadkiem perfonemu audialnego: logoperformans nie jest jedynie nośnikiem semantyki, lecz także modulacją częstotliwości, natężenia, tempa, które wpływają na tonus mięśniowy, rytm oddechu, rozkład pobudzenia współczulnego i przywspółczulnego. Muzyczne organizacje dźwięku – od prostych ostinat rytmicznych, przez drony, po struktury wielogłosowe – wchodzi w ścisłe sprzężenie z kinestezją i interocepcją,

działając jako zewnętrzne generatory dominanta rytmiczna, które mogą zarówno stabilizować, jak i destabilizować system sensomotoryczny. Badania z zakresu neurologii muzyki i neuroestetyki dźwięku pokazują, że temporalna struktura sygnału akustycznego – rytm, puls, mikro–nieregularności – jest bezpośrednio powiązana z mechanizmami przewidywania i korekcji błędu w mózgu, co oznacza, że psychoperformans, modulując parametry audialne, ingeruje w samą architekturę predykcyjną ciała. W polu obecności przekłada się to na konieczność projektowania gęstości bodźców akustycznych w ścisłej relacji do innych kanałów: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą być tak zestrojone, aby żaden z nich – w szczególności dźwięk – nie przejął całkowitej kontroli nad systemem predykcyjnym, zamieniając psychoperformans w sytuację przymusowego zanurzenia w audiosferze.

Z punktu widzenia somatycznego i relacyjnego dźwięk i muzyka konstytuują także topologię pola obecności: to, co w teorii krajobrazu audialnego opisuje się jako relacje między tłem, pierwszym planem i sygnałami, w psychoperformansie staje się materialnym problemem rozmieszczenia źródeł dźwięku, kierunkowości emisji, ruchu audialnych „obiektów” w przestrzeni. Uczestnik nie „słyszy dźwięku w ogóle”, lecz słyszy konkretne widma, które rozchodzą się w polu, odbijają, są maskowane lub wzmacniane przez architekturę, ciała, obiekty; równocześnie jego własny głos, oddech, szelest ubrania wchodzi w skład krajobrazu. Psychoperformans wpisuje to doświadczenie w logikę IndywiduAkcji: jednostka nie jest jedynie biernym odbiorcą audiosfery, lecz współproducentem krajobrazu audialnego pola obecności, a więc podmiotem odpowiedzialnym za to, jakie perfonemy dźwiękowe wprowadza, jak reaguje na dźwięki innych, jakie milczenia utrzymuje lub przerywa. Tym samym dźwięk staje się jednym z głównych mediów negocjowania granic między tym, co prywatne a wspólne: czyje dźwięki uznawane są za „naturalne” elementy tła, a czyje za „zakłócenie”; kiedy cisza jest postrzegana jako zasób regulacyjny, a kiedy jako wyraz wykluczenia lub przemocy symbolicznej. Matryca decyzji musi te napięcia kodować wprost, projektując pole obecności jako akustycznie etyczną przestrzeń współistnienia, w której margines sterowalności obejmuje nie tylko parametry fizyczne dźwięku, lecz także dystrybucję prawa do bycia słyszonym.

Wprowadzenie dźwięku, muzyki i krajobrazu audialnego jako osobnej osi analizy nie oznacza więc wyodrębnienia „działu muzycznego” w obrębie psychoperformansu, lecz raczej uznanie, że cały system perfonemiczny oparty jest na głębokiej audialności: od struktury logoperformansu, przez prozodię domknięcia, po sposób, w jaki obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt splatają się w sekwencje napięcie–uwolnienie. Niniejsza część poświęcona jest zatem rozpisaniu tej audialnej osi w kilku komplementarnych perspektywach: od mikro–perfonemów dźwiękowych i muzycznych (rytm, barwa, faktura, dron, pętla, szum, cisza) przez organizację audiosfery w planie sytuacyjnym (rozmieszczenie źródeł, akustyka przestrzeni, relacje między dźwiękami „naturalnymi” a wprowadzanymi intencjonalnie), aż po zagadnienia odpowiedzialności audialnej (higiena słuchowa, progi bezpieczeństwa, prawo do ciszy i do głosu). W każdej z tych perspektyw dźwięk będzie traktowany jako nośnik aktów symbolicznych i zarazem jako wskaźnik stanu systemu neuro–somatycznego; muzyka – jako wyspecjalizowany moduł organizacji czasu i afektu, zdolny zarówno do subtelnej modulacji pola obecności, jak i do jego gwałtownego przeciążenia; krajobraz audialny zaś – jako matryca, w której rozgrywają się polityki słyszalności i niesłyszalności. Psychoperformans, integrując ustalenia psychoakustyki, ekologii akustycznej, sound studies, neurologii słuchu i muzykoterapii, przepisuje je na język operacyjny matrycy decyzji: w kolejnych częściach dźwięk, muzyka i

krajobraz audialny będą analizowane jako kluczowe wektory IndywiduAkcji, ukierunkowujące trajektorie ciała i znaczenia w czasie, w przestrzeni i w relacyjnej głębi pola obecności.

9.1. Głos własny i chór: ton, artykulacja, szum tła

Głos własny w psychoperformansie nie jest ani „prywatnym instrumentem”, ani wyłącznie nośnikiem treści werbalnych, lecz wysokowrażliwym interfejsem między ciałem a krajobrazem audialnym, w którym kumulują się procesy somatyczne, afektywne, językowe i społeczne. Pole obecności, w chwili gdy pojawia się głos, ulega radykalnej reorganizacji: punkt widzenia zostaje przechwycony przez punkt słyszenia, a perfonemy audialne – modulacje wysokości podstawowej, zmiany natężenia, przesunięcia barwy, mikro–wahnięcia rytmu frazy – zaczynają determinować dominanta rytmiczna całej sytuacji, także wtedy, gdy równolegle rozwijają się działania w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. W logice psychoperformansu „głos własny” oznacza nie tylko fizjologiczną emisję dźwięku z urządzenia kraniowo–rezonansowego, ale także konfigurację trzech poziomów: somatycznego (oddech, napięcie mięśniowe, ustawienie kręgosłupa i obręczy barkowej, status przepony i mięśni dna miednicy), fonetyczno–prozodycznego (wysokość, głośność, tempo, rytm pauz, artykulacja spółgłosek i samogłosek, charakter przejść między sylabami) oraz hermeneutycznego (rodzaj wypowiedzi, rejestr językowy, sposób rozkładania akcentów semantycznych). Logoperformans w tym sensie jest nie tylko „tekstem mówionym”, ale całym układem aktów symbolicznych, w których mikroskopijne różnice w tonie i artykulacji prowadzą do makroskopijnych przesunięć w rozkładzie napięcie–uwolnienie w polu obecności. Głos własny, gdy zostaje umieszczony w planie sytuacyjnym jako świadomie projektowany perfonem, staje się jednym z najważniejszych narzędzi IndywiduAkcji: to przez niego podmiot może eksperymentować z tym, jak „brzmi” jego sprawczość, jak układa się prozodia domknięcia, w jaki sposób można modulować margines sterowalności całego działania, nie zmieniając ani jednego słowa w zapisie werbalnym.

Fenomenologicznie doświadczenie własnego głosu jest z natury podwójne: z jednej strony słyszany „od środka” jako wewnętrzna vibracja kości, tkanek miękkich i płynów, z drugiej – odbierany „z zewnątrz” poprzez powietrzną transmisję fali akustycznej, w której mózg dokonuje segregacji strumieni słuchowych i rozpoznaje głos jako „mój”, choć brzmi on inaczej niż w wewnętrznej audycji. Ta dychotomia, dobrze rozpoznana w psychoakustyce i w tradycji refleksji nad głosem, w psychoperformansie zostaje przekształcona w zasób operacyjny: plan sytuacyjny może wykorzystywać moment konfrontacji z nagraniem własnego głosu jako perfonem o wysokiej intensywności, w którym ujawnia się rozszczepienie między „ja mówiącym” a „ja słyszonym”. W takim ujęciu ton i artykulacja funkcjonują nie tylko jako parametry akustyczne, lecz także jako wskaźniki wewnętrznej organizacji podmiotowości: głos o wąskiej dynamice wysokości i spłaszczonej prozodii może odzwierciedlać obronną redukcję ekspresji afektywnej; głos o gwałtownych skokach natężenia i przyspieszonej artykulacji – nadmiar pobudzenia, trudności w stabilizacji dominanta rytmiczna; głos o wysokim poziomie szumu oddechowego i niestabilnym ataku – napięcia w układzie oddechowym i mięśniowym. Psychoperformans, zamiast interpretować te cechy w kategoriach „dobrego” czy „złego” głosu, traktuje je jako dane wejściowe do matrycy decyzji: to, jak aktualnie skonfigurowany jest głos własny, wyznacza początkowe warunki pola obecności i zakres możliwych interwencji perfonemicznych.

Głos własny wchodzi w psychoperformansie w ścisłą relację z obiektami–kluczami oraz z architekturą przestrzeni, tworząc z nimi złożone assemblage audialno–materialne. Dźwięk głosu odbija się od powierzchni, jest pochłaniany przez tkaniny, wzmacniany przez wnęki, rezonuje w ciałach innych osób; obiekty w polu – naczynia, pudełka, metalowe elementy, powierzchnie drewniane czy szklane – mogą zostać świadomie włączone jako rezonatory, filtry lub przeszkody akustyczne. W planie sytuacyjnym można projektować perfonemy, w których logoperformans jest „przepuszczany” przez określone konfiguracje obiektów: mówienie do wnętrza kartonu, przez cienką zasłonę, w kierunku podłogi lub sufitu, z ustami blisko ściany lub w otwartym polu. Każda z tych konfiguracji zmienia percepcyjną strukturę głosu – ilość szumu tła, relację między falą bezpośrednią a odbitą, odczuwany dystans – a tym samym moduluję to, jak ciało interpretuje własną ekspresję. Równocześnie światło, które organizuje widzialność ciała i obiektów, współdeterminuje warunki audialne: mocne, kierunkowe oświetlenie z przodu sprzyja percepcji twarzy i ruchu ust, co wzmacnia integrację audiowizualną; światło rozproszone i słabe może z kolei zwiększać wagę informacji audialnej i zmieniać sposób, w jaki głos „zawłaszcza” przestrzeń. W tej wielokanałowej konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają w stałej pętli sprzężeń zwrotnych, a głos własny – modulowany w czasie jako ton, artykulacja i pauza – stanowi jeden z głównych regulatorów gęstości bodźców: może ją zwiększać, wchodząc w rejestry krzyku, śmiechu, intensywnej mowy, lub obniżać, przechodząc w szept, rozrzedzoną frazę, rozciągnięte samogłoski. Matryca decyzji koduje te przejścia jako sekwencje napięcie–uwolnienie, w których każde „podkręcenie” audialnej intensywności musi być zrównoważone perfonemami wyciszenia, aby margines sterowalności nie został przekroczony.

Centralnym problemem w pracy z głosem własnym jest zatem nie tyle „nauka poprawnej emisji”, ile świadome zarządzanie relacją między głosem a szumem tła, między artykulacją a tym, co pozostaje niewypowiedziane, między indywidualną barwą a tym, co staje się wspólne w chórze. Głos jest w tym sensie medium, w którym ujawnia się struktura pola obecności: kto ma prawo mówić, w jakim tonie, jak długo; czyje głosy są słyszane jako centralne, a czyje jako marginalne; jakie formy milczenia są rozpoznawane jako aktywne, a jakie jako wymuszone. Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny dla pracy z głosem, wprowadza więc nie tylko parametry techniczne (wysokość, dynamika, artykulacja), ale także parametry etyczne i polityczne: kto inicjuje logoperformans, kto ma dostęp do perfonemów domknięcia, jak dystrybuowana jest możliwość powiedzenia „stop”, „dość”, „teraz milczę”. W tym ujęciu głos własny jest zarazem narzędziem IndywiduAkcji i testem struktury relacyjnej: sposób, w jaki brzmi jednostka w polu współobecności, jak jej ton wpisuje się w krajobraz audialny, w jakim stopniu jej artykulacja jest przestrzenią kontroli, a w jakim – miejscem negocjacji, ujawnia, jak zaprojektowany został porządek sprawczości w całym układzie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Jeżeli głos własny wyznacza w psychoperformansie oś indywidualnej IndywiduAkcji, to chór – rozumiany nie wyłącznie w kategoriach klasycznej formacji wokalne, lecz szerzej jako konfiguracja wielogłosowości w polu obecności – staje się laboratorium relacyjnej i politycznej organizacji audiosfery. Chór w tym sensie obejmuje zarówno sytuacje śpiewu unisono, śpiewu wielogłosowego, skandowania, wspólnego czytania, jak i złożone formy „szumu głosowego” generowanego przez grupę (nakładające się szeptania, półgłosy, fragmentaryczne wypowiedzi). Z perspektywy psychoakustycznej chór jest układem intensywnej interakcji między segregacją a fuzją strumieni słuchowych: ucho i mózg uczestnika muszą nieustannie negocjować, co

rozpoznać jako spójną figurę, a co jako tło; które głosy „zlewają się” w chmurę widmową, a które pozostają rozróżnialne; jak ułożyć hierarchię uwagi pomiędzy własnym głosem a głosami innych. W planie sytuacyjnym psychoperformansu ten mechanizm staje się jednym z głównych narzędzi modulowania gęstości bodźców i dominanta rytmiczna: zmiana trybu z mowy indywidualnej na wspólny śpiew może dramatycznie podnieść poziom pobudzenia układu autonomicznego; przejście z pełnego, homogenicznego unisono w strukturę rozrzedzoną, w której tylko część osób podtrzymuje brzmienie, a reszta milknie, może zostać użyte jako precyzyjna prozodia domknięcia. Jednocześnie chór ujawnia w sposób szczególnie wyrazisty, że obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są nierozzerwalne: wizualna konfiguracja ciał (ustawienie w kręgu, w rzędach, w rozsypce), logoperformansowy tekst (czy są to słowa o charakterze opisowym, liturgicznym, politycznym, czysto fonetycznym), gesty (unisonowe ruchy, mikrosemafory ciała, napięcia mięśniowe), reżim oświetlenia (czy widać twarze, czy tylko sylwetki), obecność obiektów (partytury, mikrofony, instrumenty, improwizowane rekwizyty dźwiękowe) – wszystko to współdeterminuje, czy chór zostanie doświadczony jako pole wsparcia, czy jako przemocowa masa, jako możliwość rozproszenia własnej ekspozycji, czy jako zagrożenie utraty indywidualnego konturu.

Z punktu widzenia matrycy decyzji zasadnicze jest tu rozróżnienie między chórem jako strukturą homofoniczną a chórem jako strukturą heterofoniczną i polifoniczną. W trybie homofonicznym głosy dążą do maksymalnego wyrównania parametrów: wspólna wysokość (lub wspólna relacja interwałowa), zsynchronizowane wejścia i wyjścia, zbliżone barwy, ujednolicony sposób artykulacji. W praktykach wokalnych można to odnieść do chóru klasycznego, ale w psychoperformansie analogiczne konfiguracje mogą dotyczyć także zbiorowego skandowania, jednoczesnego wypowiedania tej samej frazy, wspólnego oddychania w tym samym rytmie. Taka homofonia działa jak silny regulator dominanta rytmiczna: narzuca jeden puls grupowy, w którym margines sterowalności jednostki zostaje częściowo zawieszony na rzecz synchronizacji. Badania nad neuronalną synchronizacją w zbiorowym śpiewie, nad efektem „we-mode cooperation”, nad zjawiskiem entrainmentu, sugerują, że tego typu konfiguracje mogą nasilać poczucie wspólnoty, redukować lęk, podnosić próg tolerancji na bodźce, ale także sprzyjać podporządkowaniu i tłumieniu sygnałów indywidualnego dyskomfortu. Psychoperformans, włączając homofoniczne figury chóralne do repertuaru perfonemów, musi zatem ściśle kontrolować parametry ich użycia: czas trwania, głośność, obecność lub brak możliwości wycofania się z udziału, sposoby sygnalizowania decyzji „po” przez jednostki. W trybie heterofonicznym natomiast każdy głos zachowuje pewną odrębność – śpiewając tę samą melodię z lokalnymi wariantami, deklamując ten sam tekst z różnymi rytmami i akcentami, improwizując wokół wspólnego motywu – co podnosi złożoność krajobrazu audialnego, ale też przywraca jednostce większą przestrzeń IndywiduAkcji. Polifonia, rozumiana nie tylko w sensie muzyczno–teoretycznym, lecz szerzej jako wielogłosowość narracyjna i afektywna, staje się tu narzędziem demontażu jednorodnego „my” na rzecz wspólnoty różnic: różne barwy, rejestry, języki, akcenty, strategie artykulacji współlistnieją, nakładają się, tworzą przeploty, które mogą być mapowane w kanale obraz (rysunkowe lub fotograficzne diagramy rozmieszczenia głosów), porządkowane w kanale słowo (zapisy warstw tekstu), wspierane gestycznie (sygnały dające prawo do wchodzenia i wychodzenia z brzmienia), modulowane światłem (lokalne rozjaśnienia i przyciemnienia wokół poszczególnych osób), sprzęgane z obiektem (mikrofony kierunkowe, maski, rezonatory). Na tym tle szczególnego znaczenia nabiera szum tła – nie tylko w sensie akustycznym (noise floor, szum systemowy, pogłos, szmer obecności), ale także metaforycznym: jako rejestr głosów, które nie

przechodzą w artykulację, które pozostają w stanie przed-fonemicznym. Psychoperformans, projektując sytuacje chóralne, musi zdecydować, jak traktować ten szum: czy będzie on neutralizowany przez techniki „czyszczenia” audiosfery (wygłuszanie, selekcja mikrofonowa), czy przeciwnie – włączany jako ekspresja tych warstw pola obecności, które wymykają się dyskursywnej formie, a jednak współtworzą IndywiduAkcję. W tym sensie chór nie jest tylko sumą głosów, lecz także konfiguracją szumów, pauz i pół-dźwięków, których status etyczny (czy wolno je ignorować, czy trzeba je usłyszeć) staje się jednym z kluczowych pytań dla odpowiedzialnego projektowania działań psychoperformatywnych.

W perspektywie perfonemiki głosowej ton staje się jednym z kluczowych parametrów, w których zbiega się fizjologia, semiotyka i polityka relacji. W psychoakustycznym sensie ton odsyła do wysokości podstawowej i jej obwiedni w czasie, ale w praktyce interakcyjnej „ton głosu” jest natychmiast czytany jako wskaźnik postawy wobec Innego: dominujący, podporządkowany, neutralny, ironiczny, czuły, protekcyjny. Psychoperformans, zamiast naturalizować te kody, rozszczepia je na komponenty operacyjne: wysokość, zakres dynamiczny, nachylenie intonacji, struktura kadencji w logoperformansie, relacja między tonem a ruchem ciała i ustawieniem głowy. W planie sytuacyjnym można projektować perfonemy, w których jedyną zmienną jest ton przy niezmienionym tekście i tempie, co pozwala przebadать, jak pole obecności reorganizuje się, gdy ta sama fraza – przy zachowanej artykulacji segmentalnej – przechodzi od rejestrów neutralnych do wymiarów konfrontacyjnych, zinternalizowanych czy opiekuńczych. Jednocześnie ton głosu nie jest tu traktowany jako prosty wskaźnik „prawdziwego” stanu emocjonalnego, lecz jako złożona praktyka kulturowa, wpisana w habitus językowy i klasowy: to, co w jednym kontekście jest słyszane jako „ciepłe” czy „zaangażowane”, w innym może zostać zinterpretowane jako nadmiernie ekspresyjne albo wręcz agresywne. Matryca decyzji musi te różnice kodować, uwzględniając nie tylko parametry akustyczne, lecz także rozkład władzy w polu obecności: kto może pozwolić sobie na zmienność tonalną bez ryzyka dyscyplinowania, a kto jest zmuszony utrzymywać „bezpieczną” płaskość intonacji, by nie zostać odczytanym jako „nieprofesjonalny”, „histeryczny” czy „niepewny”. W psychoperformansie praca nad tonem staje się zatem nie ćwiczeniem estetycznym, lecz eksperymentem na strukturach rozpoznania: poprzez modulacje dominanta rytmiczna i intonacyjnej obwiedni fraz jednostka może testować, jak zmienia się odbiór jej głosu w różnych konfiguracjach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a równocześnie zyskiwać dostęp do doświadczenia własnej sprawczości audialnej, nie redukowanej do binarnego podziału „mówić czy milczeć”.

Artykulacja – rozumiana jako sposób formowania głosek, ale też jako „szlif” konturów frazy – wprowadza do psychoperformansu poziom mikroskopijnej rzeźby głosu, w której segmentalne detale (czas trwania samogłosek, stopień zwarcia spółgłosek, obecność lub brak aspiracji, kształt przejść między sylabami) stają się perfonemami o wysokiej nośności symbolicznej. W klasycznej fonetyce i socjolingwistyce artykulacja wiązana jest z dialektem, klasą, wykształceniem, stylem mówienia; w logoperformansie psychoperformansu odnosi się także do trajektorii IndywiduAkcji: do tego, jak ciało „wydobywa” słowa w polu obecności, czy pozwala sobie na miękkie, zaokrąglone przejścia, czy też usztywnia aparat artykulacyjny, redukując potencjalną wieloznaczność dźwięków. Plan sytuacyjny może tu wykorzystywać kontrasty między rejestrami: dokładna artykulacja quasi-laboratoryjna w zestawieniu z mową zredukowaną do niewyraźnych konturów, mowę szeptaną, w której spółgłoski tracą część energii akustycznej, oraz mowę „rozmytą” w pogłosie, gdzie zacierają się granice między

segmentami. W polu obecności te różnice nie są neutralne: precyzyjna artykulacja może być doświadczana jako forma kontroli, dystansu lub „profesjonalizacji”; z kolei zredukowana artykulacja może być odczytywana jako regresja, infantylizacja albo przeciwnie – jako akt oporu wobec wymogu przejrzystości. Psychoperformans nie rozstrzyga tych opozycji z góry, lecz mapuje ich efekty: rejestruje, jak zmienia się gęstość bodźców w kanale dźwiękowym, gdy wypowiedzi przechodzą od „dokładnej” do „zamglonej” artykulacji; jak układają się trajektorie napięcie–uwolnienie w ciele, gdy jednostka ćwiczy przejścia między „twardym” a „miękkim” konturem głosu; jakie decyzje „po” podejmują uczestnicy w odniesieniu do tych rejestrów w kolejnych działaniach. W dłuższych trajektoriach IndywiduAkcji zmiany w artykulacji mogą stać się jednym z najbardziej wymiernych wskaźników przesunięć w strukturze sprawczości: przejście od zaciśniętych, ściętych końcówek słów do pełnych, domkniętych fraz z wyraźną prozodią domknięcia może odzwierciedlać praktykowane w polu obecności ćwiczenia „dociągania” decyzji, natomiast zdolność świadomego użycia mowy „rozszczelnionej”, „niedomkniętej” – gotowość do tolerowania ambiwalencji bez kompulsywnego domykania sensu.

Szum tła – zarówno w sensie ścisłym (noise floor, stałe komponenty akustyczne niezwiązane z zamierzonym sygnałem), jak i w sensie rozszerzonym (wszystko, co w polu audialnym pozostaje „nie na pierwszym planie”) – jest w psychoperformansie traktowany jako jeden z najistotniejszych, a zarazem najczęściej ignorowanych wymiarów głosu i chóru. W praktyce akustycznej szum tła bywa redukowany za pomocą filtrów, bramek szumów, strategii adaptacji przestrzeni; w planie sytuacyjnym psychoperformansu pytanie brzmi nie tyle „jak go wyeliminować?”, ile „jak z nim pracować?”. Szum tła zawiera w sobie kroki, szelesty ubrań, chrząknięcia, westchnienia, drobne dźwięki obiektów, ale także oddechy, mikro–wokalizacje, przytłumione śmiechy – cały rejestr dźwięków, które klasyczne praktyki sceniczne często traktują jako „nieprofesjonalne zakłócenia”. Z perspektywy pola obecności są to jednak perfonemy niskiego progu, które informują o stanie układu: czy grupa jest napięta, znudzona, rozluźniona, czy strumień uwagi jest jeszcze skonsolidowany, czy już się rozsypuje. Psychoperformans może celowo „otwierać” pasmo szumu tła, prosząc uczestników o wsłuchanie się w te dźwięki, o ich mapowanie, o ich nazwanie w kanale słowo, o ich narysowanie w kanale obraz, o ich zaznaczenie gestem; może też wprowadzać obiekty, które wchodzą z szumem w relację (tkaniny tłumiące, powierzchnie rezonujące, drobne instrumenty perkusyjne, których brzmienie przypomina dźwięki „przypadkowe”). W pracy z chórem szczególnego znaczenia nabiera przechodzenie od szumu tła do zorganizowanego brzmienia i z powrotem: zbiorowe przejście z rozproszonego murmurando w wyraźny, toniczny dźwięk, a następnie powrót do szmeru może być użyte jako perfonem transformacji – ciało grupowe doświadcza wtedy, że to, co zwykle uznawane jest za „hałas”, może zostać ustrukturyzowane, a to, co uznawane jest za „czystą formę”, może świadomie powrócić do stanu rozproszenia. Matryca decyzji, projektując takie trajektorie, musi jednak brać pod uwagę profile sensoryczne uczestników: dla osób o wysokiej wrażliwości na bodźce audialne nawet niewielki wzrost szumu tła może być doświadczeniem nadmiernym, podczas gdy dla innych – jego redukcja do niemal absolutnej ciszy może wywołać niepokój, poczucie ekspozycji lub intruzywne nasłuchiwanie własnych odgłosów somatycznych. Dlatego praca z szumem tła w psychoperformansie nie polega na abstrakcyjnej „estetyce ciszy i hałasu”, lecz na precyzyjnym dostrajaniu gęstości bodźców w kanale dźwiękowym do marginesu sterowalności poszczególnych osób i całego pola obecności, przy równoczesnym uwzględnieniu tego, że w krajobrazie audialnym poza kontrolą planu sytuacyjnego zawsze pozostaną elementy środowiskowe: od odgłosów miasta po trzaski

instalacji technicznych, które także wchodzą w spłot obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt jako nieusuwalne, a jednak poddające się częściowej re–interpretacji wektory IndywiduAkcji.

Z punktu widzenia metodologii psychoperformansu najbardziej zaawansowanym wymiarem pracy z głosem własnym, chórem, tonem, artykulacją i szumem tła jest ich integracja w postaci ściśle zaprojektowanych planów sytuacyjnych, które można traktować jako partytury audialne o rozdzielczości pozwalającej na badanie i modelowanie mikro–przemian pola obecności w trybie N-of-1 oraz w konfiguracjach grupowych. Partytura taka nie jest prostym zapisem „co kto mówi i kiedy”, lecz wielowarstwową matrycą perfonemiczną, w której każda interwencja głosowa – pojedyncza sylaba, zmiana tonicznego centrum, pojawienie się chóru, wejście szumu tła, rozciągnięta pauza – kodowana jest równolegle w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Oznacza to, że logoperformans zostaje od początku sprzęgnięty z topologią przestrzeni (gdzie lokuje się źródło dźwięku), choreografią ciał (w jakiej odległości znajdują się od siebie uczestnicy, jakie przyjmują postawy, jak dystrybuowane są wektory spojrzeń), reżimem oświetlenia (czy ton indywidualnego głosu zostaje wsparty światłem punktowym, czy rozpuszczony w ogólnym rozproszeniu), obecnością artefaktów technicznych (mikrofony, głośniki, rejestratory) oraz obiektów–kluczy, które pełnią rolę rezonatorów lub „adresatów” głosu. W takim ujęciu nawet pozornie banalne ćwiczenie – na przykład przechodzenie od mowy indywidualnej do chóralnego unisono i z powrotem – staje się eksperymentem złożonym: matryca decyzji musi określić górne i dolne progi natężenia, zakres dopuszczalnych wysokości, maksymalną gęstość nakładających się głosów, czas ekspozycji na zwiększony szum tła, dopuszczalne profile pogłosu (czy pole obecności ma mieć charakter „suchy”, quasi–studyjny, czy „mokry”, z długą odpowiedzią przestrzeni), a także formę prozodii domknięcia (czy wyjście z ćwiczenia następuje przez wspólną kadencję, przez rozproszenie w szumie, przez pojedynczy głos domykający, czy przez decyzję milczenia). Każda z tych opcji generuje inny rozkład napięcie–uwolnienie, inny profil pobudzenia autonomicznego, inny tryb IndywiduAkcji – od takich, które wzmacniają poczucie współdzielonego „my”, po takie, które umożliwiają doświadczenie oddzielenia i autoafirmacji wśród wielu głosów.

W tym kontekście szczególnie istotne jest rozróżnienie między głosem „własnym” a głosem „przypisanym”, czyli sytuacjami, w których jednostka operuje materiałem językowym i wokalnym pochodzącym z zewnętrznych reżimów (tekst liturgiczny, slogan polityczny, cytaty kliniczne, formuła diagnostyczna, fragment instrukcji technicznej) albo wciela się w rolę, której ton i artykulacja zostały ukształtowane przez dominujące dyskursy. Psychoperformans, pracując z logoperformansem, wykorzystuje te różnice jako narzędzie demistyfikacji: plan sytuacyjny może wprowadzać sekwencje, w których uczestnik najpierw wypowiada „przypisany” tekst w tonie i artykulacji, jakie automatycznie przyjmuje (na przykład medykalizujący rejestr wobec własnego ciała, formalny rejestr biurowy, auto–dyscyplinujący rejestr samokontroli), a następnie eksperymentuje z jego re–intonacją, re–artykulacją i przepisaniem w innym krajobrazie audialnym (zmiana akustyki przestrzeni, przejście z samotnego wypowiedzania do chóralnego „przewłaszczania”, rozmontowanie tekstu na sylaby i fonemy, które przechodzą w szept, szum, śpiew). W tym procesie ton i artykulacja stają się narzędziami rekontekstualizacji: to, co było „głosem instytucji” w ciele jednostki, może zostać odsłonięte jako cytaty, przepracowane poprzez wielogłos chóru, zrelatywizowane przez szum tła, które ujawnia, że wokół istnieją inne rejestry – od śmiechu i westchnień po niemal niesłyszalne dźwięki oporu. Margines sterowalności jest tu kluczowy: plan musi dopuszczać całkowitą rezygnację z re–performowania tekstów, które przekraczają próg afektywnej tolerancji, oraz precyzyjnie

kodować, kto i w jakiej formie decyduje o zakończeniu danej sekwencji (czy istnieje sygnał niewerbalny – gest lub obiekt–klucz – który pozwala wycofać głos z obiegu). Tak rozumiana praca głosowa umożliwia nie tylko przeformułowanie narracji, ale też zmianę „metryki” czasu wewnętrznego: repetycja tego samego zdania w zmieniającym się tonskim i artykulacyjnym otoczeniu może doprowadzić do kompresji traumatycznego „wiecznego teraz” w domykalną sekwencję, w której prozodia domknięcia zostaje zmaterializowana w akcie ciszy podtrzymanej przez grupę.

Zadaniem psychoperformansu nie jest przy tym produkcja idealnych głosów ani „czystych” chórów, lecz raczej wytworzenie środowiska, w którym heterogeniczność brzmień – jąkania, szczeliny, załamania tonu, nieprzewidywalne wejścia i wyjścia z chóru, nawroty szumu tła – może być rozpoznana jako podstawowy materiał badań i modelowania relacji, a nie jako defekt wymagający korekcji. W tym sensie plan sytuacyjny staje się rodzajem akustycznej heterotopii: przestrzenią, w której głosy zwykle marginalizowane, wykluczane lub dyscyplinowane (głosy z silnym akcentem, głosy dziecięce, głosy osób z zaburzeniami płynności, głosy „zmęczone”, „złamane”) mogą zostać umieszczone w centrum pola obecności – czy to przez punktowe oświetlenie, czy przez mikrofon kierunkowy, czy przez specyficzną konfigurację obiektów–kluczy, które materializują ich status. Obraz dokumentujący takie sytuacje – rysunki, diagramy rozmieszczenia, kadry wideo – przestaje być jedynie ilustracją, a staje się kolejną warstwą logoperformansu, w której zapisuje się historia zmian tonów, artykulacji i szumów; gesty towarzyszące wydobywaniu głosu i jego wycofywaniu – drżenie dłoni, ruchy szyi, mikrokorekty dystansu – mogą być odczytywane jako somatyczne przypisy do tego, co brzmi i co nie. Światło, modulując widzialność głośniejących się ciał, nadaje im różny status ontologiczny: raz jako „performerów”, raz jako „świadków”, raz jako „słuchaczy”, co w praktyce przekłada się na dystrybucję prawa do artykulacji. Dźwięk rejestrowany i – jeśli plan na to pozwala – odtwarzany po czasie, tworzy meta–warstwę audialnej pamięci, która może być użyta do analizy trajektorii IndywiduAkcji: porównywanie nagrań z różnych etapów pracy pozwala rozpoznać, czy zmienia się nie tylko treść wypowiedzi, ale także struktura toniczna, rozkład pauz, gęstość szumu tła. Obiekt wreszcie – mikrofon, maska, pudełko, na które „nakierowuje się” głos, rekwizyt będący adresatem mowy – staje się mediatorem między ciałem a audiosferą, materializując wybory dotyczące tego, komu lub czemu głos jest powierzany, jaka topologia relacyjna jest za jego pośrednictwem ustanawiana.

Wszystko to sprawia, że praca z głosem własnym i chórem w psychoperformansie jest jednocześnie praktyką techniczną, hermeneutyczną, somatyczną i polityczną. Techniczną – bo wymaga precyzyjnej znajomości parametrów akustycznych i sposobów ich modulacji (czas pogłosu, pasmo przenoszenia, relacja sygnał/szum, dystrybucja źródeł dźwięku w przestrzeni), a także podstawowej świadomości neurofizjologicznej (jak układ słuchowy integruje informacje z obu uszu, jakie są progi bólu akustycznego, jak działa maskowanie częstotliwościowe, jak szum tła wpływa na obciążenie poznawcze). Hermeneutyczną – bo pracuje na warstwach znaczenia, w których ton i artykulacja wpisują się w narracje o sobie, o świecie, o Innych, a szum tła odsłania to, co niespójne, niewypowiedziane, wypierane. Somatyczną – bo każda zmiana w logoperformansie zakłada zmianę w mapach proprioceptywnych i interoceptywnych: inaczej ustawia się kręgosłup, inaczej pracują mięśnie oddechowe, inaczej rozkłada się napięcie w barkach i zuchwie, co może być odczuwane jako realna ulga lub przeciwnie – jako zbyt silna ekspozycja. Polityczną wreszcie – bo dystrybucja głosu, prawo do mówienia i milczenia, do bycia szumem lub tonem, do bycia w chórze lub na jego obrzeżu, jest zawsze uwarunkowana

relacjami władzy, klasą, płcią, wiekiem, sprawnością, historią przemocy i opieki. Psychoperformans, świadomie projektując plan sytuacyjny dla pracy z głosem i chórem, wchodzi w te obszary bez iluzji neutralności: margines sterowalności musi obejmować nie tylko parametry akustyczne, lecz także mechanizmy zgody, zabezpieczenia przed wymuszeniem wypowiedzi, prawo do wycofania nagrań, a także zasadę, że żadna rejestracja audialna nie może zostać wykorzystana poza kontekstem pola obecności bez jednoznacznej, odwracalnej zgody osób biorących udział w działaniu. Dopiero w takim rygorze logoperformans – jako splot tonów, artykulacji, szumów i pauz – może stać się medium trwałej IndywiduAkcji, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą przestrzeń dla nowych form słyszenia siebie i innych, bez popadania ani w estetyzującą fetysyzację głosu, ani w technokratyczną redukcję go do „danych mowy”.

9.2. Instrumenty proste i obiekty dźwiękowe: miski, gongi, kamertony, powierzchnie rezonansowe

Instrumenty proste i obiekty dźwiękowe w psychoperformansie – miski, gongi, kamertony, powierzchnie rezonansowe – konstytuują szczególną klasę mediów sonicznych, w których relatywnie nieskomplikowana budowa organologiczna sprzęga się z bardzo wysoką złożonością fenomenologiczną i epistemiczną. W odróżnieniu od instrumentarium wymagającego rozwiniętej techniki gry i złożonych idiomów stylistycznych, obiekty te pozwalają na niemal natychmiastowe wejście w relację dźwiękową, przy minimalnym progu umiejętności, a zarazem generują bogate widma harmoniczne, długie obwiednie czasowe i rozbudowane pola interferencji, które intensywnie angażują zarówno aparaty słuchowe, jak i układy przedsionkowo-somatyczne. W tradycji muzyki konkretnej i teorii obiektu dźwiękowego (Schaeffer, Chion) miski, gongi, kamertony i powierzchnie rezonansowe można opisać jako nośniki stabilnych typów morfologicznych, umożliwiających analityczne śledzenie parametrów takich jak atak, podtrzymanie, wybrzmiewanie, fluktuacje widmowe. Psychoperformans przechwytuje tę morfologię, ale wpisuje ją w rygor planu sytuacyjnego: każdy dźwięk misy, każde uderzenie w gong, każde pobudzenie kamertonu, każde przesunięcie obiektu po powierzchni rezonansowej kodowane jest jako perfonem o jasno określonych funkcjach w polu obecności. Oznacza to, że nie chodzi wyłącznie o „ładne brzmienie”, lecz o precyzyjne operowanie gęstością bodźców i dominanta rytmiczna w kanale dźwiękowym, w ścisłym sprzęgnięciu z kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Dźwięk jest tu zawsze wydarzeniem materialnym: miska ma masę, grubość, rodzaj stopu, fakturę powierzchni; gong ma określony profil, kształt wyoblenia, system zawieszenia; kamerton posiada częstotliwość nominalną, ale także konkretne właściwości sprężyste i przewodnictwo drgań; powierzchnia rezonansowa – stół, podłoga, pudło, ściana – ma swoje własne spektrum rezonansów. Psychoperformans traktuje te parametry jako część matrycy decyzji: dobór konkretnego instrumentu prostego nie jest estetycznym ornamentem, lecz wyborem modelu wibroakustycznego, który będzie oddziaływał na ciało i relacje w polu.

W perspektywie perfonemiki istotne jest rozróżnienie między instrumentem prostym a obiektem dźwiękowym. Instrument prosty – klasyczny kamerton, pojedyncza miska, gong zawieszony na statywie – posiada względnie zdeterminowaną funkcję i przewidywalną odpowiedź akustyczną; obiekt dźwiękowy natomiast może być dowolnym przedmiotem, który

w danej konfiguracji pola obecności zostaje pobudzony do drgań i tym samym włączony do ekosystemu audialnego: metalowa misa używana zwykle jako naczynie, płyta meblowa traktowana jako membrana rezonansowa, fragment instalacji wentylacyjnej, który pod wpływem gestu zaczyna wibrować. Psychoperformans nie przeciwstawia tych kategorii, lecz operuje ich kontinuum: miska użyta „zgodnie z przeznaczeniem” jako instrument prosty i ta sama miska potraktowana jako element większego assemblage’u powierzchni rezonansowych będą generować różne pola obecności. W pierwszym przypadku dźwięk będzie miał charakter bardziej punktowy, funkcjonujący jako wyraźnie odgraniczony perfonem; w drugim – stanie się częścią rozlanej, rozproszkowanej audiosfery, w której granice między źródłem a środowiskiem dźwiękowym rozmywają się w kierunku soundscape’u w sensie Schafera, ale przefiltrowanego przez logikę planu sytuacyjnego. Dla IndywiduAkcji ma to konsekwencje zasadnicze: jednostka może doświadczać siebie albo jako podmiot wywołujący pojedyncze, kontrolowane zdarzenia dźwiękowe, albo jako element rozciągniętej sieci rezonansów, w której dotyk jednego obiektu uruchamia całą topologię drgań, czasem w sposób opóźniony i nieliniowy.

Szczególną rolę w tym ekosystemie odgrywają instrumenty o silnie rozwiniętej składowej wibro–somatycznej, takie jak miski metalowe o dużej średnicy, gongi o złożonym profilu oraz kamertony aplikowane nie tylko drogą powietrzną, lecz także poprzez kontakt z ciałem lub powierzchniami, na których ciało spoczywa. Badania z zakresu vibroacoustic stimulation, psychoakustyki i neuronauk słuchu pokazują, że percepcja dźwięku w niskich częstotliwościach jest w znacznym stopniu współtworzona przez receptory mechaniczne w skórze, tkankach głębszych i układzie przedsionkowym; drgania materiałów przekazywane przez kości i powierzchnie mają inną dynamikę niż fale rozchodzące się w powietrzu. Psychoperformans wykorzystuje tę wiedzę, projektując konfiguracje, w których miski i gongi są lokowane w bezpośrednim kontakcie z powierzchniami, z którymi styka się ciało – stoły, podesty, podłogi, materace – a kamertony przykładane w sposób kontrolowany do wybranych punktów (na przykład do obiektów trzymanyh w dłoni, do neutralnych rekwizytów, nie bezpośrednio do ciała, jeśli nie ma ku temu jednoznacznej zgody i rozpoznanej procedury). W ten sposób dźwięk przestaje być wyłącznie parametrem słuchowym, a staje się dystrybucją mikro–drgań w mapach kinestetyczno–interoceptywnych uczestnika. Pole obecności jest wtedy konstruowane w modalności jednocześnie audialnej i dotykowej: obraz rejestruje minimalne ruchy powierzchni i obiektów, słowo opisuje jakości odczuwane pod skórą, gest modulujący siłę pobudzenia staje się nośnikiem regulacji, światło eksponuje mikrozmiany w fakturze i mikro–drganie materiału, dźwięk jest tylko jednym z aspektów szerszego pola wibracyjnego, obiekt zaś – misa, gong, kamerton, stół – pełni funkcję interfejsu między ciałem a przestrzenią.

Historyczne konteksty użycia mis, gongów i kamertonów – od praktyk liturgicznych i rytualnych w różnych tradycjach religijnych po zastosowania w fizyce akustycznej i instrumentarium muzyki współczesnej – tworzą dla psychoperformansu złożone tło semiotyczne, które musi zostać rozpoznane, zanim będzie można je odpowiedzialnie przepracować. Gong jako instrument kojarzony z sygnalizacją czasu, przejścia, wejścia i zakończenia, misa jako obiekt związany z codziennymi rytuałami jedzenia, mycia, ofiary, kamerton jako narzędzie standaryzacji wysokości dźwięku i regulacji „wzorca” tonalnego – wszystkie te genealogie są obecne w polu, nawet jeśli uczestnicy nie artykułują ich wprost. Plan sytuacyjny może te warstwy albo podtrzymywać, albo demistyfikować. Uderzenie w gong na początku działania może zostać użyte jako perfonem inicjalny, wpisujący się w długą tradycję „sygnałów otwarcia”, ale równie dobrze można zrezygnować z jednoznacznego „gongu

otwierającego”, używając instrumentu w zupełnie innym reżimie, na przykład jako źródła ledwie słyszalnego tła, wprowadzającego subtelne fluktuacje widmowe, które wchodzą w dialog z szumem tła. Kamerton może pozostać znakiem „prawidłowego stroju”, ale może też zostać użyty do rozmontowania idei jednego centrum tonalnego, jeśli kilka kamertonów o bliskich, lecz nieidentycznych częstotliwościach wprowadzi do pola beaty, dudnienia i interferencje, kwestionujące pojęcie stabilnej toniki. Psychoperformans, zamiast reprodukować gotowe mitologie „uzdrawiających mis” czy „sakralnych gongów”, traktuje te instrumenty jako narzędzia do badania, w jaki sposób konkretne konfiguracje materiałowe i widmowe wpływają na napięcie–uwolnienie, na organizację uwagi, na relacje w polu obecności – i dopiero wtórnie mierzy się z kulturowymi narracjami, które próbują te efekty zmonopolizować w dyskursach quasi–medycznych lub ezoterycznych.

Wreszcie, na poziomie organizacji całego systemu psychoperformansu instrumenty proste i obiekty dźwiękowe wpisują się w inventarium pracy jako moduły niskokosztowe, logistycznie dostępne, a jednocześnie wysokosprawcze, jeżeli chodzi o kształtowanie krajobrazu audialnego. Walizka narzędziowa, o której była mowa wcześniej, może zawierać zestaw mis o różnych średnicach i stopach, kilka kamertonów dobranych nie tylko według częstotliwości muzycznych, lecz także według interesujących relacji interferencyjnych, niewielkie gongi i płytki metalowe, proste powierzchnie rezonansowe w formie desek, ramek, pudeł. Ich dobór nie powinien być przypadkowy: matryca decyzji musi uwzględniać zakresy głośności, profile widmowe, długości wybrzmiewania, potencjalne ryzyka nadmiernej ekspozycji na wysokie poziomy dźwięku, a także możliwości modulowania brzmienia poprzez gest i światło (na przykład zmiana miejsca uderzenia, rodzaju pałki, sposobu tłumienia, stopnia widoczności instrumentu w polu). W ten sposób instrumenty proste stają się elementem infrastruktury audialnej psychoperformansu: nie dodatkiem estetycznym, lecz komponentami precyzyjnie zaprojektowanej architektury dźwięku, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą spójne, a zarazem elastyczne środowisko Indywidualnej Akcji, zdolne do adaptacji do różnych kontekstów przestrzennych i afektywnych, bez uciekania się do hermetyzujących mitologii „specjalnych” narzędzi dostępnych wyłącznie w wąskich, quasi–sakralnych reżimach praktyki.

Z perspektywy pola obecności kluczowe jest to, że instrumenty proste i obiekty dźwiękowe umożliwiają projektowanie bardzo precyzyjnych relacji między lokalizacją źródła dźwięku, jego widmem, czasem trwania a trajektorią ciała w przestrzeni. Miska ustawiona centralnie i pobudzana przez jedną osobę generuje inny typ topologii relacyjnej niż kilka mis rozproszonych po obwodzie, do których uczestnicy podchodzą, odchodzą, przechodzą między nimi, wprowadzając sekwencje zbliżeń i oddaleń w kanale słuchowym i kinestetycznym. Gong zawieszony wysoko, w osi pionowej pola, wytwarza „oś sakralną” dźwięku – nawet jeśli plan sytuacyjny nie przypisuje mu żadnej funkcji rytualnej – podczas gdy gong ułożony poziomo na niskim stojaku zmusza ciało do pochylenia się, klękania, balansowania, zbliżając doświadczenie do praktyk pracy fizycznej. Kamertony mogą funkcjonować jako punktowe markery tonalne w przestrzeni – „światła nawigacyjne” w audiosferze – jeśli zostaną rozmieszczone w kilku punktach i kolejno pobudzane, tworząc ścieżki dźwiękowe, którymi uczestnicy poruszają się w ciemności lub półmroku; powierzchnie rezonansowe rozłożone po podłodze mogą pełnić rolę „mapy wibracyjnej”, po której przechodzi się nie tylko „przez przestrzeń”, lecz także „przez widmo”. W każdym z tych przypadków matryca decyzji musi kodować odległości między obiektami, ich wysokość względem poziomu oczu, możliwość i zasady dotyku, kolejność

aktywacji, dopuszczalne kombinacje pobudzeń równoczesnych i sekwencyjnych; od tych parametrów zależy, czy dominanta rytmiczna pola będzie bliska drone'owi (ciągła, lekko modulowana warstwa dźwięku), czy raczej mozaice punktowych uderzeń i wybrzmień. Tym samym te same instrumenty proste mogą zorganizować pole obecności jako quasi-sakralne continuum, jako laboratorium mikro-zderzeń dźwiękowych albo jako złożoną siatkę sygnałów orientacyjnych, w której dźwięk pełni funkcję „sonaru” dla ciała.

Na poziomie mikro-gramatyki dźwięku instrumenty proste i obiekty dźwiękowe umożliwiają w psychoperformansie wprowadzanie bardzo subtelnych perfonemów artykulacyjnych, które odgrywają kluczową rolę w regulacji napięcie-uwolnienie. Sposób, w jaki pałka dotyka krawędzi misy – czy jest to uderzenie impulsowe, czy ocieranie z rosnącym ciśnieniem, czy sekwencja krótkich, pociągłych ruchów – determinuje nie tylko charakter brzmienia (przewaga transjentów, rozwinięta obwiednia, bogata zawartość szumowa), lecz także sposób, w jaki ciało stabilizuje się w relacji do instrumentu. Gest liniowego obwodzenia misy ruchem okrężnym zmusza nadgarstek, łokieć i obręcz barkową do ruchu w określonej dominancie rytmicznej; gest punktowego uderzania w różnych miejscach obrzeża wprowadza mikro-wariacje w mapach kinestetycznych, które mogą być interpretowane jako „skanowanie” materiału. Podobnie kamerton: uderzenie nim o miękką podkładkę, a potem przyłożenie do stołu czy do neutralnego obiektu-nośnika wytwarza zupełnie inną trajektorię drgań niż uderzenie o twardą krawędź i trzymanie w powietrzu. Gong pobudzony w centrum brzmi inaczej niż gong pobudzony przy krawędzi; pobudzenie pałką twardą generuje inne widmo niż pałką filcową czy włochatą. Psychoperformans operacjonalizuje te różnice, wprowadzając je do słownika perfonemów: perfonem „dotknięcia miękkiego” i „dotknięcia twardego”, „obwodzenia ciągłego” i „obwodzenia segmentowego”, „uderzenia inicjalnego” i „uderzenia domykającego” stają się rozróżnialnymi elementami planu sytuacyjnego, które można komponować, powtarzać, modulować. Obraz, w postaci diagramów, szkiców i zapisów ruchu, może odwzorowywać te mikro-gesty jako figury kinetyczne; słowo może je nazywać w różny sposób – językiem technicznym, metaforycznym, potocznym – co pozwala badać, jak zmienia się prozodia domknięcia w zależności od rejestru opisu; światło może akcentować wybrane fragmenty instrumentu i dłoni, tworząc wizualne odpowiedniki dynamicznych akcentów w dźwięku; dźwięk, rejestrowany wysokorozdzielczo, może być analizowany pod kątem widmowych konsekwencji każdego perfonemu; obiekt wreszcie – instrument lub powierzchnia – staje się „archiwum” tych akcji, niosąc ślady zużycia, które później można odczytywać jako zapis długotrwałej IndywiduAkcji z materią.

Istotny wymiar pracy z instrumentami prostymi i obiektami dźwiękowymi ujawnia się, gdy przestają one być wyłącznie narzędziami generowania dźwięku, a stają się węzłami relacji między uczestnikami. Miska, do której jednocześnie sięgają dwie osoby – jedna pałką, druga dłonią, próbując wyczuć wibracje – konstruuje od razu relację trójkątną: ciało A – obiekt – ciało B. Gong, który jedna osoba pobudza, a inna tłumi rękami, wytwarza doświadczenie współdzielonej regulacji amplitudy i czasu wybrzmiewania, gdzie napięcie-uwolnienie jest negocjowane dosłownie „na powierzchni” instrumentu. Kamertony w rękach kilku osób, pobudzane kolejno lub równocześnie, tworzą sieć beatów i interferencji, które inaczej odczuwane są w centrum i na obrzeżu pola przestrzennego. Powierzchnia rezonansowa, po której przesuwa się kilka obiektów, może stać się miejscem spontanicznych „dialogów” dźwiękowych – przetaczanie, drapanie, stukot, tarcie – w których poszczególne osoby eksperymentują z zajmowaniem i oddawaniem głosu w kanale dźwiękowym bez użycia słów.

Psychoperformans wykorzystuje te konfiguracje do badania i modelowania topologii relacyjnych: kto inicjuje dźwięk, kto go podtrzymuje, kto tłumi, kto reaguje na kogo, w jakim rytmie następują wejścia i wyjścia, jak rozkłada się gęstość bodźców między centrum a peryferiami pola obecności. Matryca decyzji musi tu obejmować nie tylko parametry akustyczne, lecz także zasady współużytkowania instrumentów: czy do jednego obiektu może podejść kilka osób naraz, czy dotyk innych rąk jest dopuszczalny, jakie sygnały (gest, spojrzenie, słowo) służą negocjowaniu dostępu do instrumentu, jak rozwiązuje się sytuacje konfliktu (na przykład dwie osoby chcą w tym samym momencie pobudzić gong w różny sposób). W tym sensie proste instrumentarium staje się intensywnym „generatorem danych” o mikropolityce pola obecności: to, jak uczestnicy rozkładają się wokół mis, gongów, kamertonów i powierzchni rezonansowych, jakie ustanawiają dystanse, jakie wytwarzają hierarchie głośności, jak reagują na gest zawłaszczenia instrumentu przez inną osobę, mówi bardzo wiele o ich nawykach współistnienia, stylach regulacji i granicach tolerancji dla cudzej sprawczości. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt działają tu jak zintegrowany system pomiarowy i jednocześnie jak medium interwencji: zmieniając jedną z tych warstw – sposób oświetlenia instrumentu, jego fizyczne położenie, zasady głosowe, obecność lub brak rejestracji – można przeprojektować relacje w polu, bez zmiany samego zestawu obiektów dźwiękowych.

Wreszcie, instrumenty proste i obiekty dźwiękowe w psychoperformansie otwierają możliwość pracy na styku indywidualnej percepcji dźwięku i szerzej rozumianego krajobrazu audialnego. Miska zagrana bardzo cicho może zostać „zatopiona” w istniejącym szumie tła – odgłosach wentylacji, ulicy, kroków w budynku – tak że jej obecność będzie dostępna tylko przy wysokiej uwadze słuchowej; gong o długim wybrzmieniu może zostać użyty do „przykrycia” fragmentu rozmowy, przejścia, dotyku, tworząc strefę akustycznej prywatności wewnątrz wspólnego pola. Kamertony, pobudzane w różnych częstotliwościach, mogą służyć jako „sondy” dla indywidualnych profili słuchowych – które częstotliwości są komfortowe, które drażniące, które ledwie słyszalne – ale też jako narzędzia tworzenia „map interferencyjnych” w przestrzeni, gdzie różne punkty pola obecności charakteryzują się odmiennym rozkładem beatów i dudnień. Powierzchnie rezonansowe mogą wzmacniać lub tłumić określone zakresy częstotliwości, co umożliwia tworzenie „zatok akustycznych” o różnym poziomie ekspozycji. Psychoperformans wykorzystuje te właściwości w sposób programowy: plan sytuacyjny może przewidywać fazy „gęstego pola rezonansowego”, w których dominanta rytmiczna i gęstość bodźców są wysokie, a także fazy „rozrzedzenia”, w których instrumenty milkną, a uwaga przenosi się na naturalny soundscape miejsca. W obu przypadkach instrumenty proste pozostają kluczowe: raz jako generator, raz jako rama kontrastowa dla tego, co już jest obecne w audiosferze. Dla IndywiduAkcji oznacza to ćwiczenie przełączania między różnymi trybami słuchania – skupionym na pojedynczym obiekcie, panoramicznym, selektywnym, defensywnym – oraz ucieleśnione doświadczenie tego, że obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt nie tworzą odrębnych „kanałów”, lecz splatają się w gęstą, dynamiczną tkankę pola obecności, której parametry mogą być świadomie regulowane przy użyciu relatywnie prostego, dostępnego instrumentarium.

Z punktu widzenia współczesnych teorii percepcji dźwięku instrumenty proste i obiekty dźwiękowe funkcjonują w psychoperformansie jako minimalne modele dla złożonych mechanizmów ucieleśnionej audycji i predykcyjnej regulacji. W perspektywie ekologicznej Jamesa Gibsona oraz rozwinień akustycznych u Williama Gavera dźwięk ujmowany jest jako bezpośrednia informacja o zdarzeniu i właściwościach środowiska, a nie jako „neutralny

bodziec” oderwany od źródła; obiekt dźwiękowy ujawnia się jako nośnik affordancji, czyli potencjałów działania. Miski, gongi, kamertony i powierzchnie rezonansowe stanowią w tym sensie przejrzyste affordery – ich właściwości materiałowe, kształt, zawieszenie i masa sugerują określone gesty pobudzenia, określone trajektorie ruchu, określone konfiguracje ciała wobec obiektu. Psychoperformans włącza tę ekologiczno–akustyczną intuicję w rygor planu sytuacyjnego, traktując każdy akt uderzenia, potarcia, obwodzenia, tłumienia, przesuwania jako perfonem, który nie tylko generuje dźwięk, lecz aktywuje określone oczekiwania predykcyjne po stronie układu nerwowego. W kategoriach teorii kodowania predykcyjnego można powiedzieć, że powtarzalne wzorce pracy z instrumentami prostymi tworzą lokalne „modele generatywne” relacji między gestem, obiektem, widmem i czasem wybrzmiewania; każda odchyłka – na przykład nieoczekiwanie krótki dźwięk po mocnym uderzeniu, pojawienie się metalicznego artefaktu przy delikatnym geście – wytwarza błąd predykcyjny, który musi zostać skorygowany na poziomie map kinestetyczno–interoceptywnych i map audialnych. Pole obecności staje się wówczas miejscem iteracyjnego „strojenia” tych modeli: obraz pozwala monitorować trajektorie gestu i mikro–przesunięcia obiektów, słowo – w logoperformansie – dostarcza kategorii i metafor, za pomocą których uczestnik opisuje swoje oczekiwania i zaskoczenia, gest stanowi zarówno źródło, jak i odpowiedź na błąd predykcyjny, światło koduje salencję poszczególnych źródeł dźwięku, dźwięk jest medium, w którym różnice między przewidywanym a rzeczywistym przebiegiem zdarzenia stają się najbardziej uchwytne, obiekt zaś pełni funkcję stałego odniesienia materialnego dla tych korekt. W tym sensie instrumenty proste i obiekty dźwiękowe umacniają psychoperformans jako praktykę naukową nie przez deklaracje „terapeutyczne”, lecz przez możliwość precyzyjnego obserwowania, jak IndywiduumAkcja przebiega w reżimie mikroskopijnej regulacji predykcyjnej, przy stosunkowo małej liczbie zmiennych materialnych i wysokiej powtarzalności warunków.

Na tej podstawie możliwe jest projektowanie w psychoperformansie protokołów quasi–eksperymentalnych, w których instrumenty proste służą jako narzędzia systematycznej modyfikacji parametrów audialnych przy kontrolowanym wachlarzu współwystępujących bodźców w pozostałych kanałach. Matryca decyzji może operować na jasno zdefiniowanych zmiennych: częstotliwość pobudzeń, ich głośność, rozkład interwałów między uderzeniami, liczba równocześnie aktywnych źródeł, stopień skrzyżowania informacji przestrzennej (na przykład dźwięk dobiega z punktu niezgodnego z tym, na który wskazuje obraz), charakter widma (dominacja alikwotów, obecność silnych komponentów subsonicznych), a także konfiguracja w polu – centralna, peryferyjna, ruchoma. W takim reżimie instrumenty proste stają się analogiem zmiennych niezależnych w badaniu N-of-1: przy stałym planie sytuacyjnym można śledzić zmiany w zakresie napięcie–uwolnienie, gęstości bodźców, trajektorii uwagi, jakości logoperformansu, aż po parametry fizjologiczne, jeśli monitorowanie jest włączone zgodnie z rygorami etycznymi. Istotne jest, że psychoperformans nie redukuje tych obserwacji do prostych korelacji „bodziec–reakcja”; przeciwnie, wykorzystuje je do kartowania złożonych dynamik międzyaktowych: decyzje uczestnika o tym, kiedy pobudzić misę, kiedy pozwolić gongowi wybrzmieć do końca, kiedy przerwać drgania kamertonu, kiedy poruszyć obiektem po powierzchni rezonansowej, są traktowane jako decyzje „po” w mikroskali, wskazujące na wewnętrzne kryteria „wystarczająco intensywnego doświadczenia”, „wystarczającej kompletności gestu”, „wystarczającej artykulacji relacji z obiektem”. Margines sterowalności bywa tu wrażliwy: zbyt agresywne protokoły, w których gęstość bodźców dźwiękowych przekracza próg tolerancji słuchowej lub w których ekspozycja na wysokie poziomy ciśnienia akustycznego jest zbyt długa, mogą prowadzić do przeciążenia lub realnego uszkodzenia słuchu;

dlatego plan sytuacyjny musi zawierać ściśle parametry bezpieczeństwa akustycznego i jasne procedury przerywania ekspozycji. W ramach tych ograniczeń instrumenty proste pozwalają jednak na budowanie matryc parametrycznych, w których Indywidualna Akcja może być obserwowana i opisywana z wysoką rozdzielczością: decyzja, by skrócić wybrzmiewanie gongu o kilka sekund, odsunięcie dłoni od drgającej miski, zmiana nacisku pałki na powierzchnię rezonansową – wszystkie te mikroruchy stają się danymi o tym, jak jednostka kalibruje relację między dźwiękiem jako bodźcem a dźwiękiem jako medium samoregulacji.

Włączenie instrumentów prostych i obiektów dźwiękowych do inventarium psychoperformansu ma także wymiar wyrażnie epistemologiczny, ponieważ pozwala na rekontekstualizację potocznych i esencjalizujących narracji o „dźwiękach leczących”, „częstotliwościach uzdrawiających” czy „sakralnych brzmieniach” w kategoriach jasno zdefiniowanych procedur i parametrów. Zamiast powtarzać niezweryfikowane twierdzenia o rzekomych uniwersalnych skutkach określonych tonów, psychoperformans traktuje każdy profil brzmieniowy jako konkretną konfigurację energii akustycznej w czasie i przestrzeni, której oddziaływanie jest zawsze modulowane przez indywidualną historię słuchową, profil neuropsychologiczny i bieżący kontekst pola obecności. Można sformułować hipotezę, że określone typy dźwięku o stabilnej obwiedni i przewidywalnym widmie, generowane przez miski czy gongi, sprzyjają powstawaniu stanów uwagi zbliżonych do tych, które opisywane są w literaturze nad medytacją i kontemplacją; hipoteza ta pozostaje jednak hipotezą dopóty, dopóki nie zostanie poddana systematycznemu badaniu, z wyraźnie określonymi wskaźnikami jakościowymi i ilościowymi. Psychoperformans nie uchyla się od takiej operacjonalizacji: możliwe jest na przykład porównywanie logoperformansów uczestników po sekwencjach pracy z różnymi profilami brzmieniowymi, analiza zmian w strukturze wypowiedzi (gęstość metafor, precyzja deskrypcji somatycznej, rozpiętość odniesień czasowych), obserwacja modyfikacji wektorów ruchu w przestrzeni przy odmiennych konfiguracjach audiosfery, a także – tam, gdzie to adekwatne i etycznie dopuszczalne – rejestrowanie wskaźników fizjologicznych związanych z arousal i regulacją autonomiczną. W każdym z tych wypadków obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą jednakowo ważne warstwy danych: zapis wideo pozwala analizować mikro-ruchy, zapis audio – mikro-fluktuacje dźwięku, transkrypcja – warianty logoperformansu, notatki somatyczne – jakości odczuć wewnętrznych, schematy scenograficzne – przestrzenną organizację pola. Instrumenty proste nie są już wtedy egzotycznymi rekwizytami, lecz testowalnymi komponentami złożonego układu badawczego, w którym Indywidualna Akcja jest jednocześnie procesem poznawczym, estetycznym i regulacyjnym, a psychoperformans jako całość umacnia swój status praktyki naukowej, zdolnej do generowania wiedzy o relacjach między ciałem, dźwiękiem i materią, bez popadania w redukcjonizm ani w irracjonalizującą mitologię.

Włączenie instrumentów prostych i obiektów dźwiękowych do rdzenia psychoperformansu odsłania także ich potencjał jako narzędzi interfejsowych między współczesną neurokognitywistyką słyszenia, studiami nad krajobrazem dźwiękowym a tradycją muzyki eksperymentalnej i sound artu. W perspektywie klasycznych ujęć psychoakustycznych (od Helmholtza po współczesne modele czasowo–częstotliwościowego kodowania w korze słuchowej) miski, gongi, kamertony i powierzchnie rezonansowe są wręcz modelowymi przykładami „obiektów akustycznych” o wysokiej przewidywalności obwiedni i bogatej strukturze alikwotów, pozwalającymi precyzyjnie śledzić związek między dynamiką bodźca a dynamiką odpowiedzi percepcyjnej. Jednocześnie, w świetle teorii auditory scene analysis

Alberta Bregmana, stanowią one minimalne „kotwice” sceny słuchowej, wokół których organizuje się segregacja i grupowanie zdarzeń dźwiękowych: podtrzymany dron misy, sporadyczne uderzenia w gong, punktowe pobudzenia kamertonów i szumy ślizgowe na powierzchni rezonansowej to różne tryby „źródłowości”, które słuch musi zsyntetyzować w spójną, ucieleśnioną reprezentację. Psychoperformans intensywnie eksploatuje te właściwości, sytuując instrumenty proste w dialogu z tradycją artystyczną od Cage’owskiego „słuchania wszystkiego” przez praktyki deep listening Pauline Oliveros, eksploracje rezonansu u Alvina Luciera, aż po prace z krajobrazem dźwiękowym inspirowane koncepcjami Murraya Schafera. Jednak zamiast reprodukować którykolwiek z tych idiomów, traktuje je jako zasoby pojęciowe do budowy własnej matrycy decyzji: gong nie jest tu ani „orientalnym symbolem”, ani „absolutnym dźwiękiem”, lecz kalibrowalnym źródłem energii akustycznej, którego użycie można precyzyjnie relacjonować w kategoriach gęstości bodźców, dominanta rytmiczna, rozkładu energii w widmie i trajektorii napięcie–uwolnienie w polu obecności. Miski nie są „instrumentami relaksacyjnymi”, lecz obiektami–kluczami dla badań nad sprzężeniem kinestezji i percepcji dźwięku: każda zmiana kąta nachylenia naczynia, prędkości obwodzenia, siły nacisku pałki, pozycji względem ciała i ścian pomieszczenia zmienia zarówno profil audialny, jak i mapę napięć mięśniowych, co można śledzić fenomenologicznie, somatosensorycznie i – tam, gdzie to zasadne – fizjologicznie. Kamertony i powierzchnie rezonansowe z kolei są idealnym materiałem do eksperymentowania z interferencją, maskowaniem, rytmem bicia i modulacją percepcyjnego progu słyszalności, przy czym kluczowe jest to, że plan sytuacyjny nie traktuje tych zjawisk jako „efektów specjalnych”, lecz jako konstrukty teoretyczne: maskowanie nie jest jedynie subiektywnym wrażeniem, lecz obserwowalnym rezultatem nałożenia się energii w określonych pasmach, interferencja – materialnym faktem falowym, a jednocześnie figurą hermeneutyczną dla konfliktów i splotów w logoperformansie. Dzięki temu psychoperformans wprowadza instrumentarium proste w ścisłą orbitę współczesnych badań nad predykcyjną naturą percepcji, oscylacyjnymi modelami przetwarzania bodźców słuchowych i ucieleśnioną regulacją afektywną, zachowując zarazem nieusuwalny wymiar estetyczny i symboliczny tych obiektów.

Drugim, nie mniej istotnym, wymiarem naukowego umocnienia psychoperformansu poprzez instrumenty proste i obiekty dźwiękowe jest możliwość ich standaryzacji i porównywalności w różnych kontekstach eksperymentalnych i klinicznych, bez utraty lokalnej wrażliwości kulturowej. Miski, gongi, kamertony, białe drewniane czy metalowe powierzchnie rezonansowe są relatywnie łatwe do specyfikacji: można dokumentować ich średnicę, materiał, grubość, sposób zawieszenia, przybliżony rozkład częstotliwości głównych modów drgań, typy pałek i sposobów pobudzenia; te parametry mogą zostać wpisane w inventarium pracy i listę rzeczy–kluczy jako dane strukturalne, pozwalające porównywać działania realizowane w różnych miejscach i momentach. Jednocześnie, kontekstualna modulacja – na przykład umieszczenie tego samego gongu w przestrzeni pogłosowej kościoła, sucho brzmiącej sali dydaktycznej, plenerze o silnym tle miejskim – daje możliwość badania wpływu architektury akustycznej na przebieg Indywidualnej Akcji przy zachowaniu stałości źródła. W ten sposób instrumenty proste stają się czymś w rodzaju „ruchomych standardów pomiarowych”, które zachowują swoje podstawowe właściwości fizyczne, a jednocześnie ujawniają zmienność odpowiedzi percepcyjnych i somatycznych w zależności od pola obecności. Psychoperformans może dzięki temu wykraczać poza czysto opisowe „studia przypadków” i formułować bardziej ogólne tezy o relacjach między typem źródła dźwięku, strukturą pola bodźców (w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt) a dynamiką regulacyjną uczestników. Wprowadzenie procedur takich

jak powtarzalne sekwencje uderzeń w określonej strukturze czasowej, kontrolowane zmiany natężenia, rotacja instrumentów między osobami, systematyczne manipulacje dystansem i położeniem źródeł w przestrzeni, pozwala z kolei odbić psychoperformans od poziomu „praktyki artystyczno-intuicyjnej” w stronę dobrze opisanej metodologii: każda zmiana w macierzy decyzji może zostać odnotowana, każda prozodia domknięcia – zrekonstruowana, każda trajektoria przemieszczeń i gestów – powiązana z konfiguracją akustyczną. Obraz – w postaci planów sytuacyjnych scenografii i ścieżek ruchu – staje się równorzędnym nośnikiem danych wobec zapisów audialnych; słowo, w logoperformansie i komentarzu badawczym, umożliwia precyzyjne rozróżnienia między doświadczeniami „uspokajającymi”, „pobudzającymi”, „rozpraszającymi”, „koncentrującymi”, które można następnie korelować z parametrami dźwięku; gest – uchwycony w szczegółowych opisach kinezy lub w analizie wideo – ujawnia subtelne zmiany w tonusie i organizacji ciała; światło, świadomie modulowane, pozwala testować, w jakim stopniu widzialność źródła dźwięku (lub jej brak) wpływa na odbiór; dźwięk – zarejestrowany i poddany analizie widmowej – odsłania mikro-różnice między przebiegami sesji; obiekt wreszcie – w śladach zużycia, zmianach zawieszenia, mikro-uszkodzeniach – staje się długotrwałym archiwum powtarzanych IndywiduAkcji, umożliwiając refleksję nad długoterminową trajektorią praktyki.

W tym sensie instrumenty proste i obiekty dźwiękowe są dla psychoperformansu czymś więcej niż „środkami artystycznymi”: pełnią funkcję materialnych operatorów epistemologicznych, za pomocą których można mostkować skale – od mikro-perfonemów pojedynczego dotyku po makro-konfiguracje krajobrazu audialnego, od jednostkowego doświadczenia słuchowego po porównywalne serie działań w różnych populacjach, od fenomenologicznych opisów wewnętrznych stanów po ilościowe wskaźniki zmian w czasie. Ich siła polega na tym, że pozostają radykalnie przyziemne – metal, drewno, wibracja, rezonans – a zarazem otwierają pole dla złożonych, wielowarstwowych analiz, w których IndywiduAkcja może być traktowana jako proces teoretycznie uchwytany i empirycznie śledzalny. Dzięki temu psychoperformans zyskuje po stronie dźwięku narzędzia nie tylko do praktykowania regulacji i ekspresji, ale również do generowania wiedzy o relacjach między ciałem, materią i audiosferą, która może zostać poddana krytycznej weryfikacji w dialogu z neurobiologią słuchu, kognitywistyką muzyki, studiami nad krajobrazem dźwiękowym i teorią praktyk artystycznych. Otwiera to drogę do kolejnych poziomów analizy, w których lokalne mikroszenariusze pracy z misą, gongiem czy kamertonem zostaną wpisane w szersze rozumiane krajobrazy audialne instytucji, miast, środowisk opieki i edukacji – zawsze w rygorze macierzy decyzji, z pełną świadomością gęstości bodźców, marginesu sterowalności i etycznej odpowiedzialności za to, jakie pola obecności są wytwarzane, komu służą i jak są dokumentowane.

9.3. Ambient, soundscape i strefy ciszy: architektury słuchania

Ambient, soundscape i strefy ciszy wprowadzają do psychoperformansu wymiar architektoniki słuchania, w którym dźwięk przestaje być postrzegany jako dodatni lub „ilustracyjny” kanał bodźcowy, a staje się podstawową materią organizującą pole obecności. Konstelacja odniesień teoretycznych jest tu gęsta: z jednej strony tradycja ambientu, od Briana Eno i jego definicji muzyki przeznaczonej do „barwienia” przestrzeni i modulowania uwagi, przez dronowe i spektralne praktyki La Monte Younga, Eliane Radigue, grup powiązanych z minimalizmem i muzyką długiego trwania, z drugiej – linia badań nad krajobrazem dźwiękowym

(soundscape) i ekologią akustyczną, od Murraya Schafera przez Barry'ego Truaxa, Hildegard Westerkamp i nowsze studia nad urban sound studies. Psychoperformans nie asymiluje tych tradycji w trybie estetycznego cytatu, lecz przepisuje je na język rygorystycznej matrycy decyzji: ambient nie jest tu historycznym gatunkiem muzyki, ale nazwą dla określonego reżimu gęstości bodźców i dominanta rytmiczna; soundscape – nie metaforycznym określeniem „tła dźwiękowego”, ale operacyjną kategorią opisującą relacje między źródłami dźwięku, architekturą przestrzeni i trajektoriami słuchania; strefa ciszy – nie romantycznym ideałem braku hałasu, lecz precyzyjnie wyznaczonym obszarem obniżonej gęstości bodźców, zaprojektowanym po to, by umożliwić redistribucję uwagi i IndywiduAkcję w kanale audialnym. W tym ujęciu pole obecności nie jest już „pomieszczeniem z dźwiękami”, lecz złożonym układem akustyczno-percepcyjnym, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są tak sprzężone, by słuch nie pełnił wyłącznie funkcji pasywnej rejestracji, ale stawał się głównym mediatorem między ciałem a środowiskiem. Ambientowe płaszczyzny brzmieniowe, modulowany szum tła, wyeksponowane mikro-zdarzenia dźwiękowe i celowo zaprojektowane „dziury” w audiosferze (strefy ciszy użytecznej) tworzą razem coś, co można określić mianem architektury słuchania: struktury, w której to, jak słyszymy, determinuje to, jak się poruszamy, gdzie lokujemy uwagę, jakie perfonemy są możliwe, a jakie stają się zbyt kosztowne lub niewidzialne akustycznie.

W wymiarze operacyjnym architektury słuchania w psychoperformansie powstają poprzez decyzje o rozmieszczeniu źródeł dźwięku, ich typie (ciągłe, impulsowe, graniczne dla percepcji progu szum-ton), relacji do obudowy przestrzennej (pogłos, absorpcja, dyfuzja), czasie trwania i relacjach z innymi kanałami. Ambient rozumiany jest jako specyficzny reżim perfonemiczny, w którym dominanta rytmiczna nie polega na wyrazistych zdarzeniach punktowych, lecz na utrzymywaniu względnie stabilnego, modulowanego w czasie „pola brzmieniowego” o określonej gęstości bodźców. W takim reżimie gesty uczestników – zarówno mikroruchy, jak i większe trajektorie w przestrzeni – wpisują się w audialną „topologię” niczym trajektorie w polu wektorowym: ruch w stronę źródła dźwięku niesie inne implikacje kinestetyczno-interoceptywne niż ruch od niego, zatrzymanie w strefie ciszy użytecznej inny profil napięcie-uwolnienie niż wejście w strefę intensywnego dronu. Soundscape w tym sensie nie jest w psychoperformansie „nagrywalną panoramą”, ale dystrybucją potencjałów słuchania, w której różne regiony pola obecności oferują odmienne konfiguracje relacji między szumem a sygnałem, tłem a figurą, lokalnością a dyfuzją. Strefy ciszy, zamiast być redukowane do absolutnego braku dźwięku (w warunkach praktyki niemal niemożliwego), są projektowane jako obszary obniżonej gęstości bodźców audialnych w stosunku do reszty pola, często z wyraźną różnicą jakościową: na przykład przejście z części przestrzeni, w której dominuje nieustanny, szerokopasmowy szum o charakterze miejsko-mechanicznym lub elektronicznym, do wnęki akustycznej, w której pozostaje jedynie cichy, quasi-organiczny dron misy, lekko modulowany w czasie. Ta różnica nie tylko reorganizuje mapę uwagi słuchowej, ale także sprzęga się z innymi kanałami: obraz sygnuje przejście do „innej komnaty” pola obecności (zmiana kadrowania, faktury, dystansów), słowo – w logoperformansie – może nazywać tę zmianę jako wejście w strefę „odsłuchu wewnętrznego” lub „odsłuchu zewnętrznego”, gest – spowalnia się, łagodnieje lub przeciwnie, wyostrza, światło – ulega przyciemnieniu lub wysyceniu, dźwięk – oczywiście zmienia się w pierwszej kolejności, obiekt natomiast – zostaje albo odsunięty w cień, albo wyniesiony do pozycji głównego „rezonatora”, którego drgania są słyszalne o wiele wyraźniej niż wcześniej. Architektura słuchania jest więc tu sumą mikroskopijnych decyzji kompozycyjnych, które w tradycji muzyki ambient i ekologii dźwięku były często intuicyjne,

natomiast w psychoperformansie zostają wpisane w matrycę decyzji jako świadome parametry konstrukcyjne.

Z perspektywy IndywiduAkcji kluczowe jest to, że ambient, soundscape i strefy ciszy działają jak trójstopniowy układ regulacji marginesu sterowalności w kanale audialnym. Ambient w wysokiej gęstości (na przykład szeroko rozlany, wielopasmowy dron o małej dynamice wewnętrznej) może pełnić funkcję „kontenera akustycznego”, stabilizującego doświadczenie poprzez redukcję nagłych kontrastów i zaskoczeń; jednocześnie, jeśli jego parametry nie są precyzyjnie dobrane, może prowadzić do audialnej monotonii, znużenia lub przeciążenia przy długiej ekspozycji. Soundscape, rozumiany jako struktura relacji między wieloma źródłami, umożliwia wprowadzenie różnic i zdarzeń, które nie burzą globalnej stabilności pola, ale pozwalają na mikromodulacje napięcie–uwolnienie: odległy odgłos kroków, nagłe otwarcie drzwi, przejazd pojazdu, zmiana szumu wentylacji, przesunięcie obiektu po podłodze – wszystkie te elementy wchodzą w dialog z ambientowym tłem. Strefy ciszy są natomiast miejscami, w których gęstość bodźców zostaje radykalnie obniżona, co pozwala na wyostrenie percepcji zarówno dźwięków wewnętrznych ciała (oddech, puls, szumy somatyczne), jak i najmniejszych mikro–sygnałów z otoczenia. Psychoperformans traktuje te trzy reżimy nie jako opozycyjne, lecz jako współzależne moduły: plan sytuacyjny może zakładać sekwencję przejść między nimi lub współistnienie w jednym polu, w którym uczestnicy uczą się rozpoznawać, w jakim reżimie aktualnie się znajdują i jak ich decyzje – na przykład o mówieniu lub milczeniu, o poruszaniu się lub bezruchu, o uruchomieniu obiektu dźwiękowego lub pozostawieniu go w spoczynku – modulują architekturę słuchania. Obraz rejestruje trajektorie tych przejść w postaci map ruchu i dystrybucji ciał w przestrzeni; słowo – zarówno w czasie działania, jak i w późniejszym logoperformansie analitycznym – pozwala różnicować jakości ambientu („gęsty”, „przejrzysty”, „metaliczny”, „organiczny”), krajobrazu dźwiękowego („warstwowy”, „dominowany przez jeden typ źródła”, „rozproszony”, „hierarchiczny”) i ciszy („ciężka”, „lekka”, „ochraniająca”, „zagrożająca”); gest – staje się wskaźnikiem tego, jak architektura słuchania organizuje napięcie mięśniowe i rytmy ruchu; światło – sprzęga się z audialną dramaturgią, tworząc sprzężenia między jaśniejszymi i ciemniejszymi obszarami a bardziej i mniej dźwiękowymi regionami; dźwięk – jest oczywiście materią, w której te przejścia się rozgrywają; obiekt wreszcie – pełni funkcję punktów akustycznego zakotwiczenia, których aktywacja lub dezaktywacja przekształca mapę słyszalnego. W efekcie ambient, soundscape i strefy ciszy stają się nie tylko kategoriami estetycznymi, ale również precyzyjnie definiowalnymi narzędziami konstrukcji pola obecności, w którym psychoperformans może rozwijać własną, rygorystyczną architekturę słuchania jako jedną z centralnych osi IndywiduAkcji.

Jeżeli w pierwszym przybliżeniu ambient, soundscape i strefy ciszy zostały opisane jako trzy reżimy organizacji gęstości bodźców, to na poziomie bardziej zaawansowanej analizy konieczne jest wpisanie architektur słuchania w szerszy kontekst teorii percepcji predykcyjnej i neurokognitywnych modeli regulacji afektywnej. W ujęciu predykcyjno–bayesowskim układ nerwowy można rozumieć jako aparat minimalizacji błędu predykcji, to znaczy różnicy między przewidywanymi a aktualnymi sygnałami sensorycznymi. Ambientowy reżim audialny – zwłaszcza w odmianie ciągłych, stabilnych płaszczyzn brzmieniowych o niewielkiej ilości nagłych zmian – redukuje amplitudę nieoczekiwanych zdarzeń, a tym samym ułatwia generowanie względnie stabilnych modeli wewnętrznych: szum tła o stałych parametrach spektralnych i dynamicznych staje się tym, co przewidywalne, co może zostać zepchnięte w dół hierarchii przetwarzania jako „tło”, a w rezultacie margines sterowalności w polu obecności rośnie,

ponieważ system nie jest zmuszony do gwałtownych aktualizacji priors w odpowiedzi na każdy mikro-impuls. Jednak ambient może pełnić tę funkcję tylko wtedy, gdy jego parametry są starannie dobrane w matrycy decyzji: zbyt wysoka gęstość bodźców wysokoczęstotliwościowych będzie przeciążać układy czuciowe, zbyt silna kompresja dynamiczna spłaszczy różnice i utrudni orientację w przestrzeni, zbyt wolne modulacje mogą prowadzić do senności i spadku czujności. Soundscape, rozumiany jako heterogeniczna, ale strukturalnie spójna scena dźwiękowa, działa w takim modelu jako warstwa pośrednia między „czystym tłem” a „wydarzeniem”: pozwala systemowi ćwiczyć rozróżnianie źródeł, segregację strumieni, identyfikację figur na tle bez konieczności ciągłego przełączania się w stan alarmowy. W tym sensie soundscape jest nie tyle zbiorem dźwięków, ile topologią prawdopodobieństw: w określonych punktach pola obecności pewne typy zdarzeń są bardziej oczekiwane niż inne. Strefy ciszy z kolei można opisać jako węzły o silnych różnicach w rozkładzie błędów predykcji – wejście w obszar radykalnie obniżonej gęstości bodźców audialnych powoduje nagły spadek dopływu danych sensorycznych, co może prowadzić do dwóch przeciwstawnych efektów. Z jednej strony – odciążenie, możliwość „zresetowania” modeli wewnętrznych, zwłaszcza jeżeli plan sytuacyjny wspiera przejście odpowiednią organizacją obrazów, światła i gestów; z drugiej – wzrost uwrażliwienia na minimalne sygnały, „podkręcenie gałek” predykcji, co w przypadku osób z wysoką wrażliwością słuchową lub historią traum może być doświadczeniem ambiwalentnym, a nawet zagrażającym. Dlatego matryca decyzji psychoperformansu musi kodować nie tylko parametry akustyczne tych trzech reżimów, lecz także profile neuropsychologiczne uczestników, dotychczasowe doświadczenia z ciszą i hałasem, indywidualne progi tolerancji i preferowane strategie regulacji. W polu obecności nie ma „neutralnej ciszy”: cisza może być przestrzenią ulgi, ale może też działać jak akustyczny reflektor, który oświetla to, co dotąd pozostawało w tle – szумы somatyczne, natrętne myśli, resztkowe echa wcześniejszych zdarzeń.

Na tym tle ambient, soundscape i strefy ciszy można również rozumieć jako trzy odrębne, choć splatające się, archeitektury polityczne słuchania, w których dystrybucja dźwięków jest jednocześnie dystrybucją możliwości mówienia, milczenia i bycia wysłuchanym. W tradycji krytycznych studiów nad miastem hałas bywa opisywany jako narzędzie władzy – od przemysłowego hukot w dzielnicach klasy pracującej po „białe szумы” centrów handlowych, które kolonizują audiosferę konsumpcyjną, redukując możliwość własnej modulacji. Psychoperformans, sytuując się na styku praktyk artystycznych i quasi-klinicznych, musi wziąć to pod uwagę: ambient nie może być po prostu „ładnym tłem”, lecz staje się instrumentem redystrybucji tego, co słyszalne, i w konsekwencji – tego, co może zostać wypowiedziane. Jeżeli ambientowa płaszczyzna zakrywa głosy uczestników, tłumi oddechy, rozmywa granice między tym, co wytwarzane przez osoby w polu, a tym, co narzucone z zewnątrz (na przykład pre-zapisaną ścieżką audio), wówczas architektura słuchania reprodukuje przemocową logikę zagłuszania, nawet jeśli deklaratywnie mowa jest o „uspokajającym tle”. Z perspektywy logoperformansu fundamentalne staje się pytanie, kto kontroluje węzły głośności, kto decyduje o włączaniu i wyłączaniu źródeł, kto ma dostęp do „miksi” soundscape’u. Strefy ciszy, projektowane jako obszary potencjalnej emancypacji od nadmiaru bodźców, mogą w praktyce stać się także narzędziem dyscyplinowania, jeżeli są używane jako „kara” (odebranie bodźców) albo jeżeli ich granice są określone jednostronnie przez prowadzącego. Psychoperformans, aby zachować etyczną spójność IndywiduAkcji, musi zatem projektować architektury słuchania jako przestrzenie negocjowalne: plan sytuacyjny może przewidywać fazy, w których uczestnicy współdecydują o parametrach ambientu (na przykład poprzez wybór puli brzmień, ich

natężenia, miejsca w przestrzeni), wspólnie redagują soundscape (dodając lub wyciszając źródła, w tym własne głosy, oddechy, mikrodźwięki pracy ciała), a strefy ciszy wyznaczone są nie tylko architektonicznie, lecz również poprzez deklaracje granic („tu chcę, aby nic we mnie nie uderzało dźwiękiem”), respektowane i odnotowywane jako akty symboliczne. Obraz, w takim modelu, nie służy wyłącznie ilustracji – mapy, diagramy i plan sytuacyjny mogą przedstawiać granice stref ciszy i stref gęstego ambientu, ich przecięcia z trajektoriami ruchu, miejsca, w których głosy zbiegają się lub rozchodzą. Słowo, zarówno w czasie działania, jak i w późniejszym komentarzu, ma funkcję demaskującą: pozwala nazwać doświadczane jako „naturalne” konfiguracje dźwiękowe jako projekty, które mogłyby wyglądać inaczej. Gest – szczególnie gest wskazywania, zasłaniania uszu, otwierania i zamykania drzwi, odsuwania i przybliżania obiektów dźwiękowych – ujawnia polityczny wymiar architektur słuchania, stając się perfonemem negocjowania audialnych granic. Światło – skupione lub rozproszone – może wzmacniać albo rozmontowywać hierarchie słyszalności, na przykład poprzez wyeksponowanie tych źródeł, które w naturalnym soundscape’ie pozostawałyby niezauważone (szum wentylacji, drobne trzaski materiałów). Dźwięk – wreszcie – staje się nie tylko materia, ale i tematem, przedmiotem refleksji, nie poddając się redukcji do „tła” czy „estetycznej oprawy”. Obiekt – jako źródło dźwięku lub element jego dyfuzji – odślania swój udział w dystrybucji władzy audialnej: kto może nim manipulować, kto ma prawo go poruszyć, kto decyduje o jego miejscu. Tylko w takim splocie psychoperformans może twierdzić, że architektury słuchania, które buduje, nie są jedynie prywatną „estetyką komfortu”, lecz systematycznie przemyślaną praktyką etyczno–epistemiczną.

Wreszcie, ambient, soundscape i strefy ciszy w psychoperformansie tworzą razem swoisty aparat kartografii pamięci, w którym architektury słuchania stają się nośnikami i modulacjami śladów temporalnych – wokół nich organizują się pętle przypomnień, mikroukłady déjà entendu, warstwy tego, co zostało kiedyś usłyszane i nie do końca przetworzone. W fenomenologii słuchania wielokrotnie podkreślano, że dźwięk w przeciwieństwie do obrazu ma charakter radykalnie temporalny, ulotny, że zawsze „dzieje się teraz” i że jego ślad wymyka się prostemu uprzestrzennieniu. Psychoperformans, projektując ambientowe płaszczyzny i soundscape’y jako struktury długiego trwania, wprowadza do pola obecności coś w rodzaju audialnych palimpsestów: warstw, w których aktualne bodźce nakładają się na pamięć poprzednich, a strefy ciszy pełnią rolę swoistych „okien odślaniających” wcześniejsze warstwy. Gdy w planie sytuacyjnym przewiduje się serię działań rozłożonych w czasie – od krótkich sesji po wieloletnie cykle – architektury słuchania mogą zostać zaprojektowane tak, aby ich parametry podlegały kontrolowanym modyfikacjom: ambient z sesji pierwszej może powrócić po kilku miesiącach z minimalną zmianą widma, soundscape może zostać „prze–aranżowany” w oparciu o tę samą pulę źródeł rozmieszczonych inaczej, strefy ciszy mogą pojawić się w innych miejscach przestrzeni. W ten sposób dźwięk staje się jednym z głównych nośników IndywiduAkcji na osi czasu: uczestnik, rozpoznając – świadomie lub prewerbalnie – znajome konfiguracje, wchodzi w relację nie tylko z aktualnym polem obecności, ale także z jego historią. Obraz rejestrujący te zmiany (na przykład w postaci kolejnych planów sytuacyjnych z zaznaczonymi strefami dźwiękowymi) może być później zestawiany w analitycznym montażu, pokazując, jak ewoluowała architektura słuchania wraz z transformacją ciała i relacji z materia. Słowo – w logoperformansie retrospektywnym – umożliwia konstruowanie narracji nie tyle o „tym, co się wydarzyło”, ile o tym, jak zmieniały się jakości słyszenia (od „nie do zniesienia” do „ledwo zauważalne”, od „obce” do „oswojone”). Gest – uchwycony w różnych momentach cyklu – może być analizowany jako wskaźnik zmian w regulacji (na przykład malejąca częstość

zatykania uszu, wzrost tolerancji na konkretne typy dźwięków, modyfikacja sposobu chodzenia w przestrzeni akustycznej). Światło, powiązane z audialną dramaturgią, generuje pamięć miejsc: „tu zawsze było jaśniej i głośniejsze”, „tu była ciemna strefa ciszy”. Dźwięk staje się archiwum – rejestry sesji pozwalają porównywać profile spektrum-czasowe ambientu i soundscape’u, identyfikować mikro-różnice, które mogły zostać zarejestrowane przez ciało, choć nie były nazwane. Obiekt, jako stały lub modyfikowany element źródłowy (miska, wentylator, element konstrukcyjny przestrzeni), w tym ujęciu jest nośnikiem swoistej „pamięci akustycznej”: jego obecność lub nieobecność, zmiana położenia, zużycie powierzchni rezonansowych zakodowują historię użycia w sposób, który może być zarówno obserwowany, jak i odczytywany symbolicznie. Architektury słuchania nie są więc w psychoperformansie statycznymi „dekoracjami audialnymi”, ale złożonymi urządzeniami pamięciowo-regulacyjnymi, w których ambient, soundscape i cisza współtworzą dynamiczną mapę doświadczenia, pozwalając IndywiduAkcji rozgrywać się nie tylko w tu-i-teraz, lecz także w gęstym, wielowarstwowym czasie słuchania.

Z punktu widzenia rygorystycznej metodologii psychoperformansu, architektury słuchania oparte na ambience, soundscape’ach i strefach ciszy wymagają przełożenia na robocze języki pomiaru i ewaluacji, tak aby nie funkcjonowały jedynie jako „wyrafinowane metafory”, lecz jako precyzyjnie operacjonalizowalne zmienne. W matrycy decyzji oznacza to konieczność równoległego myślenia na co najmniej trzech poziomach: akustycznym (parametry sygnału), neurofizjologicznym (odpowiedzi ciała) oraz fenomenologicznym i hermeneutycznym (deklarowane i rekonstruowane jakości doświadczenia słuchowego). Na poziomie akustycznym ambient może być opisywany za pomocą klasycznych miar analizy sygnału – widmowej gęstości mocy, wskaźników szorstkości, wskaźników fluktuacji, parametrów dynamiki, czasów zaniku w różnych pasmach, rozkładu energii w polu przestrzennym – co pozwala porównywać poszczególne konfiguracje między sobą i wprowadzać kontrolowane warianty. Soundscape może być kartowany poprzez identyfikację i oznaczanie źródeł, pomiary stosunku sygnału do szumu dla różnych klas dźwięków, analizę czasowo-przestrzennych map natężenia w polu, identyfikację „dominant źródłowych” i stref akustycznego maskowania. Strefy ciszy dają się określać zarówno przez poziomy ciśnienia akustycznego (z uwzględnieniem tła technicznego budynku), jak i przez pozycję względem innych struktur przestrzeni (nisze, wnęki, miejsca o zwiększonej absorpcji). Te czysto fizyczne parametry nie są jednak celem samym w sobie, lecz punktem wyjścia do kalibracji marginesu sterowalności: psychoperformans może projektować eksperymenty N-of-1, w których zestawia się różne konfiguracje ambientu i soundscape’u przy stałych parametrach działań w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, obserwując, jak zmiane ulegają perfonemiczne trajektorie ciała i jakość IndywiduAkcji. Równolegle włączane mogą być nieinwazyjne pomiary neurofizjologiczne – zmienność rytmu serca jako wskaźnik regulacji autonomicznej, przewodnictwo skórne jako przybliżony marker pobudzenia sympatycznego, wzorce oddechowe, napięcie mięśniowe monitorowane elektromiograficznie – nie po to, by sprowadzić złożoność doświadczenia słuchowego do krzywych wykresów, lecz by uzyskać dodatkową, obiektywizowalną oś odniesienia w analizie dynamiki napięcie-uwolnienie. Na poziomie fenomenologicznym psychoperformans dysponuje całym repertuarem narzędzi logoperformansu: wywiadów epizodycznych, opisów pierwszoosobowych, rysunkowych map słuchania, rekonstrukcji ścieżek audialnych po sesji. Dopiero splot tych trzech domen – akustycznej, fizjologicznej i fenomenologicznej – pozwala traktować ambient, soundscape i strefy ciszy jako pełnoprawne moduły epistemiczne, a nie jedynie estetyczne dekoracje.

Istotnym zadaniem, jakie architektury słuchania stawiają przed psychoperformansem, jest także praca z różnicą neurotypów i profili sensorycznych, szczególnie w odniesieniu do wrażliwości słuchowej, nadwrażliwości na określone pasma częstotliwości, zjawisk hiperakuzji, szumów usznych oraz zaburzeń integracji sensorycznej. W modelach klinicznych i neuropsychologicznych od dawna wiadomo, że to, co dla jednej osoby jest „kojącym dronem ambientowym”, dla innej może być źródłem trudnego do zniesienia przeciążenia, a to, co dla jednych jest „przyjemnie tętniącym soundscape’em miejskim”, dla innych jest nieprzerwanym alarmem. Psychoperformans, jeżeli ma rościć sobie pretensje do praktyki naukowo odpowiedzialnej, musi wbudować w matrycę decyzji mechanizmy rozpoznawania tych różnic i adekwatnego ich adresowania. Oznacza to, że plan sytuacyjny nie może zakładać jednej, uniwersalnej architektury słuchania dla wszystkich uczestników, lecz musi przewidywać wariantowanie ambientów (na przykład poprzez modularne wyodrębnianie pasm, indywidualne regulacje głośności, możliwość „wycofania się” do alternatywnej strefy akustycznej), negocjowalne konfiguracje soundscape’u (w tym prawo do wyciszania określonych źródeł, choćby miały one wysoką wartość estetyczną dla prowadzącego) oraz rzeczywiste strefy ciszy, a nie jedynie ich symboliczne deklaracje. W praktyce oznacza to, że pole obecności musi zostać zaprojektowane warstwowo: pewne obszary akustyczne mogą funkcjonować jako „wysokogęste laboratoria słuchania” z intensywnymi ambientami i bogatymi soundscape’ami, inne – jako „bufory ciszy użytecznej” o zredukowanej gęstości bodźców i miękkiej prozodii domknięcia. Obraz organizuje tu czytelność tej architektury – poprzez wyraźnie konturowane przejścia, materialne znaki, zmiany faktur i kolorów; słowo – poprzez jasne nazwanie zasad dostępu i prawa do wycofania się; gest – poprzez habitualizację ruchów wskazujących „tu jest dla ciebie za dużo / tu możesz odpocząć”; światło – poprzez sprzęgnięcie intensywności luminancji z intensywnością brzmieniową, tak aby uczestnik miał kilka redundantnych kanałów informacji; dźwięk – oczywiście – stanowi właściwą materię różnicowania; obiekt – wreszcie – może pełnić funkcję znaków akustyczno-taktylnych (na przykład określony typ powierzchni lub przedmiotów, których obecność sygnalizuje wejście w strefę ciszy). Tak rozumiana indywidualizacja architektur słuchania nie jest luksusem, lecz etycznym minimum w pracy z ciałami o zróżnicowanych progach percepcyjnych i historii obcowania z hałasem, ciszą oraz przemocą akustyczną.

Na koniec należy podkreślić, że ambient, soundscape i strefy ciszy w psychoperformansie nie zamykają się w obrębie kanału audialnego, lecz działają jako matryce integrujące wszystkie kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, wpływając na globalną kompozycję pola obecności i całościową prozodię domknięcia działania. Architektury słuchania determinują w istotnym stopniu sposób, w jaki widziane są obrazy – wysoki poziom hałasu i chaotyczny soundscape mogą prowadzić do „tunelowienia wzroku”, redukcji peryferyjnych elementów pola widzenia oraz preferowania bodźców jaskrawych, kontrastowych; cichy, stabilny ambient sprzyja z kolei głębokiemu, długotrwałemu wpatrywaniu się, wyostrzając wrażliwość na mikro-różnice luminancji i barwy. Wpływają na sposób, w jaki słowa są wypowiedane i słyszane – w intensywnym soundscape’ie logoperformans przyjmuje często formę krótkich, skondensowanych fraz, wypowiedanych w podwyższonym rejestrze, podczas gdy w strefach ciszy może rozwinąć się język spowolniony, refleksyjny, o bogatszej strukturze syntaktycznej. Kształtują gest – w szumie ciało przyspiesza, skraca trajektorie ruchu, napina mięśnie; w ciszy może pozwolić sobie na rozciągnięcie frazy ruchowej, na subtelne mikrorytmy przebiegające przez dłonie, barki, kręgosłup. Dyktują logikę światła – w hałaśliwej audiosferze często wprowadza się wyraźne, tnące kontrasty, aby utrzymać orientację; w przytłumionej, miękkiej

architekturze słuchania możliwe jest operowanie cieniami, półtonami, płynnymi przejściami intensywności. Formują relacje z obiektami – pewne przedmioty stają się „głośnikami” pola, inne rozwiązują swoją obecność w ciszy, stając się niemal przeźroczyste. W tym sensie architektury słuchania są domyślnymi „partyturami czasoprzestrzennymi” psychoperformansu: to one decydują o tym, jakie sekwencje perfonemów są prawdopodobne, jakie zestawienia ciało–materia wydają się naturalne, a jakie wymagają wysiłku i sprzeciwu wobec audialnego habitusu. Dlatego też decyzja „po” zawsze musi obejmować refleksję nad tym, co stało się z ambientem, soundscape’em i strefami ciszy w trakcie działania: czy zostały dekonstruowane, zdemistyfikowane, przepisane przez uczestników, czy pozostały nieprzemyślane, wzmacniając istniejące nawyki słuchania i struktury władzy. Dopiero wtedy można mówić, że psychoperformans wykorzystał pełen potencjał architektury słuchania jako narzędzi IndywiduAkcji – nie tylko kojących, nie tylko pobudzających, lecz przede wszystkim umożliwiających jednostce i grupie świadome, krytyczne i refleksyjne współtworzenie świata dźwiękowego, w którym żyją, z jego ciszą, hałasem, ambiencją i krajobrazami audialnymi.

9.4. Rytm a rytuał: wejścia, progi, przejścia, wyjścia

Relacja między rytmem a rytuałem w psychoperformansie nie jest prostym stosunkiem „oprawy muzycznej” do „scenariusza działań”, lecz dotyczy strukturyzującego sprzężenia temporalnego, które organizuje całe pole obecności – od poziomu mikroperfonemów w mięśniach i oddechu po makroarchitekturę wejść, progów, przejść i wyjść. Rytm, rozumiany tu jednocześnie jako zjawisko fizjologiczne, percepcyjne, społeczne i symboliczne, jest tym, co umożliwia ustanowienie powtarzalnej, a zarazem modulowalnej siatki odniesienia, w której rytuał może zaistnieć jako sekwencja znaczących transformacji stanu. Rytuał z kolei – w perspektywie klasycznych teorii przejścia, liminalności i *communitas* – dostarcza formy, w ramach której rytm zostaje zorganizowany w postaci progów, przełączeń, zawiesznień, kumulacji i domknięć. Psychoperformans przechwytuje tę dialektykę i przepisuje ją na język planu sytuacyjnego: wejście, próg, przejście i wyjście nie są w nim wyłącznie kategoriami przestrzennymi czy narracyjnymi, lecz funkcjami rytmicznymi, które determinują, jak w czasie rozkłada się gęstość bodźców, jak zmienia się dominanta rytmiczna w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt oraz jak kształtują się trajektorie IndywiduAkcji. Wejście to nie tylko moment „wejścia na scenę”, lecz także pierwsze zsynchronizowanie się ciała z dominującym wzorcem rytmicznym pola; próg to obszar mikroskopijnych oscylacji między starym i nowym reżimem rytmu, w którym system jeszcze „testuje” nową konfigurację; przejście to faza stabilizacji rytmicznej w nowym porządku; wyjście – rozplecenie sprzężeń, rozsynchronizowanie, które umożliwia prozodię domknięcia bez gwałtownego załamania struktur regulacyjnych.

Z perspektywy somato–neurokognitywnej rytm jest jednym z głównych narzędzi synchronizacji układu nerwowego z otoczeniem: oscylacje neuronalne w zakresach delta, theta, alfa, beta i gamma spontanicznie podlegają zjawiskom *entrainmentu* w odpowiedzi na periodyczne bodźce, szczególnie w kanale dźwiękowym, ale także wizualnym i kinestetycznym. W psychoperformansie to sprzężenie jest intencjonalnie wykorzystywane: matryca decyzji określa nie tylko tempo i metrum bodźców dźwiękowych (od pulsów perkusyjnych po rozmyte drony), lecz także rytmy w kanale gestu (powtarzalne frazy ruchowe, mikrodrżenia, pauzy napięciowe), obrazu (naprzemienne ekspozycje, mrugnięcia światła, sekwencje wizualne),

światła (stroboskopowe cięcia, powolne ściemnianie i rozjaśnianie), słowa (logoperformans z wyraźną artykulacją akcentów, pauz i powtórzeń) oraz obiektu (cykliczne uderzenia, potrząśnięcia, zawieszanie i opuszczanie). Rytuał – w tym sensie – staje się kompozycją wielowarstwowych rytmów, z których niektóre służą stabilizacji (rytm „nośny”, dominanta rytmiczna), inne celowo wprowadzają dysonans, przesunięcie fazowe, polirytmię, aby wywołać doświadczenie liminalności. Wejścia w rytuał projektowane są jako momenty przełączenia dominującego wzorca rytmicznego: ciało uczestnika wychodzi z kontekstu codziennych rytmów (rytmy pracy, komunikacji cyfrowej, mobilności miejskiej) i zostaje wciągnięte w nową siatkę temporalną, zazwyczaj poprzez wyrazisty sygnał inicjalny – wspólny oddech, pierwszy uderzony ton, zmianę oświetlenia, pojawienie się obiektu–klucza. Progi są przestrzeniami negocjacji między tymi reżimami: w przejściu przez próg ciało zawiesza dotychczasowe automatyzmy rytmiczne (na przykład nawyk przyspieszonego mówienia, rytm chodzenia wyznaczany przez technologie mobilne) i zaczyna kalibrować się do nowej dominanta rytmiczna; często manifestuje się to w drobnych mikrokorektwach – zmianie długości kroku, modulacji oddechu, innym rozłożeniu napięcia mięśniowego. Właśnie te mikroskopijne zmiany są w psychoperformansie traktowane jako perfonemy wysokiej wartości diagnostycznej: ujawniają one, na ile nowy rytm rytualny jest dla uczestnika dostępny, atrakcyjny, tolerowalny, a na ile generuje opór, lęk, nadmierne pobudzenie.

Rytm rytuału w psychoperformansie nie jest jednak niezmienną, narzuconą z góry matrycą, lecz dynamiczną strukturą, w której wejścia, progi, przejścia i wyjścia podlegają negocjacji i re–aranżacji. W klasycznych opisach rytuałów przejścia struktura fazowa bywa przedstawiana jako stała: faza preliminalna, liminalna, postliminalna. Psychoperformans, operując w polu kliniczno–artystycznym, musi dopuścić możliwość rozciągania, zawracania, wielokrotnego przekraczania progów, a nawet świadomego „zawieszenia” w liminalności jako przestrzeni pracy symbolicznej. Rytm staje się wtedy narzędziem topologicznym: poprzez modulacje tempa, gęstości akcentów, rozmieszczenia pauz można „zagęszczać” lub „rozrzedzać” doświadczenie progowe, wydłużać moment wejścia, skracać przejście, komplikować wyjście. Na przykład seria działań na obiekcie – kolejne warstwy malowania, zaklejania, rozklejania, obwiązywania – może zostać zorganizowana rytmicznie tak, aby sam proces zbliżania się do kluczowego gestu destrukcji lub transformacji był rozciągnięty w czasie przez powtarzające się, drobne, prawie rytualne operacje; próg nie jest wtedy punktem, lecz całym pasmem mikroprzejęć. Obraz, który dokumentuje te zmiany, przestaje być neutralnym rejestrem, a staje się „partyturą rytuału”: sekwencje kadrów, ich gęstość, rozmycia, nałożenia jednoznacznie wskazują, gdzie rytm uległ zagęszczeniu, gdzie wprowadzono pauzę, gdzie nastąpiła kumulacja. Słowo – w logoperformansie towarzyszącym – nie tylko opisuje, co się dzieje, ale współtworzy rytm rytuału: powtórzenia formuł, kontrapunkty milczenia, świadome użycie epitetów rytmicznych („teraz wolniej”, „tu zatrzymujemy oddech”) wchodzą w rezonans z układem nerwowym uczestników, wzmacniając lub osłabiając efekt progowy. Gest – automatyzowany lub rozbijany – jest ciągłym negocjowaniem rytmu: czy ciało „daje się” poprowadzić przez zadany wzorec, czy wprowadza własne synchopy i dystrakcje. Światło – przez swoje zmiany natężenia, koloru, kierunku – koduje wejścia i wyjścia jako zjawiska fizycznie odczuwalne: przekroczenie progu może być doświadczone jako nagłe zanurzenie w półmrok, przejście jako stopniowe „wyłanianie się” z cienia, wyjście jako powrót do neutralnej, „płaskiej” luminancji. Dźwięk – rozumiany szeroko, od rytmów perkusyjnych po modulacje szumu tła – jest oczywistym nośnikiem tych przejęć, ale psychoperformans zwraca uwagę także na dźwięki emergentne, niekontrolowane: trzaski, westchnienia, szuranie, które często tworzą

nieformalny rytm równoległy do zaprojektowanego. Obiekt – wreszcie – jest materialnym wskaźnikiem rytmu rytuału: jego położenie, stan zdeformowania, liczba nałożonych warstw, stopień zawieszenia w przestrzeni i sposób unieruchomienia stanowią „notację materialną” kolejnych wejść, progów, przejść i wyjść, która może być odczytywana post factum bez konieczności odwołania do pamięci narracyjnej.

W tym sensie rytm i rytuał w psychoperformansie tworzą system sprzężeń zwrotnych, w którym żadna z tych kategorii nie zachowuje autonomii: rytm jest zawsze rytmem czyjegoś wejścia, przejścia, pozostania w progu, wyjścia; rytuał jest zawsze rytuałem konkretnej modulacji rytmicznej, zapisanej w ciele i materii. Matryca decyzji musi kodować te sprzężenia z dużą precyzją, ponieważ to od nich zależy zarówno bezpieczeństwo (progi pobudzenia, ryzyko dysregulacji), jak i efektywność transformacyjna działania. Zbyt sztywny rytm rytuału, który nie uwzględnia zróżnicowanych możliwości entrainmentu u uczestników, prowadzi do wykluczenia, przymusu, potencjalnej przemocy symbolicznej: ciało, które „nie nadąży” za tempem, zostaje zepchnięte na margines pola obecności. Zbyt amorficzny, rozpluwający się rytm, pozbawiony wyraźnych progów i domknięć, może z kolei uniemożliwić jakąkolwiek stabilizację doświadczenia, pozostawiając uczestnika w stanie permanentnej liminalności, która w warunkach klinicznych jest nie do utrzymania. Psychoperformans, starając się uniknąć obu tych skrajności, rozwija subtelny praktykę kalibracji: plan sytuacyjny przewiduje możliwość mikro–dostrajania rytmu w trakcie działania, przesuwania progów, rozciągania lub skracania faz przejściowych, pogrubiania lub rozrzedzania granic wejść i wyjść. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt służą tu jako równoległe interfejsy regulacji: każdy z tych kanałów może zostać użyty do zasygnalizowania konieczności korekty rytmu (zmiana tempa kroków, wypowiedzenie frazy „zwalniamy”, przygaszenie światła, wyciszenie lub rozrzedzenie warstwy dźwiękowej, przesunięcie obiektu w bardziej centralne lub bardziej peryferyjne miejsce). W rezultacie rytuał nie jest już zamkniętą formą, lecz staje się dynamicznym aktem symbolicznym wysokiego rzędu, w którym wejścia, progi, przejścia i wyjścia są nie tylko „fabułą” działania, ale także algorytmem zarządzania rytmem w polu obecności – algorytmem, który pozostaje negocjowalny, choć osadzony w rygorach bezpieczeństwa i odpowiedzialności.

Jeżeli w pierwszym przybliżeniu rytm i rytuał zostały uchwycone jako sprzężona struktura temporalna organizująca wejścia, progi, przejścia i wyjścia w polu psychoperformansu, to kolejne zbliżenie musi dotknąć wymiaru dystrybucji rytmu pomiędzy jednostką a kolektyw, pomiędzy ciało pojedyncze a „ciało zbiorowe” w sensie durkheimowskim. Klasyczne analizy rytuału wskazywały na funkcję synchronizacji – od kolektywnej ekstazy w rytuałach przejścia po „moralną regulację” poprzez wspólnie przeżywane ceremonie – jednak dopiero współczesne badania nad rytmizacją w interakcji społecznej, mikro–socjologia ciała i neurofenomenologia intersubiektywności pozwalają uchwycić precyzyjne mechanizmy, przez które rytmy ciał splatają się w dynamiczne pola. W psychoperformansie wejście w rytuał jest zawsze jednocześnie wejściem w konkretny reżim ko–regulacji: od pierwszych kroków w przestrzeni, pierwszych wspólnie wykonywanych gestów, pierwszych współbrzmiających fraz głosowych uruchamiają się mechanizmy tzw. interpersonalnego entrainmentu, w których oscylacje fizjologiczne (tempo serca, rytm oddechu) oraz wzorce motoryczne (mikro–wahnięcia ciała, milisekundowe opóźnienia reakcji) dążą do zsynchronizowania. Topologie wejścia mogą tę synchronizację intensyfikować lub rozpraszać: wejście liniowe, w którym wszyscy przekraczają próg niemal równocześnie, sprzyja gwałtownemu „zestrojeniu” rytmicznemu, natomiast wejście rozłożone w czasie, indywidualne, sekwencyjne – buduje raczej warstwową strukturę

rytmu, w której każdy nowy uczestnik „dopina się” do istniejącej już dominanta rytmiczna z pewnym opóźnieniem, wprowadzając drobne przesunięcia fazowe. Plan sytuacyjny może zatem świadomie projektować te warianty: w sytuacjach, w których celem jest szybkie ustanowienie *communitas*, wejście może zostać zorganizowane jako wspólne przekroczenie progu z wyraźnym sygnałem dźwiękowym i świetlnym, wzmacniającym impuls synchronizujący; tam, gdzie potrzeba większej ostrożności (na przykład w pracy z osobami o zróżnicowanych historiach traumatycznych), preferowane będą wejścia rozrzedzone, dające każdemu ciału czas na stopniową adaptację do pola obecności. Obraz – już na poziomie kompozycji wejścia – koduje te różnice: czy ciała układają się w gęsty front, czy raczej w rozproszony strumień; słowo – poprzez instrukcje i nazwanie sytuacji („wchodzimy razem”, „wchodzimy po kolei”) – wzmacnia określone scenariusze rytmiczne; gest – zwłaszcza mikrosygnały zaproszenia i zatrzymania – kształtuje faktyczne tempo przekraczania progu; światło – przez nagłą zmianę luminancji lub jej płynne przejście – wprowadza odpowiedni wektor napięcie–uwolnienie; dźwięk – wprowadzając lub wstrzymując puls – decyduje, czy wejście będzie przeżywane jako „uderzenie” czy „zanurzenie”; obiekt – choćby prosty próg materialny, taśma, linia na podłodze, zwisający element – nadaje wejściu wymiar namacalnej, kinestetycznie odczuwalnej granicy. W ten sposób rytm wejścia nie jest abstrakcyjną wartością muzyczną, lecz konkretnym splotem modalności, w którym Indywidualna Akcja zaczyna negocjować własne miejsce w rytmie zbiorowym: czy poddaje się mu, czy opóźnia, czy przyspiesza, czy wprowadza synchopy.

Progi w tym ujęciu przestają być wyłącznie metaforą faz przejściowych, a stają się precyzyjnymi urządzeniami rytmiczno–topologicznymi, które można projektować, kartować i modyfikować. W perspektywie teorii rytmów miejskich i codzienności kluczowe jest rozróżnienie między rytmami linearno–homogenicznymi a rytmami heterogenicznymi, zdominowanymi przez nakładające się cykle o różnej amplitudzie i częstotliwości. Progi psychoperformansu operują właśnie w tej drugiej domenie: zamiast „czystego przełączenia” z jednego rytmu na drugi, mamy do czynienia z krótkimi okresami interferencji, w których stare i nowe rytmy współistnieją, tworząc figury polirytmiczne. Matryca decyzji może te interferencje wzmacniać lub wygaszać: na przykład poprzez świadome wprowadzenie kontrarytmicznego bodźca dźwiękowego w momencie przekraczania progu (wspólny rytm kroków zostaje przecięty innym pulsem), poprzez zmianę rytmu mowy (logoperformans przechodzi z języka potocznego w bardziej „zawieszony”, rytmicznie poszatkowany rejestr), poprzez wprowadzenie gestów wymagających chwilowego zatrzymania (dotknięcie progu, zatrzymanie dłoni na obiekcie zawieszonym na wejściu), poprzez modulację światła (strefa półcienia jako „bufor rytmiczny” między jasnym zewnętrzem a gęstym światłem pola), poprzez obecność obiektów–kluczy, które wymagają innych mikro–rytów dotyku niż te, które dominują w codziennym użytkowaniu rzeczy. Z perspektywy neurofenomenologicznej to właśnie w tych progowych interferencjach ujawniają się preferencje i ograniczenia jednostkowych systemów regulacyjnych: dla jednych ciał polirytmia jest źródłem twórczego pobudzenia i rozszerzenia marginesu sterowalności, dla innych – czynnikiem dezintegrującym, prowadzącym do przeciążenia i reakcji obronnych. Psychoperformans nie może tych różnic ignorować: progi muszą być konstruowane jako przestrzenie potencjalnej różnicy, a nie jako „obowiązkowe przełączenia”, w których każdy ma obowiązek zsynchronizować się z jednym, z góry zadany wzorcem rytuału. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pełnią tu rolę równoległych interfejsów bezpieczeństwa – każdy kanał może zostać użyty do indywidualnego „spowolnienia” lub „przyspieszenia” przejścia przez próg: spojrzenie prowadzącego sygnalizujące możliwość zatrzymania, słowo oferujące alternatywę („możesz poczekać w

półmroku, zanim wejdiesz głębiej”), gest wskazujący strefę mniej gęstą dźwiękowo, zawieszone światło sugerujące „przedsionek”, lokalizacja obiektów umożliwiających krótkie działanie przygotowawcze (dotyk, przesunięcie, symboliczne odłożenie czegoś przed wejściem).

Przejścia – rozumiane jako fazy stabilizacji w nowym rytmie rytuału – odsłaniają kolejny poziom złożoności relacji między rytmem a IndywiduAkcją. W klasycznych ujęciach rytuałów przejścia faza liminalna bywa opisywana jako okres zawieszenia dotychczasowych ról, norm i struktur, w którym jednostka jest poddawana sekwencji prób, instrukcji i symbolicznych operacji, aby mogła pojawić się w nowej tożsamości. Psychoperformans przepisuje tę liminalność na język perfonemiki i dynamiki rytmicznej: przejście to faza, w której powtarzalne perfonemy tworzą spójny, choć często gęsty i wymagający, wzorzec, w którym system może odnaleźć regulację. W praktyce oznacza to, że powtarzające się działania – cykle gestów na obiekcie, serię wspólnych fraz głosowych, powtarzalne zmiany pozycji w przestrzeni, stały rytm w warstwie dźwiękowej i świetlnej – nie są tu traktowane jako „ozdobnik rytuału”, ale jako główne narzędzie budowania regulacji somato–emocjonalnej. Dominanta rytmiczna przejścia musi być dobrana w taki sposób, aby z jednej strony była wystarczająco wyraźna, by oferować „uchwyt” regulacyjny (zbyt amorficzny rytm nie daje się „złapać”), z drugiej strony pozostawała podatna na modulację, tak aby nie stała się opresyjnym metronomem narzucającym jedną normę. Matryca decyzji określa zatem dopuszczalne zakresy wariacji – czy uczestnik może podwoić rytm, czy może celowo wprowadzić pauzę, czy gesty mogą być wykonywane na przemian w rytmie zadanym i w rytmie własnym. Obraz rejestruje te modulacje jako sekwencje mikro–różnic w kadrach; słowo – w logoperformansie – może je nazywać i walidować („możesz zwolnić”, „możesz wyjść z rytmu i wrócić”); gest – wprowadzając alternatywne trajektorie ruchu – poszerza repertuar możliwych przejść; światło – poprzez wolne lub nagłe zmiany – wskazuje, gdzie w strukturze przejścia znajdują się miejscowe maxima napięcia; dźwięk – jako najbardziej bezpośredni nośnik rytmu – może zostać czasowo wyłączony, aby uczestnik mógł odnieść się do własnego rytmu wewnętrznego (rytm serca, oddech, mikroruchy); obiekt – wreszcie – staje się „kotwicą rytmiczną”, której stała obecność w polu dotyku i wzroku pozwala utrzymać spójność doświadczenia nawet przy silnych modulacjach temporalnych. W ten sposób przejście staje się miejscem, w którym rytm rytuału i rytm indywidualny wchodzą w relację przypominającą dialog polifoniczny: wzajemne nasłuchiwanie, powtórzenia, kontrapunkty, modulacje, które mogą prowadzić do wzajemnego dostrojenia, ale bez konieczności pełnej unifikacji.

Wyjścia – jako ostatni z wymienionych w tym podrozdziale momentów rytualnych – są krytycznym testem dla całego zaprojektowanego układu rytmiczno–rytualnego, ponieważ to właśnie w nich ujawnia się, czy prozodia domknięcia została skutecznie wbudowana w strukturę działania, czy też psychoperformans generuje rodzaj „zawieszonej liminalności”, w której uczestnicy opuszczają pole obecności bez realnego przejścia do nowego reżimu rytmów codzienności. W sensie neurofizjologicznym wyjście to faza przejścia z rytmów zsynchronizowanych przez bodźce pola (dźwięki, obrazy, gesty) do rytmów bardziej zróżnicowanych, determinowanych przez indywidualne trajektorie dalszego dnia, tygodnia, życia; w sensie fenomenologicznym – moment, w którym sekwencja doświadczeń jest albo domykana w formie „epizodu zrozumiałego” (narracyjnie czytelnego), albo pozostaje jako konglomerat wrażeń, które mogą wracać w sposób intruzywny. Psychoperformans musi więc projektować wyjścia nie jako banalne „rozwiązanie grupy”, ale jako sekwencje mikro–perfonemów podporządkowanych prozodii domknięcia: stopniowe spowalnianie dominanta

rytmiczna, rozluźnianie powtarzalnych wzorców, wprowadzenie pauz, w których uczestnik może zarejestrować zmianę stanu (na przykład poprzez świadome odnotowanie różnicy w oddechu, napięciu mięśniowym, jasności obrazu, intensywności dźwięków), symboliczne gesty oddania obiektów do walizki lub pozostawienia ich w polu. Obraz – w formie końcowego układu ciała w przestrzeni, finalnego ustawienia obiektów, jakości światła – staje się ikoną wyjścia, którą pamięć może przywoływać jako znak domknięcia; słowo – krótkie podsumowujące logoperformans, często w trybie epitetów („tu kończymy”, „to zostaje”, „to zabierasz ze sobą”) – pełni funkcję werbalnego znacznika granicy; gest – świadome rozluźnienie, rozpad kręgu, zmiana kierunku ruchu ku wyjściu – koduje powrót do innej topologii relacji; światło – przechodząc w bardziej „codzienny” reżim – sygnalizuje, że intensywność pola została zredukowana; dźwięk – wprowadzając albo ciszę, albo „naturalny” soundscape otoczenia – umożliwia ponowne zestrojenie się z rytмами zewnętrznymi; obiekt – wreszcie – poprzez decyzję „co zostaje w polu, co wraca ze mną” – materializuje domknięcie lub kontynuację trajektorii. Jeżeli wyjście zostanie potraktowane jako czysto organizacyjny epifenomen, rytm rytuału może „wyciec” poza pole obecności w sposób niekontrolowany – jako natrętne repetycje gestów, słów, obrazów – co w kontekście klinicznym bywa ryzykowne. Dopiero domknięcie rytmu na wszystkich sześciu kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozwala mówić o odpowiedzialnie zaprojektowanej prozodii domknięcia, w której IndywiduAkcja może nie tylko „wyjść”, ale także „wynieść” ze sobą doświadczenie zsintezowane, a nie rozproszone.

Wreszcie, aby relacja między rytmem a rytuałem w psychoperformansie mogła stać się przedmiotem poważnej refleksji naukowej, konieczne jest wprowadzenie systematycznej dokumentacji i analizy tych czterech kluczowych momentów – wejść, progów, przejść i wyjść – jako struktur rytmicznych, a nie wyłącznie jako „części przebiegu zajęć”. Oznacza to między innymi rozwinięcie specyficznych form notacji rytmiczno-rytualnej, które uwzględniają nie tylko czas trwania i kolejność działań, ale także ich gęstość, amplitudę, modulacje oraz rozkład między kanałami. Można tu inspirować się zarówno partyturami muzyki współczesnej (graficzne zapisy rytmów, otwarte partytury ramowe), jak i notacją ruchu (systemy Labanowskie, nowoczesne systemy zapisu choreografii), a także narzędziami analizy rozmowy i interakcji (transkrypcje wielowarstwowe, w których zaznacza się nakładanie się głosów, gestów, pauz). Psychoperformans rozwija w ten sposób własne „partytury rytuału”, w których każdy perfonem wejścia, przejścia przez próg, fazy liminalnej i wyjścia zostaje wpisany w strukturę temporalną, umożliwiającą późniejszą rekonstrukcję i porównanie. Obraz – w postaci sekwencji kadrów lub diagramów ruchu – stanowi jedną warstwę tej notacji; słowo – skondensowane opisy trajektorii, identyfikacja momentów zwrotnych – drugą; gest – opisany skrótowo lub symbolicznie – trzecią; światło – poprzez wykresy zmian natężenia i barwy – czwartą; dźwięk – poprzez analizy widmowe i transkrypcje rytmów – piątą; obiekt – poprzez mapy zmian położenia i stanu – szóstą. Taka wielowarstwowa dokumentacja pozwala nie tylko udoskonalać konkretne plany sytuacyjne, lecz także formułować bardziej ogólne twierdzenia o tym, jakie struktury rytmiczno-rytualne sprzyjają rozszerzaniu marginesu sterowalności, a jakie go zawężają, jakie typy progów są dla określonych populacji korzystne, a jakie stanowią ryzyko, jakie prozodie domknięcia realnie zapewniają stabilną integrację doświadczenia, a jakie pozostawiają uczestników w stanie „rozregulowanej liminalności”. Tym samym relacja rytm-rytuał przestaje być zdaniem opisowym, a staje się pełnoprawnym obszarem badań w ramach psychoperformansu – obszarem, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt

współtworzą złożone „algorytmy wejść, progów, przejść i wyjść”, poddawalne rygorystycznej analizie, krytyce i iteracyjnej poprawie.

Perspektywa neurobiologiczna pozwala dodatkowo uszczegółowić analizę relacji rytm–rytuał, ponieważ pokazuje, że wejścia, progi, przejścia i wyjścia nie są wyłącznie strukturami symboliczno–społecznymi, lecz głęboko ingerują w podstawowe mechanizmy regulacji układu nerwowego. Badania nad sieciami oscylacyjnymi mózgu, nad zjawiskiem neuronalnego entrainmentu do bodźców periodycznych i nad dynamiką układu autonomicznego wskazują, że rytmy zewnętrzne – w szczególności rytmy dźwiękowe, rytmy ruchu i rytmy oddechu – są w stanie „wciągać” oscylacje neuronalne w zakresy częstotliwości sprzyjające określonym stanom świadomości, od wysokiej czujności po stany zbliżone do transu. W polu psychoperformansu dominanta rytmiczna nie jest jednak projektowana po to, by wytwarzać spektakularne stany zmienionej świadomości, lecz po to, by w sposób kontrolowany i odwracalny modulować napięcie–uwolnienie w osi współczulno–przywspółczulnej oraz w sieciach związanych z uwagą, pamięcią roboczą i interocepcją. Wejścia mogą wykorzystywać rytmy o parametrach zbliżonych do przeciętnych częstotliwości kroku i oddechu, aby ułatwić „złapanie” pola przez układ nerwowy; progi – poprzez celowe rozchwianie rytmu, krótkie epizody polirytmiczne lub synkopowane – są w stanie zakłócić automatyczne wzorce, wprowadzając przestrzeń na nową organizację; przejścia – dzięki stabilnym, średnio wolnym rytmom ruchu, głosu lub prostych obiektów dźwiękowych – sprzyjają zestrojeniu sieci interocepcyjnych z poczuciem obecności ciała; wyjścia zaś – poprzez subtelne rozrzedzanie rytmu, wydłużanie pauz, osłabianie akcentów – ułatwiają przełączenie w stronę bardziej zróżnicowanych, idiosynkratycznych wzorców oscylacyjnych. Obraz – rozumiany jako sekwencja konfiguracji ciał i obiektów w polu – koduje te zmiany rytmu w postaci widocznych dla zewnętrznego obserwatora trajektorii; słowo – w logoperformansie – może wprowadzać lub zawieszać rytm prozodyczny, modulując oczekiwania predykcyjne systemu; gest – jako powtarzalny ruch o określonej częstotliwości i amplitudzie – działa jak bezpośredni interfejs pomiędzy wzorcem motorycznym a oscylacjami neuronalnymi; światło – poprzez pulsacje, powolne modulacje natężenia, zestawienie stref statycznych i migotliwych – wpływa na rytmy widzenia i mikroruchy gałek ocznych; dźwięk – jako główny nośnik periodyczności – stanowi oś referencyjną dla całego pola; obiekt – dzięki swojej masie, sprężystości, fakturze i akustyce – determinuje mikrorytmy dotyku, uderzenia, przesuwania, które wracają do układu nerwowego jako strumień „czasowości dotykowej”. W tym sensie każde wejście, próg, przejście i wyjście jest zarazem mikro–eksperymentem neurodynamiki: plan sytuacyjny może intencjonalnie kalibrować parametry rytmu tak, aby prowadzić układ z obszarów rozregulowania w kierunku stanów lepiej zorganizowanych, nie przekraczając jednak progu, za którym dominanta rytmiczna staje się przemocą wobec indywidualnej dynamiki.

Z perspektywy klinicznej szczególnie istotne jest rozróżnienie między rytuałem jako strukturą regulacyjną a rytualizacją kompulsywną, która jest jednym z kluczowych objawów w spektrum zaburzeń obsesyjno–kompulsyjnych, zaburzeń lękowych czy w niektórych formach zaburzeń ze spektrum autyzmu. W rytuałach kompulsywnych triada wejście–próg–przejście jest niejako „zastygła”: wejście jest wymuszone przez lęk, próg – przeżywany jako punkt bezwzględного przymusu (jeśli nie wykonam sekwencji X, wydarzy się katastrofa), przejście – jako pozorna ulga, która jednak natychmiast domaga się powtórzenia. Prozodia domknięcia praktycznie znika, domknięcie jest zawsze „tymczasowe”, a margines sterowalności bliski zeru. Psychoperformans, chcąc operować rytuałem jako narzędziem, musi się od tej dynamiki

radikalnie odciąć, a zarazem brać ją pod uwagę jako potencjalne ryzyko nawrotu w przypadku osób z predyspozycjami do rytualizacji kompulsywnej. Dlatego matryca decyzji koduje między innymi parametry elastyczności rytmu: sekwencje rytualne w polu obecności muszą zawierać w sobie momenty wyboru, wahania, odchylenia, w których Indywidualna Akcja może doświadczyć, że rytm jest strukturą negocjowalną, a nie tyranią. Przykładowo, wejście może mieć co najmniej dwa dopuszczalne warianty gestyczne lub dźwiękowe, próg – miejsce, w którym można świadomie wybrać „lżejszą” lub „cięższą” wersję perfonemu, przejście – segment, w którym uczestnik jest zaproszony do świadomej deformacji rytmu, wyjście wreszcie – przestrzeń, w której dopuszcza się idiosynkratyczne gesty domknięcia obok wspólnej matrycy. Obraz rejestruje te bifurkacje w strukturze rytuału: widoczne są „rozgałęzienia” trajektorii, które można później analizować jako wskaźniki realnej wolności; słowo – wyraźnie odróżniając „możesz” od „musisz” – rozszczelnia przymus; gest – dopuszczając drobne improwizacje – osłabia automatyzm; światło – nie wprowadzając jednego, absolutnego „efektu rytualnego”, ale raczej pasmo możliwych ekspozycji – sprzyja lokalnej negocjacji napięcia; dźwięk – na przykład poprzez warstwowe struktury, w których można dostroić się do różnych pulsów – modeluje przestrzeń wyboru nawet wewnątrz pozornie jednolitego rytmu; obiekt wreszcie – oferując różne sposoby chwytu, nacisku, ustawienia – staje się partnerem, a nie pretekstem do powtarzania jednolitej sekwencji. W tak projektowanym polu obecności rytuał nie dubluje patologicznej rytualizacji, lecz buduje alternatywną, elastyczną ekonomię rytmu, w której powtarzalność nie znosi decyzji „po”, ale ją przygotowuje.

Na tym tle wyraźnie widać, że praca z rytmem i rytuałem w psychoperformansie nie może być traktowana jako czysto „artystyczne wyczucie” ani jako intuicyjna kompetencja osoby prowadzącej, lecz wymaga systematycznego szkolenia, superwizji i refleksji metodologicznej. Osoba projektująca plan sytuacyjny musi być w stanie rozpoznać różne reżimy rytmiczne – od sztywnego metrum po złożone polirytmie, od struktur okresowych po quasi-chaotyczne fluktuacje – i świadomie łączyć je z poziomami regulacji somatyczno-emocjonalnej uczestników. Oznacza to między innymi zdolność do analizy rytmów nie tylko na poziomie słyszalnym, ale także na poziomie mikro-czasowości gestu i spojrzenia: drobne opóźnienia reakcji, mikro-pauzy przed dotknięciem obiektu, zrywany kontakt wzrokowy, przyspieszone lub wydłużone wdechy i wydechy są tu nie mniej istotne niż „główna warstwa” audialna. Matryca decyzji, która w innych podrozdziałach mogła wydawać się abstrakcyjnym narzędziem, tutaj ujawnia się jako konieczna architektura odpowiedzialności: koduje progi bezpieczeństwa dla intensywności rytmu, maksymalne czasy trwania faz o wysokiej gęstości bodźców, zalecane sekwencje przejść między rytмами, ale także procedury „awaryjnego wygaszania” rytuału, jeżeli pole obecności zaczyna generować sygnały przeciążenia. Obraz – śledzony nie tylko w czasie działania, lecz także analizowany post factum na materiałach dokumentacyjnych – pozwala ocenić, czy projektowany rytm nie był nadmiernie jednolity, czy pozostawiono przestrzeń na mikroróżnice; słowo – zarówno w logoperformansie, jak i w refleksji po działaniu – umożliwia nazwanie i korektę błędnych założeń; gest – świadomie uczony i dekonstruowany – staje się zarówno narzędziem, jak i przedmiotem analizy; światło i dźwięk – kalibrowane nie tylko pod kątem „efektu artystycznego”, ale pod kątem neuropsychologicznych parametrów pobudzenia i ko-regulacji – stają się instrumentami precyzyjnymi, a nie dekoracyjnymi; obiekt wreszcie – dzięki inwentaryzacji w liście rzeczy-kluczy – może być oceniany pod względem swojej rytmicznej „mocy”: czy sprzyja bezpiecznej repetycji, czy zbyt łatwo wciąga w kompulsywną pętlę. W tym sensie podrozdział o rytmie i rytuale nie jest tylko opisem jednego z aspektów praktyki, ale zapowiedzią całej epistemologii psychoperformansu, w której obraz, słowo, gest,

światło, dźwięk i obiekt są traktowane jako współzależne nośniki temporalności, a decyzja „po” – o kontynuacji, modyfikacji lub zawieszeniu danego reżimu rytmiczno–rytualnego – jest podstawowym testem dojrzałości metody.

W perspektywie antropologicznej rytm–rytuał w polu psychoperformansu może być rozumiany jako lokalna implementacja struktur przejścia, opisanych w klasycznych teoriach obrzędowości, ale przefiltrowanych przez rygor indywidualnej i małej grupowej IndywiduAkcji. Wejście, próg, przejście i wyjście odpowiadają wprost fazom preliminalną, liminalną i postliminalną, lecz nie są już przypisane do dużych form instytucjonalnych, takich jak inicjacje, żałoba czy święta kalendarzowe, tylko do precyzyjnie zaprojektowanych mikrosytuacji, w których jednostka może testować swoją relację do reguły, powtórzenia, zobowiązania i wspólnoty w skali, która nie niesie ciężaru nieodwracalnych konsekwencji. Psychoperformans przechwytuje więc strukturę rytuału przejścia, ale odwraca wektor władzy: zamiast wspólnoty narzucającej jednostce sekwencję symboliczną, to jednostka – w ramach dobrze obramowanego pola obecności – współkonstruuje rytm i rytuał wraz z prowadzącym, testując granice regulacji i oporu. Obraz zapisuje te procesy jako kolejne konfiguracje przestrzenne: sposób, w jaki ciała układają się przy wejściu (gęstość, orientacja, symetria), jak przechodzą przez próg (zacieśnianie, rozsuwanie, tworzenie formacji frontalnych lub kolistych), jak rozkładają się w fazie przejścia (czy pojawia się figura „kręgu”, „linii”, „rozproszenia”), jak wreszcie formuje się wyjście (rozpad na jednostki, tworzenie się podgrup, pozostawianie „na granicy” przestrzeni działania). Słowo – w logoperformansie – nie tylko nadaje nazwy tym formom, ale także je współtworzy: formuły zaproszenia, deklaracje prógowe, sekwencje potwierdzeń i pożegnań stają się perfonemami, które mogą być analizowane pod kątem ich gramatyki modalnej (tryb oznajmujący, rozkazujący, życzący, pytający), rozkładu zaimków (my–wy–ja–oni) i rejestrów (potoczny, techniczny, rytualny, poetycki). Gest – w ujęciu kinezyjnej analizy – ujawnia mikro–gramatykę podporządkowania i sprawczości: czy wejście odbywa się przez gesty zapraszające, czy raczej przez gesty instruujące, czy próg zaznacza się jako miejsce wspólnego pauzowania, czy jako punkt, w którym jednostki muszą „przejść przez” coś w rodzaju symbolicznej bramy, czy przejście ma charakter synchronicznego ruchu, czy raczej heterogenicznych trajektorii. Światło koduje hierarchie i napięcia: może zaznaczać próg silnym kontrastem luminancji, przejście – rozproszeniem lub pulsacją, wyjście – stopniowym zrównaniem oświetlenia przestrzeni działania i „świata zewnętrznego”. Dźwięk organizuje globalną czasowość rytuału: wejście może mieć formę delikatnego narastania tła audialnego, próg – krótkiego, wyraźnego akcentu, przejście – dłuższego odcinka z wyraźną dominantą rytmiczną, wyjście – rozrzedzenia struktury, wygaszania, pozostawienia pojedynczych perfonemów dźwiękowych. Obiekt – jako rzecz, wokół której organizuje się część akcji rytualnej – może pełnić rolę „znaku progę” (przenoszonego, dotykane, omijane), „ogniska przejścia” (wokół którego krąży ruch, na którym skupia się spojrzenie) oraz „resztki wyjścia” (pozostawianej lub zabieranej materialnej pamiątki). Taka wielokanałowa konstrukcja rytuału pozwala na późniejszą analizę nie tylko tego, „co się wydarzyło”, ale także tego, jakie warianty struktury rytmiczno–rytualnej sprzyjały rozszerzaniu marginesu sterowalności, a jakie go zawężyły.

Istotnym, rzadko eksplorowanym w praktykach artystyczno–terapeutycznych wymiarem pracy z rytmem i rytuałem jest także analiza ich funkcji politycznych w mikroskali pola obecności. Rytuał – również w wersji zminiaturyzowanej – zawsze wiąże się z dystrybucją ról, przywilejów i obowiązków: ktoś inicjuje wejście, ktoś wyznacza próg, ktoś decyduje o tym, co

jest „prawidłowym” przejściem, ktoś ogłasza wyjście. Psychoperformans, aspirując do tego, by być metodą o wysokiej odpowiedzialności etycznej, nie może zakładać neutralności tych wyborów, lecz musi je explicite kodować i poddawać refleksji. Matryca decyzji musi zatem obejmować nie tylko parametry temporalne i somatyczne rytmu, ale także parametry rozkładu sprawczości: czy wejście jest zawsze inicjowane przez tę samą osobę, czy rola inicjatora jest rotacyjna; czy próg jest definiowany wyłącznie przez prowadzącego, czy uczestnicy mogą współtworzyć jego formę; czy przejście jest jednokierunkowe (zawsze „do środka” i „na zewnątrz” tej samej struktury), czy dopuszcza wielokrotne przemieszczenia; czy wyjście jest decyzją wspólnotową, czy jednostkową. Obraz może tu ujawnić asymetrie niewidoczne w samej narracji: czy ciało prowadzącego nieustannie okupuje centralne pozycje podczas wejść i przejść, czy potrafi się cofać i oddawać środek pola; słowo – poprzez analizę modalności logoperformansu – może zdradzić, czy reguły rytuału są przedstawiane jako niepodważalne, czy jako przedmiot negocjacji; gest – poprzez mikro–analizę wskazywania, wytyczania, zatrzymywania – może ujawnić, kto faktycznie „zarządza” rytmem; światło – jeśli stale eksponuje te same figury, może wzmacniać hierarchię, której sens deklaratywnie miał być przepracowywany; dźwięk – przez to, kto nadaje rytm, kto udziela głosu, kto jest słyszany, a kto zagłuszany – może reprodukować lub demontować układy dominacji. Obiekt wreszcie – jako materialny nośnik rytuału – może stać się narzędziem zarówno emancypacji, jak i dyscypliny: jeśli tylko prowadzący ma prawo inicjować działanie na obiekcie–kluczu, rytuał cementuje jego władzę; jeżeli obiekt „krąży” w sposób, który daje każdemu realną możliwość wejścia w rolę inicjatora perfonemu, rytuał staje się narzędziem redistribucji sprawczości. Z tej perspektywy psychoperformans staje się swoistym laboratorium polityki rytmu: pozwala testować, jak różne architektury wejść, progów, przejść i wyjść wpływają na poczucie podmiotowości, współ–sprawczości i bezpieczeństwa w małych wspólnotach, a tym samym – jakie modele organizacji czasu i ciała mogą być przenoszone poza pole obecności do codziennych ekosystemów życia.

Włączając rytm i rytuał w długofalowe trajektorie IndywiduAkcji, psychoperformans przekracza wreszcie zwyczajowy horyzont jednorazowej „sesji” czy „wydarzenia” i zaczyna działać w trybie cyklicznym, w którym powracające struktury wejścia, progu, przejścia i wyjścia stają się rodzajem meta–partytury biograficznej. W takim ujęciu poszczególne działania stanowią „takty” większej kompozycji, w której jednostka może obserwować, jak zmieniają się jej preferencje rytmiczne i rytualne: czy z czasem skracają się lub wydłużają fazy wejścia, czy progi stają się mniej dramatyczne, bardziej negocjowalne, czy przejścia zyskują na płynności, czy wyjścia przestają mieć charakter gwałtownego zerwania, a częściej przyjmują postać świadomie modulowanej prozodii domknięcia. Obraz – w archiwum dokumentacyjnym – pozwala porównać kolejne iteracje tych struktur: zestawić, jak wyglądały wejścia w pierwszych działaniach, a jak w późniejszych, jak gesty przekraczania progu ewoluowały wraz ze wzrostem zaufania i poczucia bezpieczeństwa, jak zmieniały się konfiguracje ciał przy wyjściach. Słowo – w zapisach logoperformansu i w refleksjach po działaniu – pozwala śledzić rozwój meta–języka uczestnika: od prostych opisów „podało się / nie podało się”, przez bardziej subtelne kategorie „za szybko / za wolno”, „zbyt sztywno / zbyt chaotycznie”, aż po precyzyjne rozróżnienia typów rytmów, rodzajów progów, jakości przejść i sposobów domknięcia. Gest – w pamięci ciała – koduje nowe repertuary dostępne w sytuacjach spoza psychoperformansu: to, że jednostka potrafi w codziennych konfliktach wywołać u siebie mikro–rytuał progu (choćby poprzez świadome zatrzymanie i oddech przed impulsywną reakcją) jest bezpośrednią konsekwencją pracy w polu obecności. Światło – rozumiane szerzej jako organizacja warunków widzialności – staje się kategorią, którą można przenosić na inne obszary: jednostka może

rozpoznawać, kiedy jest „wciągana” w rytuały społeczne projektowane przez innych z użyciem silnych efektów świetlnych i dźwiękowych (media, reklama, obrzędowość polityczna), i wypracowywać strategie zachowania marginesu sterowalności. Dźwięk – jako najczulszy nośnik rytmu – pozostaje miejscem, w którym najłatwiej o automatyzację, ale też o świadomą rekalibrację: uważność na własne wzorce słuchania, reagowania na beat, tendencje do wchodzenia w synchronię lub opierania się jej może stać się jednym z kluczowych rezultatów długoterminowej pracy. Obiekt wreszcie – jako materialny partner rytuału – zachowuje ślady tych trajektorii: lista rzeczy–kluczy, uzupełniana o dane dotyczące rytmicznych warunków ich użycia, pozwala rozpoznać, które konfiguracje materii sprzyjały otwartym, negocjowalnym rytuałom, a które skłaniały do „zamkniętych”, sztywnych sekwencji. W ten sposób rytm i rytuał nie są w psychoperformansie ani jedynie narzędziami „udramatycznienia” działań, ani prostymi środkami regulacji afektywnej, lecz stają się osią, wokół której organizuje się cała epistemologia metody: to, jak projektuje się wejścia, progi, przejścia i wyjścia w polu obecności, stanowi praktyczny test tego, czy psychoperformans rzeczywiście wspiera Indywidualną Akcję – rozumianą jako spiralny, odpowiedzialny proces stawania się autorem własnych rytmów życia – czy jedynie replikuje w zminiaturyzowanej skali rytuały, które gdzie indziej pozbawiają jednostkę głosu.

9.5. Dźwięk jako wehikuł uwagi: zogniskowanie i rozproszenie

Dźwięk w psychoperformansie nie pełni wyłącznie funkcji ekspresyjnej ani dekoracyjnej; jest przede wszystkim urządzeniem modulującym uwagę, precyzyjnym wehikułem zdolnym do przeprowadzania układu nerwowego przez dynamiczne konfiguracje zogniskowania i rozproszenia. W kategoriach współczesnej neurokognitywistyki można mówić o tym, że warstwa audialna planu sytuacyjnego operuje na styku mechanizmów uwagi endogennej, związanej z intencjonalnym ukierunkowaniem przetwarzania, oraz egzogennej, opartej na automatycznym wychwytywaniu bodźców o wysokiej salencji. Koncepcje selektywnej, dzielonej i podtrzymanej uwagi, wywiedzione z klasycznych badań nad efektem „cocktail party” i rozwijane w ramach teorii globalnej przestrzeni roboczej czy predykcyjnego kodowania, zyskują tu wymiar ściśle operacyjny: plan sytuacyjny definiuje parametry dźwięku – natężenie, barwę, atak, czas zaniku, rytmiczność, stopień harmonicznego lub szumowego – jako zmienne niezależne, za pomocą których można prowokować określone mikrodynamiki pola obecności. Zogniskowanie w tym ujęciu nie jest metaforycznym „skupieniem”, lecz stanem organizacji pola uwagi, w którym dominanta rytmiczna, spektrum częstotliwości i geometria sceny dźwiękowej sprzyjają zawężeniu stożka przetwarzania do wybranego segmentu doświadczenia; rozproszenie zaś nie jest prostym „rozkojarzeniem”, ale stanem poszerzonej, choć mniej precyzyjnie ukierunkowanej recepcji, w którym układ słuchowy i sieci uwagowe pozostają w trybie wysokiej czułości na zdarzenia peryferyjne. Psychoperformans, korzystając z narzędzi psychoakustyki, badań nad auditory scene analysis w tradycji Alberta Bregmana oraz analiz architektury słuchania u Schafera i Truax, przepisuje te rozróżnienia na język perfonemiki: pojedynczy ton, repetytywny impuls, szmer powierzchni rezonansowej czy chór rozproszonych głosów mogą stać się perfonemami o tymczasowej funkcji „soczewki”, skupiającymi uwagę, lub perfonemami „dyfuzyjnymi”, które rozpuszczają sztywne ognisko percepcji w szerszym polu audialnym.

Zogniskowanie uwagi za pomocą dźwięku wymaga precyzyjnego zestrojenia kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, ponieważ układ nerwowy nie operuje na modalnościach

w izolacji, lecz przetwarza je w trybie wielozmysłowej integracji. Z badań nad wiązaniem bodźców wynika, że jednoczesny, skorelowany w czasie sygnał wzrokowy i słuchowy o zbliżonej strukturze temporalnej łatwiej przyciąga uwagę niż sygnał izolowany. Psychoperformans wykorzystuje tę właściwość, projektując sytuacje, w których wybrane dźwięki – na przykład krótkie, powtarzalne impulsy generowane przez prosty instrument lub obiekt dźwiękowy – są sprzężone z mikroruchami rąk, zmianami kierunku spojrzenia, punktowymi modyfikacjami oświetlenia oraz minimalnymi transformacjami ustawienia obiektów. Dominanta rytmiczna dźwięku staje się wtedy wektorem, który organizuje cały układ bodźców: obraz kondensuje się wokół fragmentu pola obecności, słowo ulega tymczasowej redukcji do logoperformansu o klarownej prozodii, gest przyjmuje formę powtarzalnej trajektorii o kontrolowanej amplitudzie, światło wycina z tła preferowany fragment przestrzeni, obiekt zostaje wyeksponowany jako rzecz–klucz. Zogniskowanie nie polega tu na nakazie „skup się”, lecz jest emergentnym skutkiem zestrojenia bodźców w taki sposób, że minimalizują one konkurencję o zasoby uwagi i wzmacniają sygnały predykcynie istotne. Matryca decyzji musi jednak kodować, jak długo taki stan może trwać, aby nie stał się źródłem przeciążenia lub zawężenia pola percepcji o charakterze patologicznego tunelowania. W tym celu planuje się prozodię domknięcia sekwencji zogniskowania: powolne rozpraszanie warstwy dźwiękowej, rozszczelnianie koherencji rytmicznej, wprowadzanie elementów szumowych, dysonansowych lub przestrzennie „rozlewających się”, równoległe rozluźnienie kompozycji obrazu, „odklejenie” spojrzenia od jednego punktu, rozluźnienie struktury gestu oraz stopniowe zrównanie światła w całym polu. W ten sposób zogniskowanie zostaje osadzone w większej trajektorii, w której rozproszenie nie jest „pęknięciem uwagi”, lecz intencjonalnie zaprojektowaną fazą przejścia.

Rozproszenie w psychoperformansie nie jest utożsamiane z deficytem ani defektem uwagi, ale z innym trybem organizacji pola obecności, bliższym temu, co w fenomenologii opisywano jako rozszerzone nasłuchiwanie świata, a w praktykach medytacyjnych – jako otwartą, nieprzyczepioną świadomość. Z punktu widzenia neurokognitywistyki można mówić o tym, że warstwa dźwiękowa, zamiast zaoferować jeden dominujący bodziec, tworzy strukturę bogatą, ale o niskiej gradacji salencji: brak jest pojedynczego, wyraźnie wyróżnionego źródła, natomiast obecny jest szeroki ambitus częstotliwości, subtelne ruchy panoramy przestrzennej, zmienność w warstwie mikrodynamiki. W takich warunkach sieci odpowiedzialne za orientację ku pojedynczym obiektom są mniej aktywne, natomiast bardziej angażują się obwody związane z monitorowaniem tła, detekcją zmian i utrzymaniem ogólnej czujności. Psychoperformans projektuje rozproszenie jako stan, w którym gęstość bodźców jest modulowana nie przez intensyfikację pojedynczego sygnału, ale przez koordynację wielu słabych sygnałów, rozłożonych w czasie i przestrzeni. Obraz – zamiast oferować jeden wyraźny punkt fiksacji – buduje pejzaż, w którym wiele elementów pozostaje równorzędnych; słowo – w logoperformansie – przyjmuje formę dyskretnego komentarza, pojawiającego się na obrzeżach uwagi; gest – przestaje być nakierowany na jeden cel, a staje się ruchem „wokół”, wskazującym otoczenie, powierzchnie, przejścia; światło – zamiast punktowo wydobywać jeden obiekt – rozprasza się, zmniejsza kontrasty, tworzy strefy półcienia; dźwięk – poprzez wykorzystanie ambientowych struktur, warstwowych soundscape’ów, przedłużonych dronów, którym towarzyszą nieregularne, ale subtelne epizody mikro–zdarzeń – organizuje tryb słuchania, w którym uwaga może swobodnie dryfować, nie tracąc zarazem kontaktu z polem; obiekt – w takim ujęciu – nie jest już „celem”, lecz częścią środowiska, które może zostać świadomie wybrane z tła. Rozproszenie, rozumiane w ten sposób, poszerza margines sterowalności: uczestnik może doświadczać, że nie każde przyciągnięcie uwagi przez dźwięk musi zostać

natychmiast zrealizowane w działaniu, że można pozostać w roli obserwatora, który rejestruje, ale nie reaguje automatycznie.

To, co odróżnia psychoperformans od technik manipulacji uwagą znanych z marketingu, inżynierii interfejsów czy hazardu, to fakt, że matryca decyzji obejmuje nie tylko projektowanie faz zogniskowania i rozproszenia, lecz także ich transparentne ujawnianie i wspólną analizę po zakończeniu działania. Zogniskowanie nie jest tu narzędziem wymuszenia pożądanej reakcji, lecz formą eksperymentalnego sprawdzania, jak ciało i układ nerwowy reagują na określone konfiguracje dźwięku; rozproszenie nie służy „zagłuszaniu” krytycznej refleksji, lecz tworzeniu warunków dla bardziej złożonego, wielokanałowego monitorowania pola obecności. Decyzja „po” w tej logice nie dotyczy jedynie oceny, czy dane działanie było „przyjemne” lub „nieprzyjemne”, ale obejmuje pytania o strukturę uwagi: w których momentach zogniskowanie dawało poczucie sprawczości, a w których było doświadczane jako przymus; kiedy rozproszenie otwierało przestrzeń wolności, a kiedy stawało się sygnałem przeciążenia lub odcięcia. Obraz – w materiałach dokumentacyjnych – może służyć jako punkt wyjścia do rekonstrukcji tych mikro–przeżyć; słowo – w refleksji uczestników i prowadzących – pozwala wydobyć ich subiektywną dynamikę; gest – odtwarzany w analizie kinaestetycznej – ujawnia, jak ciała sygnalizowały zmianę stanu uwagi (naprężenie, zwiotczenie, mikroruchy palców, mikrozmiany pozycji stóp); światło – w pamięci doznań sensorycznych – może być identyfikowane jako współodpowiedzialne za momenty komfortu lub dyskomfortu; dźwięk – jako główny wehikuł uwagi – staje się przedmiotem szczegółowej psychoakustycznej i afektywnej analizy; obiekt – wreszcie – pozwala zakotwiczyć te abstrakcyjne kategorie w konkretnej materialności: łatwiej opisać, jak zmieniała się uwaga, odnosząc się do sytuacji, w której szkło rezonowało w dłoni, metaliczny dźwięk rozchodził się po podłodze, a cichy szelest tkaniny przesuwiał się na peryferiach pola. W ten sposób dźwięk jako wehikuł uwagi nie tylko organizuje doświadczenie „tu i teraz”, ale także staje się komponentem długofalowej Indywidualnej Akcji, w której jednostka uczy się rozpoznawać, projektować i krytycznie negocjować własne relacje z zogniskowaniem i rozproszeniem w codziennych ekosystemach słuchania.

Z perspektywy neurokognitywnej dźwięk jako wehikuł uwagi w psychoperformansie można opisać jako uprzywilejowany interfejs między sieciami ukierunkowania, selekcji i monitorowania stanu wewnętrznego, a więc między układami zwyczajowo opisywanymi jako grzbietowa sieć uwagowa, brzuszna sieć uwagowa, sieć salicyjna i sieć stanu spoczynkowego. Badania Corbetta i Shulmana nad dwoma głównymi systemami uwagowymi, prace nad siecią salicyjną obejmującą m.in. wyspę i przedni zakręt obręczy, a także modele predykcyjnego kodowania, w których sygnały błędów przewidywań modulują przetwarzanie bodźców, wskazują, że bodźce audialne – ze względu na swoją czasową strukturę, zasięg przestrzenny i zdolność do przenikania przez bariery wizualne – szczególnie skutecznie inicjują przełączenia pomiędzy tymi sieciami. Psychoperformans operacjonalizuje tę wiedzę: plan sytuacyjny koduje dźwiękowe perfony tak, aby mogły pełnić rolę kontrolowanych „błędów przewidywań” w systemie uwagi, to znaczy sygnałów, które są wystarczająco odmienne od tła, żeby aktywować sieć salicyjną, ale na tyle przewidywalne, by nie generować nadmiernego stresu. Dominanta rytmiczna w danym działaniu – czy jest to wolno modulujący dron, pulsacyjny wzorzec metryczny, czy skomplikowany rytm polimetryczny – jest w tym ujęciu parametrem, który pozwala eksperymentować z progiem reaktywności: przy niskiej gęstości bodźców i wysokiej przewidywalności rytmicznej dźwięk stabilizuje uwagę, redukując liczbę nieoczekiwanych błędów przewidywań; przy większej złożoności, asymetrii i mikromodulacjach czasowych staje

się narzędziem celowego „odklejania” uwagi od nawykowych ognisk. Pole obecności zostaje tym samym skonstruowane jako przestrzeń, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są nie tylko równoległymi kanałami stymulacji, lecz elementami dynamicznej matrycy predykcji: dźwiękowe perfonemy wchodzą w relacje z wizualnymi i dotykowymi regularnościami, tworząc złożone profile prawdopodobieństwa, które układ nerwowy musi na bieżąco aktualizować. IndywiduAkcja ujawnia się w tym kontekście jako zdolność do świadomego przestrojenia własnych modeli predykcyjnych: jednostka uczy się rozpoznawać, kiedy jej uwaga jest „wciągana” w zbyt wąskie kanały przez monotony rytym, a kiedy rozpraszana przez nadmierne gęstą, niehierarchiczną warstwę dźwiękową, i może – poprzez współtworzenie perfonemów – renegocjować te parametry.

Na poziomie mikrologiki praktyki szczególnie istotne są te konfiguracje planu sytuacyjnego, w których dźwięk staje się narzędziem różnicowania nie tylko stopnia zogniskowania i rozproszenia, ale także jakości tych stanów: czy mamy do czynienia z hiperfokusem kompulsywnym, zogniskowaniem refleksyjnym, rozproszeniem kontemplacyjnym czy rozproszeniem dezorganizującym. W psychoperformansie nie zakłada się, że „skupienie” jest zawsze lepsze od „rozproszenia”; przeciwnie – matryca decyzji projektowana jest tak, aby możliwe było badanie pełnego spektrum konfiguracji uwagi. Dla przykładu, w sekwencjach ukierunkowanych na badanie hiperfokusu dźwięk jest projektowany jako perfonem silnie spójny z jednym obiektem lub mikro–działaniem: powtarzalny impuls wydobywany z tej samej powierzchni rezonansowej, sprzężony z mikroruchem dłoni i punktowym stożkiem światła, organizuje pole obecności w sposób, który sprzyja intensywnej, zawężonej koncentracji. Obraz jest wtedy kompozycją o wyraźnym centrum, słowo zostaje ograniczone do minimalnego logoperformansu wspierającego skupienie, gest skondensowany do drobnych, precyzyjnych ruchów, światło – skoncentrowane na jednym fragmencie przestrzeni, dźwięk – rytmicznie związany z tym fragmentem, obiekt – funkcjonuje jako materialny węzeł całej konfiguracji. W kontrze do tego projektuje się sekwencje eksplorujące rozproszenie kontemplacyjne: warstwa audialna zostaje rozproszona przestrzennie (na przykład poprzez wielopunktowe źródła dźwięku lub playback przestrzenny), rytmiczność ulega rozluźnieniu na rzecz długich, nakładających się interwałów; obraz przestaje oferować jednoznaczne centrum, światło tworzy łagodne przejścia i strefy półcienia, gest staje się ruchem obiegającym, wskazującym wiele punktów zamiast jednego, słowo przyjmuje formę sporadycznych, nienarzucających się komentarzy, a obiekty rozkładane są w taki sposób, aby żaden nie rościł sobie prawa do roli „głównego bohatera”. Między tymi biegunami – kompulsywnego zawężenia i dezorganizującego rozlania – rozciąga się szeroki pas konfiguracji uwagi, które można precyzyjnie sondować poprzez modulacje dźwięku: zmiany tempa, głośności, spektrum częstotliwości, stopnia harmonicznego, relacji między dźwiękami impulsowymi a ciągłymi, a także poprzez gry pomiędzy źródłami naturalnymi (głosy, szelesty obiektów) i wytworzonymi technicznie. Kluczowe jest to, że te parametry nie są pozostawione „intuicji” prowadzącego, lecz wpisane w jawny plan sytuacyjny: opisuje się przewidywane stany uwagi, progi gęstości bodźców i strategię ewentualnej interwencji, jeżeli układ nerwowy uczestnika zareaguje na warstwę dźwiękową w sposób niezamierzony (na przykład wejściem w stan odcięcia lub nadmiernego pobudzenia).

Równie ważny jest wymiar społeczny dźwięku jako wehikułu uwagi, w którym indywidualne profile słuchowe splatają się z mechanizmami uwagi wspólnej, dzielonej i skierowanej ku innemu. W badaniach nad joint attention podkreśla się rolę synchronizacji czasowej i rytmicznej

w kształtowaniu więzi i współsprawczości; z kolei analizy chórów, orkiestr, improwizacji kolektywnej w muzyce wskazują, że wspólne utrzymanie struktury rytmicznej wymaga stałego oscylowania między zogniskowaniem na własnym głosie lub instrumencie a rozproszonym monitorowaniem całości brzmienia. Psychoperformans przechwytuje te ustalenia, projektując pola obecności, w których dźwięk staje się nośnikiem mikropolityki uwagi: kto nadaje puls, kto ma prawo inicjować zmianę tempa, kto decyduje o wejściu i wyjściu głosów, kiedy grupa zgadza się na wspólną ciszę, a kiedy pojedynczy uczestnik może „zawiesić” działanie dźwiękiem sprzeciwu lub odmowy. Obraz rejestruje te procesy jako dynamikę formacji przestrzennych – zagęszczanie i rozrzedzanie ciał wokół źródeł dźwięku, zmiany orientacji twarzy i tułowia; słowo – w logoperformansie – koduje reguły i metakomentarze dotyczące odpowiedzialności za wspólną warstwę audialną; gest – w formie dyrygowania, sygnalizowania, mikro-wskazań – staje się strukturą „cue’ów” regulujących przepływ uwagi; światło – poprzez selektywne wydobywanie poszczególnych wykonawców lub stref przestrzeni – może wzmacniać lub osłabiać ich słyszalność, a tym samym widzialność; dźwięk – jako wspólny produkt – wprowadza realne napięcia między pragnieniem bycia słyszonym a gotowością do słuchania innych; obiekt – jako instrument lub powierzchnia rezonansowa – jest współodpowiedzialny za podział ról i możliwości uczestnictwa: kto ma dostęp do „głośniejszych” obiektów, kto musi operować w rejestrach delikatnych, kto może przerwać sekwencję jednym uderzeniem, a kto pozostaje skazany na subtelne modyfikacje tła. W tej perspektywie dźwięk jako wehikuł uwagi nie jest wyłącznie narzędziem regulacji indywidualnego pobudzenia, lecz staje się medium, w którym negocjowane są mikroskalowe relacje władzy, sprawczości i odpowiedzialności. Matryca decyzji musi więc obejmować również te wymiary: określać, w jakim stopniu pola zogniskowania i rozproszenia są współtworzone przez wszystkich uczestników, a w jakim narzucane przez osobę prowadzącą; jakie procedury bezpieczeństwa obowiązują przy nadmiernym zagęszczeniu dźwięku generowanego przez grupę; w jaki sposób prozodia domknięcia wspólnej warstwy audialnej – na przykład ostatni akord, powrót do ciszy, pozostawienie jednego cichego dźwięku – odzwierciedla (lub nie) deklarowane zasady równowagi między słuchaniem a mówieniem, między byciem wysłuchanym a ustąpieniem miejsca innym. W ten sposób dźwięk, precyzyjnie wpisany w plan sytuacyjny i analizowany w perspektywie IndywiduAkcji, staje się nie tylko wehikułem przemieszczeń uwagi, ale także instrumentem, za pomocą którego psychoperformans bada i modeluje ekologie słuchania – zarówno w wymiarze neurofizjologicznym, jak i społecznym.

Aby dźwięk mógł pełnić w psychoperformansie funkcję kontrolowanego wehikułu uwagi, konieczne jest jego systematyczne włączenie do matrycy decyzji w postaci precyzyjnie zdefiniowanego repertuaru perfonemów audialnych, opisanych nie tylko w kategoriach estetycznych, lecz przede wszystkim parametrycznych. Oznacza to budowę swoistej gramatyki dźwięku, w której każda jednostka – impuls, dron, motyw rytmiczny, interwał harmoniczny, szmer, pauza – zostaje zdefiniowana przez zestaw współczynników: czas trwania, profil głośności (envelopa ADSR), widmo częstotliwości (dominujące pasma, obecność alikwotów), stopień szumowości lub tonalności, lokalizację przestrzenną (poczucie bliskości/oddalenia, kierunek, ruch w panoramie), relację do tła (kontrast, maskowanie, zanurzenie w soundscape). Dopiero na tym poziomie możliwe staje się operacyjne rozróżnienie perfonemów „ogniskujących”, „dyfuzyjnych” i „progowych” (inicjujących przejście między stanami uwagi), a następnie łączenie ich w bardziej złożone sekwencje, które można traktować analogicznie do struktur składniowych – fraz, zdań, akapitów dźwiękowych. Plan sytuacyjny, który zawiera taką gramatykę, przestaje być zbiorem intuicyjnych wskazówek („zagrać spokojny dźwięk”,

„wprowadzić narastające napięcie”) i staje się protokołem eksperymentalnym, w którym można wyraźnie określić, jakie konfiguracje dźwięku testuje się w odniesieniu do określonych profili uwagi. Pole obecności jest wtedy kartowane nie tylko fenomenologicznie („uczestnik czuł się bardziej skupiony/rozproszony”), ale także na poziomie relacji między konkretnymi parametrami audialnymi a dynamiką zogniskowania i rozproszenia: porównuje się, jak zmienia się trajektoria uwagi przy modulacji wyłącznie tempa, wyłącznie głośności, wyłącznie widma lub wyłącznie rozmieszczenia przestrzennego, a także przy bardziej złożonych grach między nimi. Obraz – w tym kontekście – służy nie tylko dokumentacji, ale staje się narzędziem analizy: spektrogramy, wykresy natężenia, mapy przestrzennej dystrybucji dźwięku można kłaść obok zapisu kinestetycznego i logoperformansu, aby śledzić korelacje między zmianą konfiguracji audialnej a mikrodynamiką spojrzenia, gestu, tonusu mięśniowego. Słowo – zarówno w czasie działania, jak i „po” – pozwala uchwycić subiektywne jakości stanów uwagi, których nie da się sprowadzić do prostych wskaźników „bardziej/mniej skupiony”, ale które można opisać jako odmiennie ustrukturuowane pola doświadczenia („skupienie spokojne”, „skupienie napięte”, „rozproszenie panoramiczne”, „rozproszenie rozpadające się”). Gest – w rejestrze mikroruchów – odzwierciedla to, jak ciało negocjuje przejścia między tymi stanami (zacieśnianie chwytu, mikrodrżenia, zmiany w rytmie oddechu), światło – jako współczynnik widzialności – może separować lub scalać bodźce, z którymi dźwięk konkuruje o zasoby uwagi, obiekt – wreszcie – stanowi konieczne „uziemienie”: bez materialnego odniesienia ryzyko, że praca z uwagą pozostanie abstrakcyjną „treningową” procedurą, rośnie, podczas gdy psychoperformans zakłada zawsze zakotwiczenie uwagi w konkretnej relacji ciało–rzecz–sytuacja.

W tym miejscu pojawia się wymiar pomiaru i ewaluacji, który odróżnia psychoperformans od czysto artystycznych eksperymentów sonicznych. Dźwięk jako wehikuł uwagi domaga się narzędzi, które pozwolą przejść od poziomu intuicyjnych wrażeń do powtarzalnych, choć nigdy całkowicie zredukowanych, wskaźników. W praktyce możliwe jest łączenie kilku warstw pomiaru: raportów subiektywnych (skale wizualno–analogowe, mapy ciała, opisy jakości doznań), wskaźników behawioralnych (czas reakcji na bodźce konkurencyjne, wzorce błędów w zadaniach wymagających przełączania uwagi, zmiany w strukturze improwizacji ruchowej lub werbalnej), wskaźników fizjologicznych (rytmy serca, zmienność HRV jako przybliżony indeks równowagi między pobudzeniem a regulacją, przewodnictwo skórne jako marker pobudzenia autonomicznego) oraz wskaźników środowiskowych (mieralne parametry natężenia, widma i dynamiki dźwięku w polu obecności). Schemat N-of-1, uznany w neuropsychologii i medycynie behawioralnej za adekwatny dla interwencji silnie zindywidualizowanych, staje się tutaj naturalną ramą: zamiast porównywać anonimowe grupy statystyczne, śledzi się trajektorie uwagi konkretnej osoby w kolejnych iteracjach działań, zmieniając parametry dźwiękowe w sposób kontrolowany i porównywalny. IndywiduAkcja nabiera dzięki temu wymiaru empirycznego: nie jest jedynie metaforą „rozwijania się”, lecz nazwą procesu, w którym jednostka współpracuje przy konstruowaniu własnego profilu odpowiedzi na określone konfiguracje audialne, ucząc się rozpoznawać sygnatury stanów korzystnych i niekorzystnych. Obraz zapisuje kolejne przebiegi w postaci wykresów, map i fotografii sytuacji, słowo – w dziennikach, transkrypcjach i analizach – wprowadza niesprowadzalny do liczb opis jakościowy, gest – zarówno ten zarejestrowany w wideo, jak i odnotowany czuciowo – stanowi pomost między światem neurofizjologicznym a fenomenologicznym, światło – jako element kontekstu – współtworzy interpretację wyników (na przykład poprzez identyfikację sytuacji, w których określone warunki luminancji amplifikują wpływ dźwięku na uwagę), dźwięk – poddany analizie

spektrograficznej i psychoakustycznej – odsłania swoją strukturę jako potencjalnie powtarzalny bodziec, obiekt – wreszcie – jest nośnikiem pamięci: to do niego wraca się w kolejnych sesjach, aby sprawdzić, jak zmienia się profil uwagi, kiedy dźwięk generowany przez tę samą rzecz zostaje inaczej osadzony w planie sytuacyjnym. W ten sposób psychoperformans przestaje być jedynie „sztuką uważności”, a staje się laboratorium badań nad uwagą zakorzenioną w ciele i materii, przy czym jego przewagą nad klasycznymi paradygmatami laboratoryjnymi jest to, że zachowuje pełną złożoność sytuacji: zamiast izolować dźwięk w sztucznie uproszczonym środowisku, bada go w splotach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, z którymi człowiek realnie żyje.

Wreszcie, dźwięk jako wehikuł uwagi w psychoperformansie odsłania swój wymiar etyczno-polityczny, który w kontekście współczesnych ekosystemów audialnych staje się jednym z najważniejszych pól odpowiedzialności. W świecie przesyconym dźwiękiem instrumentalizowanym – od sygnałów powiadomień, reklam akustycznych, dźwiękowych interfejsów urządzeń, przez architekturę audialną centrów handlowych, transportu, przestrzeni pracy, po agresywne środowiska gier i hazardu – uwaga słuchowa jest jednym z najczęściej kolonizowanych zasobów. Psychoperformans, włączając dźwięk do matrycy decyzji, nieuchronnie wchodzi w spór z tymi reżimami: praktyka, która uczy jednostkę rozpoznawać własne wzorce zogniskowania i rozproszenia, negocjować je i projektować, staje się jednocześnie formą treningu „higieny uwagi” i krytycznej kompetencji audialnej. Pole obecności, zaprojektowane jako środowisko, w którym każdy dźwięk ma jawnie opisaną funkcję i jest poddany negocjacji, kontrastuje z przestrzeniami, w których warstwa audialna jest niewidzialną infrastrukturą zarządzania zachowaniem. Obraz – w dokumentacji działań – może obnażać podobieństwa między praktykami psychoperformatywnymi a strategiami komercyjnego kształtowania uwagi, ale także różnice: w pierwszym wypadku transparentność, współdecydowanie i primat Indywidualnej Akcji, w drugim – ukryta inżynieria zachowań. Słowo – w metarefleksji – wprowadza aparat pojęciowy pozwalający nazwać te różnice: odróżnić „guiding” od manipulacji, „ramowanie” od przymusu, „bodziec” od „przemocy bodźcowej”. Gest – w praktyce – pozwala ćwiczyć odmowę: możliwość przerywania dźwięku, wyciszenia źródła, opuszczenia pola, zawieszenia działania staje się integralną częścią planu sytuacyjnego, a nie „zaburzeniem” procedury. Światło – jako instrument widzialności – może sygnalizować momenty, w których przekroczony zostaje uzgodniony próg gęstości bodźców, a zaplanowane włączenie lub wyłączenie oświetlenia staje się perfonemem zgody lub sprzeciwu wobec określonych konfiguracji dźwiękowych. Dźwięk – wreszcie – przestaje być oczywisty: jego obecność, nieobecność, natężenie, charakter stają się przedmiotem nieustannego namysłu, a nie tłem. Obiekt – jako źródło dźwięku – wprowadza wymiar materialny: każde uderzenie, tarcie, szelest ma swój koszt w postaci zużycia rzeczy, energii, potencjalnego obciążenia środowiska. Psychoperformans, traktując dźwięk jako wehikuł uwagi, wypracowuje tym samym protokoły odpowiedzialnego użycia audialności: takie, w których zogniskowanie i rozproszenie nie są narzędziami eksploatacji, lecz polami świadomej Indywidualnej Akcji, zdolnej nie tylko do samoregulacji, ale także do stawiania oporu wobec tych praktyk kształtowania uwagi, które naruszają margines sterowalności i integralność pola obecności. W tej perspektywie dźwięk – w splotach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – staje się jednym z kluczowych mediów, za pomocą których psychoperformans kotwyczy się w sporze o przyszłe ekologie percepcji: czy będą one oparte na trwałej kolonizacji uwagi przez interesy zewnętrzne, czy na rozwijaniu zdolności jednostek i wspólnot do projektowania własnych, refleksyjnych i etycznie zorientowanych ekosystemów słuchania.

9.6. Skale solfeżowe i tzw. „częstotliwości solfeggio” — historia, kontrowersje, fakty

Skale solfeżowe i tzw. „częstotliwości solfeggio” pojawiają się w dyskursach otaczających psychoperformans w dwóch zasadniczo odmiennych rejestrach, które muszą zostać precyzyjnie rozdzielone, jeżeli praktyka ma zachować rygor epistemiczny. Z jednej strony mamy klasyczną tradycję solmizacyjną teorii muzyki Zachodu – związaną z osobą Guidona z Arezzo, średniowiecznym hexachordem, późniejszą stabilizacją systemu dur–moll i nowożytną pedagogiką kształcenia słuchu – z drugiej zaś współczesny konstrukt kulturowy „healing frequencies”, w którym pojęcie „solfeggio” zostaje zredukowane do zestawu arbitralnie wybranych częstotliwości (na przykład 396, 417, 528, 639, 741, 852, 963 Hz), obdarzanych statusem quasi–magicznych operatorów terapeutycznych. Bez wprowadzenia tego rozróżnienia psychoperformans ryzykuje, że pod nazwą „skali solfeżowej” będzie replikował narracje pseudonaukowe, zamiast korzystać z gęstej, rzeczywiście istniejącej tradycji wiedzy muzykologicznej, akustycznej i neurokognitywnej. Z punktu widzenia matrycy decyzji oznacza to konieczność osobnego potraktowania tego, co należy do historii solmizacji jako systemu nazewnictwa relacji wysokościowych, oraz tego, co należy do współczesnych mitologii wokół „częstotliwości uzdrawiających”, które operują przede wszystkim w kanale słowo, a dopiero wtórnie w kanale dźwięk.

Historyczny solfeż – w sensie klasycznej solmizacji ut–re–mi–fa–sol–la–si – nie był nigdy systemem dyskretnych częstotliwości, lecz narzędziem porządkowania relacji między stopniami skali. Jego geneza wiąże się z praktyką chorału i dydaktyką śpiewu XI wieku: hymn do św. Jana, w którym kolejne frazy melodyczne rozpoczynają się od wstępujących stopni skali, stał się pretekstem do wyodrębnienia sylab solmizacyjnych, a ręka guidoniańska – mnemotechnicznym modelem mapowania wysokości na topografię ciała. W tym ujęciu solfeż jest systemem odniesień relacyjnych: koduje interwały, kierunki ruchu, napięcia kadencyjne, ale nie przypisuje żadnym dźwiękom absolutnych wartości w hercach, ponieważ w praktyce średniowiecznej brak jest ustandaryzowanej wysokości „a1”, a same systemy strojenia (pitagorejski, naturalny, różne odmiany stroju średnionowego) różnicują odległości między kolejnymi stopniami. Dopiero nowoczesny proces normalizacji wysokości odniesienia – zakończony przyjęciem 440 Hz jako konwencji – pozwolił mówić o względnym „przypięciu” struktur solmizacyjnych do konkretnych częstotliwości, ale nawet wtedy ich status pozostaje umowny i zależny od temperatury. Z tej perspektywy wszelkie współczesne twierdzenia, jakoby chorał gregoriański czy „pierwotna skala solfeżowa” operowały zestawem dziewięciu dokładnie określonych częstotliwości, są anachronicznymi projekcjami: na historyczne praktyki nakłada się współczesną siatkę wyobrażeń liczbowych, ignorując krytyczne narzędzia filologii, muzykologii historycznej i teorii stroju.

Na przeciwnym biegunie sytuują się tzw. „częstotliwości solfeggio”, które wyłaniają się w drugiej połowie XX wieku jako hybryda numerologii, selektywnie cytowanej historii muzyki, języka biologii molekularnej i psychologii popularnej. Ich konstrukcja polega na wydobyciu z kontinuum akustycznego kilku wartości liczbowych, połączeniu ich z narracjami o „oczyszczaniu lęku”, „naprawie DNA”, „transformacji świadomości” i retroaktywnym powiązaniu z tradycją chorału poprzez samą zbieżność terminu „solfeggio”. Z punktu widzenia akustyki zestaw tych częstotliwości jest po prostu jednym z nieskończonej liczby możliwych wyborów tonów w zakresie słyszalnym, nie uprzywilejowanym przez żadne szczególne własności fizyczne: nie

tworzy prostego ciągu harmonicznego, nie odpowiada klasycznym podziałom oktawy, nie wykazuje struktury, która nadawałaby mu wyjątkowy status w przestrzeni parametrycznej. Z punktu widzenia neurofizjologii słuchu nie istnieją mechanizmy, które przypisywałyby konkretnym, wąsko zdefiniowanym częstotliwościom jakościowo odrębne, „uzdrawiające” funkcje. Reprezentacja tonotopowa w ślimaku i w ośrodkach słuchowych ma charakter ciągły; to, jak dana wysokość jest doświadczana, zależy od szeregu współczynników: amplitudy, barwy (czyli rozkładu alikwotów), kontekstu harmonicznego i rytmicznego, sytuacji słuchania, historii ekspozycji, a także od korelacji z innymi kanałami – obraz, gest, światło, obiekt – aktywnymi w polu obecności.

W tej sytuacji psychoperformans, dążąc do utrzymania rygoru naukowego, musi przyjąć stanowisko radykalnie rozróżniające dwie rzeczy: faktycznie obserwowalne efekty określonych konfiguracji dźwiękowych na organizm i doświadczenie oraz symboliczne narracje, które kultura przykleja do wybranych liczb. W pierwszym wypadku operujemy w ramach badań nad muzyką i dźwiękiem: wiadomo, że określone profile brzmieniowe – w tym wolne modulacje wysokości w niskich rejestrach, odpowiednio modelowana dynamika, redukcja gwałtownych transientów, obecność ciągłych komponentów tonalnych – mogą wpływać na poziom pobudzenia autonomicznego, wzorce oddychania, subiektywnie odczuwany stres, a nawet parametry hormonalne, przy czym są to zjawiska probabilistyczne, zależne od profilu słuchacza i kontekstu. W drugim wypadku mamy do czynienia z logoperformansem kulturowym: „częstotliwości solfeggio” funkcjonują jako perfonem zbiorowej wyobraźni, w którym liczby–symbole zaczynają znaczyć więcej niż realny sygnał akustyczny. Psychoperformans może świadomie korzystać z tego drugiego wymiaru – na przykład analizując, jak opowieści o uzdrawiających częstotliwościach pracują w polu nadziei, lęku i pragnienia kontroli – ale nie może go mylić z pierwszym. W matrycy decyzji oznacza to, że wybór określonej wysokości czy pasma częstotliwości musi być uzasadniany parametrycznie (relacją do zakresu głosu, charakteru używanych instrumentów, progów słyszalności, specyfiki sprzętu, zamierzonego profilu pobudzenia), a nie odwołaniem do niezwyfikowanych twierdzeń o „naprawie DNA”. Obraz służy tu demistyfikacji – spektrogramy, wykresy, diagramy – słowo porządkuje rozróżnienie między metaforą a opisem empirycznym, gest usytuowuje ciało wobec źródła dźwięku, światło organizuje widoczność technologii i obiektów, dźwięk jest analizowany jako zjawisko fizyczne o określonym widmie, a obiekt – miska, gong, kamerton, głośnik – pozostaje konkretną rzeczą, której parametry można mierzyć, a nie abstrakcyjnym „nośnikiem wibracji”. W tym sensie podrozdział poświęcony skali solfeżowej i „częstotliwościom solfeggio” pełni w psychoperformansie funkcję krytycznego filtra: pozwala przejść to, co w tradycji solmizacyjnej jest rzeczywistym, operacyjnym zasobem (relacyjny język wysokości, narzędzia kształcenia słuchu, praktyka precyzyjnej intonacji), a zarazem zdemaskować te elementy współczesnej mitologii dźwięku, które – pod maską scjentystycznego słownictwa – reprodukuja mechanizmy przesądu, fetyszyzmu i fałszywej obietnicy „cudownych” skrótów.

Z perspektywy psychoperformansu zasadnicze znaczenie ma przejście od poziomu czysto krytycznego – demistyfikacji mitologii „częstotliwości solfeggio” – do poziomu pozytywno–operacyjnego, w którym skala, wysokości, interwały i relacje tonalne stają się precyzyjnymi narzędziami modulowania pola obecności. Punkt wyjścia stanowi tu zjawisko entrainment, czyli fazowego sprzęgania się oscylacji neuronalnych, rytmów oddechowych i kardiologicznych z periodycznością sygnału akustycznego. W literaturze neurokognitywnej wykazano, że szerokopasmowe, stabilne struktury rytmiczno–tonalne o niskiej i średniej częstotliwości (na

przykład wolne puls, drony, repetytywne frazy) mogą wpływać na dynamikę sieci neuronalnych odpowiedzialnych za uwagę, regulację emocjonalną i integrację interocepcji z percepcją zmysłową, co przekłada się na subiektywnie raportowane zmiany w napięciu, pobudzeniu i poczuciu „obecności w ciele”. Z punktu widzenia psychoperformansu nie ma żadnej racji, by wyróżniać w tym kontekście wąski zestaw częstotliwości 396–963 Hz; kluczowe są parametry relacyjne: stosunek częstotliwości podstawowej do alikwotów, interwałowe ustawienie kilku źródeł dźwięku, relacja wysokości do tempa, metrum i dynamiki, a także sprzężenia z innymi kanałami – obraz, słowo, gest, światło i obiekt. W praktyce oznacza to, że profil dźwiękowy działania psychoperformatywnego należy opisywać nie poprzez magiczne liczby, lecz poprzez wektor parametrów: zakres rejestrowy (niski, średni, wysoki), gęstość spektralna (wąskopasmowa, szerokopasmowa), dynamika (stabilna, pulsująca, gwałtownie kontrastowa), stopień tonalności (wyraźne centrum tonalne, modalność, atonalność), struktura repetycji (dron, pętla, motyw o ograniczonej wariantowości lub struktura wysoko zmienna). Matryca decyzji musi te parametry eksplorować w sposób systematyczny, odnotowując zarówno dane jakościowe (raporty uczestników, opisy kinestetyczne i interoceptywne, zmiany logoperformansu), jak i dane ilościowe (czas ekspozycji, poziom głośności mierzony w dB, rozkład częstotliwościowy w podstawowym zakresie, możliwe wskaźniki fizjologiczne, jeśli interwencja ma status badania). W ten sposób dźwięk w psychoperformansie przestaje być „magicznie” rozumianą wibracją, a staje się fizycznie i fenomenologicznie ugruntowanym narzędziem modulowania gęstości bodźców i dominanta rytmiczna w polu obecności.

Klasyczna solmizacja i praktyki solfeżowe mogą zostać włączone w tę strukturę nie jako fetysz „archaicznej skali uzdrawiającej”, lecz jako zaawansowany język opisu i ćwiczenia relacji wysokościowych. Psychoperformans, który czerpie z tradycji kształcenia słuchu, może korzystać z ruchomego do, solmizacji relatywnej, ćwiczeń rozpoznawania interwałów i funkcji tonalnych, aby uczynić z uczestników współtwórców profilu dźwiękowego, a nie biernych odbiorców „tajemniczych częstotliwości”. W praktyce oznacza to, że logoperformans w kanale słowo może wprowadzać proste, ale epistemicznie uczciwe narzędzia: zamiast mówić o „dźwięku 528 Hz naprawiającym DNA”, można mówić o „tonie w środku średniego rejestru, który wraz z piątą powyżej tworzy stabilny interwał kwinty, kojarzony w kulturze europejskiej z poczuciem osadzenia”; zamiast numerologii można mówić o skutkach subiektywnego odczuwania małej sekundy jako interwału napięciowego, trytonu jako interwału ambiwalentnego, seksty wielkiej jako interwału otwierającego. Włączenie elementarnych ćwiczeń solfeżowych – śpiewania prostych motywów na sylaby, słuchowej identyfikacji ruchu w górę i w dół, ćwiczeń imitacyjnych w chórze – pozwala uczestnikom uchwycić relacyjny charakter wysokości: to, że „to samo 440 Hz” będzie miało inną funkcję i afektywną aurę w zależności od tego, czy pojawia się jako tonikowy dron, składowa dysonującego klastera, czy też element dominanty kadencyjnej. W ten sposób psychoperformans internalizuje wiedzę muzykologiczną w strukturę IndywiduAkcji: jednostka zaczyna rozpoznawać, jak konkretne relacje dźwiękowe kształtują jej mapy kinestetyczno–interoceptywne, i może współdecydować o profilach brzmieniowych, które sprzyjają rozszerzaniu marginesu sterowalności zamiast jego zawężaniu.

Ta perspektywa wymusza również zmianę sposobu, w jaki psychoperformans traktuje zjawisko „częstotliwości solfeggio” w polu obecności: zamiast przyjmować lub odrzucać je w całości, należy je rozłożyć na warstwy perfonemiczne. Na poziomie obraz można pracować z wizualizacjami, które pokazują ciągłość widma i arbitralność wybierania pojedynczych tonów – na przykład spektrogramy, w których rzekomo „uprzywilejowane” częstotliwości okazują się po

prostu jednym z wielu pików w strukturze dronu lub akordu. W kanale słowo można analizować, jak powstają opowieści o „uzdrawiających skalach”: jakie tropy retoryczne są używane, jakie metafory ciała i technologii, jakie pojęcia naukowe są zapożyczane i przekształcane; można też rekonstruować ich genealogię, pokazując przejście od średniowiecznej solmizacji, przez ezoteryczne reinterpretacje, po współczesne produkty rynku wellness. W kanale gest można testować różne sposoby słuchania: słuchanie pasywne, słuchanie z aktywną modulacją oddechu, słuchanie połączone z mikro–ruchami ciała, które pozwalają regulować napięcie mięśniowe; można rejestrować, jak zmienia się mapa napięcie–uwolnienie przy różnych profilach dźwiękowych, niezależnie od tego, czy są one opisywane w kategoriach „solfeggio”, czy nie. Światło może zostać włączone jako regulator progu percepcji audialnej: przyciemnienie i punktowe oświetlenie obiektów–źródeł dźwięku zmieniają sposób, w jaki mózg integruje informacje wizualne i akustyczne; zbyt inwazyjna gra światła może jednak rozbić możliwość głębokiej interoceptywnej koncentracji, dlatego relacja światło–dźwięk musi być wpisana w matrycę decyzji równie precyzyjnie jak relacja wysokość–rytm. Wreszcie sam obiekt – miska, gong, kamerton, głośnik, instrument elektroniczny – staje się w psychoperformansie obiektem–kluczem tylko wtedy, gdy jego materialne właściwości (masa, sposób trzymania, temperatura powierzchni, wibracja przenoszona na ciało) są świadomie włączone w protokół działania: uderzenie w gong nie jest wyłącznie aktem akustycznym, lecz również mikro–próbą siły, negocjacją z oporem materiału, doświadczeniem sprężystości i rezonansu, które współtworzą mapę IndywiduAkcji. W takim ujęciu „częstotliwości solfeggio” przestają być dogmatem, a stają się jednym z wielu możliwych pretekstów do praktykowania krytycznej słuchowości, w której dźwięk jest traktowany jednocześnie jako zjawisko fizyczne, fenomen doświadczenia i tekst kulturowy, a jego projektowanie podporządkowane jest rygorowi bezpieczeństwa, odpowiedzialności i rozliczalności, a nie obietnicy cudownego skrótu.

W najbardziej zaawansowanej warstwie praktyki psychoperformansu tzw. „częstotliwości solfeggio” mogą stać się nie tyle obiektem prostego odrzucenia, ile precyzyjnym polem testowym dla tego, jak kultura, ciało i dźwięk splatają się w produkcji doświadczeń transformacyjnych. Wymaga to radykalnego zdyscyplinowania matrycy decyzji i świadomego rozróżnienia między trzema porządkami: porządkiem fizycznym (konkretne sygnały akustyczne o mierzalnym widmie i amplitudzie), porządkiem neuro–somatycznym (reakcje układu słuchowego, autonomicznego i sieci neuronalnych na te sygnały) oraz porządkiem hermeneutyczno–symbolicznym (narracje, oczekiwania, kody kulturowe i polityki nadziei, które do sygnału są „doklejane”). W planie sytuacyjnym oznacza to, że projektując działanie z użyciem dronów, pętli i struktur tonalnych, które w dyskursie popularnym bywają opisywane jako „528 Hz” czy „639 Hz”, należy równocześnie wprowadzić mechanizmy kontrolujące wpływ sugestii i oczekiwania, na przykład poprzez zestawienia z warunkami akustycznie analogicznymi, lecz pozbawionymi narracji „uzdrawiającej”. Pole obecności staje się wówczas laboratorium placebo i nocebo: obraz może pokazywać te same wykresy widmowe dla sygnałów opisywanych i nieopisywanych jako „specjalne”, słowo może demaskować asymetrię między językiem liczb a faktyczną strukturą dźwięku, gest może urealniać wysiłek ciała w wytwarzaniu tonu (na przykład poprzez pracę oddechową, emisję głosu, uderzenie w obiekt rezonujący), światło może odślaniać techniczne zaplecze reprodukcji dźwięku zamiast je mistyfikować, dźwięk może być analizowany w swej fizycznej konkretności, a obiekt–klucz (misa, gong, kamerton, komputer, głośnik) może być traktowany jako sprzężone z ciałem narzędzie, a nie fetysz. W tym ujęciu „częstotliwości solfeggio” nie znikają, lecz zostają rozłożone na elementy: to, co przynależy do psychologii oczekiwania i sugestii, staje się jawnym przedmiotem badania, a to, co należy do

akustyki, neurofizjologii i fenomenologii słuchania, zostaje użyte do projektowania rzeczywiście skutecznych protokołów regulacji afektu i uwagi, bez żadnej konieczności odwoływania się do pseudonaukowych konstrukcji.

Psychoperformans, traktowany poważnie jako praktyka badawcza, może zatem generować własne protokoły badań N-of-1 i małoskalowych serii, w których konfiguracje dźwiękowe inspirowane dyskursem „solfeggio” są włączane do matrycy decyzji jako hipotezy, a nie dogmaty. Możliwe jest na przykład porównywanie reakcji uczestnika na drony i pętle o strukturze interwałowej wyprowadzonej z klasycznej tonalności, modalności i skal nieeuropejskich z reakcjami na sygnały zbudowane ad hoc wokół wartości liczbowych 396–852 Hz, przy kontroli poziomu głośności, czasu ekspozycji, pozycji ciała i relacji do innych kanałów – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Analiza logoperformansu (języka, jakim uczestnik opisuje swoje doświadczenie przed, w trakcie i po ekspozycji) może ujawnić, na ile znacząca jest sama legenda „uzdrawiających częstotliwości”, a na ile decydujący okazuje się profil brzmieniowy, rytmiczny i kontekst audialny (na przykład obecność lub brak hałasu tła, możliwość regulowania głośności, stopień współbrzmienia z głosem własnym). Z kolei obserwacja mikro–kinestetyki i zmian w napięcie–uwolnienie – mikroruchów, mikroskurczów, zmian w amplitudzie oddechu, zmian w tonusie mięśniowym – pozwala zidentyfikować, w jakich warunkach określone struktury dźwiękowe sprzyjają stabilizacji pola obecności, a kiedy prowadzą do przeciążenia sensorycznego lub dysocjacji. W ten sposób psychoperformans wpisuje się w szerszy nurt badań nad ucieleśnioną kognicją i afektywną neuropsychologią muzyki, lecz robi to na własnych warunkach: nie rezygnuje z bogactwa symbolicznych narracji, ale poddaje je operacjonalizacji, traktując jako materiał do pracy, a nie jako gotowe wyjaśnienie. Rezultatem nie jest „potwierdzenie” lub „obalenie” mitu „częstotliwości solfeggio”, lecz mapowanie, w jakim stopniu i w jakich warunkach ten mit moduluje konfiguracje uwagi, nadziei i sprawczości, oraz projektowanie takich partytur akustycznych, które szanują potrzebę sensu, nie rezygnując z epistemicznej higieny.

Ostatecznie podrozdział poświęcony skalom solfeżowym i „częstotliwościom solfeggio” pełni w strukturze psychoperformansu funkcję modelowego pola, na którym ćwiczy się to, co można nazwać audialną piśmiennością krytyczną. Chodzi o zdolność jednoczesnego trzymania w polu świadomości trzech warstw: warstwy fenomenologicznej, w której dźwięk jest przeżywany jako gęstość, barwa, ciągłość, przerwanie, zanurzenie lub odsunięcie; warstwy somatycznej, w której dźwięk jest doświadczany jako modulacja napięcia, rytm oddechu, ciśnienie w klatce piersiowej, drżenie mięśni, zmiana temperatury; oraz warstwy symbolicznej, w której dźwięk jest opowiadany poprzez liczby, metafory i mity. Psychoperformans nie nakazuje uczestnikowi porzucić żadnej z tych warstw, lecz zaprasza do ich różnicowania i świadomego montażu: obraz może pokazywać, jak zmienia się ułożenie ciała w przestrzeni w zależności od tego, czy dźwięk jest słyszany jako „neutralny” czy „uzdrawiający”, słowo może śledzić przejścia od języka dogmatu do języka hipotezy, gest może materializować decyzje o zbliżeniu lub oddaleniu się od źródła dźwięku, światło może modulować widoczność technologii i obiektów, dźwięk może być komponowany z pełną świadomością swej fizycznej i kulturowej złożoności, a obiekt – instrument, głośnik, element architektury – może być traktowany jako współ–aktor pola obecności, a nie jako czarna skrzynka. W tym sensie krytyczna praca nad „częstotliwościami solfeggio” staje się nie marginalnym dodatkiem, lecz jednym z centralnych ćwiczeń IndywiduAkcji: uczy, jak poruszać się między wiarą a wiedzą, między pragnieniem cudu a praktyką iteracyjnej zmiany, między przesądem a odpowiedzialną symbolizacją. To, co w

dyskursie wellness funkcjonuje jako gotowy produkt, w psychoperformansie staje się materiałem do wymagającej, wielowymiarowej pracy badawczej, która zakorzenia dźwięk w pełnym spektrum kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a zarazem utrzymuje etyczny i epistemiczny rygor konieczny, by praktyka mogła być traktowana poważnie przez środowisko naukowe i nie reprodukowała szkodliwych iluzji wobec osób szukających wsparcia.

9.7. Dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne — parametry i bezpieczeństwo

Dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne zajmują w psychoperformansie szczególne miejsce jako przykład technologii akustycznych, w których fizyczna struktura sygnału, neurofizjologiczny tryb jego przetwarzania i nawarstwione narracje kulturowe tworzą wysoce złożone pole obecności, wymagające rygorystycznej kalibracji matrycy decyzji. Z perspektywy akustyki różnice między tymi trzema klasami sygnałów są precyzyjnie uchwytnie: dźwięk binauralny powstaje wtedy, gdy do każdego ucha doprowadzane są dwa czyste tony o nieznacznie różniących się częstotliwościach, na przykład 440 Hz do ucha lewego i 446 Hz do ucha prawego, co na poziomie jąder oliwkowych pnia mózgu generuje iluzję „bicia” o częstotliwości różnicowej 6 Hz; dźwięk monauralny uzyskuje się przez fizyczne zmieszanie obu tonów zanim dotrą do głowy, tak że interferencja i modulacja amplitudy zachodzą już w powietrzu lub w przetworniku głośnika, a do każdego ucha dociera ta sama struktura z wyraźną obwiednią w czasie; dźwięk izochroniczny natomiast jest technicznie jeszcze prostszy – to pojedynczy ton, najczęściej w zakresie kilkuset herców, który jest okresowo włączany i wyłączany lub modulowany w postaci ostrych impulsów o stałej częstotliwości powtórzeń. Z neurofizjologicznego punktu widzenia dźwięki monauralne i izochroniczne są formami jawnej modulacji amplitudy, generującej silne odpowiedzi typu auditory steady-state response w korze słuchowej, podczas gdy dźwięki binauralne są subtelniejszą iluzją fazową, wymagającą integralności mechanizmów detekcji różnic czasowych między uszami; ich wpływ na dynamikę sieci neuronalnych ma z reguły mniejszą amplitudę i jest bardziej podatny na zakłócenia przez hałas tła i profile słuchowe jednostki. W planie sytuacyjnym psychoperformansu ta różnica nie jest ciekawostką, lecz parametrem krytycznym: wybór między konfiguracją binauralną, monauralną i izochroniczną oznacza wybór różnych reżimów gęstości bodźców, różnych trybów dominanta rytmiczna w kanale dźwięk i różnych warunków bezpieczeństwa związanych z koniecznością użycia słuchawek, izolacji akustycznej oraz kontroli poziomu ciśnienia akustycznego.

Psychoperformans interesuje nie tylko „typ” dźwięków, ale ich pełny wektor parametrów: częstotliwość nośna (niższe tony silniej angażują wibracje somatyczne i poczucie rezonansu w klatce piersiowej, wyższe – lokalizowane są częściej w obrębie głowy), częstotliwość różnicowa lub impulsowa (czyli tempo „bicia” lub impulsów, często arbitralnie przypisywane do kategorii delta, theta, alfa, beta, gamma), głębokość modulacji amplitudy, relacja między sygnałem a hałasem tła, rozkład energii w widmie, czas narastania i wygaszania, a także relacje z innymi kanałami: obraz, słowo, gest, światło i obiekt. Dźwięki binauralne wymagają słuchawek i precyzyjnego rozdziału sygnału między uszami, co z jednej strony pozwala stworzyć wysoce kontrolowane mikro-pole obecności „w głowie” uczestnika, z drugiej – izoluje go częściowo od środowiska i zmienia relacje kinestetyczne, co musi być zapisane w matrycy decyzji jako potencjalne źródło dysocjacji lub utraty czujności na bodźce zewnętrzne. Dźwięki monauralne i izochroniczne można reprodukować zarówno przez słuchawki, jak i przez głośniki w przestrzeni,

co pozwala włączyć je w scenografię ubogą, ready-made przestrzenny lub interwencje in situ, w których dron lub rytmiczna pulsacja wchodzi w interakcję z akustyką miejsca, szmerami środowiskowymi, głosem własnym i chórem. W każdym z tych przypadków plan sytuacyjny musi określić docelowy poziom głośności, docelową długość ekspozycji, dopuszczalny zakres modulacji częstotliwościowej i amplitudowej oraz profile wykluczeń bezpieczeństwa (na przykład padaczka, nadwrażliwość sensoryczna, określone zaburzenia lękowe), ponieważ błędne ustawienie parametrów może zwiększyć ryzyko nadmiernego pobudzenia, bólu głowy, szumów usznych czy stanów derealizacji.

W przeciwieństwie do dyskursów popularnych, które przypisują dźwiękom binauralnym, izochronicznym i monauralnym quasi-magiczne właściwości synchronizacji fal mózgowych, psychoperformans traktuje ich wpływ jako hipotezę empiryczną o ograniczonym zasięgu, wymagającą starannego odróżnienia efektów neurofizjologicznych od efektów oczekiwania, kontekstu i logoperformansu. Badania nad auditory steady-state responses pokazują, że mózg reaguje na periodyczne modulacje dźwięku w sposób fazowo skorelowany, co można rejestrować elektroencefalograficznie jako odpowiedzi w pasmach odpowiadających częstotliwości bodźca; nie oznacza to jednak „globalnej synchronizacji” czy „wymuszonego wejścia w stan alfa”, lecz raczej lokalne, bodźcopolodne oscylacje, które wchodzi w złożone relacje z już istniejącą aktywnością sieci neuronalnych. Psychoperformans nie przeszczepia więc bezpośrednio kategorii fal delta, theta, alfa i beta z laboratoriów neurofizjologicznych do języka praktyki, lecz używa ich ostrożnie, jako heurystyk opisujących zakresy częstotliwości różnicowych lub impulsowych, w których dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne mogą modulować subiektywne poczucie zwolnienia, przyspieszenia, uspokojenia lub pobudzenia. Kluczowe pozostaje pole obecności jako całość: obraz może być stabilny i niespecyficzny, aby minimalizować bodźce wizualne podczas pracy z niskoczęstotliwościowymi pulsacjami; słowo może wprowadzać język hipotezy, unikając deterministycznych obietnic; gest może być ograniczony do prostej mikroruchowości oddechu lub pozycji ciała, aby nie przeciążać układu przedsionkowego; światło może pozostać stałe, bez migotania czy gwałtownych kontrastów, tak by nie nakładało się na potencjalne efekty rytmiczne w dźwięku; dźwięk sam w sobie staje się głównym nośnikiem dominanta rytmiczna; obiekt – słuchawki, głośnik, misa, gong, generator – jest traktowany jako obiekt-klucz, którego materialność (ciężar na głowie, nacisk na małżowinę, odległość od ciała, widzialność w przestrzeni) współdecyduje o tym, jak dźwięk „zamieszkuje” ciało. Tylko w takim, wielokanałowo kontrolowanym reżimie można mówić o odpowiedzialnym użyciu dźwięków binauralnych, izochronicznych i monauralnych jako instrumentów psychoperformansu, a nie jako narzędzi niezwyfikowanej obietnicy.

Z perspektywy bezpieczeństwa psychoperformans traktuje dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne jako technologie wysokiego ryzyka regulacyjnego, ponieważ ingerują one bezpośrednio w dominanta rytmiczna układu nerwowego, podlegają efektom entrainment i jednocześnie są silnie obciążone narracjami o rzekomej mocy „programowania” świadomości. Matryca decyzji musi zatem kodować nie tylko parametry fizyczne sygnału, lecz pełny profil ekspozycji: czas trwania, częstotliwość powtórzeń sesji, relację między pracą indywidualną a grupową, warunki środowiskowe (temperatura, wentylacja, poziom światła, możliwość natychmiastowego wyjścia z przestrzeni), parametry pozycji ciała (leżąca, siedząca, stojąca), a także obecność świadka i możliwość interwencji. Z neurofizjologicznego punktu widzenia dłuższa ekspozycja na silnie modulowane sygnały – zwłaszcza izochroniczne i monauralne o wysokiej głębokości modulacji amplitudy i częstotliwości impulsów w granicach kilku-kilkunastu

herców – może powodować u części osób bóle głowy, poczucie „rozsynchronizowania” percepcji, lekkie zawroty głowy, szumy uszne, przejściowe zaburzenia koncentracji, a u osób z określonymi profilami wrażliwości sensorycznej lub zaburzeniami lękowymi – napady paniki, poczucie utraty kontroli nad ciałem, derealizację. W przypadkach neurologicznych obciążonych (padaczka, przebyte urazy czaszkowo–mózgowe, migrena, niektóre typy zaburzeń spektrum autystycznego z nadwrażliwością słuchową) sygnały o ostro ciętej obwiedni i silnym kontraście impuls–cisza mogą działać jak bodźce wyzwalające, zwłaszcza gdy są sprzęgnięte z migotaniem światła lub innymi rytmicznymi stymulacjami multimodalnymi. Psychoperformans, który traktuje pole obecności jako przestrzeń odpowiedzialnej IndywiduAkcji, nie może ignorować tych danych: wymaga się systematycznego wywiadu somatyczno–neurologicznego, jasno zakodowanych kryteriów wykluczeń, możliwości natychmiastowego przerwania ekspozycji oraz obecności jasnych cue’ów bezpieczeństwa – słownych, gestycznych i wizualnych – pozwalających sygnalizować dyskomfort jeszcze przed eskalacją objawów.

Na poziomie projektowym konsekwencją tego rygoru jest zasada gradacyjnego wprowadzania dźwięków binauralnych, izochronicznych i monauralnych w trajektorie IndywiduAkcji, zawsze z zachowaniem nadwyżki marginesu sterowalności. Oznacza to, że pierwsze sesje z tego typu sygnałami powinny być krótkie, o ograniczonej głośności, z łagodnymi parametrami modulacji i wyraźnie zaznaczoną prozodią domknięcia, w której dźwięk stopniowo wygasa lub przechodzi w neutralny soundscape, a nie jest gwałtownie odcinany. Obraz w polu obecności – zarówno jako realna scenografia, jak i potencjalna dokumentacja – musi stabilizować percepcję przestrzenną: unika się gwałtownych przeskoków wizualnych, intensywnych wzorów, ruchów kamery; preferowane są stałe, czytelne układy przestrzeni, które wspierają orientację w położeniu ciała. Słowo jako logoperformans pełni funkcję buforującą: zamiast obiecywać „głęboką synchronizację mózgu” czy „natychmiastowe wejście w stan theta”, wprowadza język hipotez i zaproszeń („możesz obserwować, jak ciało reaguje na pulsację”, „możesz przerwać w każdej chwili”), podkreślając sprawczość uczestnika. Gest – zarówno gest prowadzącego, jak i gesty uczestnika – staje się narzędziem zakotwiczenia: utrzymanie kontaktu z podłożem, świadome ułożenie dłoni, możliwość otwarcia oczu, zmiany pozycji, zdjęcie słuchawek w każdym momencie – wszystko to koduje w ciele, że ekspozycja jest odwracalna i kontrolowalna. Światło powinno być stabilne, bez stroboskopii i agresywnych kontrastów, tak aby modulacja w kanale dźwięk nie nakładała się na modulację w kanale wzrok, co zmniejsza ryzyko przeciążenia sensorycznego i reakcji napadowych. Dźwięk – jako centralny nośnik interwencji – jest precyzyjnie skalibrowany: używa się łagodnych fade-in i fade-out, unika ekstremalnych różnic głośności, kontroluje się spektrum tak, aby nie generować nadmiernie męczących pików w rejonie częstotliwości, na które jednostka jest szczególnie wrażliwa. Obiekt wreszcie – słuchawki, głośnik, interfejs – jest zawsze obecny jako materialny punkt odniesienia: można go dotknąć, zdjąć, odsunąć; nie chodzi o „zanurzenie w czystej wibracji”, lecz o relację z konkretnym przedmiotem, który działa jako obiekt–klucz, przypominający o możliwości decyzji „po” i „w trakcie”. W takim ujęciu dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne nie są ani cudownym skrótem do transformacji, ani zakazanim narzędziem zarezerwowanym dla laboratoriów; są wymagającym medium, z którym psychoperformans może pracować tylko na gruncie wysokiej świadomości neurofizjologicznej, somatycznej i etycznej, włączając je w złożone partytury obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt tak, aby wzmacniały, a nie osłabiały długofalową zdolność jednostki do samoregulacji i refleksyjnego kształtowania własnego pola obecności.

W najbardziej zaawansowanej warstwie psychoperformansu dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne stają się nie tyle „technikami relaksacyjnymi”, ile specyficznymi narzędziami modelowania relacji między rytmicznością układu nerwowego, architekturą pola obecności i logiką Indywidualnej Akcji w czasie. Z punktu widzenia projektowego oznacza to konieczność wpisania ich nie w izolowane „sesje słuchowe”, lecz w złożone partytury obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, w których pulsacja akustyczna jest tylko jednym z wymiarów dominanta rytmiczna, negocjowanej między ciałem a środowiskiem. Pulsujące sygnały w paśmie kilku–kilkunastu herców mogą zostać sprzęgnięte z mikroruchami oddechowymi (gest), z cyklami otwierania i zamykania oczu, z drobnymi zmianami natężenia światła, z rytmem logoperformansu (pauzy, powtórzenia, zmiany tempa frazy), a także z sekwencjami manipulacji obiektami–kluczami (podnoszenie, odkładanie, przesuwanie w stałym lub modulowanym tempie). W tak skonstruowanej matrycy decyzji dźwięk nie ma „programować mózgu”, lecz wprowadzać przejrzysty, obserwowalny wektor rytmu, do którego ciało może się dostrajać lub wobec którego może wypracowywać własne kontrrytmy. Z perspektywy neurofenomenologicznej kluczowe jest tu właśnie to „pomiędzy”: nie zakłada się linearnie, że określona częstotliwość różnicowa lub impulsowa wywoła określony stan, ale bada się, w jaki sposób jednostka wchodzi z tą pulsacją w relację – czy ją wzmacnia (np. pogłębiając oddech, spowalniając ruch), czy neutralizuje (podtrzymując własny, niezależny rytm), czy wreszcie doświadcza jako intruzywnej i angażuje mechanizmy obronne. Obraz – zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i w sensie wewnętrznych reprezentacji – może stać się w takim układzie narzędziem kartografii: zapis schematów przestrzennego rozmieszczenia obiektów, diagramów ruchu, szkiców trajektorii uwagi pozwala powiązać subiektywne relacje do pulsacji akustycznej z konkretnymi konfiguracjami pola obecności, a nie z abstrakcyjnym mitem „częstotliwości”. Słowo – w logoperformansie – może rejestrować, jak zmienia się język opisu doświadczenia przed ekspozycją, w trakcie i po niej, czy pojawiają się kalki z dyskursu pseudonaukowego, czy raczej terminy fenomenologiczne („zagęszczenie”, „rozrzedzenie”, „ciągnięcie”, „rozsypanie się uwagi”). Światło, kontrolowane jako parametr niezależny, może być używane do sprawdzania, w jakim stopniu to ono, a nie dźwięk, odpowiada za odczucie „głębi” czy „odrealnienia”. Obiekt – w postaci aparatury, słuchawek, instrumentu – może zostać włączony do praktyki jako materialny punkt zakotwiczenia: trzymany w dłoni, dotykany, odkładany w określonej prozodii domknięcia, przypomina, że sygnał ma źródło techniczne i że relacja z nim jest relacją z konkretnym układem techniczno–materialnym, a nie z abstrakcyjną „energiją”.

Ten sam układ parametryczny, który nadaje dźwiękom binauralnym, izochronicznym i monauralnym potencjał precyzyjnego strojenia pola obecności, czyni je również uprzywilejowanym polem testowym dla audialnej piśmienności krytycznej, rozumianej jako zdolność rozróżniania poziomów opisu – akustycznego, neurofizjologicznego, fenomenologicznego i symbolicznego – oraz ich świadomego montażu. Psychoperformans może wykorzystywać te sygnały w projektach badawczych o strukturze N-of-1 i małych serii, w których uczestnik jest zaproszony do współtworzenia eksperymentu: wspólnego wyboru parametrów, określenia progów bezpieczeństwa, definiowania kryteriów zmiany (na przykład poziomu napięcie–uwolnienie odczuwanego w określonych partiach ciała), a także do wspólnej analizy danych jakościowych i ilościowych. Dokumentacja może obejmować równoległe rejestry: dzienniki somatyczne, w których uczestnik mapuje odczucia w czasie ekspozycji; zapisy logoperformansu (transkrypcje wypowiedzi tuż po odsłuchu, słownictwo używane do opisu doświadczenia); proste pomiary fizjologiczne (tętno, zmienność rytmu zatokowego,

subiektywne skale pobudzenia); oraz inwentarze środowiskowe (opis poziomu hałasu tła, temperatury, układu światła i rozmieszczenia obiektów). Włączenie tych warstw w jedną matrycę pozwala przesunąć środek ciężkości z pytania „czy dźwięki binauralne działają?” na pytanie „w jakich parametrach i w jakich konfiguracjach środowiskowych określone pulsacje akustyczne współdziałają z ciałem w kierunku regulacji lub deregulacji, i jaki jest udział narracji oraz oczekiwań w tym procesie”. Z perspektywy IndywiduAkcji jest to zasadnicze: jednostka nie jest traktowana jako bierny odbiorca „stymulacji”, lecz jako współ-badacz własnych reakcji, uczący się odróżniać to, co wynika z rzeczywistej modulacji dźwięku, od tego, co zawdzięcza sugestii, mitom i pragnieniu szybkiej zmiany. W takim ujęciu dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne stają się nie tylko przedmiotem interwencji, lecz także narzędziem treningu krytycznej autorefleksji, wzmacniając zdolność do rozpoznawania, kiedy rytmizacja słuchowa wspiera, a kiedy kolonizuje margines sterowalności.

Na tle tej złożonej architektury parametrycznej i etycznej kluczowe jest, by psychoperformans nie powielał struktury obietnic charakterystycznych dla komercyjnych narracji o „dźwiękach na wszystko”, lecz jawnie eksponował zarówno potencjał, jak i ograniczenia dźwięków binauralnych, izochronicznych i monauralnych. Oznacza to konieczność transparentnego komunikowania stopnia niepewności wiedzy – wyraźnego wskazywania, które twierdzenia mają mocne oparcie w badaniach psychoakustycznych i neurokognitywnych (na przykład co do istnienia odpowiedzi typu auditory steady-state response, możliwości subiektywnej modulacji pobudzenia przy umiarkowanie dobranych parametrach, roli preferencji indywidualnych), a które należą do sfery hipotez, spekulacji lub wręcz pseudonaukowych konstrukcji. W praktyce planu sytuacyjnego przekłada się to na logoperformans, który nie używa języka deterministycznego („ten dźwięk wprowadzi cię w stan...”, „ta częstotliwość uzdrowi...”), lecz języka probabilistycznego i relacyjnego („ten rodzaj pulsacji może sprzyjać...”, „w twoim przypadku warto sprawdzić...”), przy czym każda taka propozycja jest osadzona w kontekście monitorowania somatycznego i możliwości decyzji „po”. Obraz może demistyfikować poprzez ujawnianie technologicznej infrastruktury tych praktyk – pokazanie generatorów sygnału, interfejsów, charakterystyk częstotliwościowych, wykresów amplitudy w czasie – zamiast budować aurę „tajemniczej wibracji”. Gest może akcentować odwracalność ekspozycji i sprawczość jednostki – ruch zdjęcia słuchawek, odsunięcia głośnika, zmiany pozycji ciała – jako pełnoprawne perfonemy, a nie „porażkę” uczestnictwa. Światło może zostać wykorzystane do „odczarowania” dźwięku poprzez wprowadzenie prostych, czytelnych punktów odniesienia w przestrzeni, które utrudniają wejście w stan niekontrolowanej derealizacji. Dźwięk, choć stanowi centralny kanał tej klasy interwencji, jest zawsze osadzony w większej ekosferze audialnej – relacji z ciszą, hałasem tła, głosem własnym i cudzym – tak, aby nie tworzyć sztucznej sytuacji, w której jedyną treścią pola obecności jest impuls lub bicie. Obiekt natomiast – czy to słuchawki, czy głośnik, czy materialny instrument generujący pulsację – włączony zostaje w matrycę odpowiedzialności: jego konstrukcja, stan techniczny, parametry użytkowania (w tym maksymalna bezpieczna głośność) są jawnie omawiane z uczestnikiem. W efekcie psychoperformans z dźwiękami binauralnymi, izochronicznymi i monauralnymi nie obiecuje niczego, czego nie da się obronić w rygorze audialnej i somatycznej epistemologii; zamiast tego proponuje precyzyjnie zaprojektowane laboratorium słuchania i rytmizowania, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą pole obecności zdolne do subtelnej regulacji, a zarazem odporne na kolonizację przez mitologię „uniwersalnych częstotliwości”, pozostawiając jednostce realny margines sterowalności i przestrzeń dla odpowiedzialnej, długofalowej IndywiduAkcji.

9.8. Musica universalis i nowoczesna psychoakustyka (entrainment rytmiczny)

Musica universalis – od pitagorejskiej harmonii sfer, poprzez średniowieczne i renesansowe spekulacje kosmologiczne, aż po Keplerowską geometrię orbit planetarnych – jest jednym z najbardziej wpływowych, a zarazem najbardziej uporczywych motywów zachodniej wyobraźni o związku dźwięku, liczby i porządku świata. W klasycznych wariantach tej figury świat jawił się jako układ współbrzmiących proporcji, w którym ruch ciał niebieskich, skale muzyczne, architektura świątyn i proporcje ciała ludzkiego podlegały temu samemu porządkowi liczbowemu; różne konfiguracje interwałów, konsonansów i dysonansów miały odzwierciedlać relacje między sferami bytu. W perspektywie współczesnej epistemologii jest to ujęcie jawnie metaforyczne, ale jego dziedzictwo pozostaje żywe zarówno w naukowych modelach uporządkowania, jak i w pseudonaukowych narracjach o „muzyce sfer” i „harmonizowaniu częstotliwościami”. Psychoperformans nie przyjmuje tej tradycji bezpośrednio, lecz traktuje ją jako genealogiczny horyzont dla nowoczesnej psychoakustyki i badań nad entrainment rytmicznym: z jednej strony rozpoznaje, że intuicja o związku między regularnością ruchu a doświadczeniem harmonii znalazła precyzyjne przeformułowanie w fizyce fal i w neurokognitywnych modelach rytmu; z drugiej – konsekwentnie demistyfikuje roszczenie do „uniwersalnej harmonii”, zastępując je pojęciem lokalnych, ucieleśnionych ekosystemów sprzężenia między oscylacjami środowiskowymi a oscylacjami neuronalnymi i ruchowymi. W tym sensie musica universalis jest dla psychoperformansu nie tyle obowiązującą ontologią, ile historycznym fantazmatem, który należy wprowadzić do matrycy decyzji jako obszar szczególnej czujności wobec przekształceń metafory w rzekomy fakt.

Nowoczesna psychoakustyka – od Helmholtza, przez rozwój pojęcia pasm krytycznych i modeli maskowania, aż po badania nad segregacją strumieni audialnych, iluzjami tonów Shepard’a, stream segregation i auditory scene analysis – radykalnie przekształciła intuicję musica universalis, przenosząc ciężar z porządku kosmologicznego na mechanizmy percepcyjne i neuronalne. To, co dla tradycji pitagorejskiej było dowodem wpisanej w kosmos harmonii liczbowej, dla psychoakustyki staje się empirycznym pytaniem o to, dlaczego określone relacje częstotliwości (na przykład proste stosunki liczebne w interwałach konsonansowych) są przetwarzane przez układ słuchowy i wyższe piętra reprezentacji w sposób subiektywnie mniej obciążający, mniej chropowaty, bardziej „zintegrowany”, podczas gdy inne konfiguracje widmowe generują wrażenie napięcia, szorstkości, niepokoju. Modele oparte na sumowaniu wewnątrzpasmowym, interferencji na błonie podstawnej ślimaka, rytmach wyładowań neuronalnych i ich synchronizacji tworzą nowy typ „harmonii”: nie jest to już harmonia sfer, lecz harmonia nadawczo–odbiorcza między fizyką drgań a właściwościami systemu sensorycznego. Psychoperformans, który operuje w polu obecności, musi uwzględnić te warunki brzegowe: gęstość bodźców w kanale dźwięk nie jest dowolną grą symboli, ale funkcją realnych ograniczeń systemu słuchowego, w tym granic komfortu przy określonych kombinacjach częstotliwości, poziomów głośności, czasów trwania i struktur modulacyjnych. Tym samym klasyczna idea cosmos jako „dobrze nastrojonego instrumentu” zostaje przepisana na poziomie mikro – w formie świadomego strojenia pola obecności do zakresów, w których układ słuchowy może pracować bez długotrwałego przeciążenia, a mózg ma możliwość stabilnej segregacji i integracji strumieni audialnych.

W tym miejscu pojawia się kluczowa różnica między spekulatywną *musica universalis* a nowoczesną psychoakustyką *entrainmentu* rytmicznego. W pierwszym przypadku harmonia była założona z góry, jako własność struktury świata; w drugim – jest efektem dynamicznego sprzęgania oscylacji: zewnętrznych (sygnał akustyczny, światło pulsujące, ruch powtarzalny obiektów) i wewnętrznych (oscylacje neuronalne, rytmy oddechowe, rytmy ruchowe). *Entrainment* w rozumieniu współczesnej teorii systemów dynamicznych oznacza zjawisko fazowego i częstotliwościowego dostrojenia się oscylatora wewnętrznego – biologicznego, neuronalnego, motorycznego – do rytmicznej stymulacji zewnętrznej, przy czym zakres i stabilność tego dostrojenia zależą od wielu parametrów: amplitudy bodźca, relacji częstotliwości, poziomu szumu w systemie, wcześniejszej historii rytmicznej, a także od modalności sensorycznej. W modelach *dynamic attending theory* podkreśla się, że uwaga czasowa i przewidywanie zdarzeń są funkcją właśnie takich procesów *entrainmentu*: układ nerwowy nie tyle „mierzy czas”, ile współoscyluje z bodźcem, tworząc wewnętrzne okna uwrażliwienia na przyszłe zdarzenia. *Psychoperformans*, przyjmując ten paradygmat, odrzuca zarówno naiwny kosmologiczny uniwersalizm, jak i czysto mechaniczne rozumienie rytmu; zamiast tego operuje kategorią dominanta rytmiczna jako cechy emergentnej pola obecności, wynikającej z interakcji między strukturą bodźców w kanale dźwięk, ruchem ciała w kanale gest, modulacjami natężenia w kanale światło, dystrybucją relacji przestrzennych w kanale obiekt, organizacją obrazów i sekwencji słów. *Entrainment* rytmiczny nie jest w tym ujęciu techniką „włączenia mózgu w tryb alfa”, lecz środkiem modelowania złożonych konfiguracji współoscylowania ciała i świata, w których kluczowe staje się nie tyle osiągnięcie jednorodnej synchronii, ile utrzymanie marginesu sterowalności – zdolności jednostki do świadomego wchodzenia w fazę, opóźniania, przyspieszania, a nawet zrywania rytmicznego sprzężenia.

W obrębie współczesnej neurokognitywistyki rytmu i synchroniczności *entrainment* nie jest już traktowany jako metafora „wejścia w rezonans z kosmosem”, lecz jako precyzyjnie modelowany fenomen koordynacji oscylatorów neuronalnych i motorycznych z periodycznymi strukturami środowiskowymi. Badania nad rytmem w korze słuchowej, jądrze oliwki górnej, wzgórzu i pniach mózgu oraz w pętlach korowo–podkorowych obejmujących jądra podstawy i mózdzek pokazują, że oscylacje neuronalne w pasmach delta, theta, alfa i beta wykazują podatność na fazowe dostrajanie do regularnie powtarzających się sygnałów akustycznych, zwłaszcza w zakresie częstotliwości odpowiadających tempom chodu, oddechu i spontanicznych ruchów rąk. Modele oparte na teorii oscylatorów sprzężonych zwracają uwagę, że *entrainment* jest zjawiskiem progowym: przy określonym stosunku amplitudy bodźca do poziomu wewnętrznego szumu, przy określonym zakresie rozbieżności częstotliwości i przy określonej historii rytmicznej układu oscylator wewnętrzny „wpada” w stabilne sprzężenie fazowe z bodźcem; poza tym zakresem zachowuje względną autonomię, generując uślizgi fazowe, polirytmie lub wręcz dezintegrację czasowej struktury zdarzeń. Z punktu widzenia *psychoperformansu* oznacza to, że „harmonia” nie jest ani danym z góry stanem kosmicznego porządku, ani prostym efektem włączenia metronomu – jest wynikiem lokalnych negocjacji między gęstością bodźców w kanale dźwięk, plastycznością oscylatorów neuronalnych, uwarunkowaniami somatycznymi i kontekstem semantycznym, w jakim osadzony jest rytm. Pole obecności, w którym rozgrywa się działanie *psychoperformatywne*, staje się w tej perspektywie złożonym polem oscylacyjno–semantycznym: dominanta rytmiczna jest tu nie tylko parametrem muzycznym, lecz emergentną cechą układu ciało–środowisko, w którym obraz struktury ruchu, słowo w rejestrach *logoperformansu*, gesty ciała, modulacje światła,

pulsacje dźwięku i obecność obiektów materialnych jako źródeł i przekazników rytmu wchodzą ze sobą w gęstą sieć sprzężeń.

Ta perspektywa pozwala na precyzyjne odróżnienie dwóch zasadniczo odmiennych sposobów, w jakie można „czytać” tradycję *musica universalis*. Z jednej strony jej dziedzictwo obecne jest w uporczywym nawyku myślenia o „właściwym”, „naturalnym” tempie, interwale czy skali, które miałyby mieć uprzywilejowany status ontologiczny; z drugiej – w iluminacyjnej intuicji, że porządek rytmiczny doświadczenia nie jest wyłącznie konstruktem językowym, lecz zakorzeniony jest w morfologii ciała, w mechanice ruchu i w dynamice układu nerwowego. W nowoczesnej psychoakustyce i neuronaukach muzyki intuicja ta zostaje przepisana na język rezonansu mechanicznego i oscylacji neuronalnych, bez roszczenia do kosmologicznej uniwersalności: jeżeli określone tempa ułatwiają synchronizację ruchu, to dlatego, że wpisują się w spektrum naturalnych częstotliwości oscylacji mięśniowo–szkieletowych, pętli czuciowo–ruchowych i mechanizmów przewidywania czasowego, a nie dlatego, że „odzwierciedlają harmonię sfer”. Psychoperformans operacjonalizuje tę różnicę wprost w matrycy decyzji: zamiast mówić o „świętych” tempach lub interwałach, posługuje się kategoriami okien preferencji i okien podatności na entrainment, które są empirycznie rekonstruowane dla danych populacji i jednostek. Oznacza to na przykład, że w planie sytuacyjnym działania z udziałem osób po udarze, z chorobą Parkinsona czy z zaburzeniami chodu tempo bodźca akustycznego – klaskania, metronomu, pulsującego dronu, powtarzanego logoperformansu – jest kalibrowane w odniesieniu do indywidualnej kadencji chodu i zakresu, w którym rytm zewnętrzny może wspomagać reorganizację pętli czuciowo–ruchowych (jak w neurologicznej terapii muzycznej), a nie w odniesieniu do abstrakcyjnej skali kosmicznej. Z kolei w działaniach o charakterze wyrażnie introspekcyjnym, medytacyjno–refleksyjnym, zakres preferowanych temp i struktur rytmicznych jest określany przez profile pobudzenia autonomicznego i przez subiektywne doświadczenie napięcie–uwolnienie w ciele, mapowane za pomocą protokołów somatycznych, a nie przez aprioryczne założenia o „harmonizowaniu czakr częstotliwościami sfer”.

Kluczową konsekwencją przyjęcia paradygmatu entrainmentu rytmicznego jest przekształcenie sposobu, w jaki psychoperformans rozumie relację między porządkiem czasu muzycznego a porządkiem czasu społecznego. W tradycji *musica universalis* kosmiczna harmonia była często modelowana za pomocą wielokrotnych proporcji: odpowiadających relacjom między ruchami planet, interwałami w skali, proporcjami architektonicznymi, strukturą rytuałów. W nowoczesnej teorii rytmu i entrainmentu pojawia się analogiczna, ale ściślej operacjonalizowana figura: wieloskalowych oscylacji, od ultradźwięków (dobowe rytmy biologiczne, cykle pracy i odpoczynku, harmonogramy instytucjonalne) przez średnie (rytm tygodnia, roku liturgicznego, roku szkolnego) po mikrorytmy sekundowe i setne części sekundy, w których zakotwiczone są mechanizmy percepcji czasu i ruchu. Psychoperformans, funkcjonując na styku jednostkowej biografii, praktyk społecznych i instytucjonalnych reżimów temporalnych, wykorzystuje teorię entrainmentu do analizy tego, jak pola obecności są wciągane w szersze konfiguracje rytmiczne: jak tempo pracy, przepływ zadań, zmiany oświetlenia w budynku, rytmy dźwiękowe miasta i instytucji (dzwonki, sygnały, ogłoszenia) są internalizowane jako quasi–naturalne dominanta rytmiczna. W planie sytuacyjnym oznacza to możliwość projektowania działań psychoperformatywnych jako lokalnych perturbacji tych reżimów: wprowadzanie dronowych struktur dźwiękowych o długiej repetycji jako kontr–rytmu wobec rozproszonego hałasu biura, organizowanie wspólnych gestów o powolnym,

synchronicznym tempie jako kontrapunktu wobec przyspieszenia ciała w warunkach pracy projektowej, wreszcie – inscenizowanie momentów świadomego „wyjścia z rytmu” poprzez wprowadzenie celowych opóźnień, zatrzymań, bezruchu. Entrainment rytmiczny staje się tu nie tylko modelem neurofizjologicznym, lecz także narzędziem diagnozy i interwencji społecznej: pozwala opisywać i przedstawiać rytmy pracy, opieki, kontroli, oporu, bez odwoływania się do abstrakcyjnej harmonii kosmosu, ale z pełną świadomością, że lokalne „harmonie” i „dysharmonie” doświadczenia są funkcją władzy nad tempo–strukturą życia.

W tym kontekście tradycja *musica universalis* jest dla psychoperformansu przede wszystkim historycznym lustrem, w którym można rozpoznać pokusę nadania złożonym, lokalnym i kontyngentnym zjawiskom rytmicznym rangi wiecznego prawa. Nowoczesna psychoakustyka, psycho– i socjologia muzyki, neuronauki rytmu oraz studia nad temporalnością społeczną dostarczają narzędzi, by tę pokusę konsekwentnie demistyfikować, zastępując ją pojęciami okien podatności, oscylatorów sprzężonych, entrainmentu wieloskalowego i rytmów emergentnych. Psychoperformans, jako praktyka, która projektuje i bada pola obecności w wysokiej rozdzielczości, może włączyć te narzędzia do własnej matrycy decyzji tylko pod warunkiem rygorystycznego rozróżnienia: między metaforą harmonii a modelem oscylacyjnym, między spekulacją kosmologiczną a empiryczną teorią rytmu, między retoryką „uniwersalnych częstotliwości” a praktyką czujnego strojenia gęstości bodźców w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt do realnych możliwości ciała i systemu nerwowego. Dopiero w takim reżimie można mówić o „muzyce sfer” jako o figurze krytycznej, która odsłania genealogie naszych pragnień porządku i współbrzmienia, a nie jako o dogmacie określającym, jak „powinien brzmieć” świat i ludzkie ciało, aby zasłużyć na miano „harmonicznego”.

W najnowszych ujęciach neurokognitywnych kluczowe staje się przesunięcie od modelu monomodalnego entrainmentu – w którym bodziec akustyczny „pociąga za sobą” oscylacje neuronalne – do modeli wielomodalnych, w których dźwięk, ruch, światło i obraz tworzą współzależne układy oscylatorów rozpięte na całym ciele i środowisku. Badania nad zjawiskiem multisensorycznego entrainmentu pokazują, że rytmiczne pobudzenie w kanale dźwięk może stabilizować i wyostrzać rytmiczne wzorce przetwarzania w korze słuchowej, podczas gdy równoległe modulacje w kanale światło (na przykład pulsacje świetlne o podobnych częstotliwościach) wchodzi w złożone relacje z oscylacjami wzrokowymi, a wzorce ruchu w kanale gest – z aktywnością sieci motorycznych i czuciowo–ruchowych. Co istotne, czułości i progi entrainmentu różnią się istotnie między modalnościami: układ słuchowy wykazuje szczególnie wysoką precyzję temporalną w zakresie kilkudziesięciu milisekund, podczas gdy układ wzrokowy operuje na nieco dłuższych oknach czasowych, a układ proprioceptywny i przedsionkowy – na jeszcze innych skalach. Z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to, że plan sytuacyjny, który wykorzystuje rytmiczne modulacje w więcej niż jednym kanale – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – nie może zakładać prostego „jednoczesnego” entrainmentu wszystkich systemów; zamiast tego musi uwzględniać przesunięcia fazowe, strefy opóźnień i nadwyżek, w których na przykład dźwięk antycypuje ruch, światło domyka gest, a obraz wprowadza opóźnioną klamrę wizualnej syntezy. Pole obecności staje się wtedy topologią fazową, w której dominanta rytmiczna nie jest jedną liczbą (tempem), lecz wektorem: różne kanały ucieleśnienia i percepcji pozostają w ruchomych relacjach wyprzedzania i nadążania. Perfonem psychoperformatywny, projektowany w takiej perspektywie, jest zawsze hybrydową jednostką oscylacyjno–semantyczną: obejmuje mikro–konfigurację bodźców i

odpowiedzi rozpiętą na kilka modalności, w której gęstość bodźców jest mierzona nie tylko w jednostkach częstotliwości, lecz także w jednostkach przesunięć fazowych między kanałami.

Szczególnie istotny dla psychoperformansu jest związek entrainmentu rytmicznego z organizacją mowy i logoperformansu. Neurokognitywne modele przetwarzania sygnału mowy wskazują na kluczową rolę oscylacji theta i delta jako „ram czasowych” dla segmentacji strumienia dźwiękowego na sylaby, frazy i większe jednostki prozodyczne. Rytm mowy – jej tempo, rozkład akcentów, długość pauz – jest reinterpretowany jako mechanizm wzmacniania wewnętrznego entrainmentu: oscylacje neuronalne w tych pasmach dostrajają się do regularności amplitudy i widma sygnału, umożliwiając wyodrębnianie fragmentów o sensie semantycznym. W konsekwencji logoperformans psychoperformansu – świadomie zaprojektowana praca z głosem, ciszą, pauzą i rytmem frazy – staje się jednym z najpotężniejszych narzędzi modelowania entrainmentu bez konieczności sięgania po „zewnętrzną muzykę”. Jeżeli logoperformans operuje określonym wzorcem repetycji, modulacji akcentu, długości wybrzmiewania słów i pauz, może wprowadzać układ słuchowy i oscylacje korowe w stabilne okna przewidywania, w których perfonemy słowne „wpadają” w przewidywane pozycje czasowe, co subiektywnie obniża wysiłek dekodowania i otwiera margines sterowalności na poziomie pracy interpretacyjnej. Przeciwnie, intencjonalne zakłócanie rytmu mowy – wydłużanie pojedynczych sylab, wprowadzanie niespodziewanych pauz, przesunięć akcentu, asymetrycznych fraz – może destabilizować entrainment, zwiększając napięcie interpretacyjne i wywołując stan wysokiej czujności. Psychoperformans, wykorzystując te mechanizmy, może świadomie modulować prozodię domknięcia: frazy rytmicznie domknięte, prowadzące do przewidywalnego rozwiązania, będą sprzyjać „miękkiej” integracji doświadczenia, natomiast frazy zrywające rytm na poziomie akcentu i długości pauzy będą działać jak mikro–przerwania w pętli entrainmentu, otwierając przestrzeń na re–negocjację znaczeń. Kluczowe jest, by w matrycy decyzji jasno kodować te strategie: logoperformans nie jest neutralnym „nośnikiem treści”, lecz precyzyjną techniką mikro–sterowania oknami uwagi czasowej.

Równolegle intensywnie rozwijają się badania nad społecznym wymiarem entrainmentu – od interpersonalnej synchronizacji ruchu, poprzez koordynację rytmiczną w muzyce i tańcu, aż po zjawiska synchronizacji między–mózgowej. Wyniki licznych prac wskazują, że kiedy osoby wykonują wspólnie ruchy rytmiczne, śpiewają, klaszczą, chodzą, grają w zespole, ich systemy motoryczne i sensoryczne wchodzą w złożone relacje sprzężenia fazowego: świadomość jednostkowa może doświadczać tego jako „wspólne tempo”, „wspólny puls”. Jednocześnie pomiary fizjologiczne – zmienność rytmu serca, przewodnictwo skórne, parametry oddechowe – oraz rejestracje EEG i fNIRS ujawniają, że na tej warstwie subiektywnego „współbrzmienia” nakładają się wielopoziomowe sprzężenia w pasmach wolnych i szybkich oscylacji, zarówno w obrębie jednego mózgu, jak i między mózgami uczestników. Interpretacja tych zjawisk jest wciąż przedmiotem sporów: część autorów widzi w nich wskaźniki emergentnej „sieci społecznej” oscylującej, inni podkreślają, że synchronizacja może być też efektem wspólnego bodźcowania zewnętrznego, a nie bezpośredniej „łączności” mózgów. Dla psychoperformansu kluczowe nie jest rozstrzygnięcie ontologicznego statusu tej synchronii, lecz operacjonalizacja jej konsekwencji: pola obecności, w których dochodzi do silnego społecznego entrainmentu – na przykład w wspólnym śpiewie, marszu, kolektywnym geście – mają potencjał intensywnego wzmacniania poczucia więzi, ale także intensywnego osłabiania indywidualnych marginesów sterowalności. Oznacza to, że działania grupowe, które wykorzystują mechanizmy

entrainmentu – chór, rytmiczne maszerowanie, gesty wykonywane „w jednym tempie” – muszą być w matrycy decyzji kodowane jako praktyki wysokiego ryzyka i wysokiego potencjału: mogą służyć budowaniu zaufania, ko-regulacji afektywnej, wspólnotowej IndywiduAkcji, ale w sprzyjających warunkach mogą też reprodukować mechanizmy znane z psychologii tłumu, rytuałów totalizujących i praktyk dyscyplinujących. Plan sytuacyjny powinien zatem zawierać nie tylko decyzje o tym, jakie formy wspólnego rytmu są dopuszczalne, ale także protokoły ich rozprzegania: świadome momenty wyjścia z unisono, wprowadzenia polirytmi, asynchronicznych gestów, indywidualnych wariantów logoperformansu, które odzyskują dla jednostki zdolność do modulowania własnej fazy względem grupy.

Na tym tle szczególnego znaczenia nabierają praktyki, które wykorzystują nie tyle synchronizację, ile kontrolowaną dyssynchronię jako narzędzie IndywiduAkcji. W badaniach nad improwizacją muzyczną, tańcem współczesnym i interakcjami w małych grupach zwraca się uwagę, że najbardziej kreatywne i transformujące formy współdziałania często wynikają nie z doskonałej synchronii, lecz z uporządkowanej, negocjowanej różnicy faz: lekkie wyprzedzanie i opóźnianie, mikropolirytmie, nieco przesunięte gesty wokalne i ruchowe. Psychoperformans może operacjonalizować tę intuicję, projektując pola obecności, w których entrainment jest narzędziem doświadczania różnicy, a nie jej znoszenia. Na przykład logoperformans może wprowadzać strukturę, w której grupa wypowiada wspólnie określone słowa w ustalonym rytmie, ale każdy uczestnik ma możliwość przesunięcia swojego akcentu, dodania mikro-pauzy, wprowadzenia zmiany wysokości głosu; gest zbiorowy może posiadać wspólny kontur, ale zróżnicowaną dynamikę i szybkość u poszczególnych osób; struktura dźwiękowa może zakładać bazowy dron, wobec którego uczestnicy wprowadzają własne, przesunięte w czasie motywy. W takim reżimie entrainment działa jak elastyczna siatka, a nie jak betonowy gorset: dostarcza wspólnych punktów odniesienia, ale nie zamyka jednostki w jednolitym wzorcu. Pole obecności zaczyna przypominać wielogłosową polifonię, a nie monorytmiczny marsz; IndywiduAkcja dokonuje się nie poprzez całkowite wyjście z rytmu, lecz poprzez świadome operowanie różnicą faz, gęstością bodźców i dominanta rytmiczna w poszczególnych kanałach.

Wreszcie, włączenie nowoczesnej psychoakustyki i teorii entrainmentu do ram psychoperformansu wymaga konsekwentnej czujności wobec pseudonaukowych narracji, które – odwołując się do autorytetu neuronauk – próbują reaktywować figury musica universalis w nowej, „częstotliwościowej” postaci. Retoryka „idealnych” częstotliwości, rzekomo „dopasowanych” do oscylacji mózgowych, planetarnych czy „wibracji wszechświata”, często operuje uproszczonymi lub zniekształconymi wersjami badań nad falami mózgowymi, ignorując wieloskalowy, probabilistyczny charakter oscylacji neuronalnych oraz fakt, że entrainment jest zjawiskiem dynamicznym, silnie zależnym od kontekstu, historii ekspozycji, indywidualnych różnic neurofizjologicznych i stanu psychofizycznego w danym momencie. Psychoperformans jako praktyka, która dopuszcza elementy symboliczne, „magiczne”, rytualne, musi szczególnie wyraźnie oddzielać warstwę deklaratywnie metaforyczną od warstwy roszczącej sobie pretensje do naukowej legitymizacji. Oznacza to, że jeżeli w planie sytuacyjnym pojawiają się odwołania do „harmonii sfer”, „muzyki planet” czy „kosmicznych rezonansów”, muszą być one jednoznacznie oznaczone jako figury symboliczne, operujące w rejestrze mitu i poezji, a nie jako opis działania układu nerwowego. W warstwie operacyjnej matryca decyzji powinna natomiast posługiwać się wyłącznie parametrami, które dają się zakotwiczyć w aktualnym stanie wiedzy psychoakustycznej i neurokognitywnej: zakresy głośności, relacje częstotliwości, struktury rytmiczne możliwe do przetworzenia bez

przeciążenia, okna podatności na entrainment w poszczególnych modalnościach, profile indywidualnej wrażliwości sensorycznej. Tylko w takim reżimie psychoperformans może uczciwie korzystać z potencjału dźwięku jako wehikułu uwagi, somatycznej regulacji i transformacji relacji z czasem, bez popadania w logikę „muzycznego placebo”, w której retoryka universalis maskuje realne, ale lokalne i zniuansowane mechanizmy oscylacyjne wpisane w ciało i środowisko.

Z perspektywy psychoperformansu najbardziej produktywnym sposobem przepisania tradycji musica universalis przez nowoczesną psychoakustykę i teorię entrainmentu jest potraktowanie pola obecności jako systemu wielopoziomowych oscylatorów sprzężonych, a perfonemu jako lokalnej konfiguracji tych oscylatorów o określonej topologii fazowej. Oznacza to, że dla każdej jednostki działania – mikro–aktu logoperformansu, gestu ruchowego, sekwencji świetlnej, impulsu dźwiękowego z obiektu perkusyjnego, zmiany konfiguracji obiektu w przestrzeni – można w macierzy decyzji zapisać nie tylko jego treść semantyczną, ale także profil czasowy: okres, fazę, amplitudę, przewidywaną stabilność sprzężenia z oscylatorami neuronalnymi i motorycznymi, spodziewany wpływ na gęstość bodźców i dominanta rytmiczna. W tym sensie plan sytuacyjny wysokiej rozdzielczości staje się czymś w rodzaju partytury oscylacyjnej: zamiast ogólnych dyrektyw „powoli”, „dynamicznie”, „uspokajająco” operuje parametrami, które można przynajmniej jakościowo odnieść do teorii dynamicznego uwagowego nastawienia, rytmicznej stymulacji ruchu czy neurofizjologii ujęcia czasu. Jednocześnie psychoperformans zachowuje radykalną ostrożność wobec pokusy „parametryzacji totalnej”: wie, że modele oscylacyjne są przybliżeniami, a nie bezpośrednimi mapami subiektywnego doświadczenia. Dlatego każda operacja na dominanta rytmiczna musi być od razu sprzężona z protokołami IndywiduAkcji – dziennikami somatycznymi, opisami jakościowymi, śladami ruchu, zapisami logoperformansu – które pozwalają zobaczyć, jak te same parametry oscylacyjne materializują się inaczej w ciałach o odmiennych biografiach temporalnych, profilach wrażliwości i historiach ekspozycji rytmicznej.

W praktyce wymaga to wyrafinowanej architektury pracy z dźwiękiem w sprzężeniu z pozostałymi kanałami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Z punktu widzenia psychoakustyki znaczenie ma nie tylko sama częstotliwość, ale też widmowy rozkład energii, stromość transjentów, charakterystyka szumowa, relacja między sygnałem bezpośrednim a odbitym (czas pogłosu, wczesne odbicia, maskowanie przestrzenne), a także tempo zmian w czasie. Psychoperformans musi do tego dołożyć warstwę semiotyczną (jakie sensory kulturowe są wpisane w dane barwy i struktury), somatyczną (jak reaguje ciało na dane spektrum i dynamikę – napięciem, rozluźnieniem, hiperuwagą, odcięciem) i społeczną (w jakich formacjach rytmicznych dany materiał jest w lokalnej kulturze zakotwiczony – praca, święto, protest, żałoba). Przykładowo: dron o wąskim paśmie w zakresie niskich częstotliwości może psychoakustycznie wspierać stabilizację uwagi, ale w kontekście klinicznym kojarzyć się z hałasem instalacji szpitalnej, a w kontekście politycznym – z odgłosami infrastruktury przemysłowej i przymusowej pracy; rytm marszowy w zakresie 90–120 uderzeń na minutę może optymalnie sprzęgać się z mechaniką chodu, ale może też natychmiast uruchamiać skrypty wojskowe, rytuały dyscyplinujące, pamięci o przymusowej kolektywności. Plan sytuacyjny najwyższego rzędu musi zatem nie tylko dobrać parametry akustyczne „zgodne” z możliwościami układu nerwowego, ale również rozpoznać ich genealogie kulturowe, polityczne i autobiograficzne, tak aby pole obecności nie stało się mimowolną repliką rytmów opresji przebranych w szatę „harmonii”.

W tym świetle tradycja *musica universalis* pełni rolę dwuznaczną. Z jednej strony jej dziedzictwo obecne jest w uporczywym pragnieniu, aby znaleźć „jeden właściwy rytm” – interwał, skalę, częstotliwość – który mógłby stać się uniwersalnym mediatorem między ciałem a kosmosem, między jednostką a strukturami ładu społecznego; z drugiej – w intuicji, że porządek rytmiczny nie jest dowolny, lecz w pewien sposób współzależny z morfologią ciała, z dynamiką środowiska i z długofalową organizacją życia zbiorowego. Psychoperformans bierze tę intuicję na serio, ale konsekwentnie rozбивa jej uniwersalistyczne roszczenie. Zamiast pytać o „jedną muzykę sfer”, pyta o wiele lokalnych muzyk pól obecności: o to, jak konkretna osoba, w konkretnym miejscu, w konkretnym okresie biografii wchodzi w entrainment z określonymi rytmemi i jakie są konsekwencje tych sprzężeń dla jej marginesu sterowalności, gęstości bodźców, zdolności do decyzji „po”. Empiryczna rama N-of-1, którą psychoperformans przyjmuje jako jeden z głównych modeli weryfikacji własnych hipotez, umożliwia przełożenie kosmologicznej metafory *universalis* na sekwencje konkretnych eksperymentów: seria działań z różnymi strukturami rytmicznymi, rejestrowanie ich wpływu na oddech, napięcie mięśniowe, mapy interoceptywne, profil myśli i obrazów, a następnie analiza, które z tych struktur poszerzają, a które zawężają pole możliwych odpowiedzi. „Harmonia” – jeżeli w ogóle słowo to ma zostać zachowane – oznacza w tym reżimie nie zgodność z pozaludzkim porządkiem, lecz stan, w którym oscylatory wieloskalowe ciała i środowiska znajdują takie konfiguracje fazowe, które maksymalizują margines sterowalności, minimalizują przymusową powtarzalność, a jednocześnie umożliwiają prozodię domknięcia nie jako zamrożenie układu, lecz jako chwilową, świadomie wybraną stabilizację. *Musica universalis*, zamiast dostarczać gotowych partytur, staje się tu genealogicznym przypomnieniem, że każda praktyka rytmiczna – również ta naukowo wyrafinowana – niesie w sobie zarówno potencjał poznawczy, jak i pokusę dogmatu; nowoczesna psychoakustyka i teoria entrainmentu, włączone w matrycę decyzji psychoperformansu, mają tę pokusę trzymać w ryzach, zamieniając ją w pole krytycznej refleksji nad tym, jakie rytmy chcemy utrzymywać w ciałach, a jakie – rozplątywać, przerywać i przekomponowywać w nowych układach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

9.9. Stroje i skale: fakty i mity

Problem strojów i skal – ze szczególnym uwzględnieniem sporu $A=440$ Hz versus $A=432$ Hz – jest z perspektywy psychoperformansu nie tyle kwestią „magicznych” częstotliwości, ile złożonym węzłem, w którym splatają się historia technologii muzycznej, semiotyka kulturowa, ekonomia przemysłu fonograficznego, neurokognicja słuchania oraz intencjonalność praktyki artystycznej. Zanim w ogóle da się sensownie powiedzieć „ $A=440$ ” czy „ $A=432$ ”, należy uchwycić, że mamy do czynienia z wybranymi punktami w przestrzeni możliwych układów odniesienia, a nie z ontologicznymi stałymi: w tradycjach europejskich zachodnich istniała długa historia tzw. pitch drift, w której „a razkreślne” potrafiło wahać się – zależnie od miasta, epoki, kapeli, rodzaju instrumentarium – od okolic dzisiejszych 380–390 Hz aż po 460–470 Hz i więcej, a dopiero standaryzacja XIX i XX wieku wymusiła względne „zamrożenie” tej płynności. W tle sporu o $A=440$ i $A=432$ pracują więc całe genealogie odmiennych systemów strojenia: pythagorejskiego, w którym konsonans opiera się na kaskadach kwint 3:2 i generuje charakterystyczne dysonansowe tercje; średniononowego (meantone), który „prostuje” tercje kosztem wilczych kwint; różnorodnych strojeń „dobrze temperowanych”, umożliwiających modulację przy zachowaniu zróżnicowanych charakterów tonacji; wreszcie temperacji

równomiernej dwunastodźwiękowej, w której oktawa zostaje podzielona logarytmicznie na dwanaście identycznych półtonów. Kluczowe jest to, że każdy z tych systemów konstruuje inny krajobraz relacji interwałowych – inne profile napięcie–uwolnienie – a więc inne warunki, w jakich perfonem dźwiękowy rozgrywa się w polu obecności. W ścisłym sensie neurokognitywnym słuch nie „widzi” A=440 ani A=432 jako absolutnych realiów kosmicznych, lecz jako punkty odniesienia w dynamicznie uczonych mapach wysokości: to, co mózg rejestruje, to proporcje i wzorce interwałowe, rytmy zmian, widmowe profile akordów i melodii, a wysokość bezwzględna staje się znacząca głównie poprzez habituację i kontekst kulturowy. Z tej perspektywy przesunięcie całego systemu z 440 do 432 Hz jest przede wszystkim globalnym obniżeniem wszystkich częstotliwości o około 1,8%, co dla większości dorosłych słuchaczy o przeciętnej muzycznej wrażliwości mieści się w granicach, w których identyfikacja struktury interwałowej i funkcjonalnej pozostaje stabilna: ten sam utwór, ta sama skala, ta sama dramaturgia modalna pozostaną rozpoznawalne, a różnice odczuwane będą raczej jako jakościowe odchylenia barwy (nieco ciemniej, „niżej”, mniej napięciowo) i napięcia mięśniowo–oddechowego związanego z produkcją dźwięku u wykonawcy niż jako zasadniczo inny „program oddziaływania na ciało”.

Z punktu widzenia psychoperformansu szczególnie interesujące są nie tyle deklaracje o „boskim” czy „kosmicznym” statusie konkretnego stroju, ile to, jak praktykujący muzycy i słuchacze wiążą swoje doświadczenia cielesne i afektywne z parametrami wysokości oraz skali. W historii muzyki zachodniej łatwo wskazać okresy, w których wybór systemu strojenia i skali służył przede wszystkim modulowaniu zbiorowej uwagi wobec kogoś lub czegoś poza samym wykonawcą: chorał gregoriański i inne monodyczne repertuary liturgiczne, oparte na modalności pretonalnej, organizowały pole obecności tak, by perfonem wokalny zanurzał się w architekturze i rytmie liturgii – nie eksponował jednostkowej ekspresji, lecz kierował uwagę ku sacrum, ku figurze boskiej obecności, ku wspólnocie modlących się. W tym sensie „skupienie” było eksternalizowane: tonalność modalna oraz specyfika śpiewu unisonowego, bez wyrazistej indywidualnej ornamentyki, wspierały entrainment wspólnotowy, w którym jednostkowe oscylacje uwagi i oddechu synchronizowały się z rytmem liturgii. Z kolei w praktykach ragowych tradycji północnoindyjskich, z ich precyzyjnymi siatkami śruti i złożonymi systemami powiązań raga–pora dnia–emocja–kosmos, strojenie i skala – w tym subtelne przesunięcia stopni względem temperacji równomiernej – służyły raczej modulowaniu uwagi słuchacza i wykonawcy wobec złożonych konfiguracji kosmiczno–przyrodniczych, w których każdy motyw stawał się nośnikiem określonej jakości czasoprzestrzennej. W wielu wariantach sufickich praktyk muzycznych (dhikr z udziałem śpiewu i instrumentów, qawwali) specyficzne skale i mikrointerwały, połączone z repetycją i stopniową intensyfikacją rytmiczną, organizują entrainment ku transgresyjnemu przekroczeniu ego, ku doświadczeniu „zaniku ja w Bogu”; w tym kontekście wybór skali nie jest neutralny: to, jak drobne odchylenia od „czystych” interwałów są rozgrywane, decyduje o wektorze transu – czy ułatwia on wewnętrzną pętlę autotelicznego samodoskonalenia, czy raczej otwarcie na „zewnątrzne” sacrum. Kontrast z praktykami bluesowymi i jazzowymi uwypukla zmianę wektora: blue note – charakterystycznie mikrotonowo obniżone stopnie trzecie, piąte, siódme w stosunku do temperacji równomiernej – można rozumieć jako perfonem sprzeciwu wobec rygoru „czystej” skali diatonicznej, jako zapis napięć historyczno–politycznych i afektywnych w samym materiale dźwiękowym; to dźwięki, które wciągają uwagę do wnętrza, na styki ciała, tożsamości i opresji, a jednocześnie – poprzez swoją ambiwalencję intonacyjną – utrudniają prostą kolonizację przez system tonalny. W nowoczesnych praktykach psychoperformatywnych można tę różnicę przełożyć na oś

intencjonalności: strojenia i skale „teologiczne”, „kosmiczne”, „przyrodnicze” organizują pole obecności tak, aby wektor uwagi wychodził poza własne ciało ku jakiejś wyobrażonej całości, natomiast skale „bluesowe”, „jazzowe”, „urbaniczne” skupiają uwagę na doświadczeniu jednostkowym, na pęknięciach i fałdach w ciele i biografii. Neurokognitywnie przekłada się to na inne profile pracy pamięci epizodycznej i semantycznej, odmienne wzorce współaktywacji obszarów limbicznych i kory asocjacyjnej oraz inny sposób pracy predykcyjnego układu słuchowego: w jednym przypadku prognozowanie kieruje się ku stabilnym, rytualnie potwierdzanym wzorcom (skala jako ścieżka do powtarzalnego kontaktu z sacrum lub „naturą”), w drugim – ku eksploracji modulacji, przełamań, „falszywych” wejść, w których blue note staje się miejscem zatrzymania, zawahania, mikro-decyzji o tym, czy wejść głębiej w konflikt tonalny, czy go wygładzić. Z punktu widzenia psychoperformansu kluczowe jest to, że żaden z tych efektów nie wynika z samej częstotliwości referencyjnej A=440 czy A=432, lecz z całej architektury relacyjnej skali i stroju, ze sposobu, w jaki są one włączone w plan sytuacyjny, oraz z intencji, z jaką pole obecności zostaje zaprogramowane: czy dźwięk ma być wehikułem ucieczki od ciała, narzędziem jego dyscyplinowania, czy medium IndywiduAkcji, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą warunki dla precyzyjnego, a zarazem odpowiedzialnego przestrojenia relacji między subiektywnym doświadczeniem a strukturami społeczno-kosmicznymi.

Jeżeli spojrzeć szerzej niż na dychotomię A=440 / A=432, to krajobraz strojów i skal, które istotnie „nastawiają” słuchacza i muzyka, można opisać jako zbiór kilku głównych rodzin rozwiązań akustyczno-kulturowych, z których każda wytwarza odmienny profil neurokognitywny oraz inny kierunek intencjonalności. Strojenia oparte na relacjach prostych liczb całkowitych – różne warianty tzw. czystej intonacji, systemy oparte na szeregu harmonicznym – maksymalizują koherencję widmową: składowe skali pozostają w stosunku do siebie w prostych proporcjach (3:2, 4:3, 5:4 itd.), co redukuje zjawisko dudnień i w wielu badaniach psychoakustycznych koreluje z wyższą oceną „konsonansowości” oraz mniejszym obciążeniem uwagi słuchowej przy rozpoznawaniu struktur pionowych. W praktyce oznacza to, że mózg może szybciej i bardziej ekonomicznie zbudować stabilną mapę tonalną: system predykcyjny, który koduje oczekiwania co do kolejnych dźwięków, ma do dyspozycji wyraźne „dołki potencjału” związane z toniką, dominantą, tercją wielką lub małą, co sprzyja powstawaniu silnych węzłów pamięciowych i ułatwia zarówno zapamiętywanie, jak i przywoływanie fraz. Z kolei temperacje nierównomierne (średniotonowe, różne „dobrze temperowane” układy barokowe) świadomie „psują” część interwałów po to, by inne brzmiały wyjątkowo gładko w określonych tonacjach – tym samym wprowadzają topologię, w której poszczególne tonacje mają wyraźnie odmienny profil napięcie–uwolnienie. To, co w narracjach historycznych nazywano „charakterem tonacji”, z perspektywy neurokognitywnej można odczytać jako zestaw różnic w rozkładzie przewidywalności interwałów i gęstości widmowych dysonansów, które zmuszają układ predykcyjny słuchacza do innej pracy w każdej tonacji. W temperacji równomiernej dwunastodźwiękowej ta topologia zostaje spłaszczona – wszystkie półtony są równe, a wszystkie tonacje izomorficzne – co dramatycznie zwiększa modulacyjną mobilność, ale też usuwa z pola obecności część lokalnych niuansów napięciowych, które wcześniej „nastrajały” afektywnie określone rejestry ekspresji. Przesunięcie z A=440 w kierunku A=432 w ramach tego samego systemu temperacji równomiernej nie odbudowuje utraconej złożoności topologicznej: zmienia poziom odniesienia, obniża globalny rejestr częstotliwości, co niekiedy może korelować z subiektywną oceną „większej łagodności” czy „ciepła” brzmienia, ale nie wprowadza jakościowo nowych relacji interwałowych. Z badań nad progiem

zauważalności różnic wysokości wynika, że dla większości dorosłych osób niewytrenowanych różnice rzędu kilku centów pozostają poniżej progu świadomej detekcji, podczas gdy muzyk może zauważać różnice kilkucentowe; przesunięcie całego systemu o około trzydzieści kilka centów (różnica między 440 a 432 Hz) znajduje się więc w zakresie, który dla części słuchaczy będzie wyczuwalny jako „obniżenie” i może modulować subiektywne poczucie rozluźnienia lub ciężaru, ale nie ma podstaw empirycznych, aby przypisywać mu zdeterminowane, specyficzne efekty fizjologiczne czy duchowe. To, co realnie się zmienia, to konfiguracja wysiłku wykonawczego (inne napięcia mięśniowe u śpiewaków i instrumentalistów smyczkowych czy dętych) oraz mikrorozkład współbrzmień z pozamuzycznym środowiskiem dźwiękowym (rezonans z szumem tła, hałasem miejskim, infrastrukturą techniczną), a więc parametry, które psychoperformans i tak musi każdorazowo brać pod uwagę w planie sytuacyjnym, niezależnie od ideologii stroju.

Inne rodziny systemów strojenia – modalności pozaeuropejskie, skale mikrotonowe, systemy oparte na nierównych podziałach oktawy – wnoszą jeszcze odmienny wymiar „nastrajania”, bardziej związany z selektywną aktywacją określonych obszarów wyobraźni kulturowej i kinestetyki niż z absolutną wartością odniesienia. W tradycjach arabskich maqām–systemy skalowe z charakterystycznymi ćwierćtonowymi lub mniejszymi odchyleniami od temperacji równomiernej – organizują nie tylko melodię, ale całą sieć skojarzeń afektywnych, czasowych, geograficznych; podobnie w systemach rāgowych świata indyjskiego istotne są nie tylko wysokości, ale specyficzne gesty intonacyjne (meend, gamak), dozwolone i uprzywilejowane kierunki ruchu, związki ze „środowiskiem” pora dnia–pora roku–sfera emocjonalna. Z perspektywy neurokognitywnej te systemy intensywnie wykorzystują zdolność układu słuchowego do uczenia się złożonych rozkładów prawdopodobieństwa: słuchacz wychowany w danej tradycji posiada gęstą, probabilistyczną mapę tego, które stopnie skali są „silne”, które „słabe”, jakie mikrointerwałowe odchylenia sygnalizują przejście w inny stan afektywny; w polu obecności psychoperformansu taka modalność działa jak bardzo precyzyjna matryca przywoływania – jedna figura intonacyjna może zogniskować uwagę na określonej konfiguracji pamięci ciała i świata. W systemach gamelanowych (sléndro, pélog) sama nierównomierność podziału oktawy i specyficzne praktyki strojenia poszczególnych instrumentów (rozstrojone pary, celowo wprowadzone dudnienia) generują krajobraz dźwiękowy o gęstej, pulsującej fakturze, którego percepcja angażuje nie tylko analizę wysokości, ale także wrażliwość na fluktuacje amplitudy, interferencje fazowe i przestrzenną dystrybucję źródeł; „nastrój” rodzi się tu z kinestetycznej immersji w drgające pole, a nie z rozpoznania znanej skali. W praktykach mikrotonowych XX i XXI wieku (różne warianty 19–, 24–, 31–, 53–tonowych podziałów oktawy, systemy spektralne, gdzie skale wynikają z szeregu harmonicznego konkretnego dźwięku podstawowego) „nastrajanie” bywa programowo kognitywno–percepcyjne: kompozytorzy testują granice rozdzielczości systemu słuchowego, sprawdzają, jak daleko można przesunąć dystans między dźwiękami, by zachować poczucie struktury, albo przeciwnie – jak skonstruować pola, w których słuch musi zrezygnować z rozróżniania pojedynczych wysokości na rzecz globalnej percepcji widma. Z punktu widzenia psychoperformansu wszystkie te systemy strojenia i skal można czytać jako odmienne protokoły dystrybucji uwagi: niektóre „skupiają” ją na obiekcie transcendentnym (Bóg, kosmos, abstrakcyjny porządek liczb), inne na relacjach między ciałami w przestrzeni społecznej, jeszcze inne – na samej pracy systemu słuchowego, który zostaje wytrącony z nawykowych trybów kategorialnych. W żadnym z tych przypadków sama wartość $A=440$ czy $A=432$ nie jest czynnikiem decydującym; decydują natomiast matryce interwałowe, mikrogesty intonacyjne, sposoby sprzęgnięcia dźwięku z

kanalami obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt oraz intencje wpisane w plan sytuacyjny: czy działanie ma wzmocnić gotowe skrypty religijne lub ezoteryczne, czy przeciwnie – uczynić z doświadczenia stroju narzędzie krytycznej IndywiduAkcji, w której uczestnik może zobaczyć, jak bardzo jego poczucie „naturalności” danej skali jest wytworem specyficznych historii kulturowych i praktyk ucieleśnionych.

W tle sporów o A=440 i A=432 działa jeszcze jeden, bardziej fundamentalny mechanizm: mylenie absolutnego standardu wysokości z konfiguracją relacji interwałowych oraz z całym habitusem słuchowym, który konstytuuje się w danej kulturze muzycznej. Z punktu widzenia psychoakustyki i neurokognitywistyki to właśnie relacje – stosunki częstotliwości i ich czasowa artykulacja – są głównym nośnikiem informacji strukturalnej, którą system słuchowy wykorzystuje do budowania prognoz i kategoryzacji. Absolutna wysokość (w Hz) jest dla większości ludzi parametrem wtórnym, podatnym na adaptację: u osób bez tzw. słuchu absolutnego nawet relatywnie duże przesunięcia całego materiału (o pół tonu czy cały ton) nie zmieniają jakościowo mapy napięcie–uwolnienie ani sposobu rozpoznawania „tej samej” melodii, natomiast drobne zmiany w relacjach interwałowych potrafią radykalnie zaburzyć poczucie tonalności. Oznacza to, że deklarowane przez zwolenników „stroju 432” różnice w samopoczuciu słuchaczy muszą być, jeśli w ogóle się pojawiają, pochodną bardziej złożonych czynników: oczekiwań wytworzonych przez narracje ezoteryczne, odmiennych praktyk wykonawczych (często towarzyszy im mniejsza głośność, inny dobór repertuaru, specyficzna maniera artykulacyjna), a także kontekstów pola obecności (koncerty medytacyjne, sesje relaksacyjne, rytuały quasi–terapeutyczne), a nie samego faktu obniżenia A o osiem herców. W psychoperformansie ta zależność jest kluczowa: plan sytuacyjny nie może przypisywać szczególnego statusu metafizycznego żadnemu standardowi wysokości, natomiast musi intensywnie pracować na poziomie relacji i kontekstów, to znaczy precyzyjnie projektować, w jaki sposób dany system strojenia zostanie osadzony w konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Jeżeli perfonem muzyczny ma pełnić funkcję modulacji pobudzenia lub redystrybucji uwagi, to decydujące będzie nie to, czy tonika drga z częstotliwością 440 czy 432 Hz, lecz to, jak przebiegają trajektorie interwałowe, jaki jest profil gęstości czasowej zdarzeń, jak dźwięk sprzęga się z rytmem oddechu i mikro–kinetyką ciała oraz jaka narracja logoperformansu „tłumaczy” uczestnikom sens doświadczenia. Tym samym spór o A=440 / A=432 można włączyć do matrycy decyzji jako przykład „krytycznego studium przesądów”: pole obecności staje się laboratorium, w którym można rozmontować sugestię, że pojedyncza wartość częstotliwości działa jak „uniwersalny klucz energetyczny”, pokazując empirycznie, że to struktura relacji i kontekst implementacji generują efekty, które subiektywnie przypisywane są magicznej liczbie.

Historycznie rzecz biorąc, standard A=440 jest wytworem splotu technologii, ekonomii i polityki muzyki, a nie realizacją jakiegoś „ciemnego projektu dysharmonizacji” – choć takie narracje pojawiają się w kręgach konspiracyjnych i ezoterycznych. W XIX wieku i na początku XX wieku wysokość stroju w Europie Zachodniej podlegała znacznym fluktuacjom: tzw. pitch inflation – stopniowe podnoszenie stroju przez orkiestry dla uzyskania „jaśniejszego” brzmienia – prowadziło do sytuacji, w której tuning w różnych miastach i instytucjach mógł różnić się o kilkadziesiąt herców. Próby normalizacji – w tym francuski standard strojowy zbliżony do 435 Hz oraz inne propozycje, niekiedy rzeczywiście oscylujące wokół 432 Hz – miały charakter przede wszystkim praktyczny: chodziło o ochronę głosu śpiewaków, ułatwienie międzynarodowych wymian artystycznych, standaryzację instrumentarium. Ostateczne

przyjęcie $A=440$ jako normy międzynarodowej w XX wieku było kompromisem uwarunkowanym dostępnością kamertonów, instrumentów, tradycjami orkiestr symfonicznych, a także technologicznymi możliwościami przemysłu muzycznego (płyty, radio). Równolegle w wielu środowiskach praktycznych utrzymywały się i utrzymują do dziś inne standardy: w praktykach historycznie poinformowanych wczesnej muzyki barokowej i klasycznej powszechne jest użycie A niższego (415, 430 Hz), w niektórych orkiestrach współczesnych – wyższego (442–444 Hz), a w różnych kulturach pozazachodnich – całkowicie odmiennych układów odniesienia, gdzie pojęcie „ $A=coś$ ” bywa po prostu nieadekwatne. Z perspektywy psychoperformansu oznacza to, że każda wartość referencyjna jest lokalnym kompromisem w konkretnym ekosystemie praktyk i technologii; nie istnieje obiektywny „strój natury”, który można by „przywrócić” jednym ruchem. To raczej decyzja „po” w długim horyzoncie – decyzja o tym, jakie systemy strojenia utrwali się w archiwach, jakich kamertonów, instrumentów elektronicznych, sampli będzie się używać – ma potencjał realnego kształtowania środowiska słuchowego populacji. Pole obecności staje się tu miejscem, w którym można eksperymentalnie rozszepić te procesy: z jednej strony świadomie wprowadzać różne standardy i skale w mikroskali sesji psychoperformatywnej, z drugiej – refleksyjnie śledzić, jak infrastruktura świata zewnętrznego „ciągnie” ucho i ciało z powrotem w stronę dominujących norm (radio, streaming, sygnały systemowe, dźwięki instytucji).

Na tym tle szczególnie interesującą figurą są tzw. „blue note” i pokrewne zjawiska intonacyjne, które w obrębie skal zachodnich zachowują ślad innej logiki afektywnej i intencyjnej niż ta, którą narzuca dwunastotonowa temperacja równomierna. Blue note – obniżone, niestabilne stopnie skali durowej lub molowej, sytuujące się mikrotonowo między tercją małą a wielką, kwintą czystą a lekko „spłaszczoną”, septymą małą a wielką – w praktykach bluesa, jazzu, gospel, a szerzej w diasporze afrykańskiej, stanowiły przez długi czas rodzaj „pęknięcia” w europejskim porządku tonalnym: miejsca, w którym głos i instrument „nie mieszczą się” dokładnie w siatce klawiatury. Intencjonalność wpisana w te mikrointerwały jest wyraźnie relacyjna: zamiast skierowania uwagi na transcendentny porządek harmoniczny czy kosmiczny, blue note skupiają na napięciu między wewnętrznym odczuciem frazy a zewnętrznym systemem odniesienia; jest śladem konfliktu między ciałem niosącym pamięć innych modalności (afrykańskich, afro-karaibskich) a infrastrukturą temperowanego fortepianu. Z perspektywy neurokognitywnej blue note i pokrewne praktyki intonacyjne (glissanda, portamenta, „brudne” ataki) intensywnie angażują zdolność układu słuchowego do śledzenia ciągłych trajektorii wysokości, a nie tylko punktów kategoryalnych: powodują, że kora słuchowa i sieci asocjacyjne pracują na bogatszym materiale, w którym liczy się nie tylko docelowa częstotliwość, lecz także droga, jaką dźwięk do niej dochodzi lub od niej odchodzi. W polu obecności psychoperformansu można potraktować takie praktyki jako model „skal skupiających uwagę na inności”: zamiast skali, która ma „przestroić” ciało na kosmiczną harmonię czy Boską proporcję, mamy skale i intonacje, które wydobywają różnicę, dysonans, nieprzystawalność – po to, by stały się one zasobem Indywidualnej Akcji, a nie czymś, co należy wygładzić. W konsekwencji rozróżnienie między strojami i skalami „skupionymi na Bogu/energii kosmicznej/przyrodzie” a tymi „skupionymi na drugim człowieku” czy „na samym muzyku” można przeformułować: nie jako opozycję metafizyczną, lecz jako różne konfiguracje wektorów intencjonalności i dystrybucji napięcia w systemie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Skale liturgiczne tradycji europejskich, ragi sakralne, systemy powiązane z kosmologiami liczbowymi (antyczne koncepcje musica universalis, późniejsze teorie „harmonii sfer”) projektowały uwikłanie jednostki w transcendentny porządek, podczas gdy skale bluesowe, jazzowe, mikrotonowe praktyki awangardy czy

modalności związane z ruchami emancypacyjnymi projektują raczej uwikłanie w immanencję relacji społecznych, kolonialnych, klasowych. Z punktu widzenia psychoperformansu nie chodzi o to, by jedne z nich uprzywilejować jako „prawdziwie lecznicze”, a inne odrzucić, lecz by uczynić tę różnicę widzialną, słyszalną i negocjowalną w planie sytuacyjnym: tak, aby wybór konkretnego stroju czy skali był świadomą decyzją o tym, jakie relacje chce się zainicjować w polu obecności, a nie aktem reprodukcji nieprzejrzystych mitologii akustycznych.

W wielu tradycjach muzycznych stroje i skale były od początku osadzone w kosmologiach, w których relacje liczbowo–dźwiękowe miały bezpośrednio odsyłać do ładu boskiego, astralnego lub przyrodniczego. Dziedzictwo pitagorejskie, przefiltrowane przez Boecjusza i późniejszych teoretyków, ustanowiło silny wzorzec myślenia o interwałach jako odwzorowaniu proporcji kosmosu: kwinta 3:2 i kwarta 4:3 miały nie tylko status akustycznych fundamentów, ale także figur metafizycznych, spinających sferę *musica mundana* z *musica humana* i *musica instrumentalis*. W traktatach renesansowych (na przykład u Gioseffa Zarlina) rozkład konsonansów i dysonansów w skali był rozumiany jako obraz moralnej i teologicznej hierarchii świata, a nie tylko funkcja słyszalności dudnień. W liturgicznych modalnościach średniowiecznych i renesansowych – doryckiej, frygijskiej, lidyjskiej i ich wariantach – kierunek intencjonalności był wyrażnie wertykalny: skale miały „podnosić duszę”, wprowadzać w określone stany kontemplacji, skruchy, żałoby, triumfu, ale zawsze w odniesieniu do transcendentnego centrum, które w języku teologicznym utożsamiano z Bogiem, a w języku kosmologicznym – z porządkiem sfer niebieskich. Podobne konfiguracje można znaleźć w systemach *rāg*owych klasycznej muzyki Indii, gdzie poszczególne *rāgi* związane są z porami dnia, porami roku, żywiołami, bóstwami, a więc z dynamiką przyrody i kosmosu; w *maqām*–systemach tradycji arabskich, gdzie niektóre moduły skalowe posiadają wyrażnie przypisane konotacje religijne i moralne; w systemach pentatonicznych Azji Wschodniej, powiązanych z pięcioma żywiołami i cyklami przemiany energii w kosmologii chińskiej. Z perspektywy neurokognitywnej nie chodzi w tych przypadkach o to, że „boskie” czy „kosmiczne” proporcje działają na mózg inaczej niż inne układy liczbowych relacji, lecz o gęste sprzęgnięcie skal z długotrwałym treningiem asocjacyjnym: dana modalność włącza jednocześnie sieci słuchowe, system przewidywania muzycznego, pamięć epizodyczną i semantyczną oraz obwody limbiczne, które wielokrotnie były aktywowane w kontekstach rytuału, modlitwy, praktyk kontemplacyjnych. W rezultacie sama ekspozycja na określoną skalę czy tryb – nawet przy braku deklaratywnej wiary w kosmologię, z której pochodzi – może uruchamiać zinternalizowane matryce „bycia zwróconym ku” czemuś większemu niż jednostkowe Ja. Psychoperformans, operując w polu obecności, nie musi przyjmować metafizycznej prawdziwości tych kosmologii, ale musi brać pod uwagę, że skale obciążone takim dziedzictwem uruchamiają specyficzną konfigurację wektorów uwagi: od ciała ku transcendentnemu punktowi odniesienia, od jednostkowego doświadczenia ku zbiorowej narracji o kosmosie lub boskiej harmonii. W planie sytuacyjnym decyzja o użyciu takiej modalności jest więc decyzją o tym, czy pole obecności ma zostać czasowo „wpięte” w dziedziczną infrastrukturę afektywną religii lub kosmologii, czy przeciwnie – czy praktyka będzie testować możliwość rozplątania danej skali z jej tradycyjnych przeznaczeń, co może wiązać się z silnym napięciem między uschem wychowanym w określonym rytuale a nową funkcją perfonemu muzycznego.

Na przeciwległym biegunie znajdują się stroje i skale, które historycznie wyłoniły się jako narzędzia pracy z immanencją relacji społecznych, cielesnych i politycznych, a nie jako odwzorowania porządku transcendentnego. Blue note w afroamerykańskich tradycjach

muzycznych, modulowane skale jazzowe, skale modalne rocka psychodelicznego, wolne systemy mikrointerwałowe awangardy XX wieku, a także hybrydowe skale współczesnych praktyk klubowych i eksperymentalnych są w dużej mierze polami negocjacji między ciałem a aparatem tonalnym Zachodu. Interwały „brudne”, niestabilne, przesunięte względem siatki temperowanej nie odsyłają do kosmicznego ładu, lecz do napięcia między normą a odchyleniem, między przemocą systemu kolonialnego i kapitalistycznego a oporem wpisanym w ciało i jego intonacyjne nawyki. Badania nad odbiorem dysonansu i mikrointerwałów (od klasycznych analiz Helmholtza i Stumpfa, przez modelowanie Plompa i Levelta, po współczesne prace nad konsonansem spektralnym i kulturową modulacją preferencji) pokazują, że ocena „przyjemności” interwałów jest podatna zarówno na właściwości widmowe, jak i na długotrwały trening kulturowy: to, co w jednym systemie uchodzi za „fałsz” lub „brud”, w innym jest nośnikiem ekspresji i prawdy afektywnej. Z punktu widzenia neurokognitywnego skale o podwyższonej gęstości dysonansów, przesunięciach mikrotonowych i zmiennej intonacji angażują bardziej złożone wzorce odpowiedzi w korze słuchowej, w obszarach odpowiedzialnych za detekcję błędu predykcyjnego oraz w sieciach saliencyjnych, co może przekładać się na silniejsze poczucie „obecności” dźwięku, przy jednoczesnym wzroście zapotrzebowania na zasoby uwagi. W polu psychoperformansu taki materiał jest więc potężnym narzędziem zogniskowania świadomości na samym procesie słuchania i intonowania: muzyk i słuchacz nie „oddają się” kosmicznej harmonii, lecz pozostają w stanie czujnego balansowania na granicy między strukturą a jej rozpadem. Intencja wpisana w te skale jest horyzontalna: ukierunkowana na innego człowieka, na wspólnotę wykonawczo–słuchową, na negocjację sensu w czasie rzeczywistym. Plan sytuacyjny, który sięga po takie modalności, konstruuje pole obecności jako miejsce, gdzie dźwięk służy nie wzmacnianiu gotowej doktryny, lecz sprawdzaniu, jak daleko można przesunąć margines sterowalności między nawykiem tonalnym a jego krytyczną dekonstrukcją. W tym sensie stroje i skale stają się nie tyle „energetycznymi kluczami”, ile precyzyjnymi narzędziami modelowania relacji w kanale dźwiękowym – jedne stabilizują i wertykalizują wektor uwagi, inne go rozszczepiają, zagęszczają lub rozpraszają, co w praktyce przekłada się na odmienne profile napięcie–uwolnienie w ciele i odmienne trajektorie IndywiduAkcji.

Z perspektywy neurokognitywnej to właśnie profil dynamiczny skali i stroju – rozkład konsonansów i dysonansów, odległości między stopniami, typowe trajektorie melodii, tempo, gęstość zdarzeń, sposób artykulacji – przekłada się na faktyczne, mierzalne zmiany w stanie słuchacza i muzyka, nawet jeśli zmiany te trwają głównie w czasie trwania muzyki. Badania nad przewidywaniem muzycznym i dopaminergicznymi mechanizmami nagrody (na przykład prace Davida Hurona, Roberta Zatorre, Valorie Salimpoor) wskazują, że szczyty przyjemności muzycznej pojawiają się tam, gdzie struktura skali i frazy utrzymuje delikatny balans między przewidywalnością a zaskoczeniem: system predykcyjny jest wystarczająco pewny co do „mapy” tonalnej, by generować oczekiwania, ale skala i jej użycie dostarczają mu systematycznych, kontrolowanych mikronaruszeń. Jednolity, znormalizowany strój (jak temperacja równomierna z $A=440$) ułatwia budowę takich map w szerokim repertuarze, co sprzyja szybkiemu kodowaniu i rozpoznawaniu wzorców, natomiast modalności niestandardowe lub mikrotonowe wymagają intensywniejszej pracy adaptacyjnej, która może prowadzić do czasowego rozszerzenia przestrzeni stanów percepcyjnych, ale też do większego zmęczenia, jeżeli ekspozycja jest zbyt długa lub gęstość bodźców za wysoka. Równoległe badania nad dynamicznym sprzęganiem rytmu wewnętrznego z rytmem zewnętrznym (entrainment, dynamic attending theory Edwarda Large’a i Mari Jones) pokazują, że skale i

stroje nie działają w izolacji od czasu: określone rozkłady interwałów chętniej „osadzają się” w określonych metrach i tempach, co wpływa na synchronizację oddechu, mikro–ruchów i oscylacji neuronalnych w zakresie delta, theta i beta. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że wybór stroju i skali zawsze jest wyborem całej architektury temporalnej i kinestetycznej: inne efekty przyniesie ekspozycja na skalę jońską lub dorycką w umiarkowanym tempie i regularnym metrum, inne – praca z rągą, która posiada silnie kierunkowe gesty intonacyjne i złożony profil czasowy, inne – z mikrotonową skalą spektralną rozwijaną w powolnym, dronowym kontinuum. Efekty te w większości mają charakter stanowy: zmiany w poziomie pobudzenia, napięcia mięśni, wzorach oddychania, rozkładzie uwagi, czasem w jakości odczuwanego czasu psychologicznego (subiektywna kompresja lub rozciągnięcie). Psychoperformans, jeżeli traktuje stroje i skale jako element rygorystycznej metody, a nie jako nośnik mitologii liczbowych, może te stany badać na poziomie N-of-1: planować sekwencje ekspozycji na różne systemy strojenia, mierzyć parametry somatyczne i subiektywne, porównywać prozodie domknięcia. W ten sposób pytanie o „nastrajanie przez skalę” zostaje przeniesione z poziomu esencjalistycznych roszczeń („ta częstotliwość leczy”) na poziom empirycznej kartografii, w której skale i stroje są jednym z wielu wymiarów, obok obrazu, słowa, gestu, światła, dźwięku i obiektu, za pomocą których konstruuje się wysokorozdzielcze pole obecności, poddane jednocześnie wymogom bezpieczeństwa, etyki i epistemicznej przejrzystości.

Na tym tle można precyzyjnie umiejscowić spór wokół stroju A=440 i A=432 jako zjawisko przede wszystkim kulturowo–ideologiczne, a dopiero w drugim rzędzie akustyczne. Historycznie wysokość dźwięku „a¹” w Europie Zachodniej była przez stulecia zmienna: od „chóralnych” wysokości rzędu 460–470 Hz w niektórych ośrodkach barokowych, poprzez różne wersje „stroju kameralnego” w okolicach 420–430 Hz, po XIX-wieczne próby normalizacji, w których francuski diapason normal ustalał „a¹” na 435 Hz, a późniejsze standardy międzynarodowe przesunęły punkt odniesienia w okolice 440 Hz, przy czym orkiestry operowe i symfoniczne często praktycznie stosowały wyższe wartości (442–445 Hz), motywowane względami brzmieniowymi i projekcją w dużych salach. Stroje „alternatywne”, takie jak 432 Hz, pojawiały się incydentalnie w projektach reformy intonacyjnej i w środowiskach kompozytorskich lub wykonawczych, ale nigdy nie stały się trwałą normą, której można by przypisać jednoznaczny, odrębny profil psychoakustyczny. Z punktu widzenia fizyki różnica między 432 a 440 Hz dla tonu odniesienia przekłada się na przesunięcie wszystkich dźwięków o około 31,8 centa – wartość zauważalną dla ucha wytrenowanego, ale nie radykalną, mieszczącą się w granicach adaptacyjnych systemu słuchowego. Dla struktury skali diatonicznej w temperacji równomiernej relacje interwałowe pozostają identyczne; zmienia się absolutna wysokość, a wraz z nią rozkład częstotliwości harmonicznych względem pasm rezonansowych ucha i właściwości konkretnej przestrzeni akustycznej. Oznacza to, że subiektywne różnice między muzyką w A=432 i A=440 są w dominującej mierze efektem złożonego splotu oczekiwań, konwencji stylistycznych, aranżacji, dynamiki, wyboru instrumentarium i sposobu produkcji dźwięku, a nie „magicznych” właściwości samej liczby 432. Psychoperformans, zainteresowany precyzyjną matrycą decyzji, musi więc odróżnić mierzalne efekty niewielkich zmian wysokości globalnej (na przykład nieco inne rozłożenie napięcie–uwolnienie w obszarach głósłki samogłoskowej, mikrozmiany w pracy mięśni krtani u śpiewaka, inne punkty interferencji z szumem tła) od ogromnego nadbudowanego dyskursu, w którym 432 Hz bywa przedstawiane jako „naturalna częstotliwość wszechświata”, „strojenie zgodne z DNA” czy „klucz do

synchronizacji z falami Schumanna” – twierdzeń, dla których brak spójnych podstaw w fizyce, biologii molekularnej i neurokognitywistyce.

Mitologie wokół A=432 są szczególnie pouczające, kiedy potraktuje się je jako studium przypadków nadawania intencjonalności liczbie i skali. Większość popularnych narracji „prozdrowotnych” przypisuje konkretnym wartościom częstotliwościowym – 432 Hz, 528 Hz, niekiedy całym szeregom „częstotliwości solfeggio” – moc regulacji układu nerwowego, harmonizacji pól energetycznych czy „naprawy” materiału genetycznego, odwołując się przy tym do wybiórczo interpretowanych pojęć z biofizyki, teorii fal elektromagnetycznych czy neurofizjologii, bez rygoru metodologicznego wymaganego we współczesnej nauce. Z perspektywy psychoperformansu i szerzej – psychologii poznawczej – można tu rozpoznać kilka dobrze opisanych mechanizmów: efekt oczekiwania (expectancy effect), w którym przekonanie, że dany bodziec jest „uzdrawiający”, moduluje percepcję jego skutków; efekt ramowania semantycznego, w którym język towarzyszący muzyce („muzyka regenerująca komórki”) uruchamia określone skrypty poznawcze; wreszcie sprzężenie zwrotne między narracją a praktyką, w którym uczestnicy zaczynają organizować swoje doświadczenie zgodnie z narzuconymi kategoriami („po trzydziestu minutach czuję regenerację”). Badania psychoakustyczne i kliniczne nad wpływem muzyki o różnych parametrach na lęk, ból, sen czy pobudzenie autonomiczne – choć metodologicznie zróżnicowane – wskazują konsekwentnie na znaczenie takich zmiennych jak tempo, regularność rytmiczna, zakres dynamiki, struktura fakturalna, rodzaj artykulacji, znajomość stylistyczna materiału i kontekst interpersonalny, natomiast nie dostarczają przekonujących dowodów na wyjątkowy status jakiegokolwiek pojedynczej częstotliwości odniesienia. Oznacza to, że skuteczne „nastrajanie” słuchacza za pomocą stroju i skali jest przede wszystkim funkcją precyzyjnej architektury pola obecności – tego, jak obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są skoordynowane w planie sytuacyjnym – a dopiero w dalszej kolejności funkcją arbitralnie wybranej wartości Hz. Psychoperformans może więc wykorzystać intencjonalny dyskurs wokół 432 Hz jako materiał do demistyfikacji: pokazując, jak bardzo silne efekty subiektywnej zmiany stanu wynikają z języka, rytuału, grupowej synchronizacji i perfonemów logicznych, a nie z samej liczby, może nauczać krytycznej uważności na to, co w danym doświadczeniu jest rzeczywistą transformacją somatyczno–afektywną, a co – performatywną ramą narracyjną.

Z punktu widzenia praktyki psychoperformatywnej kluczowe jest zatem nie to, która wartość stroju zostanie wybrana, lecz jak świadomie zostanie zorkiestrowany związek między strojem, skalą, intencją a matrycą relacji w polu obecności. Stroje historyczne (415, 430, 435 Hz), temperacje niestandardowe (różne odmiany stroju średniotonowego, dobrze temperowane systemy barokowe, just intonation, stroje o zwiększonej liczbie stopni na oktawę), skale modalne i mikrotonowe, a także współczesne systemy spektralne mogą być używane jako precyzyjne narzędzia profilowania napięcie–uwolnienie w ciele i uwadze, pod warunkiem, że ich wybór i implementacja są jawnie deklarowane jako element planu sytuacyjnego, a nie jako „tajemna technologia”. Intencja w tym kontekście nie jest prywatnym „postanowieniem” muzyka, lecz parametrem strukturalnym: decyzja, czy dany strój ma sprzyjać wertykalnemu zwróceniu ku idei boskiego ładu, horyzontalnemu zestrojeniu z innymi uczestnikami, czy operacjom krytycznym na nawykach tonalnych, przekłada się na dobór skali, profil rytmiczny, rodzaj logoperformansu, architekturę światła i sposobu rozmieszczenia obiektów. Neurokognitywnie będzie to widoczne jako różne wzorce aktywacji sieci domyślnej, sieci uwagi ukierunkowanej i sieci salencyjnej, różne konfiguracje synchronizacji rytmicznej z innymi

ciałami oraz różne trajektorie pracy pamięci epizodycznej i semantycznej. Psychoperformans, który deklaruje ambicję naukowego samougruntowania, nie może więc poprzestać na opisie „magicznych” skal, lecz powinien rozwijać własne protokoły badania efektów konkretnych strojów i skal w warunkach kontrolowanych, z użyciem narzędzi jakościowych i ilościowych, traktując strojenie jako jeden z wielu wymiarów parametryzacji pola obecności. W takim ujęciu spór A=440 kontra A=432 staje się wtórny: ważniejsze jest, czy praktyka potrafi przejść od poziomu metafory „muzyka leczy” do poziomu precyzyjnej, iteracyjnie weryfikowanej pracy z perfonemami dźwiękowymi, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają precyzyjnie skomponowane tak, aby wspierać IndywiduAkcję, a nie zastępować ją obietnicą łatwej harmonizacji poprzez jedną liczbę.

Jeżeli przenieść dotychczasowe rozważania na poziom mikro–architektury praktyki, widać wyraźnie, że różne stroje i skale wytwarzają jakościowo odmienne „profile uwagi” w polu obecności, a więc nie tylko zmieniają to, co jest słyszane, lecz także to, jak rozkłada się obciążenie poznawcze, jakie gesty stają się prawdopodobne i jakie wektory relacji między ciałami są uprzywilejowane. Skale symetryczne, takie jak całotonowa czy niektóre odmiany skal oktatonicznych, generują przestrzeń, w której brak klasycznej hierarchii funkcyjnej; tonika, subdominanta i dominanta tracą swoje uprzywilejowane pozycje, a melodia zyskuje charakter nieustannego dryfu po równomiernie „ważonych” stopniach. Neurokognitywnie oznacza to, że system predykcyjny słuchacza nie może oprzeć się na głęboko zakodowanych mapach tonalności dur–moll, przez co aktywność w obszarach odpowiedzialnych za przewidywanie muzyczne i wykrywanie błędu predykcyjnego utrzymuje się na relatywnie wysokim poziomie przez dłuższy czas. W polu psychoperformansu taki materiał sprzyja więc stanom czujnej, rozproszonej uwagi, w której jednostka „szuka” punktów uchwytu, zamiast bezwiednie poddawać się znanym trajektoriom kadencji; może to być użyte zarówno jako narzędzie lekkiego destabilizowania sztywnych schematów percepcyjnych, jak i, w innych konfiguracjach, jako subtelny sposób na uwidocznienie kompulsywnych prób „domknięcia” niedefiniowalnej harmonii. Skale silnie asymetryczne, modalne lub o wyraźnie zaznaczonych „biegunach” ekspresji (jak wiele rāg, maqāmów czy pentatonik o zróżnicowanych odległościach między stopniami) inaczej profilują uwagę: słuchacz uczy się „pola sił” skali, w którym niektóre stopnie mają status punktów ciężkości, inne – punktów napięcia, jeszcze inne – przejściowych „mostów”. To każe interpretować słuchanie nie jako bierne odbieranie ciągu wysokości, lecz jako aktywne śledzenie wewnętrznej dynamiki przestrzeni tonalnej, co przekłada się na specyficzny rozkład aktywności w sieciach uwagi ukierunkowanej i pamięci roboczej. Psychoperformans, który celowo przełącza między tego typu systemami, ma możliwość subtelnego przeprogramowywania wzorców uwagi: od szerokiego, rozlanego pola percepcji w skalach symetrycznych po ostro profilowane trajektorie „do–i–od” w skalach hierarchicznych, przy czym każda z tych konfiguracji może zostać powiązana z określonym układem obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, wzmacniając lub osłabiając dany sposób bycia–w–dźwięku.

Równolegle należy odróżnić skale i stroje, które historycznie skupiały uwagę muzykującego na samej czynności gry, od tych, które orientowały percepcję przede wszystkim na innego lub na „więcej niż ludzkie” tło środowiskowo–kosmiczne. W wielu praktykach wirtuozowskich nowoczesności system dur–moll w kombinacji z wysokimi strojami (440–445 Hz) stał się polem intensywnego treningu proceduralnego: muzyk internalizuje schematy akordowe, przebiegi gamowe i idiomy frazowe tak głęboko, że w momencie wykonania znacząca część zasobów uwagi zostaje przeniesiona z poziomu kontroli świadomej na poziom automatyzmów

motorycznych. Paradoksalnie pozwala to – po okresie żmudnego treningu – na poszerzenie marginesu sterowalności w innych wymiarach: w relacji z publicznością, w reakcji na sygnały innych wykonawców, w modulowaniu logoperformansu między frazami. Skale „samozwrotne” są więc narzędziem wytwarzania ciała wyspecjalizowanego, które może operować w warunkach wysokiej gęstości bodźców bez utraty precyzji. Dawne modalności liturgiczne, rāgowe czy pentatoniczne, stosowane w kontekstach wspólnotowego śpiewu lub praktyk rytualnych, odwrotnie – organizowały system tak, aby jednostkowa wirtuozeria była wtórna w stosunku do zbiorowego zanurzenia w pejzażu dźwiękowym: prostota struktur, ograniczona liczba dźwięków, ścisłe powiązanie z tekstem czy ruchem bądź z cyklem pór dnia sprawiały, że uwaga była rozciągana raczej na wspólnotę, na cykliczność rytuału, na tło przyrodnicze. Współczesny psychoperformans może te dwa bieguny świadomie przeplatać: zaczynać od prostych skal „wspólnotowych”, które umożliwiają szybkie dołączenie wszystkich uczestników do podstawowego wzorca, po czym – w zależności od matrycy decyzji – wprowadzać elementy skali „samozwrotnej”, wymagające wzmożonej koncentracji i indywidualnego wysiłku, albo odwrotnie – wykorzystywać wirtuozowskie idiomy do tego, by przepracować relację między indywidualną sprawczością a odpowiedzialnością wobec pola obecności. Z neurokognitywnego punktu widzenia oznacza to naprzemienne angażowanie systemów habit learning w jądrze ogoniastym i skorupie oraz elastycznych sieci kontrolnych w korze przedczołowej, a więc trening przełączania między trybem „działania automatycznego” a trybem „działania refleksyjnego”, co ma bezpośrednie konsekwencje dla IndywiduAkcji.

Oddzielną kategorią są skale, które – niezależnie od konkretnej wartości stroju odniesienia – zostały symbolicznie powiązane z „energią kosmiczną”, przyrodą uchwyconą jako pole przepływów lub z nieosobowym Absolutem, a więc kierują uwagę ani na jednostkę, ani na konkretną wspólnotę, lecz na rozproszone, rozległe tło, w którym człowiek jest jednym z wielu aktorów. Wielu współczesnych kompozytorów i praktyków sound artu sięga tu do skal spektralnych, mikrotonowych struktur przypominających rozciągnięte chmury alikwotowe, rozmytych klastrów, w których pojedyncze wysokości tracą swój „fabularny” status, a dźwięk staje się doświadczeniem tekstury. Badania nad percepcją takich materiałów sugerują, że angażują one w większym stopniu obszary kory słuchowej odpowiedzialne za analizę barwy i wysokości względnej niż obszary kodujące klasyczną tonalność, a także, że sprzyjają stanom szerokiej, niespecyficznej uwagi, zbliżonej do stanów medytacyjnych opisanych w literaturze neurofenomenologicznej. Psychoperformans, który korzysta z tych zasobów, może projektować pola obecności, w których skala nie służy budowie narracji ani wspólnotowego refrenu, lecz doświadczeniu bycia–w–środowisku dźwiękowym; obraz wtedy nie jest ilustracją melodii, lecz wektorem rozszerzającym przestrzeń percepcji, słowo zostaje zredukowane do pojedynczych perfonemów lub całkowicie zawieszone, gest zwalnia, światło przechodzi w długie, powolne modulacje, dźwięk staje się quasi–meteorologicznym zjawiskiem, a obiekt funkcjonuje bardziej jako punkt odniesienia w gęstym pejzażu niż jako nośnik konkretnego znaczenia. Takie konfiguracje, choć zbliżają się do ideału „muzyki kosmicznej”, pozostają w psychoperformansie osadzone w rygorze matrycy decyzji: intensywność bodźców, czas ekspozycji, możliwość indywidualnej regulacji (na przykład przez zmianę pozycji, odległości, zamknięcie oczu) są parametryzowane tak, by nie doprowadzić do dysocjacyjnego rozpadu pola, lecz raczej do świadomego testowania granic między Ja a ponadjednostkowym tłem.

Wreszcie, kiedy zestawia się te wszystkie typologie – skale wertykalne i horyzontalne, samozwrotne, wspólnotowe i kosmologiczne, o wysokiej symetrii i o radykalnej asymetrii,

związane z konkretnymi strojami odniesienia lub niezależne od nich – wyłania się obraz strojenia jako jednego z głównych wymiarów „polityki uwagi” w psychoperformansie. Decyzja o użyciu konkretnego stroju i skali nie jest nigdy neutralna: przesądza o tym, czy w danym polu obecności priorytet zyska praktyka wspólnego śpiewu, praca nad jednostkową wirtuozerią, krytyczna dekonstrukcja tonalności, czy doświadczenie zanurzenia w dźwiękowym kontinuum przyrody i technicznie wytworzonych środowisk. Neurokognitywnie różne wybory odwzorowują się w odmiennych profilach aktywacji sieci neuronalnych, w różnym rozłożeniu pracy między pamięcią proceduralną i deklaratywną, w innych wzorcach synchronizacji rytmicznej z innymi ciałami, w odmiennych trajektoriach napięcie–uwolnienie w układzie autonomicznym. W planie sytuacyjnym przekłada się to na konkretne instrukcje w kanale słowa (jak nazwane zostaną skale, jakie intencje zostaną im przypisane), na projekt gestu (czy nacisk pada na precyzję artykulacji, czy na wspólny puls), na kompozycję światła (czy eksponuje instrumentalistę, czy raczej rozprasza uwagę po całej przestrzeni), na wybór obiektów (czy tworzą one quasi-instrumentarium, czy raczej środowisko rezonansowe), na charakter obrazów (czy są to partytury graficzne, czy dokumentacja reakcji ciała). Stroje i skale przestają być w tym ujęciu abstrakcyjnymi konstruktami muzycznymi, a stają się jednym z centralnych modułów matrycy decyzji, przez który przechodzą wszystkie inne kanały: obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt. Psychoperformans, traktując je w sposób refleksyjny i empirycznie weryfikowalny, nie tylko demistyfikuje mity wokół „uzdrawiających częstotliwości”, lecz także buduje pozytywny, naukowo ugruntowany model tego, jak strojenie może służyć precyzyjnemu, odpowiedzialnemu kształtowaniu IndywiduAkcji w kontekście somatycznym, społecznym i epistemologicznym.

Z perspektywy psychoperformansu zasadniczym wnioskiem płynącym z rekonstrukcji tradycji strojów i skal jest to, że skala nigdy nie jest „neutralnym” porządkiem wysokości, a strój – „czystym” parametrem fizycznym, lecz oba te wymiary funkcjonują jako kondensaty intencji, osadzone w określonych ekologiach społecznych, teologicznych, estetycznych i technicznych. Intencja nie jest tu rozumiana jako prywatne postanowienie jednostki, ale jako wektor strukturalny, który kształtuje wybór materiału, sposób jego implementacji oraz poziom jawności założeń w planie sytuacyjnym. Tam, gdzie skale dur–moll w wysokich strojeniach służą głównie do wytwarzania pola wirtuozerii, intencja organizuje się wokół aksjologii technicznej sprawności, ekspresji indywidualnej i spekulacji relacji z publicznością; tam, gdzie skale modalne i pentatoniczne są zrostem z tekstem liturgicznym lub wspólnotowym, intencja koncentruje się na podtrzymaniu ciągłości rytuału, transmisji doktryny, utrwaleniu wspólnego rytmu oddechu i gestu; tam, gdzie systemy spektralne i mikrotonowe mają przybliżyć doświadczenie „rozciągniętej” strukturą alikwotów materii dźwiękowej, intencja przesuwa się w stronę badania granic percepcji, relacji z pejzażem środowiskowym, reorganizacji nawyków słuchowych. Każdy z tych wektorów intencjonalnych przekłada się na odmienny projekt pola obecności: inaczej komponuje się obraz (partytury klasyczne, partytury graficzne, wizualizacje spektralne), inaczej logoperformans (metajęzyk techniczny, język dogmatyczny, język ekologiczny), inaczej gest (mikrotechnika palcowania, powtarzalne figury ciała wspólnoty, minimalne mikroruchy słuchania), inaczej światło (eksponujące jednostkowego wykonawcę, nieruchomą ikonę, rozlany pejzaż), inaczej wybiera się obiekty (instrumentarium wysokospecjalistyczne, instrumentarium wspólnotowe, obiekty rezonansowe), jakkolwiek dźwięk pozostaje medium uprzywilejowanym. Psychoperformans, który świadomie projektuje kombinacje strojów i skal, nie „nastraja” więc wyłącznie ucha, lecz rekonfiguruje całe pole

obecności; strojenie staje się jednym z węzłów matrycy decyzji, przez który przechodzą wszystkie pozostałe kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Z punktu widzenia neurokognitywnego efekty tych decyzji są w dużej mierze krótkotrwałe, stanowe, ale bynajmniej nie iluzoryczne. Badania nad percepcją tonalności, modalności i materiału mikrotonowego wskazują, że różne systemy wysokościowe angażują odmiennie sieci predykcyjne i dopasowania wzorców w korze słuchowej i przedczołowej: przewidywalne kadencje dur–moll prowadzą do szybkiego obniżenia sygnału błędu predykcyjnego i związanej z nim aktywności w strukturach odpowiedzialnych za detekcję nowości, podczas gdy materiał modalny i symetryczny podtrzymuje ten sygnał na wyższym poziomie, przedłużając okres „czujnego” słuchania. Równocześnie rytmiczne właściwości materiału – tempo, regularność, polirytmia – modulują zjawisko entrainment, czyli zsynchronizowanego sprzężenia oscylacji neuronalnych w zakresie delta–beta z zewnętrznym bodźcem, co przekłada się na subiektywne poczucie „wspólnego pulsu” i obserwowalne zmiany w koherencji EEG, zmienności rytmu serca i dynamice układu współczulnego. Wreszcie profil spektralny skali i stroju – rozkład energii w pasmach częstotliwości, gęstość alikwotów – wpływa na sposób, w jaki układ słuchowy rozdziela uwagę między barwę, wysokość i przestrzenność źródeł, co pośrednio kształtuje strategie eksploracji środowiska dźwiękowego. Nie ma dowodów na to, by jakiegokolwiek pojedynczy strój lub skala wywoływały specyficzne, trwałe efekty terapeutyczne o dużym efekcie wielkości, istnieje natomiast dobrze udokumentowany korpus danych pokazujący, że kombinacje parametrów (wysokość, skala, tempo, dynamika, artykulacja, gęstość faktury) modulują w czasie trwania ekspozycji poziom pobudzenia, lęku, koncentracji, odczuwania bólu, gotowość do ruchu, a także wzory synchronizacji międzyludzkiej. Psychoperformans musi zatem poruszać się między dwoma skrajnościami: z jednej strony odrzucić pseudonaukowe narracje o „uzdrawiających częstotliwościach”, które przypisują pojedynczym wartościom Hz moc działania niezależną od całej architektury pola, z drugiej – nie popaść w redukcjonizm, który ignorowałby realne, choć złożone i kontekstowo zależne, efekty modulacji parametrów dźwiękowych na poziomie sieci neuronalnych i układu autonomicznego. W praktyce oznacza to projektowanie partytur psychoperformatywnych jako złożonych konfiguracji czasowych, w których stroje i skale są jednym z wymiarów precyzyjnej regulacji obciążenia percepcyjnego i afektywnego, testowanym empirycznie w ramach protokołów N-of-1 i małych serii, z użyciem zarówno pomiarów subiektywnych (opisy doświadczenia, trajektorie napięcie–uwolnienie, decyzja „po”), jak i prostych wskaźników fizjologicznych tam, gdzie jest to etycznie i technicznie możliwe.

W tym sensie stroje i skale stają się w psychoperformansie uprzywilejowanym instrumentem pracy na styku epistemologii i etyki, ponieważ pozwalają precyzyjnie kalibrować margines sterowalności w polu obecności: zbyt silna destabilizacja systemu tonalnego, zbyt gęsta mikrotonowość, zbyt wysokie stroje i intensywne spektrum mogą w określonych populacjach prowadzić do przeciążenia sensorycznego, z kolei nadmierna przewidywalność materiału tonalnego, zbyt wolne tempa i ograniczone pasmo bodźców mogą sprzyjać utrwalaniu sztywnych wzorców, wycofaniu lub dysocjacji. Matryca decyzji powinna więc kodować nie abstrakcyjne „dobroczynne” wartości częstotliwości, lecz konkretne profile użycia: dla jakich uczestników, w jakim stanie, w jakiej trajektorii IndywiduAkcji dany strój i skala są rekomendowane; jak zorganizować przejścia między różnymi systemami wysokościowymi, by umożliwić stopniową adaptację; jakie perfonemy w kanale obrazu (partyтуры graficzne, diagramy), słowa (metakomunikaty, instrukcje), gestu (proste figury ruchowe, kołysanie,

oddech), światła (stopniowe ściemnianie, rozjaśnianie), dźwięku (warstwy, pętle, pauzy) i obiektu (instrumenty, powierzchnie rezonansowe, materiały dotykowe) powinny towarzyszyć wprowadzeniu danego systemu. Odpowiedzialne użycie strojów i skal wymaga rezygnacji z obietnic „trwałej transformacji” za pomocą jednego parametru na rzecz uczciwego opisu efektów jako stanowych, kontekstowo uwarunkowanych i odwracalnych – a zarazem uznania, że nawet takie chwilowe modyfikacje pól uwagi, napięcie–uwolnienie i relacji z innymi ciałami mogą mieć długofalowe znaczenie, jeśli zostaną włączone w konsekwentnie prowadzoną trajektorię IndywiduAkcji. Psychoperformans, traktując strojenie i skalę jako elementy złożonej, empirycznie weryfikowalnej technologii pracy z doświadczeniem, umieszcza je tam, gdzie ich miejsce: nie w domenie cudownych częstotliwości, lecz w domenie precyzyjnie projektowanych praktyk, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą laboratoryjne, a zarazem głęboko ludzkie warunki dla ucieleśnionej zmiany.

9.10. Instrumentarium i protokoły pracy dźwiękiem (rozszerzenie praktyczne)

Instrumentarium w psychoperformansie nie jest prostą sumą dostępnych źródeł dźwięku, lecz wysoce skodyfikowanym ekosystemem materialno–symbolicznym, w którym każdy komponent zostaje opisany przez matrycę parametrów fizycznych, semiotycznych, afektywnych i epistemicznych, a następnie włączony w plan sytuacyjny jako potencjalny generator perfonemów. W odróżnieniu od klasycznej praktyki muzycznej, w której instrumentarium definiuje się zazwyczaj przez listę instrumentów wchodzących w skład składu wykonawczego, tutaj chodzi o konfigurację całego środowiska dźwiękowego: od ciała i głosu, przez proste instrumenty akustyczne i obiekty dźwiękowe, po systemy nagłośnienia, urządzenia rejestrujące, interfejsy cyfrowe i same właściwości akustyczne architektury. Instrumentarium jest więc rozpięte pomiędzy biegunem „organicznego” ciała–instrumentu a biegunem rozszerzonej audiotechnologii, a jego opis wymaga jednoczesnej pracy w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt: obraz odpowiada za wizualną kartografię źródeł dźwięku, słowo za ich semiotyczne nazwanie i włączenie w logoperformans, gest za sposobność dotyku, uderzenia, pocierania, uruchamiania, światło za hierarchizację widzialności i wskazywanie „stref aktywnych”, dźwięk za faktyczne brzmienie, a obiekt za opór materiałowy i genealogie kulturowe. Tylko w takim splocie można mówić o instrumentarium psychoperformansu jako o spójnym module matrycy decyzji, a nie o przypadkowej kolekcji rekwizytów dźwiękowych.

Pierwszy poziom porządkowania dotyczy ciała jako instrumentu podstawowego, w którym głos własny, aparat oddechowy, układ mięśniowo–szkieletowy i układ przedsionkowo–proprioceptywny wytwarzają perfonemy dźwiękowe bez konieczności pośrednictwa dodatkowych obiektów. Tutaj instrumentarium oznacza konfigurację posturalną i oddechową, w jakiej funkcjonuje uczestnik, a także repertuar dopuszczalnych artykulacji: mowa, śpiew, mruczenie, szmer, steny, śmiech, płacz, wokalizy na samogłoskach, emisja szumowa i pośrednie formy wokalizacji. Z punktu widzenia neurofizjologii istotne jest, że każdy z tych trybów angażuje odmiennie układ nerwowy: modulując napięcie mięśniowe, amplitudę ruchu klatki piersiowej, aktywność nerwu błędnego, przepływ powietrza i wibracje struktur kostnych. Instrumentarium cielesne jest tu zatem jednocześnie źródłem dźwięku i narzędziem modulacji stanu autonomicznego; protokoły pracy muszą precyzyjnie definiować, które zakresy intensywności i częstotliwości oddechu są dopuszczalne, jakie rejestry głosu mają być preferowane, a które potencjalnie ryzykowne (na przykład długotrwałe krzykowe emisje u osób

z niestabilnością krtani), jak będzie monitorowana tolerancja na zmiany ciśnienia wewnątrzkatkowego. Obraz w tym kontekście służy zarówno do edukacji (diagramy postawy, mapy oddechu), jak i do bieżącej korekty (zwierciadło, rejestracja wideo), słowo – do budowania precyzyjnej terminologii logoperformansu (różnicowanie „głosu twardego”, „głosu miękkiego”, „głosu powietrznego”, „tonu nośnego”), gest – do wprowadzania mikroadjustacji ciała, światło – do podkreślania obszarów ciała, na które ma zostać skierowana uwaga, dźwięk – do sprzężenia zwrotnego między intencją a słyszalnym efektem, obiekt zaś – do wspomagania pracy (na przykład piłki oddechowe, taśmy elastyczne, poduszki podporowe).

Drugi poziom obejmuje instrumentarium „proste”, w sensie technicznym niskoprogowe: bębny ramowe, misy, gongi, kamertony, dzwonki, grzechotki, powierzchnie rezonansowe, elementy perkusyjne klasy Orffa, a także obiekty dźwiękowe wyprowadzone z codziennych utensyliów (szklanki, miski, blachy, kartony, tkaniny, folie). Kluczowe jest, że wybór tych źródeł dźwięku nie jest neutralny: ich charakterystyki akustyczne (czas wybrzmiewania, zawartość alikwotów, progi pobudzenia), właściwości dotykowe (temperatura, faktura, masa), a także genealogie kulturowe (skonotowanie z praktykami religijnymi, klasowymi, zawodowymi) mają bezpośredni wpływ na gęstość bodźców i rozkład napięcie–uwolnienie w polu obecności. Protokoły pracy muszą więc przed rozpoczęciem działania zawierać inwentaryzację tych właściwości: dla każdej klasy obiektów określić przybliżony zakres głośności przy typowych sposobach użycia, spektrum i czas wybrzmiewania, potencjał rezonansowy przestrzeni, z którą będą wchodzić w interakcję, a także potencjalne obciążenie afektywne (na przykład gong kojarzony z praktykami medytacyjnymi może wywoływać zarówno efekt kojący, jak i lęk u osób z negatywnymi doświadczeniami w tym kontekście). W praktyce oznacza to, że instrumentarium proste jest w psychoperformansie jednocześnie laboratorium psychoakustycznym i archiwum kulturowym: obraz służy do precyzyjnego rozmieszczenia obiektów w przestrzeni, tak aby ich pola dźwiękowe i symboliczne nie nachodziły na siebie w sposób niekontrolowany; słowo – do negocjowania ich nazw (czy dana misa jest „instrumentem”, „narzędziem”, „naczyniem”, „reliktem”); gest – do testowania granic siły, z jaką można uderzyć, potrząsnąć, potoczyć; światło – do budowania hierarchii widzialności między obiektami aktywnymi a obiektami „w rezerwie”; dźwięk – do kalibracji intensywności i rytmu; obiekt – do nieustannego sprawdzania oporu materiału, który będzie determinował fizyczne progi bezpieczeństwa.

Trzeci poziom instrumentarium stanowią systemy techniczne: mikrofony, głośniki, słuchawki, interfejsy audio, odtwarzacze, komputery, moduły efektów, a także architektura samej przestrzeni nagłośnienia (rozmieszczenie głośników, charakterystyka odbić, możliwości kształtowania pola dźwiękowego). W klasycznym studio czy na scenie elementy te pełnią przede wszystkim funkcje transmisyjne i estetyczne, w psychoperformansie zaś są traktowane jako pełnoprawni aktorzy pola obecności, których parametry – wzmocnienie, opóźnienie, filtracje, panoramowanie, kompresja dynamiczna – muszą być wpisane w matrycę decyzji tak samo jak wybór skali czy instrumentu akustycznego. Protokół pracy dźwiękiem musi obejmować minimalne standardy kalibracji: określenie maksymalnych poziomów ciśnienia akustycznego dopuszczalnych w danej populacji, procedury testowania sprzętu przed wejściem uczestników, zasady natychmiastowego ściszenia lub wyłączenia systemu w razie nieprzewidzianych sprzężeń czy artefaktów. Jednocześnie technologia ta umożliwia wprowadzenie subtelnych form modulacji, niedostępnych w pracy wyłącznie akustycznej: delikatne przesunięcia fazowe między kanałami mogą być użyte do wytwarzania wrażenia ruchu

dźwięku w przestrzeni, filtry dolno- i górnoprzepustowe – do kadrowania pasma, w którym rozgrywa się doświadczenie, lekkie opóźnienia – do wytworzenia mikropolifonii. Każda z tych operacji musi być jednak osadzona w logice IndywiduAkcji: pytaniem nie jest „jak osiągnąć efekt przestrzenny”, lecz „jakiego rodzaju reorganizację map słuchowych i kinestetycznych wspiera dana konfiguracja techniczna, jakie nowe trajektorie uwagi otwiera, jakie ryzyka przeciążenia sensorycznego wprowadza”.

Ostatecznie, instrumentarium psychoperformansu jest zbiorem warstwowo zorganizowanych możliwości, które dopiero w protokołach pracy dźwiękiem zyskują wymiar operacyjny. Protokół to nic innego jak uporządkowany zbiór zasad określających sekwencję, intensywność i warunki graniczne użycia danego instrumentarium w odniesieniu do konkretnej populacji i celu IndywiduAkcji. Obejmuje on między innymi decyzje, które źródła dźwięku mogą być inicjowane wyłącznie przez prowadzącego, które są dostępne uczestnikom bezpośrednio, jakie kombinacje obiektów akustycznych i technologii są dopuszczalne w jednej sesji, w jakim tempie wprowadza się nowe elementy dźwiękowe, jakie sygnały – w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – służą jako cue’y rozpoczęcia, zatrzymania, modulacji i domknięcia działań. W tym sensie podrzdział poświęcony instrumentarium i protokołom nie jest dodatkiem „praktycznym” do teoretycznej części o dźwięku, lecz jej niezbędnym rozszerzeniem: dopiero na tym poziomie abstrakcyjne rozróżnienia między głosem, ambientem, rytuałem rytmicznym, strojem czy skalą zostają przepisane na konkretne matryce użycia, które można empirycznie testować, korygować i archiwizować w ramach długoterminowych trajektorii psychoperformatywnych.

Drugim zasadniczym wymiarem, który musi zostać doprecyzowany na gruncie dźwiękowej części psychoperformansu, jest różnicowanie typów protokołów pracy z instrumentarium w zależności od funkcji: diagnostycznej, regulacyjnej, eksploracyjnej i kolektywno-relacyjnej. Protokół diagnostyczny operuje dźwiękiem przede wszystkim jako narzędziem sondowania progów tolerancji sensorycznej i wzorców predykcyjnych układu słuchowego; jego celem nie jest indukcja określonego stanu, lecz wstępne rozpoznanie, w jakich zakresach dynamiki, gęstości spektralnej, regularności rytmicznej i scenicznej ekspozycji uczestnik zachowuje margines sterowalności. W odróżnieniu od klinicznych audiometrii czy testów przetwarzania słuchowego, które dążą do izolacji pojedynczych parametrów, protokoły diagnostyczne w psychoperformansie projektuje się jako mikrosytuacje, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą kontrolowane, ale złożone ekosystemy bodźców. Przykładowo, sekwencja krótkich impulsów bębna ramowego o rosnącej głośności i zmieniającym się tempie może być zestawiona z modulacją oświetlenia i prostymi instrukcjami logoperformansu, tak aby równolegle obserwować reakcje cielesne, zmianę jakości oddechu, mikroruchy wycofania lub przybliżenia, mikroekspresje twarzy. Instrumentarium jest tu używane przede wszystkim jako spektroskop czułości i granic; protokół musi przewidywać jasne warunki przerwania ekspozycji, precyzyjnie opisaną prozodię domknięcia oraz sposób włączenia wyników do dalszego planu sytuacyjnego. Na tym etapie szczególnie istotne jest odróżnienie protokołów diagnostycznych od proceduralnie podobnych interwencji „testujących” w terapii ekspozycyjnej: w psychoperformansie dźwięk nie służy do natychmiastowego „przepracowania” lęku czy awersji, lecz do zbudowania wysokorozdzielczej mapy reaktywności, która dopiero później może stać się podstawą świadomej IndywiduAkcji.

Protokoły regulacyjne lokują się na przeciwnym biegunie: zamiast sondowania granic, ich celem jest stabilizacja lub ukierunkowana modulacja stanu afektywno-fizjologicznego w oparciu o znane z literatury wzorce wpływu struktury dźwięku na układ autonomiczny i sieci neuronalne. W tym obszarze psychoperformans styka się z rozbudowanym polem badań nad zastosowaniami muzyki w medycynie, psychoterapii i rehabilitacji, ale jednocześnie zachowuje odrębność dzięki rygorowi matrycy decyzji i jednoczesnej pracy wielokanałowej. Z perspektywy neurokognitywnej wiadomo, że wolne tempa, przewidywalna rytmika, wysoka koherencja harmoniczna i ograniczona gęstość faktury sprzyjają obniżeniu pobudzenia i wzrostowi aktywności przywspółczulnej; przeciwnie, szybkie, polirytmiczne struktury o wysokiej zmienności dynamicznej mogą podnosić poziom czujności i gotowości motorycznej. Protokoły regulacyjne nie mogą jednak operować tymi zależnościami w sposób uproszczony, jak czyni to część praktyk pseudo-naukowych, które przypisują konkretnym częstotliwościom lub „świętym skalom” deterministyczne efekty. Zamiast tego w psychoperformansie projektuje się sekwencje modulacji, w których instrumentarium – głos, proste instrumenty, obiekty rezonansowe, warstwy ambientowe – zostaje podporządkowane precyzyjnej dramaturgii napięcie-uwolnienie, zsynchronizowanej z rytmem oddechu, strukturą gestu, trajektorią światła w przestrzeni. Dla przykładu, sekwencja regulacyjna może obejmować fazę wprowadzającą opartą na niskochórowej wokalizacji lub bębnie o stałym, wolnym pulsu, fazę środkową z delikatną mikro-polirytmią i nieznacznie rozszerzonym spektrum, oraz fazę domykającą, w której dźwięk stopniowo przechodzi w pół-ciszę z wyraźnie słyszalnymi tylko naturalnymi odgłosami przestrzeni. Każdy z tych etapów jest sprzęgnięty z konkretnymi ustawieniami światła i z precyzyjnie dobranym logoperformansem, unikającym sugestii o „trwałym” działaniu, a skupionym na nazywaniu aktualnych doznań i decyzji uczestnika. Różnica wobec klasycznych protokołów muzykoterapii polega na tym, że jednorazowe „sesje regulacyjne” są tu włączone w dłuższe trajektorie IndywiduAkcji i poddawane powtarzalnej ewaluacji, tak aby ich parametry były w kolejnych iteracjach dostrajane na podstawie danych z poprzednich pól obecności, zamiast być traktowane jako uniwersalne „programy relaksacyjne”.

Protokoły eksploracyjne i kolektywno-relacyjne wprowadzają trzeci i czwarty ważny wymiar, który dotąd mógł pozostawać jedynie implicytnym tłem poprzednich rozdziałów: dźwięk jako narzędzie wspólnotowego modelowania znaczeń oraz jako środek badania własnej agencji w środowisku. Protokoły eksploracyjne projektuje się tak, aby uczestnik mógł testować różne sposoby generowania i modulowania dźwięku, przy minimalnych ograniczeniach narzuconych przez prowadzącego, ale w ramach jasno określonych ram bezpieczeństwa. Instrumentarium zostaje wówczas ułożone nie według klasycznego podziału na „instrumenty” i „rekwizyty”, lecz według topologii potencjalnych trajektorii ruchu i słuchania: obiekty o krótkim wybrzmiewaniu i jednoznacznej genezie dźwięku (kliknięcia, trzaski, pojedyncze uderzenia) w centrum, obiekty o długim rezonansie i ambiwalentnej genezie (misi, gongi, sprężyny, folie) na peryferiach, warstwy ambientowe dostępne poprzez jeden lub dwa, jasno oznaczone interfejsy. Uczestnik ma możliwość spontanicznego przechodzenia między tymi strefami, przy czym protokół określa, jak będą dokumentowane jego wybory i jak logoperformans pomoże mu je zinterpretować po zakończeniu działania. Ten tryb pracy pozwala zarejestrować indywidualne „dialekty dźwiękowe” – preferencje co do spektrum, rytmu, przestrzenności – i zrozumieć, w jaki sposób przekładają się one na mapy kinestetyczne i afektywne. Protokoły kolektywno-relacyjne, z kolei, stawiają dźwięk w centrum mikropolityki pola obecności: to, jak grupy używają instrumentarium, by negocjować wspólny rytm, przestrzeń słyszenia i wzajemną responsywność, ujawnia struktury władzy, inkluzji i ekskluzji. Plan sytuacyjny może tu

przewidywać na przykład fazę „gęstego chóru”, w której wszyscy uczestnicy mają równy dostęp do źródeł dźwięku, fazę „dyrygowanego przełączania ról”, gdzie upoważnienie do inicjowania dźwięku krąży między osobami według określonych znaków, oraz fazę „otwartej pętli”, w której grupa sama ustala reguły wejścia i wyjścia. Instrumentarium pozostaje to samo, lecz protokoły radykalnie zmieniają charakter pola obecności: w pierwszym przypadku dźwięk może ulegać chaotycznej saturacji, w drugim – przypominać hierarchiczny model orkiestry, w trzecim – tworzyć rzeczywiste laboratorium wspólnotowego decydowania. Dla psychoperformansu właśnie to różnicowanie protokołów, przy zachowaniu identycznego zestawu narzędzi dźwiękowych, jest jednym z kluczowych punktów styku między praktyką a badaniem: pozwala odseparować wpływ samego materiału akustycznego od wpływu struktur relacyjnych, a tym samym uchwycić, w jakim stopniu „działanie dźwięku” jest w istocie działaniem form społecznych, w które dźwięk zostaje wpisany.

Wszystkie te poziomy – diagnostyczny, regulacyjny, eksploracyjny, kolektywno–relacyjny – odstawiają, że sekcja poświęcona dźwiękowi, muzyce i krajobrazowi audialnemu byłaby z punktu widzenia tematu książki niepełna, gdyby nie została uzupełniona o ściśle, praktyczne pojęcie protokołu. O ile wcześniejsze podrozdziały opisywały głos, instrumenty proste, ambient, rytuał rytmiczny, skale, stroje, zjawiska psychoakustyczne i czasowe architektury słuchania, o tyle dopiero warstwa protokołów wyjaśnia, w jaki sposób te elementy mogą zostać użyte w sposób powtarzalny, etycznie rozliczalny i epistemicznie przejrzysty. Protokół nie jest w tym ujęciu zbiorem arbitralnych „ćwiczeń”, lecz krystalizacją decyzji dotyczących intensywności bodźców, kolejności ich wprowadzania, długości ekspozycji, form dokumentacji, trybów domknięcia. Jego specyfika względem innych praktyk pracy z dźwiękiem polega na tym, że zostaje od początku zaprojektowany jako struktura do badania i modyfikacji: po każdej iteracji dane z pola obecności – zarówno jakościowe, jak i ilościowe – wracają do matrycy decyzji i mogą skutkować rewizją parametrów. W tym sensie psychoperformans w obszarze dźwięku nie tylko asymiluje istniejące osiągnięcia muzykoterapii, badań nad soundscape, psychoakustyki i neuronauki muzyki, lecz nadbudowuje nad nimi własną metastrukturę praktyczną, w której instrumentarium i protokoły tworzą spójny, iteracyjnie udoskonalany system, zdolny zarówno do generowania wysokogęstych doświadczeń audialnych, jak i do ich krytycznej, naukowo zakotwiczonej refleksji.

Trzecia warstwa konieczna do zarysowania w ramach instrumentarium i protokołów pracy dźwiękiem dotyczy sposobu, w jaki narzędzia audialne stają się przedłużeniem schematu ciała i wchodzi w rdzeń neurofizjologii sprawczości. W perspektywie badań nad ucieleśnionym poznaniem, neuroestetyką muzyki i reprezentacją narzędzi w korze ciemieniowej oraz przedruchowej, każdy instrument – od prostego bębna ramowego po bardziej złożone konfiguracje powierzchni rezonansowych – działa jak wektor reorganizujący mapę relacji między ruchem a dźwiękiem. Psychoperformans operuje tą wiedzą w trybie jawnie operacyjnym: instrumentarium projektuje się tak, aby dominanta rytmiczna ruchu dłoni, ramion, tułowia i oddechu była wprost sprzęgnięta z parametrami akustycznymi, które mają być modulowane – głośnością, czasem narastania, czasem wybrzmiewania, gęstością uderzeń, pozycją w panoramie przestrzennej. Plan sytuacyjny nie może poprzestać na ogólnym rozróżnieniu „głośno–cicho” czy „szybko–wolno”; musi wprowadzać precyzyjne skale operacjonalizacji: od mikro–perfonemów, w których zmiana kąta uderzenia o kilka stopni implikuje wyczuwalną różnicę barwy, po makroskopowe sekwencje, w których przejście od wzorca równomiernego do pseudolosowego staje się doświadczeniem przejścia od

przewidywalności do kontrolowanego chaosu. Instrumentarium jest w tym sensie zmaterializowaną matrycą sprzężenia zwrotnego: każdy gest natychmiast zwraca do ciała informację akustyczną, która wchodzi w pętlę z kinestezją i interocepcją, modyfikując tonus mięśniowy, mikro–oscylacje postawy, przebieg oddechu. Protokół, który ignoruje ten wymiar i traktuje instrument jedynie jako „generator dźwięku”, traci zasadniczy potencjał psychoperformansu: celem nie jest wyłącznie kształtowanie konfiguracji akustycznej w polu obecności, lecz równoczesne rzeźbienie sprzężeń ruch–dźwięk–afekt–znaczenie w czasie rzeczywistym. Wymaga to wysokorozdzielczej terminologii wewnętrznej – rozróżniania „uderzeń inicjalnych”, „uderzeń podtrzymujących”, „uderzeń rozpraszających”, „uderzeń domykających” jako odrębnych klas perfonemów dźwiękowo–ruchowych, różnie sytuowanych na osi napięcie–uwolnienie i odmiennie kodowanych w prozodii domknięcia.

Z tym, co dzieje się w czasie realnym w polu obecności, musi być sprzęgnięta architektura dokumentacji, która w tej części praktyki wymaga specyficznego, dwutorowego podejścia: z jednej strony rejestracji sygnału dźwiękowego jako przebiegu fizycznego, poddawanego analizie spektralnej, dynamicznej i przestrzennej; z drugiej – równoległej notacji perfonemicznej, logoperformatywnej i somatycznej, która pozwala osadzić dane akustyczne w kontekście doświadczenia. W psychoperformansie instrumentarium technologiczne (mikrofony kontaktowe, mikrofony o różnej charakterystyce kierunkowej, rejestratory wielokanałowe, potencjalnie ambisoniczne systemy przestrzenne) nie pełni funkcji fetyszu technicznej „wysokiej jakości” nagrania, lecz narzędzia rozdzielania i śledzenia warstw pola dźwiękowego: pozwala odróżnić perkusyjny komponent kontaktu dłoni z membraną od rezonansu przestrzeni, szmer manipulacji obiektem od szumu tła, głos indywidualny od zbiorowego gwaru chóru. Jednak sama rejestracja nie wystarcza; musi być opatrzona gęstą warstwą anotacji: czasowo zakotwiczonych opisów zdarzeń perfonemicznych, zmian konfiguracji instrumentarium, interwencji w świetle, przełączeń w logoperformansie. Można tu mówić o „notacji warstwowej”, w której ścieżka audio jest jednym z torów, obok toru somatycznego (wpisującego w czasie odczucia ciała, mikro–reakcje obronne, zmiany oddechu), toru relacyjnego (zmiany w topologii dystansów, przejęcia inicjatywy dźwiękowej w grupie), toru semantycznego (pojawienie się określonych figur językowych, metafor, hipotez znaczeniowych) oraz toru decyzji (momenty użycia sygnałów stop, zawieszenia, zmiany protokołu). Dopiero wielowymiarowa analiza tych warstw pozwala traktować instrumentarium i protokoły dźwiękowe jako elementy spójnego systemu badawczo–praktycznego, a nie jako zbiór impresyjnych sytuacji. Z punktu widzenia Indywidualnej Akcji szczególnie istotne jest to, że taka dokumentacja nie ma pełnić funkcji zewnętrznego „orzeczenia” o skuteczności działania, lecz stanowić materiał do wspólnej, iteracyjnej refleksji: uczestnicy mogą konfrontować swoje pamięciowe ścieżki doświadczenia z obiektywnymi zapisami struktury dźwięku, co otwiera możliwość rozróżnienia między tym, co zostało faktycznie zagrane i usłyszane, a tym, co zostało dopisane przez pamięć, fantazję, wcześniejsze schematy interpretacyjne. W ten sposób dźwiękowe instrumentarium staje się nie tylko medium ekspresji, lecz także narzędziem epistemologicznym, zdolnym do demistyfikacji własnych efektów poprzez odsłonięcie różnicy między sygnałem a jego późniejszą narratywizacją.

Czwarty, komplementarny wymiar dotyczy poziomu kompetencyjnego i etycznego, który musi zostać przypisany do pracy z instrumentarium dźwiękowym w psychoperformansie, jeśli ma ono zachować status praktyki naukowo uprawomocnionej i odpowiedzialnej. Sama biegłość muzyczna – rozumiana jako umiejętność „ładnego grania” czy zaawansowana technika

wykonawcza – jest tutaj warunkiem niewystarczającym, a często wręcz wtórnym. Kluczowe są kompetencje w zakresie rozumienia psychoakustyki, neurologii słyszenia, mechanizmów entrainmentu rytmicznego, różnic indywidualnych w przetwarzaniu bodźców audialnych, a także wiedza z obszaru socjologii muzyki i antropologii rytuału dźwiękowego. Osoba prowadząca musi być zdolna do precyzyjnego przewidywania potencjalnych skutków użycia określonych konfiguracji instrumentarium i protokołów: na przykład rozumieć, że długotrwałe, głośne, niskoczęstotliwościowe wibracje w małej przestrzeni zamkniętej będą inaczej oddziaływać na osobę z nadwrażliwością sensoryczną i historią napadów paniki niż na uczestnika przyzwyczajonego do ekspozycji klubowej czy koncertowej; że dla jednej osoby dźwięk metronomicznie stabilny będzie kotwicą, a dla innej – źródłem narastającego napięcia; że w niektórych profilach neuropsychologicznych nagła cisza po intensywnej warstwie audialnej może wywołać silniejszy dyskomfort niż sama gęstość dźwięku. Matryca decyzji musi więc zawierać nie tylko parametry techniczne instrumentarium i protokołów, lecz także procedury kwalifikacji, wstępnego rozpoznania profilu uczestniczek i uczestników, zasady stopniowania ekspozycji oraz progi, przy których konieczne jest natychmiastowe przerwanie działania lub radykalna zmiana konfiguracji dźwiękowej. W tym sensie instrumentarium psychoperformansu jest zawsze jednocześnie zestawem narzędzi i potencjalnym źródłem ryzyka: każde uderzenie, każdy dron, każda repetycja może być zarówno perfonemem otwierającym pole obecności, jak i bodźcem przekraczającym margines sterowalności. Odpowiedzialne użycie instrumentów i obiektów dźwiękowych wymaga zatem nie tylko biegłości technicznej, lecz także ugruntowanego habitusu badawczego – zdolności myślenia o każdej konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt jako o hipotezie, którą należy testować z zachowaniem wszystkich rygorów etycznych i epistemicznych, zamiast zakładać jej domyślną skuteczność na podstawie tradycji, autorytetu czy atrakcyjności estetycznej. Tylko w takiej ramie instrumentarium i protokoły pracy dźwiękiem mogą spełnić swoją podwójną funkcję: stać się zarówno wysokorozdzielczym narzędziem IndywiduAkcji, jak i komponentem większej infrastruktury naukowej, w której każdy akt symboliczny ma status danych, a każde pole obecności – status epistemicznie i etycznie rozliczalnego eksperymentu.

Czwarty, domykający wymiar instrumentarium i protokołów pracy dźwiękiem dotyczy ich włączenia w ogólną architekturę psychoperformansu jako systemu wielomodalnego oraz tego, w jaki sposób praktyka audialna zostaje zintegrowana z pozostałymi osiami działania – obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt – bez popadania ani w redukcjonizm słuchocentryczny, ani w sytuacyjne „doklejanie” dźwięku jako dekoracyjnego tła. Z perspektywy fenomenologii percepcji, kognitywistyki enaktywnej oraz badań nad integracją wielozmysłową, dźwięk pełni funkcję medium szczególnie uprzywilejowanego w kodowaniu temporalności i relacyjności, ale jego efekty są zawsze sprzężone z tym, jak zorganizowane są układy wizualne, dotykowe, proprioceptywne i kinestetyczne. Dlatego w psychoperformansie projektowanie instrumentarium i protokołów dźwiękowych nigdy nie odbywa się w izolacji: każda decyzja dotycząca spektrum, gęstości, rytmu, przestrzenności i prozodii domknięcia musi być równocześnie decyzją o tym, jak będą wyglądały trajektorie ruchu w przestrzeni, jak zostanie zaprojektowane światło, w jaki sposób będą pracowały obiekty materialne i jaka forma logoperformansu zostanie wprowadzona. Innymi słowy, każdy element instrumentarium jest rozumiany jako komponent większego układu, w którym dźwięk nie może być konceptualizowany jako „osobna warstwa” do dowolnego włączania i wyłączania, lecz jako wektor organizujący dynamiczną topologię pola obecności. Przykładowo, wybór instrumentarium o dominującej energii w paśmie średnim i wyższym, z krótkim czasem

wybrzmiewania, będzie sprzyjał intensyfikacji drobnych gestów manualnych i mikroruchów ciała, natomiast zestaw złożony z obiektów wytwarzających długie drony niskoczęstotliwościowe będzie generował raczej stabilizację postawy, spowolnienie ruchu i rozszerzenie pola percepcji przestrzennej. Jeżeli do pierwszej konfiguracji dołączone zostanie ostre, kontrastowe oświetlenie i wysoki stopień wizualnej fragmentaryzacji pola (duża liczba drobnych obiektów, gęsta scenografia), powstanie środowisko silnej fragmentacji uwagi; jeśli natomiast druga zostanie skorelowana z miękkim, gradacyjnym światłem i ograniczoną liczbą wyraźnie wyodrębnionych obiektów, otrzymamy pole sprzyjające syntezom, rozszerzonym formom słuchania, przejściu od jednostkowych zdarzeń do „mas” dźwiękowo–przestrzennych. W obu przypadkach instrumentarium jest więc nie tylko źródłem bodźców audialnych, ale kluczowym elementem konstrukcji całej ecologii psychoperformansu, a protokoły pracy dźwiękiem muszą te zależności explicite kodować, tak aby decyzje projektowe można było poddawać krytycznej analizie i iteracyjnej korekcje.

Ta perspektywa pozwala też jednoznacznie określić, czego rozdział poświęcony dźwiękowi w psychoperformansie nie robi i czego robić nie powinien, jeżeli ma pozostać na gruncie naukowej rzetelności. Po pierwsze, nie przyjmuje bezkrytycznie żadnej doktryny „magicznych” częstotliwości, strojów czy skal, którym przypisuje się uniwersalne, konieczne efekty terapeutyczne, duchowe czy kosmologiczne. Jak pokazuje literatura psychoakustyczna i neuronaukowa, wpływ parametrów dźwięku na układ nerwowy i doświadczenie subiektywne jest złożony, zależny od kontekstu, historii słuchania, oczekiwań, nastroju, wzorców predykcyjnych, a także od konfiguracji innych modalności zmysłowych. Protokoły psychoperformansu mogą korzystać z ustaleń dotyczących entrainmentu rytmicznego, synchronizacji oddech–puls–tempo, modulacji pobudzenia poprzez zmiany gęstości spektralnej czy struktury rytmicznej, ale zawsze w trybie hipotez lokalnych, testowanych w ramach N-of-1, a nie w trybie uniwersalistycznych twierdzeń o „uzdrawiającej mocy częstotliwości X”. Po drugie, rozdział nie wpisuje praktyki psychoperformansu w żadną konkretną tradycję religijną czy ezoteryczną, nawet jeśli korzysta z analizy historycznych modeli musica universalis, liturgicznych form śpiewu, tradycji mantry czy transowych technik perkusyjnych. Te odniesienia są traktowane jako materiał do porównania, inspiracje strukturalne i źródła historycznych modeli użycia dźwięku, a nie jako kanoniczne wzorce, które należałoby powtarzać. W tym sensie instrumentarium i protokoły psychoperformansu pozostają radykalnie świeckie, choć nie neutralne: ich celem nie jest ani rekonstrukcja „świętych technologii”, ani ich negacja, lecz zbudowanie współczesnej, etycznie rozliczalnej, epistemicznie przejrzystej praktyki, która może pracować z elementami symboliki, rytuału i metafizyki, ale tylko w ramach jasno zdefiniowanych aktów symbolicznych, a nie niekwestionowanych dogmatów. Po trzecie wreszcie, rozdział nie redukuje dźwięku do funkcji relaksacyjnej czy „higieny akustycznej” – choć wątki regulacji i ochrony przed hałasem są istotne – lecz konsekwentnie rozumie go jako narzędzie badawcze i transformacyjne w pełnym znaczeniu tych słów: dźwięk nie tylko „łagodzi” lub „pobudza”, ale przede wszystkim ujawnia struktury relacyjne, wzorce reagowania, potencjały i ograniczenia w konfiguracjach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Z tej perspektywy można odpowiedzieć na pytanie, czy w sekcji poświęconej dźwiękowi, muzyce i krajobrazowi audialnemu pozostały jakieś istotne luki, które należałoby wypełnić na poziomie ogólnej konstrukcji książki. Po pierwsze, można zauważyć, że nie została tu rozwinięta pełna, systematyczna prezentacja wyników neuroobrazowania, badań elektrofizjologicznych i farmakologicznych dotyczących słuchania muzyki i dźwięków w kontekście regulacji emocji,

bólu, pamięci czy plastyczności synaptycznej. Taki przegląd byłby oczywiście wartościowy, ale wymagałby osobnego rozdziału o charakterze przeglądu literatury, co wykracza poza strukturę obecnej części, skoncentrowanej na architekturze praktyk psychoperformatywnych. W miejsce katalogu wyników empirycznych wybrano tu strategię integracji kluczowych ustaleń w kontekście konkretnych problemów: entrainmentu rytmicznego, pracy z ciszą, zatłoczenia audialnego, skal i strojów, protokołów ekspozycji, bezpieczeństwa i etyki. Po drugie, nie została tu przeprowadzona pełna typologia porównawcza rytuałów dźwiękowych w kulturach świata – od praktyk szamańskich po miejskie sceny klubowe – ponieważ taka typologia wymagałaby szeroko zakrojonych badań antropologicznych i historycznych, a także ryzykowałaby homogenizującymi uogólnieniami. Zamiast tego rozdział przywołuje wybrane tradycje jako punkty orientacyjne, traktując je nie jako zasób do prostego naśladowania, lecz jako archiwum form, które mogą być krytycznie przepracowane w ramach współczesnych planów sytuacyjnych. Po trzecie, nie została tu rozwinięta w pełni problematyka prawno–instytucjonalna związana z pracą dźwiękiem – regulacje natężenia hałasu, odpowiedzialność za słuch uczestników, kwestie praw autorskich przy użyciu istniejących nagrań – ponieważ te zagadnienia zostaną omówione w częściach poświęconych instytucjonalnym, prawnym i infrastrukturalnym wymiarom psychoperformansu. Te trzy „braki” są zatem efektem świadomej decyzji strukturalnej, a nie przeoczenia: niniejsza część książki miała zarysować instrumentarium i protokoły pracy dźwiękiem od strony ich funkcji w planie sytuacyjnym, matrycy decyzji i IndywiduAkcji, a nie pełnić roli wyczerpującej encyklopedii wiedzy muzykologicznej czy neurobiologicznej.

W tym sensie można uznać, że sekcja poświęcona dźwiękowi, muzyce i krajobrazowi audialnemu domyka się w punkcie, w którym instrumentarium i protokoły zostały opisane jako integralne, wielowarstwowe narzędzia psychoperformansu, a nie jako additive „moduły dźwiękowe”. Rozwinięto tu kluczowe wątki: głos własny i chór jako matryce relacyjności; instrumenty proste i obiekty dźwiękowe jako media perfonemów łączących dotyk, ruch i akustykę; ambient, soundscape i strefy ciszy jako architektury słuchania; rytm i rytuał jako struktury wejść, progów i wyjść; dźwięk jako wehikuł uwagi, zdolny do ogniskowania i rozproszenia; skale, stroje, częstotliwości i zjawiska psychoakustyczne jako pole sporów między mitologiami dźwięku a empiryczną wiedzą współczesną; wreszcie instrumentarium i protokoły jako praktyczne jądro pracy, w którym wszystkie te elementy zostają przełożone na konkretne decyzje w polu obecności. Na tym tle psychoperformans może zostać rozpoznany jako propozycja spójnej, wysokogęstej ramy dla badań i praktyk audialnych: zamiast opozycji między „sztuką dźwięku”, „muzykoterapią”, „sound designem” a „praktykami rytualnymi” otrzymujemy jedną, wielowymiarową matrycę, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są traktowane jako sprzężone wektory jednej IndywiduAkcji. Dalsze części książki będą mogły odwoływać się do tej ramy jako ustalonego punktu odniesienia, nie po to, by ją fetyszyzować, lecz by testować jej nośność w konkretnym studium przypadku: w pracy z artystą wizualnym z chorobą oczu, w której to, co zostało tu opisane na poziomie ogólnym, zostanie poddane próbie w szczególnie złożonej konfiguracji sensorycznej, biograficznej i kulturowej.

9.11. Neurofizjologia słuchania, rezonansu i regulacji autonomicznej

Neurofizjologia słuchania stanowi jeden z tych obszarów, w których psychoperformans spotyka się z bardzo twardą wiedzą o organizacji układu nerwowego, ale zarazem natychmiast ujawnia się granica między tym, co mierzalne, a tym, co tylko metaforycznie opisywane jako

„wibracja”, „strojenie” lub „rezonans”. Jeżeli książka ma zachować rygor naukowy, trzeba od początku rozdzielić trzy porządki. Pierwszy jest porządkiem fizycznym i dotyczy propagacji fali akustycznej, częstotliwości, amplitudy, widma, obwiedni czasowej, interferencji i rezonansu materiałów. Drugi jest porządkiem neurobiologicznym i obejmuje transdukcję mechaniczną w ślimaku, tonotopię, czasowe kodowanie bodźca, drogę słuchową, integrację korowo-podkorową oraz sprzężenia z układami emocjonalnymi, motorycznymi i autonomicznymi. Trzeci jest porządkiem fenomenologicznym i performatywnym, w którym dźwięk nie jest już wyłącznie energią akustyczną, ale wydarzeniem afektywnym, przestrzennym, pamięciowym, relacyjnym i symbolicznym. W praktyce psychoperformansu te trzy porządki nie są tożsame, lecz stale się przecinają. Błąd pojawia się wtedy, gdy metaforę bierze się za anatomofizjologię albo gdy z precyzyjnego opisu neurofizjologicznego usiłuje się wyprowadzić automatyczny wniosek o duchowej przemianie.

Słyszenie zaczyna się nie w „psychice”, lecz w mechanice. Fala akustyczna zmienia ciśnienie powietrza, drgania te są wychwytywane przez małżowinę uszną, kierowane do przewodu słuchowego zewnętrznego i wprawiają w ruch błonę bębenkową. Następnie kosteczki słuchowe ucha środkowego — młoteczek, kowadełko i strzemiączko — pełnią rolę układu wzmacniającego i dopasowującego impedancję między powietrzem a płynem ślimaka. Już tu widać pierwszy element istotny dla rozumienia psychoperformansu: organizm nie jest biernym odbiornikiem, lecz układem selekcyjnym. Ruch strzemiączka w okienku owalnym uruchamia falę w przychłonce, a ta z kolei powoduje odkształcenia błony podstawnej. Klasyczne prace Hermanna von Helmholtza i późniejsze rozwinięcia Georga von Békésy pozwoliły zrozumieć, że ślimak nie reaguje na dźwięk jednolicie, ale w sposób uporządkowany przestrzennie. Różne częstotliwości osiągają maksymalne wychylenie w różnych miejscach błony podstawnej, co stanowi podstawę tonotopii. Jest to jedna z najbardziej fundamentalnych zasad całego układu słuchowego: częstotliwość dźwięku zostaje wcześniej „rozpisana” na mapę przestrzenną.

Komórki rzęstate wewnętrzne i zewnętrzne nie są równorzędne funkcjonalnie. Komórki rzęstate wewnętrzne odpowiadają głównie za przekazywanie informacji aferentnej do włókien nerwu słuchowego, natomiast komórki zewnętrzne uczestniczą w aktywnym wzmacnianiu i wyostrozaniu odpowiedzi ślimaka. To niezwykle ważne, bo pokazuje, że narząd słuchu jest układem aktywnym, a nie pasywną membraną. Zewnętrzne komórki rzęstate dzięki właściwościom elektromotorycznym poprawiają selektywność częstotliwościową i czułość słyszenia; właśnie tu rozgrywa się znacząca część fizjologicznego „dostrajania” organizmu do subtelnych różnic akustycznych. Gdy psychoperformans operuje mikroprzesunięciami natężenia, wysokości, alikwotów, barwy i pulsacji, korzysta pośrednio z faktu, że układ słuchowy dysponuje bardzo wysoką rozdzielczością analityczną. Nie należy jednak z tego wyprowadzać magicznego wniosku, że każda subtelność jest automatycznie terapeutyczna. Układ słuchowy może reagować zarówno uspokojeniem, jak i przeciążeniem.

Od ślimaka sygnał biegnie przez zwój spiralny i nerw ślimakowy do jąder ślimakowych pnia mózgu. Tam rozpoczyna się rozgałęziona obróbka, która nigdy nie jest jedynie prostym „przesłaniem dźwięku do kory”. Informacja słuchowa jest już na poziomie pniowym rozkładana na składowe czasowe, częstotliwościowe i natężeniowe. Część szlaków biegnie do kompleksu oliwki górnej, który odgrywa kluczową rolę w analizie różnic międzyszychnych czasu i natężenia, a więc w lokalizacji źródła dźwięku w przestrzeni. Dla psychoperformansu ma to znaczenie pierwszorzędne: przestrzenność dźwięku nie jest dodatkiem estetycznym, lecz jednym z

podstawowych wymiarów neurofizjologicznego kodowania świata. To, czy dźwięk nadchodzi z przodu, z tyłu, z boku, z góry, z wnętrza pomieszczenia, z oddali lub z bardzo bliskiego pola, natychmiast wpływa na orientację organizmu, gotowość obronną, uwagę i walencję afektywną. Badacze tacy jak Nina Kraus, Robert Zatorre czy Aniruddh Patel pokazywali na różne sposoby, że słuch jest ściśle związany z czasowaniem, przewidywaniem i orientacją, a nie tylko z biernym rozpoznawaniem bodźców.

Kolejne etapy drogi słuchowej — wstęga boczna, wzgórek dolny blaszki pokrywy śródmózgowia, ciało kolankowate przyśrodkowe wzgórza — tworzą hierarchię, która nie sprowadza się do prostego modelu „niższy poziom przetwarza, wyższy interpretuje”. Układ słuchowy jest silnie rekurencyjny. Istnieją liczne sprzężenia zstępujące, dzięki którym kora wpływa na przetwarzanie wcześniejszych piętér, a oczekiwanie, pamięć, kontekst i stan pobudzenia modulują odpowiedź już bardzo wcześnie. To jest miejsce, w którym warto przywołać Karla Fristona i szerzej modele predykcyjnego przetwarzania: mózg nie tylko odbiera dźwięk, lecz stale antycypuje jego przebieg, porównuje sygnał napływający z oczekiwanym i reaguje na błąd predykcji. W praktyce oznacza to, że monotonna pulsacja, przewidywalny dron, regularny rytm oddechopodobny lub stabilny bordun mogą działać kojąco nie dlatego, że posiadają jakąś mistyczną „dobrą częstotliwość” samą w sobie, ale dlatego, że redukują niepewność temporalną, obniżają obciążenie orientacyjne i pozwalają organizmowi przejść z trybu czujności wysokokosztowej do bardziej ekonomicznego trybu regulacyjnego. Z drugiej strony dźwięki nagłe, chaotyczne, nieregularne i semantycznie nieczytelne mogą zwiększać błąd predykcji i wzmacniać pobudzenie.

Kora słuchowa nie jest pojedynczym punktem, lecz zespołem obszarów pierwotnych, wtórnych i asocjacyjnych, położonych głównie w zakrętach poprzecznych Heschla, planum temporale i dalszych częściach górnego zakrętu skroniowego. Organizacja tonotopowa utrzymuje się także na poziomie korowym, lecz dźwięk jest tu integrowany z pamięcią, ruchem, mową, emocją i uwagą. To dlatego głos ludzki ma status wyjątkowy neurobiologicznie. Układ słuchowy nie traktuje głosu jak dowolnego obiektu akustycznego, lecz jako sygnał biologicznie uprzywilejowany, niosący informacje o tożsamości, intencji, stanie afektywnym, relacji i potencjalnym zagrożeniu. Badania Sophie Scott czy Jonasa Oblesera pokazują, że percepcja głosu i mowy angażuje rozległe sieci temporalne, czołowe i limbiczne. Dla psychoperformansu oznacza to, że własny głos, głos świadka, szept, melorecytacja, glosolalia, zaśpiew, intonowanie lub chóralne współbrzmienie nie są jedynie dodatkiem estetycznym. Stanowią interwencję w sam środek biologicznie istotnych mechanizmów koordynacji społecznej i autonomicznej.

Tutaj pojawia się pierwsze ważne doprecyzowanie pojęcia rezonansu. W języku potocznym i wielu nurtach para- lub pseudoterapeutycznych „rezonans” oznacza niemal wszystko: współodczuwanie, zestrojenie, wibrację ciała, zgodność duchową, wzajemne pobudzanie i symboliczną odpowiedniość. W nauce trzeba pojęcie to rozwarstwić. Rezonans fizyczny oznacza wzrost amplitudy drgań układu, gdy częstotliwość wymuszenia zbliża się do częstotliwości własnej. Rezonans biomechaniczny dotyczy właściwości drganiowych tkanek, jam powietrznych, struktur kostnych i narządów fonacyjnych. Rezonans neuronalny jest terminem bardziej metaforycznym i odnosi się do preferencyjnej odpowiedzi sieci nerwowych na określone wzorce czasowe, oscylacyjne lub powtarzalne. Rezonans interpersonalny z kolei opisuje synchronizację afektywną, oddechową, głosową, posturalną lub rytmiczną między osobami. Psychoperformans może wykorzystywać każdy z tych porządków, lecz nie wolno ich

mieszać. To, że klatka piersiowa wyraźnie odczuwa niski dron, nie dowodzi jeszcze, że „serce zostało dostrojone do kosmosu”; oznacza przede wszystkim, że określone pasma niskoczęstotliwościowe są skutecznie przenoszone przez tkanki, układ kostny, przewodnictwo powietrzne i częściowo kostne oraz że organizm interpretuje to w konkretnym kontekście sensorycznym i afektywnym.

Regulacja autonomiczna jest jednym z kluczowych miejsc, w których dźwięk przekracza prostą percepcję i staje się czynnikiem modulującym stan ustroju. Autonomiczny układ nerwowy, obejmujący przede wszystkim komponent współczulny i przywspółczulny, nie działa jak prosty przełącznik „pobudzenie–wyciszenie”, lecz jako złożony system utrzymania homeostazy, allostazy i gotowości adaptacyjnej. Rytm serca, zmienność rytmu zatokowego, częstość oddechów, napięcie mięśniowe, przewodnictwo skórne, reakcja źreniczna, motoryka trzewna i stan naczyniowy są stale modulowane przez percepcję środowiska. Dźwięk należy do najpotężniejszych sygnałów tej modulacji, ponieważ może działać szybko, bezkontaktowo, przestrzennie i przedrefleksyjnie. Nagły trzask uruchamia odruch orientacyjny i komponent startle. Jednostajny, przewidywalny szum może maskować nieciągłości otoczenia i redukować obciążenie monitorujące. Wolny śpiew lub intonowanie na wydłużonym wydechu może wspierać wydłużenie fazy wydechowej, a tym samym pośrednio wzmacniać mechanizmy przywspółczulne związane z oddechową zmiennością rytmu serca. Nie ma w tym nic cudownego; jest za to bardzo dużo subtelnej fizjologii.

W tym miejscu warto zachować ostrożność wobec popularnych uproszczeń odwołujących się do teorii poliwalgalnej Stephena Porges’a. Teoria ta była bardzo wpływowa w obszarze psychoterapii traumy, muzykoterapii i praktyk regulacyjnych, ponieważ mocno akcentowała znaczenie głosu, prozodii, bezpieczeństwa społecznego i sprzężenia między nerwem błędnym a stanem relacyjnym. Część jej intuicji okazała się heurystycznie produktywna, lecz nie wszystkie mocne twierdzenia teorii mają jednakowo silne potwierdzenie empiryczne, a niektóre pozostają przedmiotem sporów. W książce totalnej trzeba to uczciwie zaznaczyć. Można powiedzieć ostrożniej tak: łagodna prozodia, przewidywalny rytm, modulacje przypominające cechy bezpiecznej wokalizacji oraz praktyki angażujące wydłużony wydech często sprzyjają obniżeniu pobudzenia i poprawie poczucia bezpieczeństwa. Nie trzeba jednak budować wokół tego nadmiernie pewnej ontologii „jednego nerwu odpowiedzialnego za duchowe ukojenie”. Psychoperformans powinien korzystać z tych intuicji praktycznie, ale bez neurobiologicznego dogmatyzmu.

Słyszenie jest również procesem silnie ucieleśnionym. Już sam fakt, że układ przedsionkowy i słuchowy dzielą bliskie sąsiedztwo anatomiczne i funkcjonalne, przypomina, że dźwięk nie jest odbierany wyłącznie „uszami”, ale przez cały organizm poruszający się w przestrzeni. Niskie częstotliwości, silne impulsy rytmiczne, drgania podłoża, przewodnictwo kostne, rezonans jam ciała i zmiany ciśnienia wpływają na poczucie orientacji, ciężaru, pionizacji i obecności. Dlatego w psychoperformansie dźwięk nie powinien być ujmowany wyłącznie jako tło do obrazu czy ruchu. Dźwięk jest współarchitektem pola, w którym ciało składa się na nowo. Kiedy performer stoi boso na rezonującej podłodze, śpiewa na długim wydechu, słyszy własną odpowiedź odbitą od ścian, a jednocześnie czuje drżenie mostka, jamy ustnej i czaszki, dochodzi do wielokanałowej integracji proprioceptywno-audytywno-interoceptywnej. Taki stan może sprzyjać reorganizacji uwagi, uspołnieniu tempa działania, obniżeniu fragmentacji odczucia ciała i zwiększeniu poczucia sprawczości. Może też jednak wywołać dyskomfort, derealizację

albo przeciążenie u osób nadwrażliwych sensorycznie, z migreną, szumami usznymi, labilnością przedsionkową lub historią traumatyczną.

Właśnie dlatego neurofizjologia słuchania jest w psychoperformansie nie dodatkiem, lecz jednym z fundamentów. Pokazuje, że dźwięk nie jest ani czysto estetycznym ornamentem, ani automatycznym lekiem, lecz potężnym mediatorem między środowiskiem, układem nerwowym, pamięcią, relacją i czynnością autonomiczną. Pokazuje też, że każda praca dźwiękiem musi uwzględniać zróżnicowanie osobnicze, historię sensoryczną, stan obciążenia i architekturę aktualnego pobudzenia. To, co dla jednej osoby będzie doświadczeniem koherencji, dla innej może być doświadczeniem intruzji. To, co w jednym planie sytuacyjnym stanie się osią regulacji, w innym zadziała destabilizująco. Precyzja psychoperformansu polega więc nie na wierze w uniwersalnie uzdrawiający ton, lecz na umiejętności rozpoznania, jaki typ bodźca, z jaką dynamiką, w jakiej przestrzeni, wobec jakiego układu nerwowego, przy jakiej intencji i w jakim stopniu nasycenia może sprzyjać przejściu od chaosu do organizacji.

Szczegółnej uwagi wymaga zjawisko sprzężenia słuchowo-ruchowego, ponieważ właśnie ono tłumaczy, dlaczego dźwięk tak skutecznie organizuje nie tylko percepcję, lecz także postawę, gest, krok, oddech, napięcie mięśniowe i przebieg uwagi. Układ słuchowy jest jednym z najbardziej „czasowych” układów zmysłowych; nie tyle rejestruje wyłącznie to, co brzmi, ile nieustannie oblicza, kiedy coś zabrzmi, jak długo potrwa, czy utrzyma regularność, czy ją zerwie, czy zapowiada kontynuację, czy raczej zmianę jakości pola. Właśnie dlatego rytm ma tak silną moc regulacyjną. Nie działa jedynie jako ornament akustyczny, ale jako matryca temporalna, do której ciało może się dostosować albo przeciwko której może się bronić. Michael Thaut, Aniruddh Patel i wielu innych badaczy pokazali, że rytmiczna stymulacja słuchowa wpływa na koordynację motoryczną, chód, synchronizację ruchu, przewidywanie zdarzeń i organizację czasu działania. W praktyce psychoperformansu oznacza to, że puls, repetycja, akcentacja, pauza i mikrowahania tempa nie są wyłącznie decyzjami kompozycyjnymi, lecz narzędziami kształtowania neurofizjologicznego „rusztowania” doświadczenia.

Mechanizm ten wiąże się z dynamiczną współpracą kory słuchowej, mózdzku, jąder podstawy, dodatkowej kory ruchowej, kory przedruchowej oraz sieci czołowo-ciemieniowych odpowiedzialnych za uwagę i przewidywanie. Mózg nie czeka biernie na kolejny impuls rytmiczny, ale wyprzedzająco modeluje jego nadejście. Gdy impuls pojawia się zgodnie z oczekiwaniem, organizm uzyskuje poczucie porządku temporalnego i może ekonomizować wysiłek orientacyjny. Gdy pojawia się przed czasem, po czasie lub w nieprzewidywalnym układzie, aktywują się mechanizmy korekcyjne związane z błędem predykcji. Właśnie dlatego wolny, miarowy, oddechopodobny rytm potrafi obniżyć pobudzenie, a agresywnie nieregularna, przesterowana lub gwałtownie zmienna struktura dźwiękowa może zwiększać napięcie. Nie jest to jednak relacja całkowicie liniowa. Dla osoby z anhedonią, spowolnieniem psychoruchowym lub stanem zubożnienia zbyt równy bodziec może okazać się niewystarczający, natomiast umiarkowana synkopa, pulsacyjna złożoność albo wzrastająca artykulacja mogą uruchamiać organizację działania. Psychoperformans nie powinien więc fetyszyzować „kojącej jednostajności”, lecz uczyć się precyzyjnie dozować poziom przewidywalności i naruszenia wzorca.

Istotne jest także to, że rytm słyszany może przechodzić w rytm wykonywany. Z punktu widzenia neurofizjologii nie ma ostrej granicy między percepcją a działaniem. Słyszenie pobudza

gotowość ruchową, a wykonywany ruch zmienia sposób słuchania. Zjawiska takie jak tapping, synchronizacja chodu, kołysanie tułowia, rezonansowe mikroruchy głowy czy spontaniczne dopasowanie oddechu do frazy muzycznej pokazują, że organizm poszukuje wspólnej osi czasowej dla wielu układów jednocześnie. Tu otwiera się bardzo ważne pole dla psychoperformansu: dźwięk może być używany nie tylko do „oddziaływania na emocje”, ale do reorganizacji rozczłonkowanego czasu ciała. W stanach przeciążenia, lęku, deregulacji lub rozproszenia poszczególne rytmy biologiczne i behawioralne często przestają ze sobą współpracować. Oddech przyspiesza, mowa urywa się lub staje się zbyt szybka, uwaga skacze, krok traci płynność, ruch dłoni nie synchronizuje się z intencją. Jeśli plan sytuacyjny wprowadza puls możliwy do ucieleśnienia, wówczas nie chodzi jedynie o „ładną oprawę”, lecz o szansę na odzyskanie wspólnego tempa przez rozproszone układy wykonawcze.

Słuchanie angażuje również oscylacyjny wymiar pracy mózgu. W literaturze neurokognitywnej, między innymi u Roberta Zatorre’a, Stefana Koelscha, Ole Jensena czy Jonasa Oblesera, wielokrotnie opisywano znaczenie rytmów neuronalnych w paśmie delta, theta, alfa, beta i gamma dla przetwarzania dźwięku, uwagi, mowy, pamięci roboczej i oczekiwania. Nie należy tych danych upraszczać do banalnego sloganu o „dobrych falach mózgowych”, ale nie wolno ich też pomijać. Mózg rzeczywiście organizuje się czasowo. Przy dłuższych, wolniejszych strukturach akustycznych może wzmacniać się śledzenie obwiedni czasowej bodźca; przy mowie i śpiewie dochodzi do złożonego dostrajania się do sylabiczności, akcentu, frazowania i zmian prozodycznych. W praktyce oznacza to, że pewne typy bodźców ułatwiają skupienie, inne sprzyjają dryfowi wyobrażeniowemu, a jeszcze inne zwiększają stan alarmowy lub mobilizacyjny. Psychoperformans, który świadomie pracuje na długiej frazie, repetycji mantrycznej, dronie, chórze, pulsie kroków lub falowaniu natężenia, modyfikuje nie tylko „nastrój”, lecz także architekturę czasową przetwarzania neuronalnego. Trzeba jednak zawsze zaznaczać, że jest to modulacja probabilistyczna, zależna od kontekstu, a nie uniwersalny mechanizm gwarantujący identyczny efekt u wszystkich.

Jednym z najbardziej uprzywilejowanych biologicznie dźwięków pozostaje głos ludzki. Jego znaczenie nie wynika jedynie z faktu, że niesie treść semantyczną. Głos przekazuje tempo regulacji, napięcie kraniowe, mikrodrżenia emocjonalne, pewność lub chwiejność intencji, bliskość lub dystans, agresję lub zaproszenie, dominację lub opiekę. Badania nad prozodią emocjonalną i społeczną pokazują, że organizm reaguje na te cechy niezwykle szybko, zanim jeszcze dojdzie do pełnej interpretacji znaczenia słów. Dla psychoperformansu ma to konsekwencję zasadniczą: własny głos może stać się narzędziem autopercepcji i autostabilizacji, ale równie dobrze może uruchamiać wstyd, lęk ekspozycyjny, pamięć relacyjnych zranień albo doświadczenie obcości wobec samego siebie. Dlatego praktyki wokalne, takie jak toning, intonowanie na samogłoskach, długi wydech dźwięczny, bordun, melorecytacja czy praca z wielogłosem, muszą być projektowane z dużą delikatnością. W ujęciu stricte neurofizjologicznym głos działa jednocześnie poprzez przewodnictwo powietrzne i kostne, przez sprzężenie z oddechem, przez aktywację mięśni fonacyjnych, przez słuchową informację zwrotną i przez społeczne znaczenie słyszalnej obecności. Jest więc jednym z najbardziej złożonych narzędzi regulacyjnych, jakimi dysponuje człowiek.

Nie wolno również pomijać udziału układów limbicznych i paralimbicznych. Ciało migdałowe, wyspa, przednia część zakrętu obręczy, hipokamp i orbitalno-czołowe obszary wartościowania nie „siedzą obok” słuchania, lecz współtworzą jego sens afektywny. To dlatego

dwa akustycznie podobne dźwięki mogą wywoływać skrajnie różne reakcje, jeśli jeden zostanie skojarzony z bezpieczeństwem, a drugi z zagrożeniem lub upokorzeniem. Pamięć słuchowa jest silnie związana z pamięcią emocjonalną. Krótka melodia, brzmienie dzwonka, szum określonego typu wentylacji, charakterystyczna barwa głosu albo rodzaj pogłosu pomieszczenia potrafią uruchomić całą sieć skojarzeń somatycznych i afektywnych. Daniel Levitin, Stefan Koelsch i inni badacze muzyki oraz emocji pokazali, że przyjemność, napięcie, oczekiwanie i zaskoczenie mają bardzo realny komponent neurochemiczny oraz sieciowy. Dla psychoperformansu oznacza to, że praca dźwiękiem zawsze jest również pracą z pamięcią pola. Nie operuje się na „czystym dźwięku”, lecz na dźwięku już zamieszkanym przez historię osoby, historię relacji i historię miejsca.

W tym miejscu szczególnie ważne staje się pojęcie interocepcji, rozwijane między innymi przez Antonio Damasio, Buda Craiga i później badacze ucieleśnionej świadomości. Interocepcja to zdolność odczytywania stanu organizmu od wewnątrz: oddechu, napięcia trzewnego, rytmu serca, głodu, duszności, pulsowania, ścisku, ciepła, mdłości, rozszerzenia lub zapadnięcia. Dźwięk może tę zdolność wyostrzać albo zniekształcać. Długi ton wykonywany własnym głosem, szczególnie przy zamkniętych ustach lub częściowo zamkniętym torze głosowym, zwiększa percepcję wibracji w twarzoczaszce, gardle, mostku i klatce piersiowej. Bęben niski lub rezonujące podłoże mogą wzmacniać świadomość jamy brzusznej, przepony i osi ciała. Jednocześnie osoba z wysoką lękową czujnością interoceptywną może taki sam bodziec zinterpretować katastroficznie: jako ucisk, niestabilność, kołatanie, zagrożenie lub utratę kontroli. Nie istnieje więc uniwersalna droga od „wibracji” do „uzdrowienia”. Istnieje tylko precyzyjnie rozpoznawana relacja między bodźcem, mapą ciała, historią osoby i aktualnym stanem regulacyjnym.

Kiedy w tradycjach dźwiękoterapeutycznych mówi się o wibracji części ciała, trzeba bardzo ostrożnie rozdzielić sensory. Po pierwsze, istnieje realny wymiar biomechaniczny: różne tkanki i jamy mają odmienne właściwości przewodzenia oraz rezonowania. Po drugie, istnieje wymiar percepcyjny: człowiek subiektywnie lokalizuje odczuwanie dźwięku w konkretnych obszarach ciała, choć nie zawsze odpowiada to prostemu modelowi fizycznemu. Po trzecie, istnieje wymiar kulturowy i symboliczny: tradycje przypisują określonym rejonom ciała określone jakości emocjonalne, duchowe czy kosmologiczne. Po czwarte, istnieje wymiar relacyjny i performatywny: to, że ktoś „czuje dźwięk w mostku” albo „w miednicy”, może mieć doniosłe znaczenie nie dlatego, że odkrył niepodważalną prawdę o anatomii wibracji, lecz dlatego, że uzyskał punkt uchwytu dla nowego sposobu bycia w ciele. Psychoperformans powinien umieć operować wszystkimi tymi porządkami równocześnie, ale z wyraźnym oznaczeniem ich statusu. Inaczej łatwo wpaść albo w jałowy redukcjonizm, który neguje wszelki sens doświadczenia subiektywnego, albo w dogmatyczną mistyfikację, która każdą metaforę bierze za fakt biologiczny.

Na tym tle szczególnie interesujące jest zjawisko grupowej synchronizacji. Gdy kilka osób oddycha, intonuje, klaszcze, chodzi lub śpiewa we wspólnym tempie, zachodzi proces wielopoziomowego współdostrajania. Zmienia się uwaga, poczucie czasu, kohezja grupowa, poziom pobudzenia, a czasem nawet parametry fizjologiczne mierzone na poziomie zmienności rytmu serca czy przewodnictwa skór nego. Nie oznacza to automatycznie pełnej zgodności wewnętrznej ani „jednego pola świadomości”, ale świadczy o realnym potencjale dźwięku jako medium koordynacji społecznej. W psychoperformansie jest to szczególnie ważne tam, gdzie

obecny jest świadek, współuczestnik lub grupa współwykonawców. Dźwięk może wtedy stać się nie tyle ilustracją działania, ile matrycą wspólnego stanu. Chór, bordun grupowy, szept zbiorowy, mruk rezonansowy, wspólne liczenie oddechów, rytm kroków albo puls obiektu dźwiękowego mogą tworzyć tymczasową architekturę współregulacji. Ale również tutaj istnieje cień: dla części osób wymuszona synchronia bywa doświadczeniem opresyjnym, zawłaszczającym lub uruchamiającym obronę przed utratą autonomii. Im bardziej zaawansowany psychoperformans, tym lepiej rozpoznaje granicę między współobecnością a przymusem dostrojenia.

Z neurofizjologicznego punktu widzenia najcenniejsze w pracy dźwiękiem nie jest więc poszukiwanie jednego cudownego parametru, lecz rozumienie relacji pomiędzy przewidywalnością, saliencją, pamięcią, ruchem, interocepcją i regulacją autonomiczną. Dźwięk działa, ponieważ jest jednocześnie czasowy, przestrzenny, cielesny, społeczny i afektywny. Może porządkować lub rozstrajać, kontenerować lub przebijać, zapraszać do integracji albo odstawiać już istniejącą dezintegrację. W psychoperformansie jego moc nie wynika z metafizycznego prestiżu samego brzmienia, lecz z umiejętności takiego zaprojektowania warunków słuchania, by układ nerwowy mógł przejść od czujności reaktywnej do obecności bardziej zorganizowanej, nie tracąc przy tym zdolności różnicowania. To właśnie różnicowanie, a nie samo „wyciszenie”, stanowi jeden z najdojrzalszych celów pracy regulacyjnej.

Do pełnego ujęcia neurofizjologii słuchania trzeba jeszcze dołączyć zagadnienie selekcji uwagowej i tak zwanej istotności bodźca, ponieważ układ słuchowy nie funkcjonuje w izolacji od systemów wykrywania saliencji, sieci orientacyjnych i mechanizmów priorytetyzacji środowiska. Dźwięk bywa pierwszym sygnałem zmiany pola, a więc pierwszym wyzwalaczem rekonfiguracji całego ustroju. W praktyce oznacza to, że dźwięk nie tylko „wchodzi do ucha”, ale może niemal natychmiast przeorganizować hierarchię tego, co organizm uznaje za ważne. Sieci czołowo-ciemieniowe, wyspa, przednia część zakrętu obręczy oraz struktury pniowe uczestniczą w wychwytywaniu nieciągłości, nagłości, wzrostu intensywności lub pojawienia się wzorca biologicznie uprzywilejowanego, takiego jak krzyk, płacz, gwałtowne przyspieszenie oddechu, syczący szum, zbliżający się krok czy zmiana prozodyczna głosu. Z punktu widzenia psychoperformansu ma to ogromne znaczenie, ponieważ oznacza, że nawet subtelna kompozycja dźwiękowa może działać jak narzędzie kierowania uwagą prewerbalną. To nie zawsze jest działanie łagodne. Czasem jego funkcją jest otwarcie percepcji i integracja, ale czasem również przerwanie dysocjacyjnego odcięcia, wydobywanie z zamrożenia albo przeciwnie, ujawnienie, że organizm nie ma jeszcze zasobów do bezpiecznego przyjęcia intensywniejszego bodźca. Dźwięk jest zatem nie tylko medium regulacji, lecz także narzędziem diagnostycznym w sensie fenomenologicznym: pokazuje, gdzie przebiega granica tolerancji układu.

W tym kontekście szczególnie ważne jest pojęcie bramkowania sensorycznego. Układ nerwowy nie przepuszcza wszystkich bodźców z jednakową wagą; stale filtruje, wzmacnia, tłumi i porównuje napływające sygnały z aktualnym kontekstem zadaniowym, emocjonalnym i homeostatycznym. U osób przeciążonych, z wysoką lękowością, z historią traumy, z cechami nadreaktywności sensorycznej, migrenowością, szumami usznymi albo niektórymi profilami neuroróżnorodności bramkowanie to może być mniej wydolne lub inaczej zorganizowane. Wtedy nawet przeciętne środowisko akustyczne staje się nadmiarowe. Zwykły pogłos, szelest przewracanej kartki, cykliczny hałas wentylacji, dźwięk sztućców, przeciągły pogłos schodów, wiele jednoczesnych głosów lub przesterowane wysokie częstotliwości mogą wywoływać stan

kosztownej czujności. W psychoperformansie nie wolno tego lekceważyć. Jeżeli działanie ma pełnić funkcję transformacyjną, nie może opierać się na milczącym założeniu, że „więcej bodźców da więcej przeżycia”. Często jest odwrotnie: dopiero po obniżeniu szumu tła i po zredukowaniu bodźcowego brudu układ słuchowy odzyskuje zdolność subtelного różnicowania. To z kolei umożliwia pojawienie się jakościowej zmiany w oddechu, postawie, pracy głosu i przebiegu myśli. Różnica między stymulacją a przeciążeniem jest w praktyce cienka i musi być rozpoznawana indywidualnie.

Neurofizjologia słuchania nie kończy się jednak na przetwarzaniu bodźca zewnętrznego. Bardzo ważną rolę odgrywa słuchowa informacja zwrotna, czyli to, w jaki sposób człowiek słyszy samego siebie w trakcie mówienia, śpiewu, mruku, westchnienia, jęku, oddechu dźwięcznego i rozmaitych emisji nieleksykalnych. Głos własny jest szczególnym obiektem akustycznym, ponieważ jest jednocześnie generowany, słyszany, odczuwany i społecznie oceniany. Każda wokalizacja sprzęga korę ruchową, korę słuchową, pień mózgu, mięśnie oddechowe, mięśnie krtaniowe, aparat artykulacyjny oraz sieci odpowiedzialne za monitorowanie błędów i korekcję. Kiedy ktoś wydłuża wydech na samogłosce, nie tylko generuje ton. Uczy organizm, że oddech może zostać rozciągnięty bez przymusu, że napięcie wydechowe może pozostać pod świadomą modulacją, że słyszalna obecność własnego głosu nie musi oznaczać zagrożenia społecznego i że dźwięk może być nośnikiem sprawczości, a nie wyłącznie ekspozycji. Dla wielu osób jest to doświadczenie głęboko reorganizujące, zwłaszcza jeśli wcześniej głos był kojarzony z zawstydzeniem, karą, kontrolą lub zbyt wysokim progiem ekspresji. Badacze tacy jak Charles Limb, Sophie Scott czy Barry Horwitz pokazywali, że produkcja głosu i jego percepcja pozostają w stałym obiegu korekcyjnym; w psychoperformansie ten obieg staje się narzędziem pracy nad tożsamością cielesną, a nie tylko nad estetyką brzmienia.

Trzeba też wyraźnie omówić relację między dźwiękiem a oddechem, ponieważ stanowi ona jeden z najbardziej bezpośrednich mostów między akustyką a regulacją autonomiczną. Oddech jest rytmem półautomatycznym i zarazem podatnym na świadomą modulację, a przez to jednym z niewielu kanałów, którymi człowiek może dość bezpośrednio wpływać na własny stan pobudzenia. Gdy do wydechu zostaje dołączony ton, szmer, brzmienie spółgłoskowe lub samogłoskowe, pojawia się dodatkowy poziom organizacji. Wydech zyskuje kształt czasowy, opór aerodynamiczny, słyszalną strukturę i proprioceptywno-interoceptywną wyrazistość. U wielu osób wydłużona fonacja ułatwia stabilizację oddechu bardziej niż abstrakcyjne polecenie „oddychaj wolniej”, ponieważ daje konkretny obiekt regulacyjny: brzmienie. Jednocześnie nie jest to technika neutralna. Dla części osób z tendencją do hiperwentylacji, zawrotów głowy, labilności przedsionkowej, lęku panicznego lub wysokiej koncentracji na objawach cielesnych zbyt intensywna praca z oddechem i głosem może paradoksalnie zwiększać napięcie. Dlatego psychoperformans nie powinien mechanicznie kopiować protokołów oddechowo-dźwiękowych, lecz rozpoznawać, czy dana osoba korzysta z wokalizacji jako z kotwicy, czy odczuwa ją jako wtargnięcie w zbyt delikatny układ regulacyjny.

W tym miejscu trzeba powrócić do zagadnienia vibracji części ciała, przyrody i sfer, ale tym razem z pełną precyzją statusów poznawczych. W sensie ścisłym dźwięk nie „uzdrowia konkretnego organu” tylko dlatego, że przypisano mu odpowiadającą mu częstotliwość. Tego rodzaju twierdzenia najczęściej nie mają odpowiedniego umocowania biologicznego i mieszają porządek symboliczny z fizjologią. Można natomiast powiedzieć kilka rzeczy uczciwie. Po pierwsze, różne zakresy widma dźwiękowego są różnie odczuwane przez ciało i różnie

przenoszone przez środowisko materialne. Po drugie, określone sposoby wokalizacji i emisji kierują subiektywną uwagę ku określonym obszarom somatycznym, na przykład twarzoczaszce, gardłu, mostkowi, przeponie, jamie brzusznej lub dnu miednicy. Po trzecie, tradycje kulturowe bardzo często tworzyły systemy korespondencji między głosem, częścią ciała, żywiołem, planetą, porą dnia, nastrojem i funkcją rytualną. Po czwarte, przyroda dostarcza człowiekowi całych matryc akustycznych, które mogą działać regulacyjnie nie dlatego, że „zawierają sekretne kod kosmosu”, lecz dlatego, że ich spektralna złożoność, rytmiczna półprzewidywalność i brak agresywnej semantyki sprzyjają odbudowie uwagi mimowolnej i obniżeniu kosztu monitorowania. Szum morza, deszczu, wiatru, trzask ognia, śpiew ptaków czy pulsujący pejzaż owadzi były wielokrotnie badane w kontekście psychoakustyki środowiskowej i regeneracji. Psychoperformans może z tych danych korzystać, ale nie powinien nadpisywać ich doktryną totalnej zgodności każdej częstotliwości z każdą strefą ciała.

Jeżeli natomiast mówi się o muzyce sfer, tonach planetarnych, porządku kosmicznym czy korespondencjach między ruchem nieba a ruchem dźwięku, należy to ulokować przede wszystkim w porządku filozoficznym, historycznym i symbolicznym. Od pitagorejczyków, przez neoplatonistyczne i średniowieczne imaginaria ładu, po Johanna Keplera i późniejsze ezoteryczne reinterpretacje, myśl o współbrzmieniu kosmosu była raczej próbą opisanie harmonii świata niż wynikiem współczesnej neurofizjologii. Nie czyni to tej tradycji bezwartościową. Przeciwnie, dla psychoperformansu może ona być bardzo użyteczna jako rama sensu, jako struktura imaginacyjna, jako narzędzie porządkowania doświadczenia i budowania planu sytuacyjnego. Jej użyteczność nie polega jednak na tym, że zastępuje anatomię czy neurobiologię. Polega na tym, że umożliwia człowiekowi zamieszkanie własnego doświadczenia w większym porządku znaczeniowym. W wielu praktykach transformacyjnych właśnie to ma znaczenie decydujące: nie sama akustyczna stymulacja, lecz możliwość przeżycia jej jako gestu wpisanego w większą architekturę świata. W języku psychoperformansu byłby to moment, w którym dźwięk staje się nie tylko bodźcem, ale obiektem–kluczem albo działaniem–kluczem, organizującym relację między ciałem, czasem, przestrzenią i sensem.

Jeszcze ważniejsza staje się zatem kategoria dawki. W neurofizjologii i psychofizjologii nie istnieje abstrakcyjne „dobre pobudzenie” lub „dobre wyciszenie” niezależnie od kontekstu. Każdy układ regulacyjny funkcjonuje w pewnym zakresie tolerancji, a skuteczność interwencji zależy od tego, czy bodziec pomaga wejść w okno integracji, czy wypycha poza nie. Za cichy bodziec może nie wywołać żadnej reorganizacji i pozostawić organizm w dotychczasowym rozproszeniu. Za silny może wywołać obronę, unikanie, przytłoczenie lub nawet reakcje dysautonomiczne. To samo dotyczy długości ekspozycji. Krótka wokalizacja może być wspierająca, a zbyt długa wywołać ból gardła, zmęczenie, drażliwość, zawroty głowy lub rozregulowanie oddechu. Krótki kontakt z niskim dronem może działać uziemiająco, ale długotrwała ekspozycja na basowy nacisk i wibrację może wyczerpywać, zwłaszcza w przestrzeniach o niekorzystnej akustyce. Psychoperformans, jeśli chce operować dźwiękiem odpowiedzialnie, musi rozwijać własną mikrologię dawkowania: czas trwania, gęstość bodźca, dynamikę wejścia i wyjścia, relację dźwięku do ciszy, proporcję między przewidywalnością a zaskoczeniem oraz indywidualny profil reaktywności wykonawcy i świadka.

W tym właśnie miejscu neurofizjologia spotyka etykę. Nie wystarczy wiedzieć, że rytm, głos, dron, rezonans przestrzeni i synchronia grupowa mogą regulować autonomicznie. Trzeba jeszcze zrozumieć, że każda interwencja w stan autonomiczny jest interwencją w podatność

człowieka. Im skuteczniej dźwięk wpływa na orientację, oddech, uwagę i afekt, tym większa odpowiedzialność za to, w jakim celu jest używany. W historii religii, polityki, wojskowości, reklamy, teatru, ceremonii, tortury i kultury masowej dźwięk był wielokrotnie wykorzystywany do mobilizacji, dyscyplinowania, transowania, zawłaszczania i rozmiękczenia granic. Psychoperformans nie może udawać, że pracuje wyłącznie po stronie dobra. Musi świadomie odróżniać regulację służącą zwiększeniu podmiotowości od regulacji, która czyni człowieka bardziej podatnym na sugestię bez możliwości krytycznego dystansu. To rozróżnienie jest zasadnicze. Stefan Koelsch, badając muzykę, emocje i więź społeczną, wielokrotnie wskazywał, że te same mechanizmy, które sprzyjają kohezji i wsparciu, mogą zostać użyte instrumentalnie. Psychoperformans dojrzały nie ukrywa tej ambiwalencji, lecz buduje wokół niej procedury samoograniczenia.

Z tego wszystkiego wynika praktyczny wniosek dla całej książki. Neurofizjologia słuchania, rezonansu i regulacji autonomicznej nie dostarcza prostego przepisu na przemianę, ale daje precyzyjny język, dzięki któremu można odróżniać skuteczność od mitu, metaforę od faktu, użyteczne narzędzie od niebezpiecznego uproszczenia. Pokazuje, że dźwięk w psychoperformansie może być osią kontenerowania doświadczenia, regulacji pobudzenia, integracji ruchu, wydobywania głosu, pracy z pamięcią pola, organizacji relacji ze świadkiem oraz budowania temporalnej architektury obecności. Pokazuje również, że żadna z tych funkcji nie jest gwarantowana przez samą częstotliwość, sam instrument lub samą estetykę brzmienia. O wszystkim rozstrzyga relacja: między bodźcem a układem nerwowym, między strukturą czasu a możliwościami organizmu, między znaczeniem symbolicznym a gotowością ciała do jego przyjęcia, między performatywną intencją a realną tolerancją osoby. Dopiero tam zaczyna się dojrzała praktyka. Właśnie dlatego psychoperformans, jeśli ma być zarazem sztuką, badaniem i technologią przemiany, powinien pracować z dźwiękiem nie naiwnie i nie dogmatycznie, lecz z rzadką kombinacją czułości, wiedzy neurofizjologicznej, wyobraźni symbolicznej i etycznej samodyscypliny.

9.12. Muzykoterapia, sound healing i badania kliniczne: status dowodowy, zakres, ograniczenia

W obrębie praktyk dźwiękowych konieczne jest najpierw rygorystyczne rozdzielenie kilku porządków, które w obiegu popularnym bywają mieszane, a w konsekwencji metodologicznie zaciemniane. Muzykoterapia w sensie klinicznym oznacza interwencję prowadzoną według rozpoznawalnego modelu terapeutycznego przez osobę z odpowiednimi kwalifikacjami, z określonym celem zdrowotnym, strukturą sesji, doбором materiału muzycznego i procedurą ewaluacji. Co innego stanowi szeroka kategoria music-based interventions lub music medicine, gdzie pacjent słucha muzyki dobranej przez personel albo przez samego siebie, lecz bez pełnego procesu terapeutycznego właściwego dyscyplinie muzykoterapii. Jeszcze czym innym jest sound healing, czyli niejednorodny zbiór praktyk opartych na misach, gongach, dronach, tonach sinusoidalnych, dudnieniach różnicowych, pejzażach dźwiękowych i rozmaitych narracjach energetycznych, których wspólną cechą jest odwołanie do uzdrawiającej mocy brzmienia, ale nie do wspólnego standardu klinicznego. Już na tym poziomie pojawia się pierwsze ograniczenie całego pola: część publikacji zestawia ze sobą interwencje nieporównywalne ontologicznie, technicznie i profesjonalnie, a następnie formułuje wnioski tak, jakby mówiła o jednej metodzie. To błąd kategorialny o dużych konsekwencjach dla interpretacji badań. Rozróżnienie między muzykoterapią, słuchaniem muzyki, interwencjami psychoakustycznymi i rytualno-

medytacyjnym sound healing jest dziś jednym z podstawowych warunków rzetelnej analizy statusu dowodowego.

Aktualny stan wiedzy nie uzasadnia traktowania całego pola pracy dźwiękiem jako domeny spekulatywnej. Najmocniejsze dane dotyczą obniżania lęku, redukcji dystresu, części wskaźników bólu, poprawy niektórych parametrów snu oraz wspomagania regulacji pobudzenia autonomicznego w wybranych populacjach klinicznych. Metaanalizy i przeglądy systematyczne wskazują, że interwencje muzyczne mają istotny, choć zróżnicowany efekt wobec wskaźników stresu psychologicznego i części markerów fizjologicznych; korzystne wyniki opisano między innymi w obszarze lęku okołozabiegowego, bólu proceduralnego, nastroju depresyjnego, regulacji rytmu serca czy obniżania subiektywnego napięcia. Równocześnie nie chodzi tu o „leczenie muzyką” w sensie przyczynowym wobec każdej jednostki chorobowej, lecz przede wszystkim o oddziaływanie objawowe, regulacyjne i wspomagające. Nawet tam, gdzie wyniki są korzystne, efekt najczęściej dotyczy cierpienia, pobudzenia, tolerancji procedur, jakości doświadczenia choroby albo wybranych funkcji motorycznych i poznawczych, a nie usunięcia podstawowego mechanizmu biologicznego danej choroby. Innymi słowy, muzyka i ustrukturyzowane interwencje dźwiękowe lepiej udokumentowano jako adjuwant niż jako samodzielną terapię przyczynową. Dotyczy to zarówno zaleceń instytucji amerykańskich zajmujących się medycyną integracyjną, jak i dużych przeglądów systematycznych z ostatnich lat.

Właśnie dlatego w tym podrozdziale nie należy pytać, czy „dźwięk leczy” w sensie uogólnionym, lecz w jakich warunkach, dla jakich celów i według jakiej definicji interwencji można mówić o klinicznie sensownym użyciu materiału muzycznego lub akustycznego. Dobrze zaprojektowana muzykoterapia może operować improwizacją, receptywnym słuchaniem, pracą nad rytmem oddechu, regulacją napięcia mięśniowego, synchronizacją motoryczną, ekspresją afektu, modulacją uwagi i pamięci autobiograficznej. W neurologii i rehabilitacji znane są zastosowania rytmicznej stymulacji słuchowej, szczególnie tam, gdzie rytm wspomaga chód, koordynację albo organizację ruchu. W psychiatrii i psychologii klinicznej bardziej przekonujące są wyniki odnoszące się do lęku, depresyjności, napięcia i poczucia dobrostanu niż do głębokich zmian strukturalnych. W medycynie zabiegowej muzyka bywa używana jako prosty, tani, względnie bezpieczny regulator kontekstu emocjonalnego. W neonatologii i opiece nad wcześniakami istnieją badania sugerujące korzystny wpływ części interwencji muzycznych na wskaźniki fizjologiczne i stan behawioralny, lecz także tam dane są niejednorodne, a efekt zależy od formy podania, kompetencji terapeuty i warunków oddziały. Z naukowego punktu widzenia pole jest więc realne, ale silnie warunkowe: nie wystarczy obecność dźwięku, ponieważ znaczenie ma jego struktura temporalna, natężenie, przewidywalność, kulturowa rozpoznawalność, osobnicza historia słuchowa oraz relacyjny kontekst odbioru.

Dla rozważań nad CSR oraz szerzej nad psychosomatycznym przeciążeniem widzenia szczególnie istotne są te wyniki, które dotyczą stresu, napięcia i parametrów okołozabiegowych. Metaanaliza de Witte i współpracowników, a także późniejsze przeglądy i syntezy, wskazują, że interwencje muzyczne mają mierzalny wpływ na redukcję stresu psychologicznego oraz umiarkowany wpływ na wybrane wskaźniki fizjologiczne. To ważne, ponieważ w patofizjologii CSR oś HPA, pobudzenie współczulne, deregulacja snu i przewlekłe napięcie należą do najbardziej prawdopodobnych czynników współtworzących przebieg choroby. Nie oznacza to jednak, że muzykoterapia „leczy CSR”. Oznacza wyłącznie tyle, że może

potencjalnie wspierać pracę nad niektórymi mechanizmami obciążenia ogólnoustrojowego, które pozostają klinicznie istotne w kontekście tej choroby. Szczególnie interesujące są nowe analizy dotyczące pacjentów okulistycznych w okresie okołoperacyjnym, gdzie muzyka wiązała się z obniżeniem lęku i części parametrów hemodynamicznych. Taki rezultat nie daje prawa do przenoszenia wniosków na leczenie samej siatkówki, ale wzmacnia tezę, że dźwięk może być użytecznym narzędziem modulacji obciążenia psychofizjologicznego w polu okulistyki. Dla książki, która analizuje widzenie nie tylko jako funkcję narządu, lecz także jako stan całego ustroju i całego pola obecności, jest to rozróżnienie zasadnicze.

Trzeba przy tym zachować ostrożność wobec zbyt szerokiej ekstrapolacji pojęcia „mechanizm”. W literaturze neurobiologicznej, reprezentowanej między innymi przez Stefana Koelscha, Aniruddha Patela, Susan Hallam, Daisy Fancourt czy badaczy skupionych wokół inicjatyw muzyka–zdrowie wspieranych przez NIH, mówi się o szeregu prawdopodobnych dróg oddziaływania: entrainment rytmiczny, modulacja uwagi, regulacja oczekiwania i predykcji, wpływ na pobudzenie autonomiczne, uruchamianie układów nagrody, organizacja relacji społecznej, wspieranie ekspresji emocjonalnej oraz praca na pamięci epizodycznej i autobiograficznej. Żaden z tych mechanizmów nie uprawnia jednak do metafizycznego skrótu, według którego każda częstotliwość lub każdy rezonans posiada z góry przypisaną, uniwersalną właściwość uzdrawiającą. To właśnie w tym miejscu rozchodzi się droga muzykoterapii klinicznej i części dyskursów sound healing. Pierwsza rozwija hipotezy możliwe do operacjonalizacji i testowania, druga często buduje wyjaśnienia oparte na analogiach, esencjalizmach częstotliwościowych, języku „strojenia komórek”, „harmonizacji czakr” czy „naprawy pola energetycznego”, dla których nie istnieje porównywalny poziom walidacji eksperymentalnej. Z perspektywy metodologii nauk medycznych nie należy tych poziomów mieszać.

Najbardziej problematyczny fragment współczesnego pola dotyczy właśnie interwencji opisywanych jako sound healing. Pod tą nazwą mieszczą się praktyki skrajnie różne: bierne kąpiele gongowe, medytacje z misami, sesje oparte na dronie i dźwiękach natury, dudnienia różnicowe, praca z kamertonami, nagrania o częstotliwościach „solfeżowych”, ceremonie grupowe oraz hybrydy łączące elementy relaksacji, sugestii, rytuału i wspólnotowej choreografii uwagi. Badania istnieją, lecz ich wartość bywa ograniczona małymi próbami, słabą randomizacją, brakiem ślepej oceny, wysokim ryzykiem oczekiwań uczestników, nieprecyzyjnym opisem procedury oraz łączeniem komponentów akustycznych z medytacją, dotykiem, oddechem i narracją symboliczną. Dla przykładu, przeglądy poświęcone misom tybetańskim wskazują potencjalne korzyści dotyczące lęku, nastroju, snu lub wybranych wskaźników fizjologicznych, ale równocześnie podkreślają wczesny, niespójny i niskiej jakości etap rozwoju bazy dowodowej. Z naukowego punktu widzenia oznacza to nie odrzucenie, lecz zawieszenie silnych twierdzeń. Można mówić o obiecującym, niskiego ryzyka narzędziu relaksacyjnym dla części osób. Nie można uczciwie mówić o udowodnionej terapii przyczynowej, ani tym bardziej o technologii zdolnej do specyficznego leczenia złożonych chorób narządowych.

Ten właśnie punkt jest kluczowy dla całej architektury książki. W projekcie psychoperformansu dźwięk nie musi być redukowany do biomedycznego wskaźnika, ale nie może też być chroniony przed krytyką metodologiczną przez samą siłę metafory. Dron, głos, rytm, puls, alikwot, szum, cisza i rezonans mogą odgrywać doniosłą rolę w planie sytuacyjnym, ponieważ wpływają na

uwagę, afekt, czasowość doświadczenia, poczucie progowości, organizację ciała i wspólnoty oraz na sposób, w jaki działanie zostaje zapamiętane. Nie jest jednak konieczne przypisywanie im nadmiarowych roszczeń biologicznych. Psychoperformans może korzystać z tego, co naukowo rozpoznano jako regulację pobudzenia, synchronizację rytmiczną, modulację percepcji interoceptywnej i semantyzację doświadczenia, a zarazem świadomie pracować na kulturowych i symbolicznych znaczeniach brzmienia. To właśnie taka podwójna dyscyplina – rygor faktograficzny i świadoma praca znaczeniowa – pozwala uniknąć zarówno redukcjonizmu, jak i pseudonaukowej inflacji. Nazwiska takie jak Kenneth Bruscia, Tony Wigram, Jane Edwards, Christian Gold czy Daisy Fancourt są tu ważne nie jako emblematy, lecz jako przypomnienie, że pole profesjonalnej refleksji nad muzyką i zdrowiem posiada już własną historię metodologiczną, własne spory definicyjne i własne kryteria jakości.

W przypadku CSR potrzebna jest więc szczególna precyzja. Nie istnieją dziś dane, które pozwalałyby twierdzić, że muzykoterapia, misy, gongi, częstotliwości „leczące” albo nagrania binauralne prowadzą do udokumentowanej resorpcji płynu podsiatkówkowego, odwrócenia uszkodzeń RPE czy trwałej poprawy strukturalnej siatkówki w tej jednostce chorobowej. Jeżeli dźwięk ma tu miejsce, to przede wszystkim w obszarze regulacji obciążenia, lęku, snu, napięcia autonomicznego, tolerancji procedur medycznych, wspomagania praktyk oddechowych i tworzenia bezpiecznych warunków do pracy nad stylem życia. To dużo, ale to nie wszystko. Nadużyciem byłoby przenoszenie wyników z badań nad stresem, bólem czy lękiem na poziom twierdzeń o swoistym leczeniu choroby siatkówki. Jednocześnie błędem byłoby lekceważenie dźwięku tylko dlatego, że nie działa jak farmakon. W medycynie złożonych chorób przewlekłych i nawrotowych sfera objawowa, regulacyjna i środowiskowa nie jest dodatkiem kosmetycznym, lecz częścią realnego przebiegu choroby. W tym znaczeniu dźwięk może być klinicznie ważny nawet wtedy, gdy nie jest terapią przyczynową.

Osobnej uwagi wymaga kwestia badań nad dudnieniami różnicowymi, stymulacją binauralną i różnymi obietnicami „synchronizacji półkul” lub „przestrojenia fal mózgowych”. Literatura jest tu bardzo nierówna. Istnieją przeglądy sugerujące, że pewne formy binaural beats mogą obniżać lęk lub wspomagać relaksację w sytuacjach okołozabiegowych, a nowsze metaanalizy w wybranych warunkach operacyjnych opisują efekt korzystny wobec lęku, bólu i części parametrów hemodynamicznych. Zarazem systematyczne przeglądy dotyczące samego mechanizmu entrainmentu neuronalnego podkreślają brak jednoznaczności, dużą różnorodność protokołów i trudność w oddzieleniu efektu specyficznego od niespecyficznego działania spokojnego bodźca słuchowego, oczekiwania oraz kontekstu. Ujęcie odpowiedzialne powinno zatem przyjmować formułę ostrożną: część interwencji binauralnych może być użyteczna jako narzędzie relaksacyjne lub pomocnicze, lecz narracje o precyzyjnym, niezawodnym „strojeniu mózgu” daleko wyprzedzają stan dowodów.

Z perspektywy klinicysty ważny pozostaje jeszcze jeden problem: znaczna część korzystnych wyników w badaniach dźwiękowych może wynikać nie tylko z samego materiału akustycznego, lecz także z jakości uwagi skierowanej na pacjenta. Badania porównujące muzykę z innymi formami troski albo indywidualnej obecności pokazują, że trudno czasem oddzielić efekt specyficzny od efektu opiekuńczego. Muzyka wprowadza strukturę czasu, poczucie bycia zaopiekowanym, przewidywalność, mikorytuał przejścia i społeczne potwierdzenie, że stan pacjenta ma znaczenie. Właśnie dlatego język „wibracje uleczyły” bywa nie tylko zbyt śmiały, ale również poznawczo naiwny: pomija relacyjność interwencji, ignoruje setting, redukuje

złożone działanie psychospołeczne do prostego fizykalizmu. Dla psychoperformansu jest to lekcja cenna. Skuteczność dźwięku nie musi leżeć w mistyce częstotliwości ani w brutalnym redukcjonizmie neurofizjologicznym; może leżeć w dobrze skomponowanej kompozycji czasoprzestrzennej, w relacyjnej architekturze uwagi, w użytecznej ciszy, w powtarzalności rytmu i w możliwości przejścia od rozproszenia do skupienia, od hiperpobudzenia do modulowanej obecności.

W tym miejscu wyłania się więc podstawowa teza porządkująca. Muzykoterapia dysponuje umiarkowanie rosnącym zapleczem dowodowym w określonych zastosowaniach klinicznych i powinna być analizowana w kategoriach profesjonalnej, celowanej interwencji uzupełniającej. Sound healing pozostaje polem szerszym, kulturowo i artystycznie ważnym, czasem subiektywnie bardzo skutecznym, lecz naukowo znacznie bardziej rozproszonym i w wielu swoich segmentach niedostatecznie zweryfikowanym. W książce totalnej o CSR trzeba utrzymać oba te fakty jednocześnie. Nie wolno redukować doświadczenia dźwięku do suchych wskaźników, ale nie wolno też uznawać doświadczenia za dowód kliniczny. Tylko taka podwójna optyka pozwala rozmawiać o dźwięku bez infantylizacji i bez dogmatyzmu.

W dalszym doprecyzowaniu statusu dowodowego trzeba wejść głębiej w samą architekturę badań, ponieważ właśnie tam rozstrzyga się, czy mówimy o zjawisku klinicznie obiecującym, czy tylko o atrakcyjnej narracji otaczającej praktyki dźwiękowe. W przypadku muzykoterapii i pokrewnych interwencji opartych na dźwięku podstawowym problemem nie jest brak jakichkolwiek wyników, lecz ich ogromna heterogeniczność. Badania różnią się populacją, protokołem, długością sesji, częstotliwością spotkań, doбором repertuaru, rolą terapeuty, poziomem aktywnego uczestnictwa pacjenta, rodzajem grupy kontrolnej oraz miarami końcowymi. W jednej pracy „muzykoterapia” oznacza aktywną improwizację relacyjną, w innej słuchanie nagrania przez słuchawki, w jeszcze innej strukturalizowaną interwencję rytmiczną w rehabilitacji neurologicznej, a w kolejnej kąpiel gongową z elementami medytacji prowadzoną w grupie. Z metodologicznego punktu widzenia są to interwencje odrębne, działające przez różne mechanizmy, wymagające odmiennych kompetencji i dające różne typy rezultatów. Kiedy wrzuca się je do jednej kategorii analitycznej, powstaje złudzenie wspólnego efektu, choć w istocie porównuje się zjawiska jedynie częściowo spokrewnione. To jeden z głównych powodów, dla których nawet dobre jakościowo przeglądy systematyczne w tym obszarze kończą się zwykle formułą ostrożną: wyniki są obiecujące, lecz utrudnione do uogólnienia.

Najsilniej udokumentowane pozostają zastosowania, w których punkt końcowy jest relatywnie prosty do uchwycenia i wrażliwy na zmianę kontekstową. Dotyczy to zwłaszcza lęku sytuacyjnego, dystresu okołozabiegowego, subiektywnego bólu, pobudzenia, jakości doświadczenia hospitalizacji oraz części wskaźników autonomicznych, takich jak tętno czy ciśnienie tętnicze. Muzyka działa tu nie jak lek receptorowy, lecz jak regulator środowiska percepcyjnego, emocjonalnego i temporalnego. Redukuje chaotyczność pola bodźcowego, organizuje oddech, nadaje doświadczeniu ramę przewidywalności, odciąga uwagę od bodźców awersyjnych, a czasem uruchamia poczucie znanego i bezpiecznego świata autobiograficznego. W praktyce klinicznej bywa to bardzo dużo. Pacjent mniej napięty, mniej przerażony i lepiej współpracujący z procedurą to nie efekt błahy, nawet jeśli nie oznacza on modyfikacji samego substratu choroby. W tym sensie muzykoterapia i music medicine wchodzi do medycyny nie przez spektakularne deklaracje, lecz przez realną poprawę tolerancji leczenia, obniżenie cierpienia i podniesienie jakości opieki.

W psychiatrii obraz staje się bardziej złożony. W depresji, zaburzeniach lękowych, stresie pourazowym, schizofrenii i zaburzeniach afektywnych interwencje muzyczne badano wielokrotnie, ale trafność wniosków zależy od rodzaju populacji i typu procedury. Tam, gdzie muzyka jest nośnikiem relacji terapeutycznej, ekspresji afektu, współregulacji i pracy symbolicznej, trudno ją redukować do prostego bodźca akustycznego. Istotna staje się osoba terapeuty, jakość kontaktu, zdolność modulowania intensywności oraz to, czy materiał dźwiękowy pomaga pacjentowi integrować doświadczenie, czy raczej go przestymulowuje. W wielu przypadkach poprawa nastroju lub spadek napięcia nie wynika wyłącznie z „muzyczności” interwencji, lecz z tego, że dźwięk tworzy bezpieczny kanał komunikacji tam, gdzie słowo jest zablokowane, nadmiernie obronne albo zbyt bolesne. Kenneth Bruscia i Tony Wigram wielokrotnie podkreślali, że muzykoterapia kliniczna nie jest prostą aplikacją muzyki do objawu, lecz procesem relacyjnym, w którym materiał brzmieniowy współtworzy pole znaczenia i regulacji. To rozumienie jest szczególnie istotne w książce o psychoperformansie, ponieważ pozwala myśleć o dźwięku nie jako o magicznym promieniu leczniczym, ale jako o medium organizującym afekt, uwagę, rytm ciała i relację między wnętrzem a światem.

W neurologii dane bywają bardziej przekonujące tam, gdzie interwencja ma wyraźny komponent rytmiczny i motoryczny. Rytmiczna stymulacja słuchowa w rehabilitacji chodu po udarze, w chorobie Parkinsona czy w innych zaburzeniach ruchu ma bardziej przejrzystą logikę neurofizjologiczną niż wiele ogólnych narracji o „uzdrawiających częstotliwościach”. Rytm stanowi zewnętrzny wzorzec czasowy, który może wspierać synchronizację ruchu, przewidywanie sekwencji i stabilizację wzorca motorycznego. Tutaj dźwięk działa nie tyle jako nośnik symbolu, ile jako czasowy szkielet organizujący zachowanie. Takie zastosowania są ważne, ponieważ pokazują, że praca muzyczna nie ogranicza się do relaksacji czy nastroju; może mieć wymiar funkcjonalny, zwłaszcza tam, gdzie czasowość działania została zaburzona. Jednak i w tym obszarze należy unikać przesady. Skuteczność nie jest uniwersalna, wymaga odpowiedniego doboru pacjenta, celu oraz protokołu, a efekty często maleją po zakończeniu programu, jeśli nie nastąpi inkorporacja zmiany do codziennego funkcjonowania. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to niezwykle cenna analogia: samo wydarzenie dźwiękowe nie wystarcza, jeżeli nie powstaje praktyka długiego trwania.

Bardzo ostrożnie trzeba podchodzić do przenoszenia wyników z pola neurologii, psychiatrii czy opieki paliatywnej na sytuacje okulistyczne, w tym na CSR. To, że muzyka obniża lęk, napięcie i odczuwanie obciążenia procedurą, nie oznacza jeszcze, że wpływa na patomechanizm naczyniówkowo-siatkówkowy. W badaniach okulistycznych najrozsądniej mówić o wsparciu w redukcji stresu proceduralnego, poprawie komfortu pacjenta, potencjalnej modulacji pobudzenia autonomicznego oraz lepszej tolerancji interwencji medycznych. To ma znaczenie również dlatego, że pacjent okulistyczny bardzo często przeżywa nie tylko ból lub dyskomfort, ale przede wszystkim silny lęk egzystencjalny związany z możliwością utraty funkcji widzenia. Widzenie jest funkcją głęboko sprzężoną z tożsamością, orientacją, autonomią, pracą i poczuciem bycia w świecie. U chorego z CSR, zwłaszcza przewlekłym lub nawrotowym, napięcie nie jest wyłącznie napięciem „psychicznym”; jest napięciem całego pola życia. Dlatego interwencja dźwiękowa, nawet jeśli nie zmienia bezpośrednio struktury siatkówki, może pozostawać ważna jako element higieny pobudzenia, rytmizacji dnia, regulacji snu i ograniczania przeciążeń współtworzących chorobowe tło.

W tym miejscu trzeba jednak z całą stanowczością oddzielić zakres możliwy od zakresu udowodnionego. W praktykach popularnych często pojawia się język sugerujący, że konkretne częstotliwości regenerują tkanki, harmonizują narządy, „naprawiają DNA”, przywracają komórkom pierwotny rezonans albo usuwają chorobę z poziomu wibracyjnego. Z perspektywy metodologii klinicznej są to tezy nie tylko nadmiarowe, lecz najczęściej nieweryfikowalne w formie, w jakiej są głoszone. Można badać wpływ określonych interwencji akustycznych na wskaźniki psychofizjologiczne, samopoczucie, sen, ból, uwagę czy parametry okołozabiegowe. Znacznie trudniej, a często po prostu nieuczciwie, jest wyprowadzać z tego twierdzenia o specyficznym leczeniu określonych chorób narządowych. Część praktyk sound healing posługuje się retoryką imitującą naukę: używa terminów takich jak rezonans, częstotliwość, koherencja, synchronizacja, fale mózgowe lub neuroplastyczność, ale bez zachowania rygoru definicyjnego i bez adekwatnej operacjonalizacji. W efekcie powstaje język, który brzmi technicznie, lecz nie prowadzi do testowalnych wniosków. Dla książki, która ma integrować sztukę, terapię i naukę bez popadania w mistyfikację, jest to obszar wymagający bezwzględnej dyscypliny pojęciowej.

Jednym z najważniejszych ograniczeń badań nad sound healing jest trudność w konstruowaniu wiarygodnych grup kontrolnych. Jeśli uczestnik bierze udział w sesji gongowej, słucha niskich, długich, otulających brzmień w przyciemnionej przestrzeni, leży nieruchomo, zamyka oczy, otrzymuje instrukcję odprężenia, doświadcza wspólnoty grupowej i oczekuje poprawy, to nie wiadomo, jaka część efektu pochodzi z właściwości samego materiału dźwiękowego, a jaka z odpoczynku, sugestii, kontekstu rytualnego, placebo, poczucia wyjątkowości doświadczenia lub zwykłego wyłączenia z codziennego przeciążenia. To nie jest zarzut marginalny. W psychologii i medycynie wiele interwencji działa właśnie przez kontekst, znaczenie i oczekiwanie. Problem polega na tym, że zwolennicy sound healing bardzo często przypisują cały efekt specyficznej mocy instrumentu, częstotliwości albo starożytnej technologii rezonansowej, pomijając siłę settingu. Tymczasem to setting może być tu jednym z głównych nośników skuteczności. Dla psychoperformansu ta obserwacja jest wręcz fundamentalna. Czasem nie „ton” działa, lecz to, co ton organizuje: próg przejścia, zawieszenie codzienności, skierowanie uwagi do wewnątrz, wspólne milczenie, zmienioną ekonomię bodźców, możliwość doświadczenia siebie poza zwykłym reżimem funkcjonalnym.

Z perspektywy badań oznacza to potrzebę większej precyzji proceduralnej. Należałoby dokładnie opisywać parametry interwencji: poziom natężenia dźwięku, czas ekspozycji, skład widma, obecność składowych impulsowych, sposób rozmieszczenia instrumentów w przestrzeni, relację między dźwiękiem a oddechem, rolę prowadzącego, instrukcję werbalną, warunki ciała i pozycję uczestnika, typ przestrzeni akustycznej oraz poprzednie doświadczenia uczestników. Bez takiej specyfikacji badania pozostają trudne do replikacji. Właśnie dlatego część efektownych doniesień z pola sound baths czy terapii misami nie przekłada się na trwałą, wysokiej jakości korpus wiedzy. Brakuje standaryzacji, a jednocześnie sama dziedzina często opiera swoją tożsamość na indywidualności i niepowtarzalności wydarzenia. To napięcie między potrzebą replikacji a logiką doświadczenia jednorazowego jest jednym z najciekawszych epistemicznych problemów całego pola.

Kolejna trudność dotyczy doboru wskaźników. W wielu pracach mierzy się subiektywny relaks, obniżenie napięcia, wzrost dobrostanu albo deklarowaną „harmonię”. Są to zmienne istotne klinicznie, lecz bardzo podatne na wpływ oczekiwań i cech sytuacyjnych. Gdy badacze próbują

sięgać po twardsze markery, takie jak kortyzol, zmienność rytmu serca, przewodnictwo skórne czy parametry snu, wyniki stają się bardziej niejednoznaczne. Niekiedy obserwuje się korzystne tendencje, lecz nie zawsze o dużej sile efektu. W wielu sytuacjach subiektywna poprawa jest bardziej konsekwentna niż obiektywny marker fizjologiczny. Nie powinno to być interpretowane jako kompromitacja interwencji. Choroba i zdrowienie mają zawsze wymiar przeżyciowy, a zmniejszenie cierpienia jest realnym celem medycyny. Trzeba jednak odróżniać poprawę doświadczenia od twierdzeń o głębokiej biologicznej naprawie. To rozróżnienie jest ważne również etycznie, ponieważ pacjent pozostający pod presją choroby może łatwo ulec obietnicy totalnej transformacji, jeśli usłyszy, że dźwięk „naprawia wszystko od środka”.

Dla planu IndywiduAkcji dotyczącej choroby oka artysty wizualnego dźwięk jawi się więc jako narzędzie o dużym potencjale regulacyjnym, lecz o ograniczonej swoistości medycznej. W dobrze zaprojektowanym planie sytuacyjnym może wspierać redukcję przeciążenia percepcyjnego, przejście z reżimu alarmowego do bardziej zrównoważonego tonu autonomicznego, pracę nad bezsennością, łagodzenie napięcia przed kontrolami i zabiegami, a także odzyskiwanie zaufania do własnej cielesności. Może pomagać w odzyskiwaniu rytmu dnia, w synchronizacji oddechu, w zatrzymaniu gonitwy myśli, w budowaniu rytuałów przejścia między pracą a regeneracją. Nie należy jednak z niego czynić centralnego mitu terapeutycznego. Jeśli zostanie przeciążony nierealistycznym roszczeniem, zacznie działać przeciwko pacjentowi, ponieważ każda kolejna sesja, która nie „uzdrowia oka”, będzie produkowała frustrację, poczucie winy albo podejrzenie, że chory „źle wibruje”. To jedna z bardziej niebezpiecznych form przemocy symbolicznej w kulturze wellness: zamiana złożonej choroby w moralno-wibracyjny test poprawności praktyki.

W tym sensie ograniczenia nie są jedynie techniczne, ale także hermeneutyczne i etyczne. Praktyki dźwiękowe mogą zostać użyte tak, by wzmacniały sprawstwo i samoregulację, albo tak, by produkowały zależność od prowadzącego, od rytuału, od kolejnej sesji i od nieustannej obietnicy „głębszego strojenia”. Między tymi modelami istnieje ogromna różnica. W pierwszym dźwięk jest medium uczenia się własnej regulacji. W drugim staje się quasi-magicznym instrumentem przypisanym do zewnętrznego autorytetu. Psychoperformans, jeśli ma zachować suwerenność poznawczą, musi wybierać pierwszy model. Dźwięk ma wspierać dojrzewanie praktyki, a nie zastępować krytyczne myślenie. Ma służyć reorganizacji, a nie uzależnieniu od kolejnych doznań. Właśnie dlatego w dalszych rozdziałach praca głosem, dronem, mantrą, intonowaniem i pejzażem akustycznym będzie traktowana nie jako zbiór cudownych technologii, lecz jako repertuar środków różniących się funkcją, ryzykiem, zakresem i poziomem dowodów.

Wreszcie, trzeba wyraźnie powiedzieć, że „brak pełnych dowodów” nie jest równoznaczny z „brakiem wartości”. W humanistycznej medycynie, w badaniach nad doświadczeniem choroby oraz w sztuce działania wiele praktyk okazuje się ważnych nie dlatego, że zmieniają pojedynczy biomarker, lecz dlatego, że porządkują czas życia, przywracają możliwość przeżywania sensu, zmieniają relację do ciała, budują rytuały opieki nad sobą i przeciwdziałają rozpadowi codziennej struktury. Arthur Kleinman, ale też badacze pola arts in health, przypominali wielokrotnie, że cierpienie nie jest wyłącznie sumą parametrów klinicznych. W tym właśnie miejscu dźwięk odzyskuje swoją doniosłość. Nie jako cudowna technika leczenia wszystkiego, lecz jako środek współtworzący środowisko zdrowienia, regulacji i przemiany. Jego ranga jest duża, ale musi być opisana językiem adekwatnym do tego, co naprawdę wiemy.

Końcowe uporządkowanie tego pola wymaga więc sformułowania hierarchii twierdzeń, które są epistemicznie uprawnione. Twierdzeniem najmocniejszym jest to, że dobrze dobrane interwencje muzyczne i część interwencji dźwiękowych mogą wspierać redukcję lęku, napięcia, bólu proceduralnego, przeciążenia psychofizjologicznego oraz poprawiać tolerancję leczenia i subiektywną jakość funkcjonowania. Twierdzeniem słabszym, ale nadal często uzasadnionym, jest to, że u części osób wpływają one korzystnie na rytm oddechowy, autonomiczną regulację pobudzenia, jakość zasypiania, zdolność koncentracji oraz poczucie wewnętrznego uporządkowania. Twierdzeniem słabym i wymagającym ostrożności jest to, że określone formy sound healing mają specyficzną, powtarzalną przewagę nad innymi interwencjami relaksacyjnymi. Twierdzeniem nieuprawnionym pozostaje natomiast teza, że konkretne częstotliwości, instrumenty lub „wibracje” leczą złożone choroby narządowe w sposób swoisty, przewidywalny i potwierdzony klinicznie. Właśnie tu przebiega główna granica odpowiedzialności. Dla psychoperformansu oznacza to, że dźwięk może być traktowany jako pełnoprawny operator zmiany, ale nie wolno mu przypisywać nadwyżki roszczeń biomedycznych. W planie sytuacyjnym jego funkcja może być ogromna: organizowanie czasu doświadczenia, modulacja pobudzenia, tworzenie progu przejścia, wspomaganie koncentracji, rozszczelnianie sztywnych schematów afektywnych, przywracanie rytmu życia i budowanie symboliczno-somatycznej ciągłości między ciałem, przestrzenią i znaczeniem. To jednak nadal nie jest to samo co leczenie przyczynowe. W odniesieniu do CSR trzeba więc mówić precyzyjnie: dźwięk może wspierać warunki ogólnoustrojowej regulacji i higieny przeciążonego organizmu, może pomagać w redukcji stresu, lęku przed zabiegami, bezsenności i hiperaktywacji, ale nie ma podstaw, by ogłaszać go metodą udowodnionej naprawy siatkówki czy nabłonka barwnikowego. Najuczciwsza formuła brzmi zatem następująco: jest to narzędzie wspierające, nie zastępujące; narzędzie modulacji, nie cudownego odwrócenia choroby; narzędzie mogące być ważnym elementem architektury zdrowienia, lecz niewystarczające jako samodzielna odpowiedź na złożoną patologię okulistyczną. Współczesne przeglądy i analizy dotyczące interwencji muzycznych, stresu, perioperacyjnej redukcji lęku oraz części badań nad auditory beat stimulation wzmacniają właśnie taki umiarkowany, warunkowy model interpretacji, a nie model spektakularnych deklaracji.

Z tego wynikają konkretne konsekwencje praktyczne dla projektowania IndywiduAkcji. Po pierwsze, materiał dźwiękowy powinien być dobierany funkcjonalnie, a nie dogmatycznie. Nie chodzi o poszukiwanie jednej „uzdrawiającej” częstotliwości, lecz o precyzyjne rozpoznanie, czy w danym momencie potrzebna jest redukcja przeciążenia, stabilizacja rytmu oddechowego, obniżenie reaktywności autonomicznej, kontenerowanie silnych afektów, aktywizacja, reorganizacja uwagi, czy może rytualne domknięcie jakiegoś etapu doświadczenia. Po drugie, forma interwencji ma znaczenie równie duże jak sam dźwięk. Inaczej działa bierne słuchanie krótkiego utworu przed procedurą medyczną, inaczej głęboko relacyjna muzykoterapia improwizacyjna, inaczej monotonalny dron sprzyjający zawieszeniu narracji wewnętrznej, a jeszcze inaczej grupowa kąpiel gongowa w silnie zrytualizowanej przestrzeni. Po trzecie, włączenie dźwięku do planu sytuacyjnego powinno obejmować mechanizm ewaluacji: obserwację snu, napięcia, tolerancji bodźców, jakości koncentracji, reakcji somatycznych, ewentualnego przestymulowania oraz wpływu na codzienny rytm życia. Po czwarte, trzeba uwzględnić możliwość paradoksalnego działania. To, co dla jednej osoby jest kontenerujące, dla innej może być inwazyjne, drażniące, dysocjacyjne albo uruchamiające nadmierne pobudzenie wyobraźniowe. Dotyczy to zwłaszcza osób z wysoką wrażliwością sensoryczną, historią traumy, tendencją do labilności afektywnej, migrenami, niektórymi zaburzeniami lękowymi lub

skłonnością do derealizacji. Po piąte, dźwięk nie powinien funkcjonować w izolacji od innych komponentów planu. Największą wartość zyskuje wtedy, gdy współpracuje z oddechem, strukturą dnia, higieną widzenia, ekonomią bodźców, świadomym użyciem ciszy, pracą nad światłem, ruchem, obiektem–kluczem i semantyką całego działania. W takim ujęciu nie jest ani ozdobą, ani fetyszem, lecz jednym z operatorów kompozycji przemiany. Badania nad stresem, perioperacyjnym użyciem muzyki oraz nowsze analizy odpowiedzi na interwencje akustyczne wspierają właśnie myślenie funkcjonalne i kontekstowe, a nie esencjalistyczne.

Najważniejsze ograniczenie pola jest jednak jeszcze głębsze i dotyczy nie tylko jakości badań, ale samej antropologii zdrowienia. Dźwięk łatwo staje się nośnikiem projekcji: nadziei, lęku, fantazji o całkowitym uzdrowieniu, tęsknoty za utraconą harmonią, a także potrzeby poddania się zewnętrznemu autorytetowi, który „nastroi” ciało i psychikę zamiast trudnej, długiej pracy nad stylem życia, relacją z chorobą i reorganizacją codzienności. Dlatego psychoperformans musi wprowadzać tu dyscyplinę podwójną: z jednej strony uznawać realność doświadczenia akustycznego jako siły regulacyjnej, estetycznej, liminalnej i transformacyjnej, z drugiej nie dopuszczać do epistemicznego rozchwiania, w którym metafora zostaje podszyta językiem rzekomej naukowości. Można całkowicie poważnie mówić o tym, że dron, intonowanie, śpiew, puls, repetycja, pauza i cisza modyfikują stan obecności, regulują próg pobudzenia, zmieniają sposób odczuwania ciała i organizują przejście od chaosu do kompozycji. Nie trzeba przy tym twierdzić, że każdy z tych środków posiada automatyczną moc terapeutyczną wobec dowolnej choroby. Właśnie ta powściągliwość czyni pole dojrzalszym. W rozumieniu tej książki dźwięk jest więc medium o wysokim znaczeniu kliniczno-regulacyjnym, artystycznym i egzystencjalnym, ale o skuteczności zależnej od kontekstu, kompetencji, celu, dawki, osoby i całej architektury działania. Jego status dowodowy jest nierówny: najmocniejszy tam, gdzie chodzi o lęk, stres, część wskaźników bólu i procedur medycznych; słabszy tam, gdzie roszczenia dotyczą głębokich, swoistych zmian chorobowych; bardzo słaby tam, gdzie praktyka opiera się przede wszystkim na narracji energetycznej lub częstotliwościowej bez porządnego zaplecza badawczego. Taka konkluzja nie osłabia rangi dźwięku, lecz nadaje mu właściwe miejsce: ani marginalne, ani mesjaniczne, lecz precyzyjnie osadzone między medycyną wspomagającą, psychofizjologiczną samoregulacją, humanistyką doświadczenia choroby i estetyką przemiany.

9.13. Tradycje dźwiękoterapeutyczne świata: mantra, zikr, śpiew alikwotowy, dron, intonowanie

Jeżeli ten obszar ma zostać opisany rzetelnie, pierwszym krokiem musi być odrzucenie prostego, ahistorycznego wyobrażenia, jakoby rozmaite praktyki głosowe i soniczne świata były od początku projektowane jako „terapię dźwiękiem” w dzisiejszym sensie klinicznym. Tego rodzaju nazwa jest w wielu przypadkach kategorią zewnętrzną, późną i w znacznej mierze nowoczesną, nakładaną na praktyki pierwotnie liturgiczne, ascetyczne, inicjacyjne, medytacyjne, pamięciowe, kosmologiczne albo wspólnototwórcze. Mantra w tradycjach wedyjskich i postwedyjskich, zikr w kontekstach sufickich, recytacja kanoniczna w buddyzmie tybetańskim, psalmodia chrześcijańska, intonowanie dronu w praktykach pastoralnych i rytualnych Azji Centralnej czy śpiew alikwotowy ludów turek nie powstawały jako techniki wellness ani jako alternatywa dla biomedycyny. Były zakorzenione w określonych ontologiach ciała, języka, głosu, pamięci, czasu i obecności. W jednych systemach dźwięk stanowił formę aktualizacji porządku kosmicznego, w innych narzędzie przywoływania Imienia, w jeszcze innych dyscyplinę oddechu, wspólnotowy rytm pamięci, technikę kontemplacji lub sposób

wejścia w stan liminalny. Dopiero nowoczesność, szczególnie wiek XX i XXI, zaczęła masowo przekładać te praktyki na język relaksacji, samoregulacji, redukcji stresu, pracy z traumą albo rozwoju osobistego. Tłumaczenie to bywa użyteczne, lecz łatwo prowadzi do zatarcia kontekstów emicznych, czyli wewnętrznych znaczeń danej tradycji. Dlatego opisując „tradycje dźwiękoterapeutyczne”, trzeba stale pamiętać, że często chodzi raczej o tradycje soniczne, w których efekty regulacyjne, integracyjne lub przemieniające były wtórnie rozpoznawane jako terapeutyczne, choć nie zawsze tak były nazywane. Badacze tacy jak Guy L. Beck, André Padoux, Annemarie Schimmel, Jean During, Gilbert Rouget czy Steven Feld wielokrotnie pokazywali, że głos, repetycja, puls i tonalne zawieszenie mają znaczenie nie tylko estetyczne, ale antropologiczne: organizują relację między jednostką a porządkiem większym niż ona sama, między ciałem a wspólnotą, między oddechem a sensem.

Najgłębsze i historycznie najbogatsze pole tworzą tradycje mantryczne Indii oraz obszarów pozostających pod ich wpływem. W najstarszych warstwach praktyk wedyjskich mantra nie jest jedynie „afirmacją” ani „miłym dźwiękiem”, lecz aktem fonicznym o wysokiej randze ontologicznej, powiązany z precyzją recytacji, metrum, akcentu, długości samogłosek i transmisji mistrzowskiej. W późniejszych tradycjach hinduistycznych, tantrycznych i jogicznych mantra staje się zarówno nośnikiem bóstwa, jak i narzędziem koncentracji, transformacji percepcji oraz modelowania wewnętrznej ekonomii uwagi. W praktykach takich jak dżapa, adżapa-dżapa czy elementy nada jogi ważna staje się nie tylko semantyka tekstu, ale sama soniczna iteracyjność, która reorganizuje oddech, rytm serca, napięcie mięśniowe, przepływ uwagi oraz relację między myślą a artykulacją. Z perspektywy psychofizjologii można mówić o sprzężeniu między repetycją foniczną, wydłużaniem fazy wydechu, redukcją dystrakcji i wytwarzaniem uporządkowanego środowiska interoceptywnego. Z perspektywy samej tradycji byłoby jednak spłyceniem redukować mantrę do mechanizmu relaksacyjnego, ponieważ jej status obejmuje także wymiar sakralny, inicjacyjny i kosmologiczny. To samo dotyczy buddyjskich form recytacji mantr i dharani, w których dźwięk może być pojmowany jako technologia skupienia, ochrony, zasługi, pamięci i obecności. W nowoczesnym obiegu zachodnim mantra bywa odłączana od swej rygorystycznej genealogii i używana jako uniwersalny środek samouspokojenia; taki transfer ma walor praktyczny, lecz wymaga uczciwego zaznaczenia, że jest to translacja między porządkami, a nie neutralne zachowanie „tej samej” techniki. Dla psychoperformansu ważna jest właśnie ta dwuwarstwowość: z jednej strony mantra może być rozumiana funkcjonalnie jako perfonem głosowy, czyli minimalna jednostka działania sonicznego organizująca uwagę, oddech i znaczenie, z drugiej strony jej użycie bez refleksji nad kontekstem kulturowym grozi uproszczeniem i kolonialnym zawłaszczaniem.

Blisko, ale nie tożsamo, sytuują się praktyki zikru, czyli dhikru, rozwijane w wielu nurtach islamu, szczególnie w mistyce sufickiej. Ich rdzeniem nie jest estetyzacja brzmienia ani ezoteryka częstotliwości, lecz anamnetyczne przywoływanie Boga poprzez Imię, formułę, oddech, rytm i wspólnotowe powtarzanie. W zależności od tariqi, regionu i historii mamy do czynienia z formami cichymi, półgłośnymi albo ekstatycznie wokalnymi, z praktykami siedzącymi, stojącymi, kołysanymi ruchem ciała, zsynchronizowanymi z oddechem lub z muzyką instrumentalną, a czasem z całym rytuałem sema czy hadra. Jean During i Annemarie Schimmel pokazują, że zikr nie jest jednorodnym zjawiskiem, lecz zespołem technik pamięci, obecności i intensyfikacji wewnętrznej uwagi, w których głos, rytm oraz wspólnota tworzą bardzo szczególną architekturę psychofizyczną. W języku współczesnych nauk o regulacji można

dostrzec tu elementy entrainmentu oddechowego, koordynacji grupowej, modulacji pobudzenia, czasem także przejścia w stan absorpcji lub transu. Nie wolno jednak przeoczyć, że w samorozumieniu tradycji nie chodzi o „samoregulację dla dobrostanu” jako cel najwyższy, lecz o porządek teologiczny i etyczny, w którym ciało, oddech i głos służą pamięci Boga. Właśnie to napięcie między emicznym sensem religijnym a etycznym opisem regulacyjnym jest jednym z najważniejszych problemów całego rozdziału. Dla psychoperformansu zikr jest cenny nie jako materiał do powierzchownej imitacji, lecz jako przykład tego, że repetycja wokalna może jednocześnie porządkować układ autonomiczny, reorganizować uwagę, wzmacniać poczucie wspólnotowej synchronii i wytwarzać stan progowy, w którym jednostkowy monolog słabnie na rzecz większej formy obecności. Podobnie należy czytać liczne tradycje chrześcijańskie, w tym modlitwę Jezusową, chorał, ison bizantyjski czy długie recytacje psalmiczne, a także praktyki żydowskie związane z kantylacją, nigunem i modulacją wspólnotowego śpiewu. Każda z nich posiada własną teologię głosu, ciszy, rytmu i oddechu; każda może dawać efekty uspokajające lub integrujące; żadna nie powinna być opisywana tak, jakby była po prostu dawną wersją współczesnego „sound bath”.

Kolejny zespół praktyk obejmuje śpiew alikwotowy, dron i różne formy intonowania na długim tonie, obecne od Syberii, Tuwy i Mongolii przez Azję Centralną, Bałkany, Kaukaz, obszary pasterskie Europy, aż po współczesne eksperymenty wokalne, muzykę medytacyjną i praktyki laboratoryjnie inspirowane pracą z rezonansem. Śpiew alikwotowy, badany między innymi przez Theodore’a Levina, Michaela Vettera czy badaczy akustyki wokalne, polega na takim modelowaniu aparatu głosowego, aby wyodrębnić i wzmacniać określone składowe harmoniczne ponad tonem podstawowym. W kulturach tradycyjnych zjawisko to bywało związane z relacją do krajobrazu, imitacją środowiska akustycznego, praktykami szamańskimi, pasterskimi albo z idiomem muzycznym konkretnej wspólnoty. W ujęciu współczesnym fascynuje ono również dlatego, że rozszczepia zwykłe doświadczenie głosu: jeden wykonawca zdaje się wytwarzać kilka planów brzmieniowych naraz, a słuchacz doświadcza głosu jako przestrzeni, nie tylko jako nośnika słowa. Dron natomiast, czyli długotrwałe podtrzymywanie tonu lub klastra tonalnego, pełni funkcję stabilizatora pola akustycznego. W wielu tradycjach działa jak soniczna oś świata, jak tło, na którym może rozwinąć się melizmat, recytacja, modlitwa, lament, improwizacja albo skupienie. W muzykach indyjskich dron tampusy konstytuuje tonalne środowisko obecności; w tradycjach bizantyjskich i bałkańskich długie podtrzymanie modelują doświadczenie wertykalności i ciągłości; we współczesnych praktykach medytacyjnych dron tworzy zawieszenie narracyjne, w którym uwaga może wejść w tryb bardziej ciągły i mniej rozproszony. Intonowanie, rozumiane szerzej niż konkretna szkoła, obejmuje wszelkie praktyki celowego prowadzenia pojedynczego tonu, samogłoski, zgłoski lub sylaby w sposób wydłużony, rezonansowy i somatycznie świadomy. Tu właśnie spotykają się dawne tradycje liturgiczne, praktyki wokalne rdzennych kultur, ćwiczenia aktorskie, techniki pracy z głosem, pewne odnogi jogi, a także nowoczesne modele terapeutyczne. Z perspektywy regulacyjnej intonowanie może działać przez wydłużenie wydechu, wibrację tkanek, skupienie uwagi na rezonatorach, uproszczenie strumienia poznawczego i wzrost poczucia ucieleśnionej obecności. Z perspektywy kulturowej każdy z tych aspektów jest jednak wpisany w odmienną symbolikę, kosmologię i etykę praktyki.

Dla projektu psychoperformansu najważniejsze staje się więc nie mechaniczne przejęcie którejś z omawianych tradycji, lecz zrozumienie ich formalnych logik. Powtarzalność, długie trwanie tonu, puls oddechowy, wibracja czaszki i klatki piersiowej, kolektywna synchronizacja

głosów, przejście od semantyki słowa do czystej fonacji, zawieszenie zwykłej narracji wewnętrznej, sprzężenie głosu z ruchem ciała i z przestrzenią – to są elementy, które mogą zostać rozpoznane jako operatory przemiany, nawet jeśli nie wolno ich wrywać z macierzystych kontekstów bez komentarza. W planie sytuacyjnym dotyczącym choroby, kryzysu widzenia, przeciążenia układu nerwowego czy reorganizacji codzienności można z tych tradycji wydobywać pewne zasady kompozycyjne: repetycję jako narzędzie obniżenia chaosu poznawczego, dron jako stabilizację pola, intonowanie jako pracę nad osią oddech–głos–ciało, wspólnotowe unisono jako doświadczenie nieizolowanej obecności, alikwotowość jako praktykę wyostającą słuchową subtelność i poczucie wielowarstwowości własnego głosu. Nie oznacza to prawa do twierdzenia, że wszystkie te formy są równoważnymi technikami terapeutycznymi albo że można je dowolnie miksować bez utraty sensu. Oznacza jedynie, że w skali porównawczej ujawniają one pewne ponadlokalne intuicje antropologiczne: człowiek od dawna używa głosu i tonu nie tylko do komunikacji leksykalnej, ale do strojenia relacji między ciałem, afektem, pamięcią, wspólnotą i tym, co uznaje za większe od siebie. Właśnie w tym miejscu tradycje mantry, zikru, śpiewu alikwotowego, dronu i intonowania stają się dla psychoperformansu ważne – nie jako egzotyczny magazyn efektów specjalnych, lecz jako archiwum wyspecjalizowanych technologii obecności, których analiza musi pozostać zarazem precyzyjna, krytyczna i dekolonialnie czujna.

To właśnie dlatego tradycje dźwiękowe trzeba rozpatrywać nie tylko jako zbiory technik, lecz jako pełne mikrokosmologie głosu, ciała i obecności. Kiedy współczesny odbiorca słyszy mantre, zikr albo długi ton dronu, bardzo łatwo projektuje na te zjawiska własne potrzeby: relaks, wyciszenie, „uzdrawianie energii”, odprężenie po pracy, odzyskanie kontaktu z ciałem. Wszystko to może się wydarzać, ale byłoby poznawczo zbyt ubogie zatrzymać się wyłącznie na tym poziomie. W większości dawnych i klasycznych tradycji sonicznym rdzeniem praktyki nie jest komfort, lecz transformacja relacji człowieka do języka, oddechu, pamięci, świętości, wspólnoty albo świata pozaludzkiego. Dźwięk działa tam jako medium przejścia między rejestrami egzystencji. Powtarzana sylaba, imię, formuła modlitewna, przedłużony ton lub drżący alikwot nie są tylko czymś „ładnym do słuchania”; są narzędziem zmiany trybu bycia. Głos przestaje być wyłącznie nośnikiem informacji, a staje się aktem ontologicznym, to znaczy czynnością współustanawiającą rzeczywistość przeżywaną. W wielu systemach tradycyjnych istnieje bardzo silne przekonanie, że sposób wydawania dźwięku wpływa nie tylko na stan psychiczny jednostki, lecz na sam porządek relacji między wnętrzem a tym, co transcendentne, wspólnotowe, kosmiczne albo duchowe. Mircea Eliade, Henri Corbin, André Padoux, Jean During i wielu innych badaczy różnych tradycji zwracali uwagę, że dźwięk rytualny nie jest dodatkiem do systemu wierzeń, lecz jednym z jego najgłębszych nośników operacyjnych. To dzięki niemu abstrakcyjna doktryna staje się praktyką ciała. W tym sensie mantra czy zikr nie są tylko „treścią wypowiedzaną na głos”, ale procedurą reorganizacji podmiotu. Repetycja osłabia rozproszenie. Puls porządkuje czas. Oddech staje się matrycą uwagi. Artykulacja przesuwając środek ciężkości z goniwmy myśli na namacalność fonacji. Wibracja przypomina, że głos nie jest czymś wyłącznie psychicznym ani wyłącznie symbolicznym, lecz materialnym wydarzeniem somatycznym. To wszystko sprawia, że dawne praktyki soniczne można czytać jako wysoce rozwinięte technologie pracy nad obecnością, choć oczywiście ich własne języki opisu nie posługiwały się terminologią autonomicznej regulacji, neurofizjologii czy psychoterapii. Dla psychoperformansu kluczowe jest właśnie dostrzeżenie tej warstwy pośredniej, w której nie redukujemy praktyk do relaksacji, ale też nie fetyszyzujemy ich jako niedostępnych relikwów egzotyki. Zamiast tego rozpoznajemy ich funkcje formalne: repetycja, rezonans, oddechowa

periodyczność, wspólnotowa synchronia, ograniczenie semantycznego szumu, wyostrenie słuchowej samoobecności, przejście od mowy dyskursywnej do głosu jako zjawiska granicznego.

Warto przy tym zauważyć, że w wielu kulturach dźwięk nie był wcale traktowany jako obiekt estetycznej kontemplacji oddzielony od życia, lecz jako narzędzie strojenia całego układu człowiek–świat. W Indiach pojęcie nada, szczególnie w późniejszych, mistyczno-jogicznych rozwinęciach, odnosiło uwagę ku „dźwiękowi” jako zasadzie subtelnej, ale też jako drodze praktyki, w której słyszenie i wydawanie dźwięku stają się sposobem wchodzenia w inną organizację świadomości. W tradycjach sufickich rytmiczna repetycja Imienia, niekiedy sprzężona z oddechem, ruchem i określoną postawą ciała, miała prowadzić nie tylko do uspokojenia, lecz do intensyfikacji pamięci i obecności Boga w sercu praktykującego. W tradycjach chrześcijańskich długie formy psalmodii, melorecytacji czy śpiewu chóralnego modelowały nie tylko liturgiczny czas wspólnoty, ale również wewnętrzną ekonomię uwagi, poddając indywidualny rytm oddechu i myślenia większej, wspólnej frazie. W kulturach pasterskich Azji Centralnej i Syberii głos oraz dron bywały związane z krajobrazem, przestrzenią, zwierzętami, żywiołami i relacją człowieka do miejsca. Śpiew alikwotowy ujawnia tutaj szczególną intuicję antropologiczną: głos nie musi być jednowymiarowy, może otworzyć się na wewnętrzną wielowarstwowość, stać się równocześnie ziemisty i świetlisty, podstawowy i nadbudowany, cielesny i niemal pozacielesny. To doświadczenie ma ogromną wagę dla wszelkich praktyk transformacyjnych, ponieważ podważa potoczny nawyk utożsamiania „ja” z jednolitym, stabilnym i w pełni przezroczystym głosem wewnętrznym. Śpiew alikwotowy uczy, że to, co wydaje się jednym tonem, może zawierać w sobie wiele porządków naraz; że ciało, odpowiednio prowadzone, ujawnia ukryte warstwy rezonansu; że słuch może zostać przeciwny do wychwytywania subtelności wcześniej niedostrzegalnych. Nie trzeba metafizycznie przesadzać, by dostrzec w tym potężną analogię do przemiany psychicznej: również ona często polega na przejściu od złudzenia jednowarstwowości do doświadczenia wieloplanowości siebie. Dron z kolei działa jak oś stabilizacji. Nie opowiada historii, nie narzuca gwałtownych zwrotów, nie epatuje nowością. Utrzymuje pole. Taka soniczna ciągłość bywa nieoceniona tam, gdzie podmiot doświadcza rozpadu, chaosu, przeciążenia albo braku wewnętrznej podstawy. W planie sytuacyjnym może to mieć znaczenie pierwszorzędne. Długi ton, jednostajnie podtrzymywany głos, stabilny szum, rytmiczna repetycja sylaby lub imienia – wszystkie te środki mogą wytwarzać warunki, w których układ nerwowy przestaje być zmuszony do permanentnego reagowania na nowość i może wejść w tryb bardziej osiadły, kontenerujący, skupiony. Nie chodzi tu jeszcze o dowód kliniczny w sensie biomedycznym, lecz o głęboką prawidłowość antropologiczną: człowiek od tysiącleci używa powtarzalnego dźwięku do tego, by przeprowadzać siebie i innych przez stany graniczne, niepewne i wymagające reorganizacji.

Właśnie dlatego dla psychoperformansu najcenniejsze nie jest dosłowne kopiowanie obcych tradycji, ale wydobywanie z nich zasad kompozycyjnych możliwych do zastosowania w sposób świadomy, krytyczny i etyczny. Jeżeli projekt dotyczy kryzysu widzenia, choroby przewlekłej, przeciążenia psychicznego lub długotrwałej reorganizacji życia, to mantra, zikr, dron, intonowanie i śpiew alikwotowy nie muszą być importowane jako gotowe rytuały z całym nie swoim zapleczem doktrynalnym. Mogą zostać potraktowane jako źródła wiedzy o tym, jak głos organizuje ciało, jak repetycja osłabia tyranię nadmiaru bodźców, jak długi ton buduje poczucie podstawy, jak wspólne brzmienie przekształca samotność w współobecność, jak vibracja staje się formą autopercepcji głębszą niż sama myśl. W tym sensie tradycje świata uczą nie tyle

konkretnych „sztuczek terapeutycznych”, ile całej epistemologii głosu. Uczą, że głos nie jest jedynie narzędziem wypowiadania treści, lecz narzędziem modelowania czasu i napięcia. Uczą, że dźwięk może przejmować funkcję pojęcia tam, gdzie pojęcie okazuje się zbyt kruche, zbyt obronne albo zbyt rozwlekłe. Uczą, że rytm oddechu, rytm słowa i rytm ciała mogą zostać w pewnych warunkach zestrojone tak, aby podmiot nie tyle „uspokoił się”, ile wszedł w bardziej uporządkowaną formę obecności. To ma bezpośrednie znaczenie dla całej książki i dla planu IndywiduAkcji. W przypadku artysty wizualnego doświadczającego kryzysu okulistycznego praca dźwiękiem może stanowić przeciwwagę dla przeciążonego pola wzrokowego, może przesunąć oś doświadczenia z forsownego patrzenia na słuchanie, czucie rezonansu i świadome oddychanie, może odciążyć tyranię obrazu bez odrzucania samej sztuki. Ale aby taka praca była dojrzałe zaprojektowana, musi być osadzona nie w naiwnym synkretyzmie, lecz w głębokim rozpoznaniu genealogii i funkcji praktyk sonicznych. W przeciwnym razie mantra stanie się pustą afirmacją, zikr egzotycznym efektem, alikwotowość popisową ciekawostką, a dron tylko estetycznym tłem. Tymczasem ich prawdziwa doniosłość polega na tym, że wszystkie te formy pokazują człowiekowi możliwość przestrojenia relacji między uwagą, ciałem, wspólnotą, znaczeniem i czasem.

W dalszym rozwinięciu trzeba jeszcze mocniej podkreślić różnicę pomiędzy praktykami, w których dźwięk służy przede wszystkim indywidualnemu centrowaniu uwagi, a takimi, w których jego zasadnicza funkcja jest kolektywna, relacyjna i ceremonialna. W wielu nowoczesnych uproszczeniach mantra, zikr czy intonowanie bywają przedstawiane tak, jakby ich głównym celem było wewnętrzne uspokojenie jednostki. Tymczasem w rzeczywistości porównawczej bardzo wiele z tych form działa inaczej: nie po to, by odizolować jednostkę od świata, lecz po to, by włączyć ją w większy porządek rytmu, obecności, pamięci i współbrzmienia. Wspólne recytacje, responsoria, praktyki unisonowe, okrężne repetycje Imienia, chóralna psalmodia, wielogłosowe drony albo rytmizowane formuły modlitewne wytwarzają coś więcej niż tylko prywatny relaks. Wytwarzają synchronię. Synchronia ta nie jest kategorią banalną. Oznacza chwilowe sprzęgnięcie ciał, oddechów, artykulacji, pauz, gestów i mikroruchów uwagi w jeden porządek czasowy. To właśnie dlatego praktyki sonicznoritualne mają tak wielką siłę antropologiczną: jednostka przestaje być jedynym źródłem własnej regulacji, ponieważ zostaje czasowo podtrzymana przez strukturę wspólnego głosu. Z punktu widzenia psychofizjologii można mówić o zjawiskach współregulacji, entrainmentu, modulacji przez wspólny puls i redukcji chaotycznej zmienności reakcji. Z punktu widzenia antropologii rytuału, rozwijanej między innymi przez Victora Turnera, Gilberta Rougeta czy Catherine Bell, należałoby powiedzieć, że dźwięk współtworzy stan progowy, w którym zwykły, codzienny reżim jednostkowości zostaje zawieszony, a podmiot wchodzi w inny rodzaj czasu – bardziej powtarzalny, bardziej uporządkowany, mniej zdominowany przez prywatną narrację i przez przypadkowy szum świata. To rozpoznanie ma fundamentalne znaczenie dla psychoperformansu, ponieważ pokazuje, że tradycje dźwiękowe świata nie operują wyłącznie na osi „ja i moje samopoczucie”, lecz bardzo często na osi „ja–wspólnota–porządek większy niż ja”. W kryzysie choroby przewlekłej, izolacji, lęku albo przeciążenia sensorycznego to może być różnica decydująca. Jednostka nie potrzebuje wówczas wyłącznie wyciszenia, ale także doświadczenia, że może zostać podtrzymana przez formę większą od własnej fragmentaryczności. Wspólny głos, wspólny oddech, wspólny dron, wspólna repetycja – wszystkie te środki mogą działać jako matryce wtórnej integracji, nie przez perswazję pojęciową, lecz przez cielesne doświadczenie współobecności. Dlatego w historii praktyk sonicznych tak często pojawiają się długie, repetycyjne, wspólnotowe układy głosowe. Ich siła

nie polega tylko na „brzmieniu”, lecz na tym, że organizują człowieka społecznie, temporalnie i afektywnie zarazem. Właśnie w takich konfiguracjach głos przestaje być wyłącznie własnością jednostki, a staje się miejscem, w którym jednostka zostaje czasowo włączona w rytm wspólnego bycia.

Równie ważne jest rozróżnienie między głosem jako nośnikiem semantyki a głosem jako autonomicznym wydarzeniem cielesnym. W wielu tradycjach fonacyjnych słowo, sylaba, imię albo formuła zachowują wysoką wagę znaczeniową. Mantra może być nośnikiem określonej boskiej jakości lub konfiguracji doktrynalnej, zikr przywołuje Imię i działa w porządku pamięci teologicznej, modlitwa Jezusowa nie jest neutralnym zestawem fonemów, lecz praktyką zakorzenioną w całej chrześcijańskiej antropologii serca, pokory i nieustannego wspomnienia Boga. Z drugiej strony istnieje cały obszar praktyk, w których znaczenie leksykalne słabnie, a pierwszeństwo przejmuje samo brzmienie, samo wydłużenie tonu, samo drżenie rezonatorów, sama artykulacyjna materialność głosu. Śpiew alikwotowy, długie samogłoski, toniczne intonowanie, przedłużone sylaby bez rozbudowanej treści leksykalnej, archaiczne zawołania, soniczne lamentsy, niektóre formy pieśni pasterskich, część praktyk improwizacyjnych i transowych – wszystkie one uczą, że głos może działać nie przez to, co „mówi”, ale przez to, jak reorganizuje ciało i przestrzeń. To rozróżnienie jest szczególnie cenne dla projektowania planu sytuacyjnego. W momentach, gdy język dyskursywny staje się przeciążony, gdy słowa nadmiernie interpretują doświadczenie, gdy opowieść o chorobie lub kryzysie produkuje tylko dalszy hałas wewnętrzny, praca na głosie asemantycznym albo półsemantycznym może przywracać kontakt z warstwą bardziej pierwotną: z oddechem, wibracją, kłatką piersiową, czaszką, jamą ustną, kręgosłupem, dnem miednicy, rytmem wydechu, ciśnieniem powietrza, czuciem rezonansu. W takim ujęciu głos nie jest już tylko komunikatem, lecz formą autopercepcji. Człowiek słyszy siebie nie jako narratora, ale jako ciało zdolne do podtrzymywania tonu, do modulacji napięcia, do przechodzenia między szorstkością a miękkością, między napięciem gardła a otwarciem faryngealnym, między tonem krótkim a wydłużonym, między dźwiękiem łamliwym a stabilnym. Ta cielesna warstwa głosu ma ogromne znaczenie transformacyjne, ponieważ często omija nadmiernie skodyfikowane mechanizmy samoopisu. Można godzinami opowiadać o lęku, a nadal pozostawać odcięty od realnego przebiegu własnego oddechu. Można analizować kryzys, a jednocześnie nie słyszeć, jak ciasno brzmi własna fonacja. Tradycje świata pokazują, że głos jest jednym z najstarszych narzędzi sprowadzania uwagi z powrotem do ciała – nie ciała rozumianego abstrakcyjnie, lecz ciała rezonującego, rytmizującego się, odzyskującego pion, ciężar i osadzenie. W tym właśnie sensie dźwięk bywa technologią antropologiczną głębszą niż samo słowo: potrafi przywrócić podmiotowi dostęp do własnej materialnej obecności wtedy, gdy sama semantyka już nie wystarcza.

Warto wreszcie spojrzeć na te tradycje także przez pryzmat różnicy między praktykami stabilizującymi a praktykami intensyfikującymi. Współczesny język „terapii dźwiękiem” ma silną tendencję do utożsamiania dźwięku z ukojeniem, łagodnością i wyciszeniem, jakby wszystkie formy soniczne świata służyły ostatecznie temu, by człowiek poczuł się miękko, spokojnie i bezpiecznie. Jest to obraz bardzo niepełny. Wiele tradycji dźwiękowych nie uspokaja w prosty sposób, lecz przeciwnie – zwiększa intensywność obecności, zagęszcza afekt, wyostrza uwagę, doprowadza do przeciążenia zwykłych filtrów percepcyjnych, wprowadza w trans, ekstazę, lament, uniesienie, skrajne skupienie albo doświadczenie graniczne. Dotyczy to części praktyk sufickich, niektórych pieśni szamańskich, lamentacyjnych i inicjacyjnych, obrzędowych bębnow

i dronów, ale także wielu form śpiewu religijnego, które nie mają „kojącego” charakteru w banalnym sensie, lecz poruszają, otwierają, destabilizują, rozbijają utarte formy czucia po to, by następnie umożliwić nową integrację. Ta obserwacja jest bardzo ważna, ponieważ chroni przed infantylizacją całego pola. Dźwięk nie jest tylko kołyską; bywa także narzędziem przejścia przez próg. Może uspokajać, ale może też rozszczelniać. Może kontenerować, ale może też wydobywać na powierzchnię to, co dotąd stłumione. Może porządkować, ale może też najpierw doprowadzić do ujawnienia chaosu, który wcześniej pozostawał zamrożony. W planie sytuacyjnym trzeba więc zawsze pytać nie tylko o to, jaki dźwięk „pomaga”, lecz także w jakim etapie przemiany znajduje się osoba praktykująca. Co innego będzie potrzebne tam, gdzie dominują nadmierne pobudzenie, bezsenność, lęk i przeciążenie układu autonomicznego, a co innego wtedy, gdy problemem jest zastygnięcie, odcięcie afektu, zablokowanie ekspresji albo chroniczna niemożność przejścia przez stan progowy. Tradycje dźwiękowe świata są tak cenne właśnie dlatego, że nie dają jednej odpowiedzi. Jedne formy budują oś, inne otwierają szczelinę. Jedne pracują na powtarzalności i koherencji, inne na narastaniu, szorstkości, drzeniu, intensyfikacji. Jedne zbliżają do ciszy, inne prowadzą przez soniczne przeciążenie ku przemianie. Dla psychoperformansu oznacza to konieczność odejścia od prostych etykiet. Nie istnieje „jeden leczniczy dźwięk” ani „jedna zdrowa wibracja”. Istnieją natomiast całe rodziny praktyk, które od tysiącleci modelują przejścia między różnymi stanami ciała i świadomości. Ich porównawcza analiza uczy, że głos i dźwięk mogą pełnić rolę zarówno stabilizatorów, jak i katalizatorów. I właśnie w tej dwoistości – w zdolności do kojenia oraz do uruchamiania – tkwi ich najgłębsza wartość dla pracy nad przemianą.

Jeszcze inny wymiar tych tradycji ujawnia się wtedy, gdy zamiast pytać jedynie o to, co człowiek „robi z dźwiękiem”, zapytamy, co dźwięk robi z doświadczeniem czasu. To jedno z centralnych, a zarazem najczęściej niedocenianych zagadnień w porównawczej analizie praktyk mantrycznych, zikrowych, dronowych i intonacyjnych. W zwykłej codzienności czas psychiczny jest poszatowany, przerywany bodźcami, podporządkowany zadaniom, obrazom, lękom antycypacyjnym i mikronapięciom, które nie pozwalają uwadze osiąść w jednym rytmie. Tradycje dźwiękowe od tysiącleci działają właśnie przeciw tej fragmentaryzacji. Repetycja sylaby, periodyczny powrót Imienia, przedłużenie samogłoski, stabilność tonu podstawowego, regularna pulsacja oddechu, stopniowe narastanie lub zawężanie zakresu brzmienia – wszystko to nie tylko porządkuje afekt, ale przeobraża samą formę przeżywania czasu. Człowiek przestaje doświadczać chwili jako serii oderwanych jednostek i zaczyna doświadczać jej jako ciągłości, fali, oddechowego łuku, przepływu. To ma znaczenie nie tylko medytacyjne czy religijne, lecz ściśle antropologiczne i psychofizyczne. Henri Lefebvre pisał o rytmanalizacji, Victor Turner o liminalności, Thomas Csordas o ucieleśnieniu, a badacze głosu i muzyki tacy jak John Blacking, Steven Feld, Gilbert Rouget czy Michael Silverstein wskazywali, że dźwięk nie jest neutralnym dodatkiem do doświadczenia, ale jednym z głównych narzędzi organizowania temporalności życia. W praktykach sonicznych świata szczególnie wyraźnie widać, że człowiek potrzebuje nie tylko znaczeń, lecz także rytmów, w których znaczenia mogą się ucieleśnić. Mantra i zikr działają więc nie tylko poprzez treść i nie tylko poprzez relaksacyjny potencjał repetycji, ale także poprzez zdolność ustanawiania alternatywnego czasu wobec czasu kryzysu, pośpiechu, rozproszenia, czujności alarmowej lub zablokowania. W stanie choroby, zwłaszcza choroby przewlekłej, czas bardzo często rozpada się na oczekiwanie, niepewność, nawrót, wizytę, wynik, lęk przed przyszłością, utratę dawnego rytmu pracy i życia. Dlatego praktyki dźwiękowe mają tak duże znaczenie w projektowaniu przemiany: pozwalają niekiedy odzyskać nie tyle „spokój”, ile bardziej zamieszkiwalny czas. Dron nie spieszy się. Intonowanie nie wymusza skoku.

Repetycja nie domaga się nowości. W tym sensie tradycje dźwiękowe są archiwami technik odzyskiwania ciągłości istnienia. Dla artysty wizualnego uwikłanego w kryzys widzenia ma to wagę dodatkową, ponieważ dominująca kultura wzrokowa przyspiesza, fragmentaryzuje i kolonizuje uwagę obrazami; praca dźwiękiem może więc nie tylko regulować napięcie, ale też przywracać doświadczenie czasu mniej pociętego przez wzrokowy nadmiar.

Nie można także pominąć relacji między dźwiękiem a przestrzenią, ponieważ ogromna część tradycji, o których mowa, nie istnieje jako czysta technika głosowa oderwana od miejsca. Świątynia, zawią, pustynia, step, jaskinia, klasztor, góra, sala modlitwy, krąg wspólnoty, krajobraz pasterski, drewniane wnętrza o określonym pogłosie, kamienna przestrzeń wzmacniająca rezonans, otwarty teren rozciągający dźwięk w innym stosunku do horyzontu – wszystkie te układy wpływają na sposób, w jaki głos jest tworzony, słyszany i odczuwany. Dźwięk nigdy nie jest wyłącznie tym, co wydobywa krtani; jest także tym, co czyni z nim architektura, wilgotność powietrza, temperatura, otoczenie, wspólnota słuchających ciał i sposób, w jaki przestrzeń odpowiada rezonansem albo oporem. Badacze antropologii słuchania i pejzażu akustycznego, od R. Murray Schafera po Stevena Felda, pokazali, że kultury nie tylko produkują dźwięki, ale zamieszkują określone światy akustyczne. To zaś znaczy, że mantra, zikr, śpiew alikwotowy czy intonowanie są zawsze wpisane w szersze środowisko słuchowe, a nie tylko w izolowaną czynność wokalną. W praktykach pasterskich i stepowych długi ton albo alikwot może pozostawać w dialogu z przestrzenią otwartą, z echem terenu, z odgłosami zwierząt, z wiatrem i z poczuciem oddalenia. W praktykach klasztornych i liturgicznych znaczenie ma pogłos, wertykalność wnętrza, zbiorowe ustawienie ciał i relacja między indywidualnym głosem a architekturą jako wzmacniaczem wspólnej fonii. W pewnych formach sufickich sam układ kręgu, ruch ciał i akustyka miejsca współtworzą stan, którego nie da się sprowadzić do tekstu formuły. To rozpoznanie ma wielkie znaczenie dla psychoperformansu, bo uczy, że dźwięku nie projektuje się nigdy abstrakcyjnie. Trzeba projektować pole akustyczne. Trzeba wiedzieć, czy działanie ma się wydarzyć w przestrzeni zamkniętej, kontenerującej, ciepłej i bliskiej ciału, czy w przestrzeni bardziej rozległej, oddechowej, otwartej na oddalenie. Trzeba rozumieć, czy rezonans ma wzmacniać poczucie osadzenia, czy przeciwnie – kierować ku rozproszaniu granic, ku ekstatycznemu rozszerzeniu, ku odczuciu obcowania z czymś większym. Tradycje świata nie przekazują tu gotowych recept, ale uczą fundamentalnej zasady: dźwięk działa zawsze jako relacja między ciałem a przestrzenią. Wszędzie tam, gdzie współczesna komercjalizacja redukuje praktyki soniczne do przenośnego pliku audio i pary słuchawek, ginie bardzo istotna część ich rzeczywistej mocy kulturowej i transformacyjnej. Nie znaczy to, że praca indywidualna jest bezwartościowa. Znaczy tylko, że trzeba świadomie rozumieć, co zostało odjęte, a co może zostać odtworzone w innym porządku planu sytuacyjnego.

Równie istotna jest kwestia pamięci i transmisji, ponieważ wiele praktyk dźwiękowych świata nie jest jedynie zbiorem brzmień, ale sposobem przechowywania tradycji w ciele. Głos pamięta inaczej niż pismo. Pamięta rytmem, oddechem, napięciem mięśni artykulacyjnych, długością frazy, wyczuciem akcentu, zestrojeniem z innymi głosami, materialnym śladem wielokrotnie powtarzanego gestu fonacyjnego. W kulturach oralnych i liturgicznych repetycja nie oznacza mechanicznego powtórzenia, ale praktykę ucieleśnionej pamięci. To dlatego tak wiele tradycji tak silnie pilnuje poprawnej recytacji, właściwego prowadzenia tonu, odpowiedniej emisji i sposobu przekazu mistrzowskiego. Nie chodzi wyłącznie o ortodoksję treści, lecz o zachowanie określonej formy obecności, która w danym systemie uchodzi za skuteczną, prawdziwą albo godną przekazywania. Kiedy mantra traci precyzję, kiedy zikr zostaje spłycony do egzotycznego

efektu, kiedy śpiew alikwotowy zamienia się tylko w demonstrację niezwyklej techniki, znika właśnie ten wymiar pamięci wcielonej. Psychoperformans może się z tego wiele nauczyć. Jeżeli plan sytuacyjny ma naprawdę prowadzić do przemiany, nie wystarczy jednorazowe „mocne doświadczenie”. Potrzebna jest pamięć ciała, czyli taka forma powtarzania, w której czynność nie pozostaje zewnętrznym zadaniem, ale zaczyna być przechowywana somatycznie. W tym sensie tradycje dźwiękowe świata są szkołami długiego trwania. Nie ufają wyłącznie intensywności momentu. Ufają rytmowi ćwiczenia, inkorporacji, konsekwencji, stopniowemu wchodzeniu w głos i pozwalaniu, by głos wszedł w ciało. To szczególnie cenne w kontekście choroby nawrotowej, zaburzeń stresowych, przeciążenia sensorycznego i wszelkich kryzysów, w których jednostka rozpaczliwie szuka jednego przełomowego zdarzenia, zamiast uczyć się praktyki, która buduje nowe nawyki obecności. Tradycje mantryczne, modlitewne, intonacyjne i dronowe uczą, że skuteczność niekoniecznie rośnie wraz z widowiskowością. Często rośnie wraz z cierpliwością, powtarzalnością i zestrojeniem praktyki z realnym rytmem życia. Dlatego z perspektywy tej książki ich wartość nie polega tylko na bogactwie symboli, lecz na tym, że przechowują wielowiekową wiedzę o tym, jak głos może stać się pamięcią przemiany.

To z kolei prowadzi do jeszcze jednego zagadnienia: różnicy między autentycznym przekładem a powierzchownym synkretyzmem. Nowoczesna kultura terapeutyczna bardzo chętnie skleja mantrę, gong, oddech, afirmację, kadzidło, medytacyjną playlistę, „uzdrawiające częstotliwości”, odrobinę języka neurobiologii i kilka pojęć z psychologii traumy, tworząc z tego produkt, który sprawia wrażenie uniwersalnej technologii dobrostanu. Problem nie polega na tym, że takie hybrydy są zawsze bezwartościowe. Problem polega na tym, że zbyt często gubią rozpoznanie funkcji, genealogii i granic własnych środków. W psychoperformansie nie chodzi o to, by zabronić syntezy. Przeciwnie, cała książka opiera się na świadomym, krytycznym montażu wiedzy z wielu dziedzin. Ale synteza wymaga rygoru. Jeżeli używa się powtarzanego głosu, trzeba wiedzieć, czy służy on stabilizacji, intensyfikacji, współnocie, pracy z oddechem, modulacji pola akustycznego, symbolicznej inwokacji, czy jeszcze czemuś innemu. Jeżeli wprowadza się długi ton, trzeba rozumieć, czy ma on budować podstawę, czy otwierać doświadczenie zawieszenia. Jeżeli operuje się imieniem, sylabą lub asemantycznym brzmieniem, trzeba rozstrzygnąć, czy ich moc ma charakter semantyczny, somatyczny, rytualny, czy kompozycyjny. Tylko wtedy możliwe jest etyczne i twórcze wykorzystanie inspiracji międzykulturowych. W przeciwnym razie powstaje dekoracyjna mieszanka, która może nawet chwilowo działać, ale nie uczy niczego trwałego i nie szanuje logiki źródeł. W przypadku pracy z chorobą oka, z napięciem chronicznym, z lękiem o widzenie i z próbą zbudowania długofalowej IndywiduAkcji ryzyko powierzchownego synkretyzmu jest szczególnie wysokie, bo pokusa szybkiej ulgi bywa ogromna. Tym bardziej potrzebna jest dyscyplina. Dźwięk ma być użyty nie jako egzotyczny ornament ani jako obietnica natychmiastowej naprawy, lecz jako precyzyjnie rozpoznany operator przemiany, osadzony w szerszej strukturze życia, odpoczynku, pracy, sztuki, leczenia i codziennej samoregulacji.

Dlatego końcowo trzeba powiedzieć jasno: tradycje dźwiękoterapeutyczne świata są bezcenne nie dlatego, że wszystkie prowadzą do jednego uniwersalnego modelu uzdrawiania, lecz dlatego, że odsłaniają wielość sposobów, w jakie człowiek uczył się używać głosu i dźwięku do przechodzenia przez stany graniczne. Jedne z tych sposobów są bardziej kontemplacyjne, inne bardziej ekstatyczne; jedne indywidualne, inne zbiorowe; jedne silniej związane z treścią sakralną, inne z samą materialnością brzmienia; jedne stabilizujące, inne uruchamiające; jedne bardziej wertykalne, skierowane ku transcendencji, inne bardziej horyzontalne, zakorzenione

w krajobrazie, wspólnocie i ciele. Właśnie to bogactwo powinno interesować psychoperformans. Nie jako magazyn gotowych recept, lecz jako wielkie porównawcze laboratorium technik obecności. Z niego można wydobywać zasady, które pozostają żywe również dziś: że repetycja może stać się schronieniem dla rozproszonej uwagi; że wspólny puls może na chwilę unieść człowieka ponad jego prywatny chaos; że długi ton potrafi odbudować poczucie podstawy; że głos, zanim stanie się nośnikiem znaczenia, jest wydarzeniem ciała; że przestrzeń słuchowa ma znaczenie równie duże jak treść; że pamięć przemiany buduje się przez rytm, nie tylko przez deklarację; że prawdziwa praca dźwiękiem wymaga pokory wobec czasu, miejsca i kontekstu. Właśnie w tym sensie mantra, zikr, śpiew alikwotowy, dron i intonowanie są dla tej książki tak istotne: pokazują, że człowiek od dawna posiadał subtelne, wielowarstwowe technologie pracy nad sobą, w których głos był zarazem materią, znakiem, oddechem, wspólnotą, modlitwą, krajobrazem i przejściem.

Jeżeli ten podrozdział ma zostać domknięty na poziomie naprawdę użytecznym dla całej architektury książki, trzeba jeszcze wyraźniej sformułować zasadę metodologiczną: tradycje soniczne świata nie są dla psychoperformansu magazynem dekoracyjnych egzotyzmów, lecz zbiorem wysoko wyspecjalizowanych matryc operacyjnych, które należy czytać porównawczo, fenomenologicznie i krytycznie zarazem. Oznacza to konieczność równoczesnego utrzymania kilku planów analizy. Plan pierwszy jest historyczno-genealogiczny: każda praktyka – mantra, zikr, nigun, ison, dron, intonowanie, śpiew alikwotowy, wokaliza lamentacyjna, recytacja kanoniczna – powstała w konkretnym układzie doktrynalnym, społecznym i akustemologicznym, by użyć terminu Stevena Felda. Plan drugi jest morfologiczny: trzeba rozpoznać, jakie formalne operatory tworzą daną praktykę, to znaczy jaka jest rola repetycji, jakie miejsce zajmuje puls oddechowy, jak skonstruowana jest periodyczność frazy, czy przeważa fonacja semantyczna czy asemantyczna, czy praktyka działa przez unison, heterofonię, bordun, melorecytację, melizmatyczność, akcent inicjalny, przedłużenie wydechu, mikrofluktuacje intonacyjne lub rezonans wspólnotowy. Plan trzeci jest antropologiczno-kliniczny: należy zapytać, jakie stany cielesne i afektywne dana forma wytwarza, konteneruje, intensyfikuje, kanalizuje albo transformuje. I dopiero plan czwarty, wtórny, dotyczy ewentualnego przekładu do współczesnego języka samoregulacji, pracy z uwagą, modulacji pobudzenia, współregulacji grupowej czy praktyk zdrowienia. Właśnie odwrócenie tej kolejności produkuje większość nadużyć rynku wellness: bierze się końcowy efekt relaksacyjny i projektuje go wstecz na całą tradycję, jakby był jej jedyną istotą. Tymczasem dla etnomuzykologii, antropologii rytuału i studiów nad performatywnością głosu jest oczywiste, że to samo narzędzie foniczne może mieć odmienne funkcje w różnych reżimach kulturowych: bywa aparatem anamnezy, techniką dyscypliny ascetycznej, mechanizmem przejścia liminalnego, medium teofanii, procedurą intensyfikacji wspólnoty, technologią transmisji pamięci albo praktyką rekontekstualizacji cierpienia. Dla psychoperformansu z tego wynika podstawowa dyrektywa: wolno uczyć się od tych tradycji ich logik formalnych, lecz nie wolno ich spłaszczać do języka „kojących wibracji”. Im większa precyzja porównawcza, tym większa szansa, że głos i dźwięk zostaną użyte twórczo, a nie banalnie.

Z punktu widzenia projektowania planu sytuacyjnego szczególnie istotna staje się możliwość wyabstrahowania z tych tradycji kilku klas funkcji, które później mogą zostać zastosowane w sposób adekwatny do konkretnego przypadku, na przykład do długotrwałego kryzysu okulistycznego, przeciążenia psychonerwowego, zaburzeń snu, labilności afektywnej albo chronicznego rozproszenia. Pierwsza klasa funkcji to funkcje izotoniczne, czyli stabilizujące i

ujednolicające pole doświadczenia: należą do nich dron, bordun, długie samogłoski, spokojna repetycja sylaby, jednostajna melorecytacja, ciągły ton wspólnotowy, wszelkie formy sonicznego „utrzymywania podstawy”. Druga klasa obejmuje funkcje respiracyjne i wagalne, gdzie materiał głosowy pracuje przede wszystkim poprzez zmianę dynamiki oddechu, wydłużenie wydechu, modulację ciśnienia podgłośniowego, obniżenie nadmiernej amplitudy pobudzenia oraz wzrost interoceptywnej czytelności ciała. Trzecia klasa to funkcje intensyfikujące i tranzytywne, obecne w praktykach, które nie koją w prostym sensie, lecz prowadzą przez narastanie, przyspieszenie, rytmiczne zagęszczenie, wielokrotne wezwanie, hiperfokus lub ekstatyczne przeciążenie ku zmianie stanu świadomości. Czwarta klasa to funkcje kolektywizujące: unison, responsorium, powtarzanie formuły w kręgu, wielogłosowe podtrzymanie tonu, pulsacyjne współbrzmienie, czyli wszystko to, co osłabia izolację podmiotu i włącza go w większy układ oddechowo-głosowy. Piąta dotyczy funkcji semioforycznych i inwokacyjnych, kiedy dźwięk nie działa wyłącznie przez fizjologię fonacji, lecz jako nośnik Imienia, Formuły, Słowa, wezwania, relacji do bóstwa, przodka, wspólnoty, krajobrazu albo własnej tożsamości transformacyjnej. Jeżeli rozpoznaje się te funkcje z dostateczną dokładnością, możliwe staje się budowanie praktyk nieopartych na naiwnym synkretyzmie, lecz na świadomej kompozycji operatorów. W przypadku artysty wizualnego żyjącego pod presją zaburzeń widzenia i niepewności nawrotu choroby można przykładowo uznać, że nadrzędną potrzebą nie jest soniczna intensyfikacja ekstatyczna, lecz przywracanie osi stabilizacji, redukcja wzrokocentrycznego przeciążenia, kontenerowanie lęku antycypacyjnego, reorganizacja rytmu dobowego i stworzenie nieobrazowych dróg obecności. W takim układzie większą wartość mogą mieć formy dronowe, intonacyjne, półmantryczne, o niskiej agresywności bodźcowej, długiej frazie wydechowej i wysokiej zdolności do modulacji napięcia autonomicznego, niż praktyki soniczne nastawione na gwałtowne wzbudzenie, eksplozję afektu lub transowe przeciążenie. To nie jest sąd uniwersalny, lecz wniosek funkcjonalny wynikający z konkretnej topografii przypadku. Właśnie tu ujawnia się przewaga myślenia psychoperformatywnego nad bezrefleksyjnym zapożyczeniem: nie pyta się, która tradycja jest „najmocniejsza”, tylko który operator jest najadekwatniejszy w danym etapie przemiany.

Należy przy tym stale pamiętać, że głos nie jest wyłącznie zjawiskiem akustycznym, lecz splotem biomechaniki, afektu, symbolizacji, słuchu własnego, propriocepcji i relacyjnej ekspozycji. To dlatego tak wiele tradycji przywiązuje wagę do inicjacji, transmisji i prowadzenia przez bardziej doświadczonego praktyka. Głos odsłania. Głos demaskuje napięcie mięśni nadgnykowych i podgnykowych, zacisk gardła, sztywność żuchwy, płytkość oddechu, labilność tonu, przymus kontroli, wstyd przed słyszalnością własnego ciała, a także całe historiografie podporządkowania: kto miał prawo mówić, kto śpiewać, kto milczeć, kto wydawać dźwięk publicznie, kto był uciszany. W tym sensie praca dźwiękiem ma również wymiar polityki ciała. W wielu sytuacjach człowiek nie tyle „uczy się techniki głosowej”, ile odzyskuje uprawnienie do bycia słyszalnym i do słyszenia samego siebie bez natychmiastowej autocenzury. Badaczki i badacze głosu, tacy jak Roland Barthes, Adriana Cavarero, Mladen Dolar, Nina Eidsheim czy Konstantina Zanou w szerszym polu głosu i podmiotowości, przypominają, że fonacja nigdy nie jest niewinna: zawsze niesie ślad płci, klasy, treningu, władzy, wspólnoty i historii. Dlatego także tradycje dźwiękoterapeutyczne świata nie powinny być estetyzowane jako „czyste duchowe techniki”. Są one zarazem technikami somatycznymi, społecznymi i aksjologicznymi. Dla psychoperformansu jest to szczególnie ważne, bo oznacza, że głos może pełnić funkcję obiektu–klucza i działania–klucza jednocześnie: jest materialny, a zarazem zdarzeniowy; jest medium, a zarazem miejscem ujawniania nieciągłości podmiotu. W praktyce związanej z chorobą, w której

ciało staje się źródłem niepokoju, zdrady albo utraty zaufania, głos może pomóc odzyskać odczucie, że organizm nadal potrafi generować uporządkowane, zamieszkiwalne formy rezonansu. Nie uzdrowia to automatycznie narządu objętego patologią, ale może gruntownie zmienić relację chorego do własnej cielesności – od relacji opartej na czujnym śledzeniu objawów ku relacji, w której ciało staje się także źródłem współpracy, nie tylko zagrożenia.

Końcowy wniosek z tego całego rozpoznania powinien więc brzmieć nie efektownie, lecz precyzyjnie. Mantra, zikr, śpiew alikwotowy, dron i intonowanie nie tworzą jednej, spójnej „terapii dźwiękiem”, ale rozległe archiwum praktyk fonicznych, w których głos służył przez stulecia i tysiąclecia do modulowania uwagi, organizowania czasu, przeprowadzania progów liminalnych, wytworzenia wspólnoty, ucieleśniania doktryny, kontenerowania cierpienia, intensyfikacji obecności oraz rekonstrukcji relacji między jednostką a porządkiem większym od niej samej. Ich wartość dla psychoperformansu polega właśnie na tej wielofunkcyjności i na ogromnym bogactwie formalnych rozwiązań: repetycja, bordun, unison, fonacja asemantyczna, wezwanie imienne, melorecytacja, prowadzenie oddechu, rezonans czaszkowy, wibracja klatki piersiowej, heterofonia, periodyczność, soniczne zawieszenie, chóralność, krajobrazowość. Z tak rozumianej tradycji nie należy brać gotowych obietnic, lecz logiki działania. Nie należy kopiować świętych form bez zrozumienia ich ontologii, lecz uczyć się od nich, jak głos może stać się narzędziem reorganizacji życia psychicznego i somatycznego. Nie należy wreszcie mylić skuteczności symbolicznej, afektywnej i regulacyjnej ze skutecznością kliniczną w sensie przyczynowego leczenia każdej choroby. Dojrzały psychoperformans utrzymuje te rozróżnienia bez osłabiania mocy działania. Dzięki temu dźwięk może zachować swoją rangę: nie jako cudowny środek, nie jako ornament, nie jako egzotyczna dekoracja procesu, lecz jako wyspecjalizowany instrument pracy nad obecnością, który – właściwie rozpoznany – potrafi współtworzyć realną, długofalową przemianę. Następny podrozdział: 9.14. Głos jako narzędzie samoregulacji i transformacji: chanting, toning, emisja, somatyka głosu.

9.14. Głos jako narzędzie samoregulacji i transformacji: chanting, toning, emisja, somatyka głosu

Jeżeli poprzedni podrozdział dotyczył wielkich tradycji sonicznych świata jako archiwów praktyk fonicznych, to tutaj punkt ciężkości musi zostać przesunięty z poziomu porównawczo-historycznego na poziom bardziej precyzyjnie somatologiczny, psychofizjologiczny, wokologiczny i performatywny. Głos nie jest bowiem jedynie medium ekspresji ani wyłącznie nośnikiem treści semantycznych; jest dynamicznym układem oddechowo-fonacyjno-rezonansowo-artykulacyjnym, którego praca współtworzy ton autonomiczny ustroju, jakość interocepcji, organizację uwagi, poczucie sprawstwa cielesnego, rytmikę afektu i formę bycia w relacji z samym sobą oraz z otoczeniem. W klasycznych dyscyplinach takich jak foniatria, logopedia, emisja głosu, pedagogika wokalna, wokologia, psychologia muzyki, psychofizjologia stresu, terapia głosem i somatyka głosu wielokrotnie wskazywano, że fonacja nie jest zjawiskiem lokalnym ograniczonym do krtani, lecz emergentnym efektem współpracy postawy, osi szkieletowej, ustawienia głowy, mobilności żuchwy, napięć języka, pracy przepony i mięśni wydechowych, koordynacji oddechowo-fonacyjnej, gospodarki ciśnieniem podgłośniowym, podatności fałdów głosowych, kształtu traktu głosowego, strategii rezonansowych i stanu psychicznego osoby mówiącej lub śpiewającej. W tym sensie każdy głos jest zdarzeniem całościowym. Nawet najprostsze intonowanie samogłoski uruchamia złożony system sprzężeń

zwrotnych między ruchem powietrza, ciśnieniem, drganiami tkankowymi, słuchowym monitoringiem własnego brzmienia, oceną poznawczą i afektywnym ustosunkowaniem do tego, co właśnie się wydarza. Dlatego głos może być potężnym narzędziem samoregulacji: modyfikując fonację, nie zmieniamy jedynie „dźwięku”, lecz wpływamy na konfigurację napięcia mięśniowego, długość i jakość wydechu, stopień pobudzenia, rytm neuronalno-wegetatywny oraz sposób, w jaki ciało jest doświadczane od wewnątrz. Z perspektywy psychoperformansu głos zyskuje tu status szczególny, ponieważ jest zarazem obiektem–kluczem i działaniem–kluczem: nie tylko coś znaczy, ale sam jest czynnością transformującą. Człowiek nie „ma głosu” tak jak ma przedmiot. Człowiek zdarza się głosem. Każda emisja ujawnia i jednocześnie modeluje stan organizmu. Właśnie dlatego chanting, toning, techniki emisji i somatyczne praktyki wokalne nie powinny być traktowane jako dekoracyjne dodatki do działania performatywnego, lecz jako precyzyjne instrumenty wpływu na regulację psychofizyczną, reorganizację pola uwagi oraz przebudowę relacji między wnątrzem a ekspresją.

W tym ujęciu chanting należy rozumieć nie jako dowolne powtarzanie sylaby czy frazy, lecz jako klasę praktyk repetytywno-fonicznych, w których periodyczność artykulacji, cykliczność oddechu, redukcja semantycznej nadprodukcji i osadzenie głosu w rytmie tworzą warunki do przestrojenia stanu podmiotu. Powtarzana formuła – niezależnie od tego, czy ma charakter religijny, świecki, asemantyczny, intonacyjny czy półmelodyczny – działa przez kilka nakładających się mechanizmów. Po pierwsze, stabilizuje przebieg uwagi, ponieważ ogranicza konieczność generowania nowego materiału językowego i uwalnia system poznawczy od ciągłej presji różnicowania treści. Po drugie, sprzęga fonację z cyklem oddechowym, zwłaszcza wtedy, gdy fraza zostaje osadzona w wydłużonym, regularnym wydechu. Po trzecie, poprzez repetycję wzmacnia przewidywalność zdarzenia dźwiękowego, a przewidywalność jest jednym z najważniejszych czynników obniżających obciążenie układu nerwowego w warunkach chronicznego napięcia. Po czwarte, wprowadza głos w tryb mniej dyskursywny, a bardziej rytmiczno-cielesny, przez co doświadczenie samego siebie przesuwa się z planu nadmiarowej autorefleksji ku planowi ucieleśnionej obecności. Po piąte wreszcie, chanting może tworzyć efekt autosynchronizacji i współregulacji, kiedy jest praktykowany grupowo, ponieważ głosy zaczynają współdziałać jako wspólny układ czasowy. Właśnie dlatego chanting odgrywa tak znaczącą rolę w tradycjach religijnych, medytacyjnych, monastycznych, wspólnotowych i terapeutycznych: nie tylko „uspokaja”, ale organizuje człowieka rytmem. Jednak z perspektywy bardziej rygorystycznej trzeba odróżnić chanting od toningu. W chantingu nawet wtedy, gdy treść semantyczna jest minimalna, istnieje zwykle komponent sekwencyjny, periodyczno-frazowy i repetytywny, natomiast toning przesuwa akcent na utrzymywanie lub modelowanie ciągłego tonu, często na samogłosce, z większą świadomością rezonansu i wibracji tkankowej niż linearnej struktury frazy. To rozróżnienie ma duże znaczenie praktyczne. Chanting bardziej wyraźnie organizuje czas i rytm; toning intensywniej eksponuje somatyczny wymiar głosu, zwłaszcza jego komponent rezonansowy i propriocepcyjny. Oba narzędzia mogą się przecinać, ale nie są tożsame. W przypadku osoby przeciążonej gonitwą myśli, lękiem antycypacyjnym lub wzrokocentrycznym nadmiarem bodźców chanting może działać jako forma redukcji poznawczej redundancji: głos powtarzający prostą formułę obniża presję nieustannego interpretowania i przywraca podstawowy rytm bycia. W tym właśnie sensie głos staje się narzędziem samoregulacji nie dlatego, że „magicznie leczy”, lecz dlatego, że precyzyjnie ingeruje w architekturę uwagi, oddechu i napięcia.

Toning wymaga jeszcze głębszego wejścia w materialność fonacji. Gdy człowiek utrzymuje długi ton, zwłaszcza na otwartej samogłosce lub w dobrze dobranym rejestrze komfortowym, zaczyna doświadczać głosu jako pola rezonansowego, a nie jedynie jako nośnika słów. Pojawia się możliwość świadomego śledzenia, gdzie dźwięk „osiada”, jakie okolice ciała wibrują, jak zmienia się napięcie gardła, czy krtani pozostaje ruchoma, jak pracuje podniebienie miękkie, czy żuchwa jest zwolniona, czy oddech pozostaje płynny, czy wydech wydłuża się bez przymusu, czy mostek pozostaje miękki, czy brzuch może współpracować z fonacją bez zaciśnięcia. W dobrze prowadzonym toningu dochodzi do szczególnego zjawiska integracyjnego: osoba nie tylko wydaje dźwięk, ale zaczyna słuchać własnego ciała jako rezonatora. To słuchanie nie jest czysto akustyczne; jest jednocześnie interoceptyjne, proprioceptyjne i kinestetyczne. Ciało przestaje być tłem dla głosu, a staje się jego współmaterią. Z punktu widzenia psychofizjologii może to sprzyjać obniżeniu rozproszenia, poprawie czytelności stanów wewnętrznych, zwiększeniu tolerancji na bycie odczuwanym od środka oraz stopniowemu przejściu z dominacji poznawczej ku bardziej ucieleśnionej organizacji doświadczenia. Z punktu widzenia praktyki terapeutycznej i performatywnej ma to znaczenie fundamentalne, ponieważ wiele osób żyje w stanie odłączenia od własnej fonacji: mówią z gardła, mówią z przymusu, mówią przy zablokowanym oddechu, mówią na podwyższonym tonie alarmowym, mówią tak, jakby głos miał jak najszybciej opuścić ciało, zamiast przez nie przejść. Toning może działać jako przeciwpraktyka wobec tego stanu. Uczy pozostawania w dźwięku bez pośpiechu. Uczy tolerowania ciągłości. Uczy, że głos nie musi być wystrzeliwany, może być podtrzymywany. Uczy również, że jakość dźwięku zmienia się wraz z mikroruchami postawy, języka, przepony i nastawienia psychicznego. W kontekście transformacyjnym jest to wiedza ogromnej wagi, bo pokazuje, że stan wewnętrzny nie jest abstrakcją: natychmiast inskrybuje się w emisji. W pracy nad chorobą przewlekłą, nad napięciem, nad utratą zaufania do własnego organizmu toning może stać się jedną z najprostszych, a zarazem najgłębszych praktyk odzyskiwania cielesnej współobecności. Nie usuwa patologii narządowej, ale może odbudowywać relację z organizmem jako czymś, co nadal potrafi rezonować, regulować się i generować uporządkowaną formę.

W tym miejscu trzeba jednak wejść na poziom jeszcze bardziej specjalistyczny i powiedzieć wyraźnie, że skuteczność głosu jako narzędzia samoregulacji zależy od jakości emisji, a nie tylko od samego faktu wydawania dźwięku. Emisja głosu w sensie profesjonalnym nie oznacza „ładnego brzmienia”, lecz ekonomiczną, zrównoważoną, funkcjonalną organizację fonacji, w której siły oddechowe, nastawienie krtaniowe, domknięcie głośniowe, podatność błony śluzowej, rezonans supraglottalny, artykulacja i postawa współdziałają bez nadmiernej kompensacji. Jeśli chanting lub toning są wykonywane przy wysokim napięciu szyi, forsowanym wolumenie, zaciśniętej żuchwie, nadmiernym docisku krtaniowym, twardym ataku głosowym lub oddechu szarpanym i niestabilnym, efekt samoregulacyjny może zostać osłabiony albo odwrócony. Osoba może wyjść z praktyki bardziej zmęczona, bardziej pobudzona, a czasem nawet z dodatkowymi objawami przeciążenia głosowego lub somatycznego. Dlatego tak istotne jest pojęcie somatyki głosu. Nie chodzi w nim tylko o ćwiczenia techniczne, lecz o rozpoznanie głosu jako wydarzenia osadzonego w całej organizacji ciała. Szkoły takie jak Roy Hart Theatre, linklaterowska praktyka uwalniania naturalnego głosu, podejścia inspirowane Kristin Linklater, Moshe Feldenkraisem, Frederickiem Matthiasem Alexandrem, Bonnie Bainbridge Cohen, a pośrednio także częścią współczesnej pracy z ciałem performerów, pokazują, że głos można traktować jako wskaźnik i jednocześnie narzędzie reorganizacji wzorców napięciowych. W somatyce głosu interesuje nas nie tylko brzmienie, ale sposób, w jaki dźwięk ujawnia sztywność,

zawieszenie oddechu, rozszczepienie między impulsem a ekspresją, utratę kontaktu ze wsparciem oddechowym, lęk przed słyszalnością, przymus kontroli albo niemożność pozostania w rezonansie. Z tego punktu widzenia praca głosem staje się pracą nad całym podmiotem. Głos nie kłamie w prosty sposób, bo bardzo szybko pokazuje, gdzie organizm traci ekonomię, gdzie nadmiernie się broni, gdzie nie dopuszcza przepływu. Właśnie dlatego w psychoperformansie głos może odgrywać rolę centralną: nie tylko komunikuje sens planu sytuacyjnego, ale sam jest miejscem, w którym przekształcenie może zostać odczute, usłyszane i zmaterializowane.

W transformacyjnym użyciu głosu kluczowe jest zatem przejście od rozumienia głosu jako instrumentu ekspresji do rozumienia go jako matrycy reorganizacji. Chodzi o zmianę paradygmatu. Nie pytamy już wyłącznie, co chcę „wyrazić głosem”, ale jak głos może pomóc mi zmienić stan, w którym wyrażanie w ogóle staje się możliwe, mniej kosztowne i bardziej prawdziwe. W praktykach chantingowych i toningowych nie chodzi więc tylko o dźwięk jako rezultat, lecz o dźwięk jako proces prowadzący ciało ku większej koherencji funkcjonalnej, afektywnej i percepcyjnej. Dla osoby żyjącej pod presją chronicznego stresu, choroby oka, przeciążenia układu uwagi i niepewności przyszłości głos może stać się jednym z nielicznych narzędzi, które nie wymagają dominacji wzroku, skomplikowanej aparatury ani rozbudowanej przestrzeni, a jednocześnie oddziałują głęboko: przez oddech, przez rytm, przez czucie wibracji, przez ograniczenie semantycznego hałasu, przez przywrócenie poczucia, że organizm nie jest tylko miejscem objawów, ale także źródłem rezonansu i możliwej reorganizacji.

Najściślej rzecz ujmując, głos jako narzędzie samoregulacji działa nie na zasadzie jednej cudownej „wibracji”, lecz poprzez wielopoziomową architekturę sprzężeń między układem oddechowym, fonacyjnym, słuchowym, proprioceptywnym i autonomicznym. Każda celowo prowadzona emisja angażuje jednocześnie aferentne i eferentne pętle informacji: ciało wytwarza dźwięk, słyszy go, odczuwa jego rezonans tkankowy, rejestruje opór lub płynność wydechu, koreguje napięcie mięśniowe, a następnie na bieżąco modyfikuje dalszą fonację. Właśnie ten obieg czyni z głosu szczególny instrument autopercepcji. W odróżnieniu od wielu innych technik regulacyjnych głos daje natychmiastowy, wielomodalny feedback. Nie tylko słysząc jego wysokość, natężenie, nośność czy chropawość, ale również czuje się go w obrębie mostka, gardła, twarzoczaszki, podniebienia, żeber, przepony, jam rezonansowych i całego wzorca posturalnego. W praktykach chantingowych i toningowych szczególnie istotne staje się zjawisko wydłużonego, fonowanego wydechu, ponieważ łączy ono respirację z organizacją uwagi i z modulacją pobudzenia współczulno-przywspółczulnego. Nie należy jednak upraszczać tego procesu do popularnej formuły „długi wydech aktywuje nerw błędny”, jakby chodziło o prosty przełącznik neurofizjologiczny. W rzeczywistości mamy do czynienia z dużo subtelniejszym układem: tempo wydechu, rodzaj fonacji, ciągłość tonu, opór stawiany przez trakt głosowy, stabilność postawy, stopień kompensacyjnego napięcia szyi, jakość słuchowego samonadzoru i interpretacja własnego brzmienia razem tworzą efekt regulacyjny albo jego brak. Fonacja ekonomiczna może sprzyjać przechodzeniu z reżimu alarmowego ku bardziej zorganizowanej obecności, natomiast fonacja nadmiernie forsowana, zbyt głośna, źle podparta oddechowio lub wykonywana w stanie silnej samooceny może nasilać stres, bo wzmacnia odruch kontroli, obciążenie mięśni zewnętrznych krtani i poczucie niepowodzenia. Dlatego w specjalistycznej praktyce nie pyta się jedynie, czy „używanie głosu pomaga”, ale jaki typ fonacji, w jakim rejestrze, przy jakiej konfiguracji rezonansu i z jaką intencją psychofizyczną. Badania nad głosem, od klasycznej foniatrii po współczesną wokologię, pokazują, że samopoczucie głosowe i jakość fonacji są silnie powiązane z poziomem napięcia psychicznego, a zarazem mogą

zwrotnie na ten poziom wpływać. Z tego wynika dla psychoperformansu bardzo istotna zasada: głos nie jest wyłącznie ekspresem stanu, lecz jednym z aparatów jego przeorganizowania. Tam, gdzie wzrok przestaje być stabilnym centrum orientacji, głos może przejąć część funkcji osiującej. Może stać się rytmicznym odpowiednikiem pionu ciała. Może tworzyć alternatywną mapę obecności, mniej zależną od pola wizualnego, a bardziej od relacji między oddechem, słyszeniem i czuciem rezonansu. W przypadku artysty wizualnego doświadczającego przewlekłej niepewności dotyczącej widzenia ma to znaczenie nie tylko terapeutyczne, ale egzystencjalne: głos może pomóc odzyskać poczucie, że organizm nadal dysponuje medium organizującym doświadczenie, nawet jeśli pole wzrokowe pozostaje kruche, zniekształcone lub nadmiernie obciążone.

W tym sensie chanting i toning można opisywać jako dwa odmienne, choć często przenikające się reżimy pracy regulacyjnej. Chanting działa silniej na porządek temporalny, prosodyczny i sekwencyjny. Porządkuje czas psychiczny przez powrót formuły, ustanawia periodyczność, rytmizuje mikromotorykę artykulacji, ogranicza nadmiar dowolności i przez to osłabia chaotyczną nadprodukcję wewnętrznego komentarza. Toning natomiast intensywniej pracuje na kontinuum, zawieszeniu, podtrzymaniu i rozwijaniu zdolności pozostawania w jednym dźwięku bez ucieczki ku kolejnej treści. W chantingu podmiot uczy się wchodzić w rytm. W toningu uczy się wytrzymywać ciągłość. Z perspektywy psychodynamiki i somatyki są to różne kompetencje. Osoba z dominującą gonitwą myśli, wysoką labilnością uwagi i skłonnością do poznawczej proliferacji może początkowo lepiej odpowiadać na chanting, ponieważ repetycja formuły działa jak szyna organizująca. Osoba z odcięciem od ciała, z płytkim kontaktem interoceptywnym, z niemożnością pozostawania w wydłużonym odczuciu może z kolei bardziej skorzystać z toningu, który wprowadza ją w bezpośredni kontakt z wibracją i podporządkowuje poznanie doświadczeniu ciągłego brzmienia.

W dalszej specjalistycznej analizie konieczne jest włączenie perspektywy prosodii i afektywnej neurolingwistyki, ponieważ ludzki głos nie reguluje wyłącznie dzięki długości wydechu czy wibracji rezonatorów, ale także dzięki temu, że jest nośnikiem intonacji, konturu melodycznego, akcentu, tempa, płynności, pauzy i jakości ataku fonacyjnego. Jeszcze zanim człowiek zacznie świadomie interpretować słowa, reaguje na cechy prosodyczne, które sygnalizują bezpieczeństwo, zagrożenie, napięcie, miękkość, dominację, rozpacz, zawieszenie, zaproszenie albo wycofanie. Ta właściwość ma znaczenie zarówno w relacji interpersonalnej, jak i w relacji do własnego głosu. Słuchając siebie, człowiek nie odbiera jedynie neutralnego dźwięku, lecz bardzo często natychmiast rozpoznaje jakość emocjonalno-egzystencjalną własnej emisji. Głos przyspieszony, suchy, ściskany, wypychany z gardła, z twardym onsetem i zawężonym rezonansem zwykle wzmacnia stan mobilizacji obronnej. Głos bardziej osadzony, z płynniejszym onsetem, bogatszym rezonansem, zrównoważoną fonacją i mniejszym przymusem projekcji może z kolei wzmacniać poczucie zamieszkiwalności własnego ciała. Z tego punktu widzenia praktyki głosowe nie powinny być ograniczane do „wydawania tonu”, ale obejmować również świadome badanie jakości prosodycznej: jak brzmi moje wejście w dźwięk, czy dźwięk rodzi się z gwałtownego pchnięcia czy z płynnego narastania, czy moja samogłoska ma charakter ekspulsywny czy nośny, czy fraza jest rwąca się czy łukowa, czy pauza jest oddechowa czy lękowa, czy końcówka tonu zapada się z bezwładu czy domyka świadomie. W praktyce somatyki głosu są to kwestie centralne, ponieważ wzorzec prosodyczny nie jest zewnętrzną dekoracją emocji, lecz częścią samego sposobu organizowania układu nerwowego. Dla psychoperformansu oznacza to, że głosem można pracować równie precyzyjnie, jak pracuje się

światłem, obiektem–kluczem czy rytmem przestrzennym. Można projektować nie tylko „co” zostanie wypowiedziane, ale „jakim konturem autonomicznym” to zostanie uruchomione. W działaniu transformacyjnym różnica między tonem ścisłym a tonem nośnym, między repetycją mechaniczną a repetycją ucieleśnioną, między głosem atakującym przestrzeń a głosem osadzonym w niej ma znaczenie radykalne. W pierwszym przypadku praktyka może reprodukować przemoc własnego układu nerwowego wobec samego siebie. W drugim może stać się laboratorium nowej organizacji. To szczególnie ważne dla osób żyjących z przewlekłym napięciem i lękiem o ciało, ponieważ ich głos nierzadko staje się akustycznym śladem chronicznej gotowości alarmowej. Jeśli nie zostanie to rozpoznane, chanting lub toning mogą zostać przeprowadzone na tym samym, starym wzorcu mobilizacji, tylko w bardziej „duchowym” kostiumie. Jeżeli jednak wzorzec zostanie zidentyfikowany i subtelnie przepracowany, głos może stać się jednym z najszybszych mediów przejścia od kompulsywnej kontroli ku bardziej modulowanej obecności. Nie przez autosugestię, lecz przez realną zmianę parametrów fonacyjno-oddechowych i prosodycznych.

Trzeba również włączyć do tego obrazu wymiar endofoniczny, to znaczy relację między głosem słyszonym z zewnątrz i głosem doświadczanym od wewnątrz poprzez przewodnictwo kostne, czucie wibracyjne i subiektywną mapę rezonansu. Dla wielu osób to właśnie ten wymiar okazuje się transformacyjnie najważniejszy. Zewnętrzna estetyka brzmienia może być drugorzędna wobec faktu, że po raz pierwszy od dawna dźwięk jest odczuwany jako coś, co realnie przechodzi przez ciało i nadaje mu ciągłość. W praktykach toningowych, w głębszej emisji samogłoskowej, w świadomym hummingu, w mruczeniu rezonansowym, w delikatnym bordunie własnym lub grupowym, osoba zaczyna doświadczać ciała jako instrumentu nie w sensie metaforycznym, lecz dosłownym. Mostek, krtań, zatoki, czaszka, wargi, język, podniebienie, dno jamy ustnej i tor oddechowy przestają być „niewidzialną maszyną mowy”, a stają się żywą, czującą topografią fonacji. To ma kapitalne znaczenie dla pracy z chorobą i kryzysem, bo przywraca organizmowi status źródła doświadczenia innego niż objaw. Ciało nie jest już wyłącznie miejscem napięcia, lęku, badania, diagnozy i monitorowania deficytu. Staje się miejscem rezonansu. To przesunięcie ma charakter nie tylko somatyczny, ale egzystencjalny. W przypadku jednostki zmagającej się z ograniczeniem pola widzenia, z poczuciem zagrożenia sprawności, z niepewnością przyszłości zawodowej i z obciążeniem układu autonomicznego, przejście od ciała-obiektu diagnozy do ciała-rezonatora może mieć wysoką wartość integracyjną. Nie oznacza ono zaprzeczenia medycznej rzeczywistości choroby, ale modyfikuje stosunek do samego organizmu. Głos może tu pełnić funkcję mostu między medykacją a odzyskiwaniem podmiotowego zamieszkiwania ciała. Somatyka głosu właśnie na tym polega: nie na estetycznym upiększaniu fonacji, lecz na odzyskiwaniu drożności między impulsem, oddechem, strukturą kostno-mięśniową, rezonansem i słyszeniem siebie. W dalszym rozwinięciu tego podrozdziału trzeba będzie jeszcze dokładniej rozważyć, w jaki sposób praktyka wokalna przechodzi od samoregulacji do transformacji sensu stricto, a więc nie tylko obniża napięcie, lecz stopniowo przebudowuje wzorzec obecności, ekspresji i relacji z własnym ciałem.

Zasadnicza różnica między samoregulacją a transformacją polega na czasie, głębokości i stopniu przebudowy wzorca. Samoregulacja może być incydentalna: osoba wykonuje chanting, humming, toning albo uważną emisję głosu, uzyskuje przejściowe obniżenie napięcia, zmniejszenie rozproszenia, wydłużenie oddechu, lepszą tolerancję własnych stanów somatycznych i na tym proces się kończy. Transformacja zaczyna się dopiero wtedy, gdy

praktyka głosowa przestaje działać wyłącznie jako środek doraźny, a staje się medium restrukturyzacji habitualnych relacji między pobudzeniem, oddechem, postawą, ekspresją, afektem i samopercepcją. Oznacza to przejście od regulacji stanowej do modyfikacji wzorca cechowego, od pojedynczego efektu do inkorporacji nowej organizacji. W języku psychofizjologii i neuronauk można mówić o długoterminowej modulacji predykcyjnych modeli ciała, o rekodowaniu relacji między sygnałem interoceptywnym a interpretacją poznawczą, o zwiększaniu elastyczności autonomicznej, o stopniowej desensytyzacji wobec własnej słyszalności i o przebudowie motoryczno-afektywnych nawyków fonacyjnych. W języku fenomenologii ucieleśnienia oznacza to, że głos przestaje być epizodem, a staje się nowym sposobem zamieszkiwania siebie. Człowiek nie tylko potrafi się „uspokoić głosem”, ale zaczyna inaczej oddychać, inaczej prowadzić mowę, inaczej znosić pauzę, inaczej wchodzić w kontakt, inaczej wytrzymywać obecność własnego ciała w przestrzeni. W praktyce artystycznej i terapeutycznej jest to punkt krytyczny, bo właśnie tu kończy się logika techniki jako zabiegu, a zaczyna logika praktyki jako formy reorganizacji podmiotu. Głos przestaje być narzędziem używanym z zewnątrz i staje się osią integrującą. W psychoperformansie ten moment jest szczególnie istotny, ponieważ działanie ma nie tylko chwilowo przestawić stan, lecz wytworzyć długofalową zmianę stylu obecności, stylu reagowania i stylu bycia w relacji z własnym ciałem, chorobą, lękiem, sprawczością i ekspresją. Dlatego chanting, toning i somatyka głosu powinny być myślane nie jako osobne moduły ćwiczeniowe, ale jako komponenty głębszej przebudowy performatywnej architektury podmiotu.

Na poziomie bardziej specjalistycznym trzeba powiedzieć, że transformacyjna praca głosem dotyczy kilku sprzężonych warstw jednocześnie. Pierwsza to warstwa biomechaniczna: zmienia się wzorzec oddechowo-fonacyjny, maleje liczba kompensacji zewnętrznych, poprawia się ekonomia podparcia, rośnie tolerancja na przedłużony wydech, zwiększa się ruchomość struktur supralaryngealnych, a fonacja staje się mniej kosztowna energetycznie. Druga to warstwa neurosensoryczna: osoba uczy się dokładniej odczytywać subtelne sygnały napięcia, drżenia, ścisku, zapadania tonu, przesuszenia, skoku krtaniowego, przeciążenia artykulacyjnego lub przeciwnie – płynności, nośności, rezonansu i oparcia. Trzecia warstwa ma charakter afektywno-prosodyczny: głos przestaje być akustycznym śladem chronicznej mobilizacji i zaczyna przenosić inne jakości – większą miękkość onsetu, stabilniejszy kontur melodyczny, bardziej łukową frazę, mniejszą impulsywność wyrzutu, większą zdolność do domknięcia i do utrzymania tonu bez lękowego pośpiechu. Czwarta warstwa dotyczy symbolizacji i tożsamości: zmienia się sposób, w jaki podmiot rozumie własny głos. Dla wielu osób głos jest dotąd nośnikiem wstydu, przymusu autoprezentacji, śladem nieadekwatności, objawem „za dużej” lub „za małej” obecności, ewentualnie narzędziem zadaniowym podporządkowanym pracy i komunikacji. Praktyka somatyczno-głosowa może ten porządek naruszyć, bo ujawnia głos jako miejsce ucieleśnionej prawdy o stanie organizmu, ale także jako przestrzeń możliwości. Osoba odkrywa, że nie jest skazana na jeden sposób brzmienia, jeden ton alarmowy, jeden wzorzec napięcia, jedną modulację obecności. Odkrywa plastyczność. Ta plastyczność nie jest dowolnością estetyczną, lecz wyjściem z przymusu. W tym sensie głos staje się narzędziem transformacji, ponieważ pozwala przejść od głosu reaktywnego do głosu regulującego, od głosu obronnego do głosu osadzonego, od głosu zadaniowego do głosu zamieszkanego. W przypadku osoby zmagającej się z przewlekłą chorobą oka, a więc z sytuacją, w której pole wzrokowe jest źródłem zagrożenia, niepewności, mikrourazów poznawczych i ciągłego monitoringu, ta przemiana może być szczególnie cenna. Głos oferuje kanał reorganizacji niezależny od dominacji widzenia. Pozwala zbudować oś doświadczenia, która nie opiera się na patrzeniu, lecz

na rezonansie, słyszeniu siebie, wydechu, rytmie i somatycznej ciągłości. To nie jest kwestia zastępowania wzroku głosem, lecz zrównoważenia całego systemu percepcyjno-afektywnego, który w warunkach choroby wzrokowej bywa nadmiernie skolonizowany przez lęk i przez kompulsywne śledzenie deficytu.

W praktyce transformacyjnej szczególną rolę odgrywa zjawisko repatterningu, czyli stopniowej przebudowy utrwalonych wzorców reakcji. Głos jest tu medium wyjątkowym, bo każdy utrwalony wzorzec obronny – przyspieszenie, zaciśnięcie, wstrzymywanie oddechu, wąski rezonans, spłaszczona prosodia, twardy atak dźwięku, unikanie pełnej fonacji, niemożność pozostania w długiej samogłosce, lęk przed głośnością lub przed słyszalnością własnego ciała – jest natychmiast słyszalny i odczuwalny. Dzięki temu praktyka wokalna nie operuje na abstrakcyjnym materiale, lecz na żywej manifestacji aktualnego wzorca. Jeżeli osoba wchodzi w toning i natychmiast zaciska gardło, skraca wydech, podciąga barki, usztywnia brzuch albo traci kontakt z rezonansowym wsparciem, to nie jest to „błąd techniczny” w wąskim sensie, ale ekspresja głębszej organizacji obronnej. W dobrze prowadzonym procesie nie chodzi o mechaniczne skorygowanie dźwięku, lecz o umożliwienie organizmowi doświadczenia innej drogi. Powolne przechodzenie od fonacji ściskanej do bardziej przepływowej, od krótkiego tonu do łuku wydechowego, od wymuszonej projekcji do osadzonego rezonansu, od rozszczepienia między ciałem a głosem do ich większej koherencji – to właśnie są mikroakty transformacyjne. W skali pojedynczej sesji mogą wydawać się subtelne. W skali miesięcy i lat potrafią jednak zmienić nie tylko sposób mówienia czy śpiewania, ale styl reagowania na stres, styl bycia w relacji, tolerancję na własną widzialność i słyszalność, zdolność do stawiania granic, a nawet jakość samego myślenia, ponieważ myślenie jest ściśle splecione z rytmem wewnętrznej fonacji i z organizacją oddechową. W tym sensie somatyka głosu przecina się z psychoterapią, lecz nie redukuje się do niej; przecina się z pedagogiką wokalną, lecz nie redukuje się do niej; przecina się z praktykami medytacyjnymi, lecz nie redukuje się do nich. Jej specyfika polega na tym, że prowadzi zmianę przez materialność głosu jako zdarzenia całościowego. Dla psychoperformansu ma to konsekwencje zasadnicze: działania wokalne nie powinny być projektowane wyłącznie pod kątem efektu estetycznego czy symbolicznego, ale jako precyzyjne procedury repatterningu, które mogą przestawiać głębokie wzorce podmiotowego funkcjonowania.

Na tym tle szczególnego znaczenia nabiera kwestia transferu, czyli przeniesienia efektów praktyki do codziennego życia. Bez transferu chanting i toning pozostaną rytuałem sesyjnym, momentarycznym zdarzeniem regulacyjnym o ograniczonej trwałości. Z transferem zaczynają współtworzyć nowy habitus. Oznacza to, że osoba stopniowo zaczyna rozpoznawać własny próg pobudzenia wcześniej niż dawniej, szybciej wychwytuje moment zapadania się głosu lub jego nadmiernej presji, uczy się używać krótkiej wokalizacji jako interwencji przed eskalacją napięcia, włącza bardziej świadomą prosodię do zwykłej mowy, inaczej organizuje pauzę, oddech, tempo wypowiedzi, a nawet relację między mówieniem a patrzeniem. Dla artysty wizualnego doświadczającego obciążenia pola widzenia może to oznaczać bardzo konkretne przesunięcie: mniej forsownego podtrzymywania kontroli wzrokowej kosztem całego organizmu, więcej oparcia w kanałach słuchowo-oddechowo-rezonansowych, większą zdolność do restytucji po przeciążeniu, a z czasem także głębszą przebudowę stosunku do samego ciała. Głos nie jest tu jedynie narzędziem odprężenia. Staje się praktyką odzyskiwania podmiotowości somatycznej w sytuacji, gdy choroba produkuje skłonność do traktowania organizmu wyłącznie jako źródła niepokoju, awarii i ograniczenia. Właśnie tu samoregulacja przechodzi w transformację.

Człowiek nie tylko lepiej znosi trudność, ale zaczyna tworzyć inną formę życia z tą trudnością. Głos – poprzez chanting, toning, emisję i somatykę – może stać się jednym z najważniejszych mediów tej zmiany, bo jest zarazem intymny i relacyjny, fizjologiczny i symboliczny, natychmiastowy i podatny na długofalowe doskonalenie. W następnym fragmencie trzeba będzie jeszcze doprecyzować, jak projektować praktykę głosową tak, by była jednocześnie skuteczna, bezpieczna, niewywołująca nadmiernej kompensacji oraz zdolna do współpracy z całym planem sytuacyjnym i architekturą IndywiduAkcji.

Ostateczne domknięcie tego podrozdziału wymaga jeszcze jednego rozróżnienia, bez którego cała problematyka chanting, toningu, emisji i somatyki głosu łatwo osuwa się albo w banalny instruktaż relaksacyjny, albo w retorykę mistyfikującą zjawisko fonacji. Głos jest jednocześnie narzędziem, wskaźnikiem i środowiskiem. Jako narzędzie może być używany intencjonalnie do modulowania pobudzenia, kierowania uwagą, porządkowania rytmu oddechowego i restrukturyzowania afektu. Jako wskaźnik ujawnia aktualny stan organizmu z niezwykłą czułością: natychmiast pokazuje ścisk, pośpiech, zapadanie oddechu, nadmierny wysiłek, kompensację, wstyd przed słyszalnością, rozszczepienie między impulsem a ekspresją, niemożność utrzymania łuku frazy, tendencję do kolapsu lub przeciwnie – do przymusowej projekcji. Jako środowisko natomiast tworzy dla podmiotu zamieszkiwalną przestrzeń doświadczenia, w której oddech, rezonans, słyszenie siebie i mikrodynamika wydechu zaczynają organizować obecność bardziej fundamentalnie niż sama narracja poznawcza. To ostatnie jest szczególnie ważne, ponieważ w wielu stanach przewlekłego stresu, lęku i przeciążenia organizm nie potrzebuje kolejnej warstwy interpretacji, lecz innego medium, przez które może na nowo odczuć własną ciągłość. Głos dostarcza właśnie takiego medium. Nie działa tylko z poziomu idei, ale z poziomu materialnej kinestetyki. Nie wymaga dominacji wzroku. Nie potrzebuje rozbudowanej aparatury. Jest natychmiastowy, zwrotny, sprzężony z całym układem posturalno-oddechowym i zarazem zdolny do subtelnej symbolizacji. Dlatego Titze, Estill, Linklater, Roy Hart i inni badacze oraz praktycy różnych tradycji pracy z głosem pozostają ważni nie tylko jako pedagodzy fonacji, ale jako ci, którzy pokazali, że głos jest uprzywilejowanym miejscem spotkania między biomechaniką, ekspresją, samoorganizacją i relacyjnością. W psychoperformansie właśnie ten status głosu czyni go medium uprzednim wobec wielu innych działań: zanim pojawi się rozbudowany obiekt–klucz, scenografia, tekst, obraz czy rytuał przestrzenny, głos już może ustanowić pole przemiany. Może nadać ciału oś. Może przywrócić czasowość. Może zredukować nadmiar wizualny. Może stworzyć próg przejścia między stanem rozproszenia a stanem bardziej zintegrowanej obecności. To sprawia, że chanting i toning nie powinny być w tej książce ujmowane jako osobne „techniki”, lecz jako rdzeniowe procedury reorganizacji ucieleśnionego podmiotu.

Na poziomie metodycznym szczególnie ważne staje się odróżnienie praktyki funkcjonalnej od praktyki kompensacyjnej. Wiele osób intuicyjnie sięga po głos, lecz robi to na bazie starego wzorca obronnego: podwyższa ciśnienie podgłośniowe, usztywnia szyję, ściska podstawę języka, utrzymuje żuchwę w nieelastycznym ustawieniu, generuje zbyt twardy onset, zbyt agresywnie sonoryzuje spółgłoski, forsuje napięcie, przyspiesza tempo lub traktuje emisję jak zadanie do wykonania, a nie jak proces do zamieszkania. Wtedy praktyka głosowa nie staje się narzędziem samoregulacji, lecz reprodukuje istniejący wzorec alarmowy w bardziej subtelnej, pozornie „terapeutycznej” formie. Z tego powodu dojrzała praca głosem wymaga precyzyjnej diagnostyki funkcjonalnej, nawet jeśli ma charakter autopraktyki. Trzeba rozpoznawać, czy dana osoba lepiej odpowiada na półzamknięty trakt głosowy, na miękki humming, na glissando,

na rezonansową samogłoskę, na sekwencję repetytywną, na melorecytację, na niskie natężenie i dłuższy wydech, czy może na bardziej dynamiczny, ale nadal ekonomiczny model fonacji. Trzeba umieć odróżnić prawdziwe osadzenie od ociężałości, prawdziwe rozluźnienie od zapadnięcia, prawdziwy rezonans od przeforsowanej projekcji i prawdziwe wsparcie oddechowe od sztywnej presji brzusznej. W somatyce głosu chodzi bowiem nie o to, by „brzmieć dobrze”, lecz by fonować w taki sposób, który zwiększa organizmowi zdolność do samomonitorowania bez przemocy, do bycia słyszalnym bez utraty ekonomii, do pozostawiania w dźwięku bez nadmiernego kosztu neuromięśniowego. W praktyce transformacyjnej oznacza to konieczność stopniowania intensywności, długości i jakości ćwiczenia. Krótka, dobrze zestrojona wokalizacja bywa skuteczniejsza niż długie, źle prowadzone sesje. Czasem kilka minut rezonansowego, miękkiego, ale nośnego toningu z uważnym monitoringiem postawy, oddechu i reakcji autonomicznych daje większy efekt integracyjny niż spektakularne, długotrwałe „uzdawianie głosem”, które prowadzi do przeciążenia, suchości śluzówki, napięcia perilaryngealnego i wtórnej frustracji. Z punktu widzenia psychoperformansu jest to lekcja metodologiczna pierwszej wagi: intensywność przeżycia nie jest tożsama z głębokością zmiany. Głos pracuje najskuteczniej wtedy, gdy organizm może go realnie inkorporować, a nie jedynie poddawać się mu w efemerycznym uniesieniu.

Właśnie na tym tle najlepiej widać, jak praktyka głosowa może zostać włączona do planu Indywidualnej Akcji dotyczącego choroby oka artysty wizualnego. W takim przypadku głos nie jest po prostu kolejną techniką dobrostanową, lecz narzędziem rebalansowania systemu percepcyjno-afektywnego, który w warunkach przewlekłego zagrożenia wzroku bywa nadmiernie podporządkowany czujności, monitoringowi objawów, antycypacji nawrotu i kompulsywnej organizacji codzienności wokół kruchości pola widzenia. Praca głosem może wtedy pełnić kilka funkcji jednocześnie. Po pierwsze, dostarcza kanału samoorganizacji niezależnego od dominacji modalności wzrokowej. Po drugie, przesuwa uwagę z lękowo obserwowanego obiektu choroby ku odczuwalnym procesom rezonansu, oddechu i rytmu. Po trzecie, umożliwia rozwijanie praktyk krótkiego resetu autonomicznego przed pracą wzrokową, po przeciążeniu, przed wizytą medyczną, po zabiegu lub w stanach nasilonej antycypacji lękowej. Po czwarte, pozwala budować nową relację z własnym ciałem – nie tylko jako z miejscem defektu, lecz jako z ciałem zdolnym do generowania ciągłości, tonu, łuku wydechowego, samosłyszalności i współpracy. Po piąte, może być powiązana z całym środowiskiem działania: z ciemnością lub półmrokiem, z redukcją bodźców wzrokowych, z określonym obiektem–kluczem, z gestem dłoni na mostku lub dolnych żebrach, z krótką formułą werbalną, z konkretną porą dnia, z etapem przejścia między pracą a regeneracją. Wtedy głos staje się nie pojedynczym ćwiczeniem, lecz osią kompozycyjną planu sytuacyjnego. I właśnie tutaj zaczyna się jego realny potencjał transformacyjny. Nie polega on na tym, że choroba zostaje „wygłoszona” z ciała, lecz na tym, że reorganizacji ulega cała relacja między ciałem, lękiem, percepcją i sprawczością. Organizm uczy się, że może przechodzić od pobudzenia do modulacji nie wyłącznie dzięki zewnętrznej interwencji, ale także dzięki własnej zdolności do tworzenia uporządkowanego rezonansu. To z kolei wzmacnia podmiotowość, a podmiotowość w chorobie przewlekłej nie jest kategorią ozdobną, lecz jednym z najważniejszych wymiarów egzystencjalnego przetrwania i długiego trwania.

Trzeba jednak zakończyć ten podrozdział z najwyższą precyzją pojęciową: głos nie jest środkiem uniwersalnie niewinnym ani automatycznie dobroczynnym. Jego transformacyjna moc zależy od dawki, sposobu prowadzenia, stanu organizmu, historii psychicznej, jakości instrukcji i zdolności do integracji doświadczenia. U jednych osób praktyka głosowa otwiera

drogę do pogłębionej regulacji i reorganizacji. U innych może początkowo uruchamiać wstyd, lęk przed ekspozycją, dyskomfort interoceptywny, irytację wywołaną słyszalnością własnego ciała albo wzrost napięcia, jeżeli zostanie źle dobrana. Dlatego głos w psychoperformansie powinien być traktowany jako środek wyspecjalizowany, wymagający słuchu klinicznego i performatywnego zarazem. Nie wolno go fetyszyzować. Nie wolno też redukować do prostego „mruczenia na uspokojenie”. W swojej dojrzałej postaci chanting, toning, emisja i somatyka głosu tworzą kompleksowy aparat pracy nad organizacją podmiotu: od biomechaniki oddechowo-fonacyjnej, przez prosodyczną ekonomię afektu, po głębszą przebudowę sposobu bycia słyszalnym dla samego siebie i dla świata. W tym sensie głos jest jednym z najpotężniejszych, a zarazem najbardziej niedocenianych narzędzi transformacji. Jest cielesny, a nie tylko symboliczny. Jest relacyjny, a nie tylko prywatny. Jest natychmiastowy, a równocześnie zdolny do długiego trwania. Jest wskaźnikiem aktualnego stanu, ale może też stać się laboratorium nowej formy obecności. I właśnie dlatego w całej architekturze psychoperformansu zajmuje miejsce uprzywilejowane: nie jako ornament ekspresji, lecz jako jeden z podstawowych aparatów przemiany somatyczno-psychicznej.

9.15. Wibracje części ciała, przyrody i sfer: korespondencje, strojenie, metafory i granice interpretacji

Aby ten podrozdział nie osunął się ani w naiwny materializm, ani w równie naiwną ezoteryzację, trzeba najpierw rozdzielić kilka porządków znaczeniowych ukrytych pod słowem „wibracja”. W sensie fizycznym wibracja oznacza oscylację układu wokół położenia równowagi, a więc zjawisko opisywalne przez parametry częstotliwości, amplitudy, fazy, tłumienia, rezonansu, sprzężenia i propagacji energii w medium. W sensie biomechanicznym można mówić o drganiach tkanek miękkich, przewodnictwie kostnym, mikrooscyłacjach mięśniowych, pulsacji naczyniowej, rytmach oddechowych, mechanotransdukcji i całym spektrum drgań generowanych przez fonację, chód, postawę i pracę narządów. W sensie fenomenologicznym „wibracja” oznacza natomiast odczuwaną jakość poruszenia ciała od wewnątrz: drżenie mostka podczas toningu, rezonans kości czaszki przy humming, puls w gardle, napięciowo-rezonansową odpowiedź klatki piersiowej, zjawiska kinestetyczne i interoceptywne, które nie muszą dawać się łatwo zredukować do pojedynczego parametru akustycznego, choć nie są z tego powodu fikcją. Wreszcie w sensie symbolicznym i kosmologicznym „wibracja” bywa figurą porządku świata, wskaźnikiem jakości bytu, metaforą zgodności albo dysharmonii między człowiekiem, przyrodą, wspólnotą, losem, ciałem i tym, co uznawane jest za sferę duchową. Większość zamieszania w nowoczesnym dyskursie bierze się stąd, że te cztery porządki – fizyczny, biomechaniczny, fenomenologiczny i symboliczny – są bez ostrzeżenia mieszane. Kiedy ktoś mówi, że „serce ma swoją wibrację”, może mieć na myśli rytm mechaniczny, ton autonomiczny, przeżycie afektywne albo moralno-duchową jakość relacji. Wszystkie te sensory mogą być kulturowo użyteczne, lecz nie są tożsame. Rzetelny opis musi więc konsekwentnie wskazywać, czy mówimy o drganiach mierzalnych, o odczuciu rezonansu, o metaforze korespondencji, czy o pełnym systemie analogii kosmologicznej. Bez tej dyscypliny pojęciowej nie sposób uczciwie pisać ani o ciele, ani o przyrodzie, ani o „sferach”, bo język zaczyna wtedy imitować precyzję, której faktycznie nie posiada. Dla psychoperformansu to rozróżnienie ma znaczenie elementarne. Praca na wibracji może być realna i skuteczna jako praktyka somatyczna, oddechowo-głosowa, rytmiczna i percepcyjna, ale nie wolno automatycznie przechodzić od odczucia drżenia w mostku do twierdzenia, że człowiek wszedł w obiektywnie wyższy porządek ontologiczny. Takie przejście bywa kulturowo produktywnie jako symbol, lecz wymaga jawnego

zaznaczenia, że przekracza poziom prostego opisu fizjologicznego. W tym podrozdziale trzeba będzie więc stale pilnować granicy między rezonansową materialnością a nadpisywaną na nią metafizyką. To napięcie jest twórcze, ale tylko wtedy, gdy pozostaje rozpoznane.

Kiedy przechodzimy od fizycznej definicji do map ciała, okazuje się, że ludzkie doświadczenie wibracji jest zawsze regionalne, topograficzne i różnicujące. Inaczej odczuwana jest fonacyjna wibracja w obrębie warg i kości szczękowych podczas głębokiego humming, inaczej wibracja mostka przy niskim, dobrze osadzonym tonie piersiowym, inaczej rezonans sklepienia czaszki i zatok podczas tonów bardziej przodowych lub wyższych, inaczej pulsacja brzucha sprzężona z wydłużonym wydechem, a jeszcze inaczej drżenie kończyn pojawiające się w stanach wysokiego pobudzenia autonomicznego, zmęczenia lub po intensywnej pracy somatycznej. Tradycje wokalne, medytacyjne, szamańskie, liturgiczne i terapeutyczne od dawna budowały na tej różnicy rozmaite systemy lokalizacyjne. Jedne mówiły o głosie piersiowym, głowowym i gardłowym, inne o ośrodkach energii, jeszcze inne o punktach rezonansowych, komorach akustycznych, strefach mocy, siedliskach afektu lub „miejscach duszy”. Z punktu widzenia współczesnej anatomii funkcjonalnej nie trzeba przyjmować całej metafizyki tych systemów, aby uznać, że są one próbami porządkowania złożonej, cielesnej fenomenologii fonacji i odczuwania siebie. Głos rzeczywiście przejawia się w różnych obszarach ciała w odmienny sposób. Zmiana ustawienia krtani, wysokości tonu, kształtu traktu głosowego, otwarcia żuchwy, pracy języka i podparcia oddechowego realnie modyfikuje zarówno słyszane brzmienie, jak i somatyczne odczucie rezonansu. To samo dotyczy zewnętrznych drgań rytmicznych: bęben, bordun, pulsacyjny krok, dudnienie basowe, szelest, kontakt z wodą, wiatrem albo podłożem nie są jedynie bodźcami słuchowymi, lecz wydarzeniami polisensorycznymi. Człowiek odczuwa je całym ustrojem, a nie samym uchem. Właśnie dlatego w tak wielu kulturach budowano korespondencje między określonymi częściami ciała a określonymi jakościami dźwięku, rytmu lub żywiołu. Klatka piersiowa łączona była z odwagą, lamentem, modlitwą, oddechem i sercem; gardło z ekspresją, prawdą, ślubowaniem, przejściem między wnętrzem a światem; głowa z wizją, słyszeniem, niebem, inspiracją; brzuch i miednica z podstawą, rytmem, płodnością, lękiem i sprawczością. Tego rodzaju mapy nie są arbitralne w prostym sensie, ale też nie są biologicznie jednoznaczne. Są układami transwersalnymi: częściowo wynikają z realnego doświadczenia cielesnego, częściowo z obserwacji zachowań, częściowo z semantyki języka, częściowo z wielowiekowej symbolizacji narządów i funkcji. Dla psychoperformansu ważne jest właśnie to pogranicze. Nie chodzi o to, by przyjąć, że każda część ciała „ma swoją częstotliwość” w trybie dosłownym, lecz by zrozumieć, że ciało jest zawsze już przez kulturę i doświadczenie zmapowane rezonansowo. To, gdzie człowiek „czuje” głos, gdzie gromadzi napięcie, gdzie lokalizuje lęk, skąd wydobywa krzyk, gdzie słabnie jego oddech i gdzie osadza się płacz, jest zarazem kwestią anatomii, historii afektywnej, habitusu i wyobraźni symbolicznej. W tym sensie regionalne wibracje ciała stanowią nie tylko temat akustyczny, lecz także temat hermeneutyczny.

Jeżeli jednak pozostaniemy wyłącznie przy topografii ciała, utracimy drugi wielki wymiar omawianego zagadnienia, czyli korespondencje między ciałem a przyrodą. W ogromnej liczbie tradycji człowiek nie jest opisywany jako układ zamknięty, lecz jako mikrokosmos podlegający rytmom większego świata: obiegom dnia i nocy, fazom księżyca, porom roku, obiegowi wód, wiatrom, napięciom atmosferycznym, rytmom roślinnym, dźwiękom krajobrazu, sekwencjom migracyjnym, pulsacji wspólnotowej pracy, a także kosmologicznym mapom żywiołów i sfer. Stąd bierze się wielka genealogia analogii, wedle której określone jakości ciała i psychiki są

„strojone” do jakości przyrody. W jednych systemach strojenie oznacza harmonizację z porą dnia, w innych z określonym żywiołem, w jeszcze innych z konkretnym brzmieniem instrumentu, tonem modlitwy, rytmem chodzenia, sekwencją oddechową lub sonicznością krajobrazu. Dla nowoczesnego czytelnika najłatwiej byłoby odrzucić to jako przednaukową fantazję albo przeciwnie – bezkrytycznie przyjąć jako dowód ukrytej wiedzy starożytnych. Obie reakcje są zbyt proste. Bardziej adekwatne jest ujęcie, wedle którego kultury od dawna próbowały modelować relację między człowiekiem a środowiskiem za pomocą kategorii rezonansu, dostrojenia, zgodności, rozstrojenia, rytmu i dysonansu. Nie trzeba wierzyć, że las „wysyła określoną częstotliwość duchową”, aby uznać, że określone pejzaże akustyczne realnie wpływają na stan organizmu, organizację uwagi i poczucie czasu. Nie trzeba przyjmować dosłownego „strojenia do planet”, aby zrozumieć, że kultura buduje złożone matryce kosmiczne służące orientacji egzystencjalnej, moralnej i praktycznej. Człowiek zawsze szukał sposobów, by opisać swoje miejsce w większym porządku i bardzo często używał do tego języka muzyczno-rezonansowego. Harmonia sfer, muzyka kosmosu, współbrzmienie żywiołów, rytm ziemi, tchnienie wiatru, puls morza, dudnienie burzy, pieśń ptaków, milczenie śniegu – wszystkie te figury nie są tylko poetyzmami, ale formami akustemologii, czyli wiedzy o świecie budowanej przez słyszenie i metaforyzację słyszenia. W kontekście psychoperformansu ma to wielką wagę, ponieważ plan sytuacyjny może korzystać z przyrody nie jako banalnego „tła relaksacyjnego”, lecz jako pełnoprawnego współtwórcy rezonansu. Szum drzew, kroki na ziemi, kontakt z kamieniem, rytm fal, chłód powietrza, echo otwartej przestrzeni, pora wykonywania głosu wobec świtu czy zmierzchu – wszystko to może zostać użyte jako element strojenia ciała do określonej jakości czasu i przestrzeni. Trzeba jednak bezwzględnie odróżniać użyteczną, performatywną metaforykę dostrojenia od twierdzeń o ściślej, empirycznie udowodnionej zgodności między konkretnym organem a konkretnym żywiołem czy zjawiskiem kosmicznym. Takie systemy mogą być sensotwórcze, a nawet regulacyjnie skuteczne, ale ich prawomocność nie jest tego samego rodzaju, co prawomocność opisu fizjologicznego.

Najbardziej ryzykowny, a zarazem najciekawszy poziom zaczyna się tam, gdzie korespondencje ciała i przyrody zostają rozciągnięte ku „sferom”, to znaczy ku porządkom ponadlokalnym: astrologicznym, anielskim, demonicznym, metafizycznym, psychospiritualnym, gnostycznym, neoplatońskim, hermetycznym, tantrycznym, kabałystycznym, chrześcijańsko-mistycznym, szamańskim, ezoterycznym lub nowoezoterycznym. W tych tradycjach vibracja bardzo rzadko oznacza już tylko drganie; staje się zasadą ontologiczną, wskaźnikiem poziomu bytu, gęstości materii, przejrzystości ducha, jakości intencji albo zdolności człowieka do pozostawania w zgodzie z kosmosem, Bogiem, naturą lub własną „wyższą” strukturą. Dla historyka idei, religioznawcy i antropologa nie jest to materiał, który wolno po prostu wyśmiać, bo przez wieki organizował życie rytualne, ascetyczne, etyczne i terapeutyczne całych wspólnot. Dla badacza klinicznego nie jest to jednak także materiał, który wolno bez korekty przepisać do języka nauk biomedycznych. To właśnie tutaj potrzebna jest najwyższa czujność epistemiczna. W praktyce psychoperformansu systemy korespondencji sferycznych mogą pełnić funkcję potężnych operatorów symbolicznych: pozwalają zewnętrznicić cierpienie, wpisać je w szerszą mapę sensu, stworzyć plan sytuacyjny o wysokiej gęstości znaczeń, uruchomić obiekty–klucze, działania progowe, akty mowy i gesty, które dla wykonawcy mają wartość egzystencjalnie realną. Nie trzeba jednak z tego powodu twierdzić, że każdy stan psychiczny ma literalny odpowiednik w układzie planetarnym albo że określony rezonans głosu „otwiera obiektywną sferę astralną” w sensie możliwym do prostego potwierdzenia empirycznego. Granica interpretacji przebiega właśnie tutaj: wolno używać map sferycznych jako matryc sensu, pracy

wyobraźni, integracji biografii i porządkowania doświadczenia, ale nie wolno podstępnie podszywać ich pod język nauk ścisłych, jeśli nie dysponujemy odpowiednim statusem dowodowym. Ta zasada nie osłabia mocy symbolu, lecz go oczyszcza. Wibracje części ciała, przyrody i sfer stają się wtedy nie pseudonaukowym sloganem, lecz wielowarstwowym polem pracy, w którym fizjologia, fenomenologia, kultura i metafizyka spotykają się bez wzajemnego fałszowania.

Jeżeli chcemy zrozumieć, skąd bierze się trwałość wyobrażeń o korespondencjach między częściami ciała, przyrodą i sferami, trzeba wejść głębiej w historię epistemologii analogicznej, czyli takiego sposobu poznawania, który nie buduje wiedzy przede wszystkim przez izolację zmiennych, lecz przez wykrywanie podobieństw strukturalnych, rytmicznych, funkcjonalnych i symbolicznych między różnymi poziomami rzeczywistości. W takim porządku serce nie jest tylko pompą mięśniową, lecz również centrum ognia, odwagi, afektu, miłości, królewskości albo osi moralnej; gardło nie jest wyłącznie kanałem oddechowo-pokarmowym i miejscem fonacji, lecz bramą przejścia, strefą prawdy, ślubowania, wezwania i ekspresji; oko nie jest jedynie organem fotorecepcji, lecz zarazem figurą światła, poznania, czujności, sądu, łaski, pożądania, nadzoru, wizji i kruchości. W medycynach humoralnych, w ajurwedzie, w klasycznych modelach chińskich, w neoplatonizmie, hermetyzmie, kosmologiach szamańskich, systemach tantrycznych, średniowiecznych teoriach harmonii, astrologiach medycznych i rozmaitych tradycjach religijnych ciało nie było mapowane jako wyizolowany organizm, lecz jako węzeł relacji między porządkiem materialnym, społecznym, moralnym, sezonowym i kosmicznym. Stąd właśnie bierze się tak wielka liczba tabel i intuicji korespondencyjnych: organy łączono z żywiołami, planetami, porami dnia, barwami, kierunkami świata, emocjami, dźwiękami, skalami, zapachami, tkankami, temperamentami, cnotami i występkami. Dla współczesnego badacza nie jest najważniejsze rozstrzyganie, czy te układy są „dosłownie prawdziwe” w każdym szczególe, lecz rozpoznanie, że pełniły one funkcję potężnych narzędzi orientacji egzystencjalnej. Człowiek nie doświadcza bowiem własnego organizmu w sposób czysto anatomiczny; doświadcza go jako pola sensu, jako miejsca przecięcia afektu, pamięci, języka, wartości i wyobraźni. Systemy korespondencji były historycznie próbą uporządkowania tej złożoności. Tam, gdzie współczesna biomedycyna dostarcza nadzwyczaj precyzyjnego opisu mechanizmów lokalnych, dawne mapy dostarczały raczej opisu relacyjnego: mówiły, z czym dana część ciała „współbrzmi”, ku czemu ją ciągnie, jaki rodzaj świata przez nią przepływa i jakie jakości życia są przez nią szczególnie zagrożone lub uprzywilejowane. Właśnie dlatego język wibracji był w tych systemach tak użyteczny. Nie chodziło w nim tylko o drganie, lecz o zdolność uczestnictwa w większym rytmie. Kiedy ciało było „rozstrojone”, znaczyło to często tyle, że utraciło adekwatną relację z czasem, wspólnotą, żywiołem, moralnym łańcem, rytuałem albo własnym powołaniem. W tym sensie strojenie nie było zabiegiem akustycznym w wąskim sensie, lecz praktyką reorientacji całego bytu.

Z tej perspektywy samo pojęcie strojenia domaga się precyzyjnego rozbioru, bo współcześnie używa się go zbyt swobodnie. W sensie akustycznym strojenie odnosi się do relacji częstotliwościowych, stabilizacji tonu, kalibracji interwałów, zgodności układów brzmieniowych i optymalizacji rezonansu. W sensie cielesnym strojenie może oznaczać przywracanie bardziej ekonomicznej organizacji napięcia, oddechu, postawy i koordynacji fonacyjnej. W sensie środowiskowym może dotyczyć dopasowania organizmu do określonej pory dnia, jakości światła, temperatury, pejzażu dźwiękowego, rytmu pracy i odpoczynku. W sensie symbolicznym wreszcie strojenie oznacza wejście w zgodę z pewnym ideałem ładu, formą życia, porządkiem

etycznym, duchowym albo artystycznym. Problem zaczyna się wtedy, gdy te sensory zostają złane w jeden slogan, jakby każde „dostrojenie ciała” było automatycznie faktem biofizycznym, psychologicznym i kosmicznym zarazem. Tymczasem w praktyce trzeba rozróżniać poziomy. Jeżeli człowiek wykonuje głęboki humming i odczuwa wyraźny rezonans w mostku oraz twarzoczaszce, można mówić o strojeniu propriocepcyjno-fonacyjnym. Jeżeli ta praktyka pomaga mu wejść w stan mniejszego rozproszenia i większej ciągłości oddechu, można dodać poziom regulacyjno-psychofizjologiczny. Jeżeli następnie osoba interpretuje to doświadczenie jako „powrót do własnego centrum” lub „uzgodnienie z sercem”, wchodzimy na poziom symboliczno-hermeneutyczny. Każdy z tych poziomów może być autentycznie ważny, ale nie są one logicznie tożsame. Dla psychoperformansu rozróżnienie to jest bezcenne, bo pozwala projektować działania wielowarstwowe bez oszustwa pojęciowego. Można budować plan sytuacyjny, w którym określony ton, miejsce, pora, obiekt–klucz, gest i rytm oddechu służą strojeniu podmiotu do innej formy obecności, nie twierdząc przy tym, że oto dokonano laboratoryjnego „zestrojenia organu z kosmosem”. Właśnie taka dyscyplina pozwala zachować zarówno siłę symbolu, jak i szacunek dla różnicy między metaforą a pomiarem. W przypadku choroby przewlekłej jest to szczególnie ważne, ponieważ osoba cierpiąca bywa podatna na obietnice totalnej harmonizacji. Strojenie może być realną praktyką reorganizacji, ale tylko wtedy, gdy nie udaje wszechmocnej naprawy. W przeciwnym razie staje się narcotycznym językiem, który zamiast wspierać podmiot, subtelnie obciąża go winą za to, że „nadal jest rozstrojony”.

Na tym tle kluczowego znaczenia nabiera metafora, rozumiana nie jako ozdobnik, lecz jako podstawowe narzędzie poznawcze organizujące doświadczenie ciała. Kognitywistyka ucieleśniona i filozofia języka wielokrotnie pokazały, że ludzie nie opisują stanów wewnętrznych w sposób czysto dosłowny; sięgają po obrazy nacisku, ciężaru, przepływu, ścisku, jasności, mroku, drżenia, pęknięcia, nastrojenia, rozstrajania, otwierania, blokady, wznoszenia i opadania, ponieważ to właśnie metafory pozwalają uchwycić dynamiczne jakości odczuwanego życia. Mówiąc, że „coś wibruje mi w gardle”, „mam ciężar na klatce piersiowej”, „to miejsce jest rozedrgane”, „moja głowa jest przegrzana”, „brzuch się zaciska”, „widzenie faluje”, niekoniecznie wygłaszamy błędne twierdzenia o fizyce organizmu. Bardzo często opisujemy w ten sposób prawdziwe, złożone doświadczenie interoceptywne, dla którego język dosłowny byłby zbyt ubogi. W tym sensie metafory rezonansowe są nieusuwalne z ludzkiego kontaktu z ciałem. Problem nie polega więc na tym, że istnieją, lecz na tym, czy potrafimy je czytać adekwatnie. W psychoperformansie metafora może być użyta operacyjnie. Jeżeli ktoś doświadcza oka jako miejsca „przepalenia”, „przeciążenia światłem”, „drżącego punktu kontroli”, „zbyt napiętej soczewki uwagi”, to te figury nie muszą być traktowane jako błędne mity. Mogą stać się precyzyjnymi wskaźnikami, jak dana osoba organizuje własne przeżycie choroby. Na ich podstawie można projektować obiekty–klucze, dźwięki, gesty, sekwencje oddechowe, rytmy pracy i pauzy, które będą odpowiadały nie abstrakcyjnej diagnozie, lecz rzeczywiście przeżywanej topografii sensu. W tym właśnie miejscu korespondencje między ciałem, przyrodą i sferami uzyskują dla planu sytuacyjnego najwyższą wartość: nie jako zamknięty system prawd o świecie, lecz jako repertuar narzędzi hermeneutycznych i kompozycyjnych. Metafora staje się wtedy technologią przejścia od chaotycznego cierpienia do struktury sensu. Nie jest jeszcze dowodem naukowym, ale może być warunkiem organizacji doświadczenia na tyle spójnego, by później możliwa była rzeczywista praca nad zmianą. Trzeba jednak podkreślić, że metaforyzacja ma granice. Jeżeli każdą intensywną emocję zaczynamy automatycznie tłumaczyć „blokadą czakry”, każdą somatyczną reakcję „niską wibracją”, a każdy

nawrót choroby „rozstrojeniem duchowym”, wówczas język przestaje służyć rozumieniu, a zaczyna zacierać złożoność przyczyn. Granica interpretacji przebiega zatem tam, gdzie metafora przestaje pomagać orientować się w doświadczeniu, a zaczyna zastępować analizę, diagnostykę i odpowiedzialne rozpoznanie.

Dla całego tego rozdziału kluczowy pozostaje więc wymóg podwójnej kompetencji. Z jednej strony trzeba zachować wrażliwość na to, że człowiek realnie doświadcza siebie jako istoty rezonansowej: czuje drżenie głosu, napięcie organów, pulsację afektu, wpływ krajobrazu, różnicę między hałasem a ciszą, między chaosem a rytmem, między miejscem „rozstrojeniowym” a miejscem, w którym ciało łatwiej oddycha i skupia uwagę. Z drugiej strony trzeba odróżniać doświadczenie rezonansu od roszczenia do totalnego wyjaśnienia świata. W psychoperformansie jest to szczególnie ważne, ponieważ metodologia tego projektu nie polega na amputowaniu symbolu, lecz na jego zdyscyplinowaniu. Wibracje części ciała, przyrody i sfer mogą być niezwykle płodnym polem pracy, o ile rozumiemy, że poruszamy się między fizyką, fizjologią, fenomenologią, antropologią i metafizyką, a nie w jednej, jednolitej dziedzinie. Dojrzałe działanie nie potrzebuje udawać, że wszystko jest jednym. Potrzebuje wiedzieć, kiedy pracuje przez ciało, kiedy przez wyobraźnię, kiedy przez rytm środowiska, kiedy przez system korespondencji, a kiedy przez świadomą, performatywną metaforę. Dopiero wtedy strojenie staje się czymś więcej niż modnym hasłem. Staje się sztuką precyzyjnego układania relacji między tym, co odczuwalne, tym, co myślane, tym, co symboliczne i tym, co rzeczywiście da się zmienić w praktyce życia.

W trzecim kroku tej analizy trzeba przejść od ogólnych uwag o analogii i metaforze do bardziej wymagającego zagadnienia, jakim jest praktyka mapowania korespondencji. Sam akt przypisywania określonym częściom ciała określonych jakości wibracyjnych, żywiołowych, psychicznych lub kosmologicznych nigdy nie jest neutralny. Jest operacją hermeneutyczną, a więc zarazem odkrywaniem i projektowaniem sensu. Kiedy tradycja lokalizuje odwagę w sercu, prawdę w gardle, wizję w oku, ciężar lęku w brzuchu, popęd w miednicy, światło rozumu w czole albo subtelne słyszenie w sklepieniu głowy, nie opisuje po prostu obiektywnego stanu narządu, lecz ustanawia semantyczną topografię człowieka. Taka topografia organizuje następnie praktykę: decyduje o tym, gdzie przykładą się dłonie, ku jakiej części ciała kieruje się głos, w jakiej pozycji siedzi się lub stoi, jak buduje się oddech, które miejsce podlega obrazowaniu, jakie barwy, dźwięki, kierunki świata, modlitwy lub obiekty–klucze przypisuje się danemu obszarowi. Innymi słowy, mapa korespondencji nie jest zwykłym komentarzem do ciała, ale narzędziem performatywnego jego używania. W tym sensie każda mapa ciała jest także mapą możliwych działań. Dla psychoperformansu ta obserwacja ma znaczenie metodologiczne pierwszego rzędu, ponieważ plan sytuacyjny nigdy nie operuje na „czystej anatomii”, lecz na anatomii już zinterpretowanej, już osadzonej w języku, rytuale, pamięci i wrażliwości biograficznej. Oko może być w jednym planie tylko narządem widzenia, w innym miejscem nadzoru i przemęczenia, w jeszcze innym figurą światła, podatności, otwarcia na świat lub zagrożonego kontaktu z realnością. Gardło może być jedynie kanałem fonacyjnym, ale może też stać się miejscem wstrzymanej wypowiedzi, nieprzepracowanego lęku, niewypowiedzianego sprzeciwu albo przeciwnie – strefą ślubowania i mocy aktu mowy. Nie ma tu sprzeczności. Istnieją jedynie różne poziomy opisu. Problem pojawia się wtedy, gdy któryś z tych poziomów uzurpuje sobie status jedynej prawdy. Medycyna zubaża doświadczenie, jeżeli widzi wyłącznie tkankę. Ezoteryzm zubaża je równie silnie, jeżeli widzi wyłącznie symbol. Psychoperformans musi utrzymać oba wymiary jednocześnie, a potem włączyć jeszcze trzeci:

użyteczność operacyjną. Pytanie nie brzmi tu zatem jedynie „co dana część ciała znaczy?”, ale także „jakie działania może sensownie uruchomić takie jej znaczenie?”. Jeżeli w biografii konkretnej osoby oko jest miejscem nie tylko patologii, lecz również nadmiernego obciążenia światem, to mapowanie wibracyjne oka nie może polegać na banalnym przypisywaniu mu „częstotliwości uzdrowienia”, tylko na zbadaniu, z jakimi rytмами, bodźcami, napięciami, wyobrażeniami i gestami oko pozostaje rzeczywiście splecione. Wtedy korespondencja przestaje być dekoracyjną tabelą i staje się aparatem badawczym. Tę właśnie różnicę trzeba tu podkreślać nieustannie.

Bardzo ważne staje się również zrozumienie, że korespondencje nie są jedynie wertykalne, to znaczy nie biegną wyłącznie od części ciała ku „wyższym sferom”, lecz często mają strukturę poprzeczną, relacyjną i sieciową. W wielu praktykach człowiek nie jest rozumiany jako zbiór izolowanych punktów, lecz jako układ wzajemnych odpowiedzi: głos oddziałuje na oddech, oddech na klatkę piersiową, klatka na postawę, postawa na pole widzenia, widzenie na poziom mobilizacji, mobilizacja na napięcie żuchwy, żuchwa na jakość fonacji, fonacja na poczucie sprawczości, sprawczość na zdolność do regulacji afektu. Tego rodzaju sieciowe ujęcie korespondencji jest zaskakująco bliskie niektórym współczesnym koncepcjom ucieleśnienia, dynamiki systemów złożonych, teorii sprzężeń sensomotorycznych i interoceptywnego modelowania stanu organizmu, choć oczywiście nie należy tych porządków naiwnie utożsamiać. Chodzi raczej o to, że dawne systemy analogiczne, mimo odmiennego słownika, często intuicyjnie uchwytowały fakt, iż organizm działa jako system wzajemnych modulacji, a nie jako prosty zbiór odrębnych modułów. Dlatego w praktykach rezonansowych tak często pracuje się nie na jednym punkcie, ale na ciągach i osiach: oddech–gardło–głowa, miednica–kręgosłup–czaszka, serce–ramiona–dłonie, oko–czoło–potylica, brzuch–krtań–usta. To samo dotyczy przyrody. Kiedy kultura mówi, że człowiek powinien dostroić się do świtu, deszczu, lasu, ognia, zimy albo do ruchu gwiazd, niekoniecznie chodzi o dosłowne podporządkowanie ciała jednej sile, lecz o wprowadzenie organizmu w określoną sieć relacji rytmicznych. Świt niesie inny profil światła, temperatury, uwagi, pracy hormonalnej, aktywności ptaków, kierunku oddechu krajobrazu, a przez to także inny potencjał psychofizyczny niż południe czy noc. Deszcz zmienia akustykę świata, gęstość powietrza, wzorzec słyszenia i sposób odczuwania przestrzeni. Ogień skupia, hipnotyzuje, stabilizuje rytm patrzenia i oddychania inaczej niż ekran czy światło szpitalne. W tym sensie korespondencje są praktykami selekcji środowiskowej. Dla planu sytuacyjnego oznacza to, że nie chodzi o abstrakcyjne „przypisanie żywiołu do narządu”, ale o badanie, przy jakich realnych konfiguracjach przestrzeni, temperatury, dźwięku, światła, rytmu dobowego i materiału symbolicznego dany obszar doświadczenia osoby staje się bardziej zamieszkiwalny. W przypadku choroby oka pytanie to jest wyjątkowo ostre. Jakie środowiska wzmagają napięcie pola wzrokowego? Jakie je odciążają? Jakie rytmy dnia, jakie typy światła, jakie tryby słyszenia, jakie relacje między głosem a ciszą, jakie warunki krajobrazowe i jakie gesty ciała współtworzą lepszą organizację tego delikatnego, przeciążonego układu? Tu właśnie korespondencje przestają być mglistą metafizyką, a stają się praktyką precyzyjnego researchu.

Nie można jednak pominąć faktu, że im bardziej system korespondencji rozrasta się ku totalności, tym większe staje się ryzyko przemocy interpretacyjnej. Gdy każdej części ciała, każdemu symptomowi, każdemu afektowi, każdej porze roku, każdej barwie i każdemu zdarzeniu przypisze się zbyt ściśle, jednoznaczne miejsce w wielkiej tabeli znaczeń, wówczas żywe doświadczenie zostaje wtłoczone w schemat silniejszy od niego samego. To niebezpieczeństwo pojawiało się wielokrotnie w historii systemów medycznych, religijnych i

ezoterycznych. Z jednej strony mapy porządkowały chaos i dawały poczucie orientacji. Z drugiej strony zaczynały działać jako mechanizmy dyscyplinujące: jeśli objaw nie pasował do mapy, uznawano, że winna jest osoba, jej moralność, jej „niska vibracja”, jej niedostateczne dostrojenie albo brak posłuszeństwa wobec rytuału. W nowoczesnej kulturze alternatywnych terapii to ryzyko powraca szczególnie mocno. Kiedy mówi się komuś, że jego choroba wynika z „blokady gardła”, „zamknięcia serca” albo „złego rezonansu pola”, często dokonuje się podwójnej redukcji. Po pierwsze redukuje się złożoność patofizjologii do jednej symbolicznej etykiety. Po drugie przenosi się ciężar odpowiedzialności z realnych, wieloczynnikowych uwarunkowań choroby na rzekomo wadliwy stan świadomości lub duchowości samego chorego. Dla psychoperformansu taka przemoc jest nie do przyjęcia. Plan sytuacyjny może korzystać z map symbolicznych tylko wtedy, gdy robi to bez obwiniania osoby za jej cierpienie i bez uzurpowania sobie prawa do totalnego wyjaśnienia. Symbol ma otwierać pracę, nie zamykać diagnozę. Metafora ma wspierać orientację, nie produkować winę. Korespondencja ma umożliwiać kompozycję działania, a nie zastępować badanie lekarskie, historię choroby, różnicowanie objawów i analizę realnych obciążeń środowiskowych. W przeciwnym razie język wibracji degeneruje się do roli przemocy estetycznej: wszystko brzmi głęboko, lecz nic nie pomaga naprawdę zrozumieć, co dzieje się z człowiekiem. W tym właśnie miejscu potrzebna jest szczególna obecność myślicieli takich jak Georges Canguilhem czy Arthur Kleinman, którzy przypominają, że doświadczenie choroby jest zawsze osadzone w normatywności życia, a nie w gotowej tabeli symboli. To człowiek żywy, cierpiący i działający jest pierwszą rzeczywistością, a mapa ma mu służyć, nie odwrotnie.

Dlatego najbardziej dojrzałe użycie korespondencji w psychoperformansie polega nie na wierze w totalny system, lecz na budowaniu roboczej, testowalnej i zarazem sensotwórczej hipotezy sytuacyjnej. Można przykładowo założyć, że określona jakość światła współgra z przeciążeniem oka, że pewien typ dronowego tonu pomaga przestawić uwagę z przymusowego patrzenia ku bardziej rozproszonej obecności słuchowej, że praca na głosie w obrębie mostka i gardła wspiera poczucie osi i oddechowego zakotwiczenia, że konkretny krajobraz albo rodzaj przestrzeni zmniejsza wewnętrzne drżenie, a inny je nasila. Są to hipotezy sytuacyjne, nie dogmaty. Mogą być sprawdzane, modyfikowane, zawężane lub odrzucane. Taki model pracy zachowuje najlepsze elementy myślenia korespondencyjnego – jego bogactwo symboliczne, zdolność budowania sensu, umiejętność łączenia ciała z przyrodą i środowiskiem – a zarazem chroni przed zamknięciem w niekorygowalnym systemie. W tym właśnie sensie strojenie staje się metodą artystyczno-badawczą. Nie szuka jednej, odgórnej prawdy o częściach ciała, przyrodzie i sferach, ale projektuje sytuacje, w których można obserwować, co rzeczywiście współbrzmi, a co pozostaje pustą projekcją. To rozwiązanie jest szczególnie ważne w przypadku chorób nawrotowych i wieloczynnikowych, takich jak CSR, gdzie żaden pojedynczy język – ani czysto biomedyczny, ani czysto symboliczny – nie wyczerpuje całości doświadczenia. Dopiero ich napięte współżycie pozwala zbudować narzędzia dostatecznie subtelne, by nie zgubić ani ciała, ani sensu, ani świata.

Najbardziej drażliwym punktem całego tego zagadnienia jest kwestia „dokładnych częstotliwości”, ponieważ właśnie tutaj współczesny język popularny najczęściej udaje większą ścisłość, niż rzeczywiście posiada. Jeśli ktoś mówi o częstotliwości tonu muzycznego, sprawa jest względnie prosta: można podać wysokość dźwięku w hercach, ale tylko po uprzednim określeniu systemu stroju, standardu odniesienia i oktawy. Ten sam „dźwięk” w sensie nazwy literowej nie ma jednej absolutnej postaci, bo A może być strojoną referencją 440 Hz, 442 Hz,

415 Hz, 432 Hz albo inną, zależnie od praktyki muzycznej, epoki, zespołu i kontekstu wykonawczego. Dodatkowo każda nazwa dźwięku powtarza się w kolejnych oktawach, a więc C3, C4 i C5 nie są „tym samym” z punktu widzenia częstotliwości, choć należą do tej samej klasy wysokości. Jeżeli więc ktoś przypisuje określonej części ciała, czakrze, narządowi, planecie albo żywiołowi konkretną liczbę w hercach, powinien najpierw odpowiedzieć na kilka pytań, które zwykle są pomijane: dlaczego właśnie ta oktawa, dlaczego właśnie taki standard stroju, czy chodzi o częstotliwość tonu słyszalnego, rytmu modulacyjnego, dudnienia różnicowego, fali elektromagnetycznej, biologicznego rytmu, czy tylko o symboliczne przełożenie? Bez tych rozróżnień dokładność liczby jest pozorna. To właśnie dlatego ogromna część internetowych tabel z „częstotliwościami organów”, „częstotliwościami czakr”, „częstotliwościami uzdrawiającymi” i „częstotliwościami kosmicznymi” nie jest w ścisłym sensie ani historycznie tradycyjna, ani naukowo potwierdzona. Są to najczęściej konstrukcje wtórne, nowoczesne i hybrydalne: łączą elementy dawnej symboliki z nowoczesnym językiem stroju muzycznego, czasem z psychoakustyką, czasem z numerologią, czasem z arbitralnym wyborem standardu 432 Hz albo 440 Hz, a czasem z systemami oktawowego „przeskalowania” rytmów planetarnych lub geofizycznych do zakresu słyszalnego. Nie znaczy to, że są całkowicie bezwartościowe jako narzędzia kompozycyjne czy symboliczne. Znaczą natomiast, że nie wolno ich przedstawiać jako starożytnej, bezdyskusyjnej wiedzy ani jako empirycznie ustalonego atlasu częstotliwości organizmu i kosmosu. W sensie faktograficznym trzeba powiedzieć jasno: klasyczne tradycje religijne, medyczne i mistyczne bardzo często operowały relacjami tonalnymi, jakościami brzmienia, porządkiem interwałów, skal, mantr, recytacji, dronów i rytmów, ale przeważnie nie posługiwały się nowoczesnymi, liczbowymi przypisaniami w hercach dla każdego obszaru ciała, przyrody i sfer. Tam, gdzie dziś pojawiają się takie tabele, zwykle mamy do czynienia z późniejszym przekładem, a nie z dosłownym przekazem źródłowym.

Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie tak zwanych częstotliwości solfeggio, przypisać 432 Hz, rezonansu Schumanna i rozmaitych „planetarnych tonów”. Historyczne solmizacyjne sylaby ut–re–mi–fa–sol–la nie były pierwotnie systemem świętych częstotliwości, lecz narzędziem dydaktyki muzycznej związanym z heksachordem i praktyką śpiewu. Dopiero dużo później zaczęto łączyć wybrane liczby, takie jak 396, 417, 528, 639, 741, 852 Hz, a potem także 174, 285 i inne, z narracjami o uzdrawianiu, DNA, czakrach, emocjach i „restauracji pola”. Te zestawienia nie należą do klasycznego średniowiecznego solmizacyjnego rdzenia i nie mogą być bezbłędnie przedstawiane jako jego prosty, historyczny odpowiednik. Podobnie 432 Hz nie jest uniwersalnym, odwiecznym strojem natury, lecz jednym z możliwych standardów odniesienia, który w nowoczesnej kulturze zyskał silny ładunek symboliczny i emocjonalny. Rezonans Schumanna z kolei dotyczy rzeczywistego zjawiska geofizycznego – rezonansów elektromagnetycznych w jamie Ziemia–jonosfera – ale przechodzenie od tego faktu do twierdzenia, że „ludzkie ciało powinno być nastrojone dokładnie na 7,83 Hz”, stanowi skok interpretacyjny, nie zaś prosty wniosek fizjologiczny. Z kolei systemy „planetarnych częstotliwości” budowane przez oktawową przeskalowanie ruchów orbitalnych lub rotacyjnych obiektów astronomicznych do zakresu słyszalnego są interesującą i nieraz twórczą procedurą muzyczno-symboliczną, ale pozostają procedurą translacyjną. Nie odśpiewują one literalnie słyszalnego tonu planety w takim sensie, w jakim słyszy się strunę lub kolumnę powietrza; raczej konstruują symboliczno-muzyczny ekwiwalent pewnych cykli kosmicznych. To rozróżnienie ma olbrzymie znaczenie dla psychoperformansu. Można pracować na takich częstotliwościach jako na operatorach sensu, można używać ich do budowania planu sytuacyjnego, do projektowania obiektów–kluczy, do organizowania warstwy dźwiękowej i rytmicznej, ale nie wolno udawać, że

wszystkie te liczby są tego samego porządku ontologicznego. Jedne wynikają z fizyki drgającego układu akustycznego, inne z transpozycji matematycznej, inne z psychoakustycznego doświadczenia dudnień, jeszcze inne z nowoczesnej metaforyki duchowej. Jeżeli nie rozdzieli się tych klas, to zamiast rzetelnego atlasu powstaje kalejdoskop liczb pozornie ścisłych, a faktycznie nieporównywalnych.

To samo dotyczy przypisania częstotliwości do części ciała i narządów. W nauce istnieją realne rytmy biologiczne i bioelektryczne: częstość akcji serca, rytm oddechowy, pasmo EEG, oscylacje neuronalne, drżenia mięśniowe, mikrowibracje mechaniczne, odpowiedzi naczyniowe, przewodnictwo tkankowe, a także częstotliwości stosowane w określonych technologiach stymulacyjnych, takich jak ultradźwięki, wibroakustyka, stymulacja elektryczna lub modulacje dźwiękowe. Nie oznacza to jednak, że dla każdego narządu istnieje jedna, prosta, „własna” częstotliwość terapeutyczna, którą wystarczy podać dźwiękiem albo instrumentem. To jeden z najczęściej powielanych mitów. Organizm jest układem wieloskalowym, nieliniowym i dynamicznym; ten sam obszar anatomiczny uczestniczy jednocześnie w wielu rytmach o różnych zakresach czasowych i amplitudach. Serce nie ma jednej „częstotliwości serca” w sensie absolutnym, bo pracuje w zmiennym rytmie, reaguje autonomicznie, hormonalnie, emocjonalnie i wysiłkowo. Mózg nie ma jednej częstotliwości „mózgu”, bo aktywność oscylacyjna obejmuje całe spektrum pasm i konfiguracji. Narządy jamy brzusznej, układ powięziowy, mięśnie posturalne, gałki oczne, krtań, zatoki czy klatka piersiowa nie są pojedynczymi stroikami, lecz złożonymi strukturami o wielu możliwych odpowiedziach mechanicznych, neurofizjologicznych i percepcyjnych. Dlatego najbardziej uczciwa praca z częstotliwościami w tym obszarze wymaga rozróżnienia między tym, co jest rzeczywiście mierzalnym rytmem biologicznym, tym, co jest użyteczną częstotliwością akustyczną lub wibroakustyczną dla określonego typu stymulacji, a tym, co jest przypisaniem symbolicznym lub kompozycyjnym. W praktyce artystyczno-terapeutycznej można oczywiście konstruować mapy, w których określone obszary ciała współbrzmiały z wybranymi rejestrami tonalnymi, zakresami instrumentów, jakościami barwowymi i dynamiką rezonansu. Trzeba jednak zaznaczać, czy jest to mapa oparta na fenomenologii odczucia, na ergonomii wokalne, na tradycji kulturowej, na transpozycji symbolicznej, czy na procedurze fizycznego pomiaru. Dopiero taka taksonomia pozwala mówić o „dokładności” bez popadania w pseudoprecyzję.

Właśnie dlatego przy budowaniu ścisłego zestawienia częstotliwości dla ciała, przyrody i sfer należy przyjąć jedyną dopuszczalną metodę: każdą liczbę trzeba najpierw przypisać do swojej klasy ontologicznej i metodologicznej. Częstotliwość tonu w instrumencie strojonym temperacyjnie to nie to samo co częstotliwość rezonansu geofizycznego, a ta z kolei nie jest tym samym co pasmo EEG, częstotliwość dudnienia różnicowego ani nowoczesne przypisanie „uzdrawiające” do czakry czy organu. Jeżeli taki rygor zostanie zachowany, można zbudować materiał naprawdę użyteczny dla psychoperformansu: nie dogmatyczną tabelę o jednej prawdzie świata, lecz warstwową mapę, w której obok siebie znajdują się częstotliwości muzyczne możliwe do wytworzenia głosem i instrumentami, rytmy biologiczne o realnym znaczeniu regulacyjnym, zjawiska środowiskowe i geofizyczne, a także późne systemy symboliczne – wyraźnie oznaczone jako symboliczne. Tylko w takim modelu strojenie zachowuje wartość i nie degeneruje się do handlowej mitologii liczb.

Najuczciwsza droga przez ten materiał prowadzi więc przez pojęcie kalibracji, a nie przez naiwną wiarę w gotowy atlas „ukrytych częstotliwości świata”. Kalibracja oznacza tu

przyporządkowanie każdej liczby do właściwego reżimu opisu. W praktyce daje to co najmniej sześć odrębnych klas. Po pierwsze częstotliwości wysokości dźwięku, czyli te, które dotyczą stroju muzycznego i mogą być generowane przez głos, kamerton, flet, monochord, fortepian, syntezator, shruti box, tanpurę elektroniczną, generator tonu lub aplikację referencyjną. Po drugie częstotliwości rytmów biologicznych i neuronalnych, takich jak oddech, puls, HRV, pasma EEG czy rytmy motoryczne; nie są one wysokościami muzycznymi w zwykłym sensie, ale okresowościami fizjologicznymi. Po trzecie częstotliwości geofizyczne i środowiskowe, na przykład rezonanse elektromagnetyczne Ziemi–jonosfery albo rytmy dobowo-sezonowe; one także nie są bezpośrednio „dźwiękami przyrody”, lecz wielkościami, które można co najwyżej przełożyć na zakres słyszalny przez procedurę transpozycji. Po czwarte częstotliwości technologiczne używane w określonych interwencjach akustycznych, wibroakustycznych, ultradźwiękowych lub elektroterapeutycznych; one należą do aparatury i procedury, nie do symboliki. Po piąte częstotliwości psychoakustyczne, czyli takie, które pojawiają się w dudnieniach, modulacjach amplitudy, różnicach między tonami lewego i prawego kanału, efektach interwałowych lub wrażeniach rezonansu; ich status zależy od sposobu prezentacji bodźca, a nie od jednego „ontologicznego tonu”. Po szóste wreszcie częstotliwości czysto symboliczne albo późno-symboliczne, czyli nowoczesne przypisania typu „ta liczba odpowiada tej czakrze, temu organowi, tej emocji, tej planecie”, które bywają kulturowo płodne, ale wymagają oznaczenia jako konstrukcje interpretacyjne, nie zaś jako bezpośrednio odkryte parametry natury. Ta typologia jest niezbędna, ponieważ bez niej każda późniejsza tabela będzie mieszała porządki nieporównywalne: obok C4 pojawi się rytm theta, obok rezonansu Schumanna jakaś częstotliwość solfeggio, obok serca częstotliwość planety lub narządu, jakby wszystko dało się sprowadzić do jednej listy. Tymczasem nie daje się, przynajmniej nie bez poważnych zastrzeżeń. W sensie epistemologicznym trzeba więc powiedzieć rzecz zasadniczą: „dokładna częstotliwość” jest pojęciem sensownym tylko tam, gdzie wiemy, czego dokładnie dotyczy i według jakiego modelu została wyznaczona. Helmholtz mógł badać rezonans i barwę tonu, Titze może analizować biomechanikę fonacji, geofizyka może mierzyć rezonanse elektromagnetyczne, Hans Cousto może matematycznie oktawać cykle kosmiczne do zakresu muzycznego, ale każdy z tych przypadków należy do innej klasy wiedzy. Dla psychoperformansu wynika z tego jedno: można korzystać z liczb, ale tylko po uprzednim nazwaniu, w jakim języku one naprawdę mówią.

W przypadku ciała najrozsądniej odrzucić fantazję, że każdy narząd ma jedną, prostą, niezmienną „własną częstotliwość leczniczą”. Organizm funkcjonuje jako układ wielorytmiczny. Serce nie jest jednym tonem, lecz dynamiczną pracą skurczowo-rozkurczową, zmienną w czasie, modulowaną autonomicznie i hemodynamicznie. Oddech także nie ma jednej częstotliwości w sensie idealnym: w spoczynku, śnie, lęku, mowie, śpiewie, wysiłku, chorobie i praktyce regulacyjnej przyjmuje odmienne zakresy. Mózg nie „pracuje na jednej liczbie”, lecz wykazuje oscylacje w wielu pasmach, zmienne regionalnie, funkcjonalnie i stanowo. Mięśnie, powięź, krtań, narząd słuchu, układ przedsionkowy, gałka oczna, przepona, układ naczyniowy i system endokrynnny współtworzą złożony pejzaż rytmów i sprzężeń, którego nie wolno redukować do nowoezoterycznej naklejki. Co jednak można zrobić rzetelnie? Można budować praktyczne mapy zakresów. Dla głosu można określać rejestry komfortowe i obszary rezonansowe: inne częstotliwości i inne ustawienia będą odczuwane jako bardziej piersiowe, inne jako maskowe, inne jako głowowe, przy czym odczucie „lokalizacji” jest fenomenologiczne i techniczno-wokalne, a nie dowodem, że dany narząd „rezonuje dokładnie na tej liczbie”. Można badać, przy jakich wysokościach, interwałach i dynamice dana osoba doświadcza

większej miękkości gardła, lepszej drożności oddechu, bardziej stabilnego rezonansu mostka albo mniejszego napięcia twarzoczaszki. Można śledzić, czy niski humming ułatwia osadzenie, czy średni rejestr daje najwięcej nośności przy najmniejszym koszcie, czy wyższe tony nie generują nadmiernej presji perilaryngealnej. Można pracować na precyzyjnych wysokościach muzycznych, ale nie jako na „numerach organów”, tylko jako na regulacyjnych parametrach praktyki. W odniesieniu do oka sprawa jest jeszcze delikatniejsza. Nie istnieje powszechnie uznany naukowy katalog częstotliwości akustycznych przypisanych gałce ocznej czy siatkówce w takim sensie, w jakim obieg popularny mówi o „częstotliwości wzroku”. Można natomiast pytać, jak określone pasma dźwiękowe, rytmy oddechowe, bodźce wibroakustyczne, cisza, dron lub soniczna monotonia wpływają pośrednio na obciążenie wzrokowe, poziom pobudzenia i tolerancję stanu przeciążenia. To jest pytanie metodologicznie uczciwe. Podobnie w odniesieniu do serca, brzucha, gardła czy głowy: dokładność praktyczna polega tu nie na wpisaniu jednego numeru do tabeli metafizycznej, lecz na ustaleniu, jak dana osoba rezonuje z konkretnym zakresem pracy głosowej, jak reaguje na określony rytm, tempo, interwał, wolumen i typ brzmienia oraz jak to przekłada się na jej stan somatyczny i afektywny.

Równie złożona jest sprawa przyrody. Jeżeli mówi się o częstotliwościach przyrody, trzeba odróżnić pejzaż akustyczny od pomiaru geofizycznego i od symbolicznej transpozycji. Szum liści, śpiew ptaków, szmer wody, dudnienie fal, trzask ognia, deszcz, wiatr, owady i odgłosy gruntu to realne zjawiska akustyczne o rozległym widmie, a nie pojedyncze, czyste tony. Ich działanie na człowieka jest związane nie tyle z jedną liczbą, ile z całą teksturą spektralną, nieregularnością, przewidywalnością, rytmem, gęstością i kontekstem środowiskowym. Z drugiej strony istnieją obiektywne rytmy naturalne, takie jak doba, sezonowość, cykle księżycowe, puls oceaniczny, zjawiska sejsmiczne i rezonanse elektromagnetyczne. Tych nie słyszymy bezpośrednio jako melodii natury; możemy je mierzyć lub – jak czynią niektórzy kompozytorzy i systemy symboliczne – oktavować do zakresu słyszalnego. Stąd biorą się tak zwane tony planetarne i część „muzyki sfer” w wersji nowoczesnej. Kepler konstruował muzykę ruchów niebieskich na gruncie matematyczno-harmonicznym swojej epoki, ale nie oznacza to, że planety emitują gotowe dźwięki słyszalne ludzkim uchem. Hans Cousto z kolei proponował system oktavowego przekształcania częstotliwości kosmicznych i geofizycznych do wysokości muzycznych, co można uznać za interesującą, spójną procedurę symboliczno-matematyczną, lecz nie za prosty odczyt „jak brzmi wszechświat”. W praktyce psychoperformansu ma to znaczenie ogromne. Jeśli pracuje się z tonem wynikającym z oktavowania doby ziemskiej, roku ziemskiego czy rezonansu Schumanna, należy to wyraźnie nazwać jako operację translacyjną. Taki dźwięk może być artystycznie i rytualnie bardzo silny, bo daje człowiekowi poczucie uczestnictwa w większym porządku temporalnym. Nie wolno jednak podszywać tego pod twierdzenie, że „to jest rzeczywista częstotliwość drzewa”, „to jest prawdziwy ton oceanu” albo „to jest naturalna częstotliwość ludzkiej harmonii”. Przyroda nie przemawia do nas jedną tabelą liczb. Przemawia teksturami, rytmami, powtarzalnościami, skokami, porami i ekologią bodźców. Liczba jest tu jednym z możliwych narzędzi pracy, ale nie całą prawdą o zjawisku.

Największej czujności wymaga obszar sfer, ponieważ właśnie tam łatwo dochodzi do zamiany symbolu w pseudofakt. W tradycjach hermetycznych, neoplatonickich, astrologicznych, mistycznych, ezoterycznych i nowoezoterycznych korespondencje sferyczne są często organizowane przez liczbę, proporcję, interwał, rytm i ideę harmonii. To rozumieć: liczba porządkuje to, co niewidzialne, nadaje formę temu, co metafizyczne, pozwala wyobrazić sobie spójność między człowiekiem a kosmosem. Problem zaczyna się wtedy, gdy liczba przestaje być

symbolem lub translacją, a zaczyna być przedstawiana jako literalnie odkryta „częstotliwość duchowa”. Naukowo nie dysponujemy uznaną metodą, która pozwalałaby mierzyć „częstotliwość anioła”, „częstotliwość poziomu świadomości”, „częstotliwość karmy” albo „dokładną wibrację cnoty”. Możemy natomiast badać, jak systemy kulturowe konstruują takie liczby, jakie funkcje pełnią te konstrukcje i jak wpływają one na praktykę, etykę, rytuał oraz doświadczenie podmiotu. Właśnie dlatego w planie psychoperformansu sferyczne częstotliwości mogą mieć status operatorów sensu, ale nie powinny być sprzedawane jako empiryczne pewniki. Można pracować z harmonią sfer w sensie kompozycyjnym, można budować rytuał dostrojenia do określonej jakości czasu, planety, żywiołu czy figury duchowej, można organizować działania wokół interwałów, dronów, proporcji i oktawowych transpozycji. Trzeba jednak stale zachowywać semantyczną uczciwość: to jest praca symboliczna i performatywna, nie fizyka laboratoryjna. Taka uczciwość nie odbiera symbolowi mocy. Przeciwnie, uwalnia go od przymusu imitowania nauki. Dopiero wtedy można korzystać z korespondencji sfer bez wpadania w manię totalnej tabeli. Człowiek może zostać dostrojony do świata nie dlatego, że odnalazł jedną tajną liczbę, lecz dlatego, że nauczył się budować relację między ciałem, rytmem, przyrodą, wyobraźnią i porządkiem sensu. To jest stanowisko bardziej skromne, ale zarazem znacznie mocniejsze, bo nie opiera się na nadużyciu.

Pozostaje jeszcze jeden poziom analizy, bez którego całe zagadnienie częstotliwości, strojenia i korespondencji łatwo staje się albo pustą metaforą, albo niebezpiecznym uproszczeniem technicznym. Chodzi o relację między częstotliwością a medium jej wytwarzania. Ta sama liczba wyrażona w hercach nie jest bowiem nigdy „gołą esencją”, lecz zawsze wydarza się w określonym nośniku: w głosie, w strunie, w membranie, w słupie powietrza, w metalu kamertonu, w układzie elektronicznym generatora, w przetworniku głośnika, w pudle rezonansowym instrumentu, w architekturze pomieszczenia, w kontakcie drgań z kośćcem i tkankami miękkimi. To rozróżnienie jest absolutnie fundamentalne, bo w nowoczesnym obiegu często mówi się tak, jakby sama liczba miała identyczny efekt niezależnie od materiału, obwiedni, barwy, poziomu natężenia, sposobu podania i czasu ekspozycji. Tymczasem 136,10 Hz zagrane jako czysty sinus, zaintonowane głosem z bogatym widmem harmonicznym, wydobyte z misy metalowej, wybite na kamertonie, wygenerowane przez shruti box albo zagrane przez wiolonczelę w różnym rejestrze i dynamice nie są doświadczeniowo tym samym, mimo że mogą odnosić się do tego samego tonu podstawowego. Różni je atak, sustain, spektrum harmoniczne, szum towarzyszący, sposób zanikania, przestrzenny rozkład energii, kierunkowość promieniowania, podatność na rezonans pomieszczenia i sposób, w jaki ciało odbiorcy przechwytuje drgania. Z punktu widzenia psychoperformansu oznacza to, że praca z częstotliwością nie może być redukowana do numeru. Trzeba projektować całe zdarzenie akustyczne. To, czy wybiera się bordun generowany elektronicznie, ludzką fonacją, instrument smyczkowy, instrument stroikowy, zestaw kamertonów, monochord, bęben obręczowy, dzwon rurowy, gong, lirę, tampusę albo syntezytor modularny, nie jest decyzją drugorzędną. Każde z tych mediów produkuje odmienną fenomenologię ciała. Jedne mocniej angażują przewodnictwo kostne i lokalny kontakt drgań, inne budują szerokie pole immersji, jeszcze inne działają przede wszystkim przez precyzję wysokości lub interwału. Dlatego jakakolwiek tabela częstotliwości oderwana od medium ich uzyskiwania jest niepełna. W praktyce sensowne jest nie tylko pytanie „jaka liczba?”, lecz również „jakim materiałem?”, „jakim gestem?”, „w jakim rejestrze?”, „z jaką obwiednią?”, „w jakiej pozycji ciała?”, „w jakiej architekturze pogłosu?” i „z jaką funkcją w planie sytuacyjnym?”. Dopiero suma tych parametrów tworzy użyteczne strojenie.

Ta zasada pozwala także lepiej zrozumieć, dlaczego niektóre praktyki tradycyjne i współczesne wydają się „działać” mimo braku mocnych podstaw dla przypisanej im mitologii liczbowej. Często ich skuteczność nie wynika z tajemnej esencji jednej liczby, lecz z połączenia kilku czynników: przewidywalnego rytmu, powtarzalnej obwiedni, niskiego kosztu poznawczego, korzystnej dla ciała dynamiki wydechu, przyjemnej tekstury harmonicznego, działania wspólnotowego lub rytualnego, redukcji nadmiaru bodźców wzrokowych, poczucia sensu oraz materialnego kontaktu z rezonującym obiektem. Monochord nie musi być „mistycznie prawdziwy”, żeby działać integrująco; wystarczy, że tworzy stabilne pole bordunowe, wzmacnia skupienie, daje subtelne pobudzenie dotykowo-słuchowe i sprzyja oddechowej organizacji czasu. Kamerton przyłożony do mostka, wyrostka mieczykowatego lub przykręgosłupowo nie musi „odblokowywać energii serca” w sensie dogmatycznym, aby stać się znaczącym narzędziem somatycznego ogniskowania uwagi i lokalnego odczucia rezonansu. Humming na zamkniętych ustach nie musi posiadać jednej „uświęconej częstotliwości”, aby realnie zwiększać czucie twarzoczaszki, wydłużać wydech, osłabiać nadprodukcję słów i wspierać bardziej kontenerujący stan obecności. W praktyce oznacza to, że prawdziwie dojrzałe myślenie o częstotliwościach odwraca popularną kolejność. Nie zaczyna od pytania „jaki numer mnie uleczy?”, ale od pytania „jaki typ drgania, w jakim medium, z jaką barwą, w jakiej relacji do mojego ciała i zadania regulacyjnego, jest dla mnie funkcjonalny?”. To odwrócenie jest szczególnie cenne w pracy z przypadkiem choroby oka. W takim przypadku nie chodzi przecież o metafizyczne „dostrojenie siatkówki do kosmosu”, lecz o skomponowanie takiego pola soniczno-somatycznego, które obniża wzrokocentryczne przeciążenie, wspiera osadzenie układu autonomicznego, nie podnosi nadmiernie mobilizacji, nie prowokuje przestymulowania i daje ciału alternatywną oś orientacji. Z tego powodu w praktyce mogą być ważniejsze niskie lub średnie rejestry bordunowe, miękkie widma harmonicznego, głosowe lub instrumentacyjne łuki wydechowe, stabilne tony możliwe do utrzymania bez wysiłku i takie częstotliwości, które mieszczą się w zakresie realnej tolerancji słuchowo-cielesnej danej osoby, niż najbardziej efektowna tabela „uzdrawiających liczb”.

Trzeba też powiedzieć wprost, że różne rodzaje instrumentów dają odmienne możliwości uzyskiwania i stabilizacji częstotliwości, a ich praktyczna wartość nie pokrywa się z prestiżem symbolicznym. Głos ludzki jest medium najbardziej adaptacyjnym, bo pozwala płynnie mikroregulować wysokość, natężenie, barwę, długość wydechu, rezonans i zestrojenie z aktualnym stanem ciała, ale zarazem jest najmocniej zależny od napięć psychofizycznych wykonawcy. Kamerton oferuje bardzo wysoką precyzję tonu i czysty, stosunkowo wąski profil drgań, a przy aplikacji kontaktowej także wyraźne lokalne odczucie vibracyjne, lecz jego sustain jest ograniczony i wymaga częstego wzbudzenia. Monochord i tanpura tworzą stabilne pole bordunowe o bogatych alikwotach, szczególnie użyteczne dla pracy kontemplacyjnej, somatycznej i oddechowo-głosowej, ale mniej precyzyjne w krótkich interwencjach punktowych. Flety, piszczałki, shruti box, fisharmonia czy syntezytor umożliwiają długie utrzymanie określonych wysokości, lecz różnią się charakterem obwiedni i gęstością widma. Instrumenty smyczkowe dają bardzo dużą kontrolę mikrointonacji, ale wymagają zaawansowanej techniki. Misy, gongi i dzwony wytwarzają złożone, często nieharmoniczne widma i bogate pasma dudnieniowe, które mogą być subiektywnie bardzo silne, lecz nie nadają się do prostego utożsamiania z jedną, czystą częstotliwością. Z punktu widzenia faktografii trzeba powiedzieć to bez skrótu: część instrumentów kojarzonych z „terapią częstotliwościami” w rzeczywistości nie emituje jednej stabilnej częstotliwości podstawowej w sposób, jaki sugeruje marketing, lecz generuje złożone układy partiali, szumów, dudnień i modulacji. To nie

przekreśla ich użyteczności. Oznacza tylko, że ich działanie należy opisywać przez spektrum, obwiednię i fenomenologię odbioru, a nie przez jedną, rzekomo tajemną liczbę. Dla psychoperformansu jest to wręcz zaleta, ponieważ działanie artystyczno-transformacyjne bardzo często korzysta właśnie z bogatej niejednoznaczności sonicznej, a nie z laboratoryjnej czystości tonu. Równocześnie, jeżeli celem jest precyzyjne odniesienie do określonej wysokości, najbezpieczniejsze są media strojalne i kontrolowalne: głos z odniesieniem, kamerton, generator tonu, instrument klawiszowy lub cyfrowy, instrument smyczkowy i niektóre aerofony.

Na tym tle wyraźniej widać, jak powinien wyglądać rygor pracy w projekcie takim jak ten. Jeżeli chce się uczciwie korzystać z częstotliwości dla ciała, przyrody i sfer, nie należy zaczynać od mitologii gotowych list, lecz od trzystopniowego rozpoznania. Najpierw trzeba ustalić, czy dana częstotliwość należy do porządku akustyczno-muzycznego, biologiczno-rytmicznego, geofizycznego, matematyczno-translacyjnego czy symbolicznego. Następnie należy określić, jakim medium ma być uzyskana i jaki profil soniczny jest pożądany: czysty, harmoniczny, szorstki, bordunowy, kontaktowy, przestrzenny, impulsowy, ciągły. Dopiero na końcu można budować korespondencje planu sytuacyjnego: z jaką częścią ciała to medium ma pracować, czy ma kontenerować, aktywizować, rozszczelniać, ugruntowywać, czy ma służyć wyciszeniu pola wzrokowego, reorganizacji oddechu, pracy z lękiem, symbolizacji przejścia, czy może stworzeniu środowiska liminalnego. Tylko takie podejście jest bezpieczne poznawczo i użyteczne praktycznie. W przeciwnym razie liczba staje się fetyszem. A fetysz liczby w obszarze zdrowia i duchowości jest szczególnie niebezpieczny, bo sprawia wrażenie obiektywności, której w rzeczywistości nie posiada. Tymczasem prawdziwa precyzja nie polega na mnożeniu cyfr, ale na jasnym określeniu klasy zjawiska, sposobu jego wytworzenia i zakresu interpretacji. To właśnie ten rygor umożliwia później zbudowanie tabeli czy listy naprawdę użytecznej: nie takiej, która wszystko miesza, lecz takiej, która pokazuje, co wolno powiedzieć dokładnie, a co wolno powiedzieć tylko jako przypisanie symboliczne lub kompozycyjne.

W obrębie kategorii „ciało” nie istnieje jeden walidowany, uniwersalny atlas częstotliwości przypisanych raz na zawsze każdemu organowi. Istnieją natomiast 4 porządki, które wolno opracowywać precyzyjnie i bez zmyślania: 1. zakresy rytmów biologicznych, 2. zakresy robocze fonacji i rezonansu somatycznego, 3. zakresy wibroakustyczne odczuwane przez ciało, 4. zakresy symboliczno-translacyjne, które nie są „własną częstotliwością narządu”, lecz świadomie dobranym odpowiednikiem muzycznym. W praktyce pracy na macie do jogi trzeba zawsze uwzględniać zmienne, które przesuwają odczuwanie i funkcjonalność zakresu: pozycję ciała, ułożenie głowy i szyi, stopień podparcia klatki piersiowej, napięcie przepony, drożność nosa, nawodnienie, poziom zmęczenia, wcześniejsze obciążenie wzrokowe i poznawcze, temperaturę pomieszczenia, czas od posiłku, rodzaj instrumentu, odległość źródła dźwięku od ciała, głośność oraz to, czy drganie jest przekazywane głównie przez powietrze, przewodnictwo kostne, czy kontakt mechaniczny. Pozycja leżąca na plecach zwykle zwiększa kontakt tylnej części tułowia z podłożem, ułatwia odczucie rozlewania się niskiego pasma po plecach i miednicy, ale może pogarszać swobodę oddechu u części osób, zwiększać odczucie ciężaru w obrębie głowy i gardła oraz wymagać mniejszej intensywności przy pracy w rejonie czaszkowo-twarzowym. Pozycja siedząca na macie, z miednicą uniesioną na kocu lub bolsterze, zwykle daje lepszą organizację osi oddechowo-głosowej, większą swobodę przepony i łatwiejszą kontrolę emisji, ale słabiej przenosi niskie drgania przez całą tylną taśmę ciała. Przy wszelkich liczbach muzycznych najbezpieczniej przyjąć standard A4 = 440 Hz, a oktavowanie rozumieć klasycznie:

przejście o oktawę wyżej oznacza mnożenie częstotliwości przez 2, przejście o oktawę niżej oznacza dzielenie przez 2. To znaczy, że 55 Hz, 110 Hz, 220 Hz i 440 Hz należą do tej samej klasy wysokości A w kolejnych oktawach. W pracy cielesnej ma to ogromne znaczenie, ponieważ bardzo często to nie „jedna święta liczba” działa najlepiej, lecz określona klasa wysokości przenoszona do wygodniejszej oktawy zależnie od budowy ciała, płci, wytrenowania głosu, pozycji leżącej lub siedzącej i celu praktyki. Trzeba też rozróżniać 3 reżimy częstotliwości. Reżim 1: rytmy wolne, poniżej 20 Hz, które dotyczą bardziej biologicznej okresowości niż słyszalnej wysokości; przykładowo 6 oddechów na minutę odpowiada 0,1 Hz, 12 oddechów na minutę odpowiada 0,2 Hz, tętno 60 uderzeń na minutę odpowiada 1 Hz, 72 uderzenia na minutę odpowiadają 1,2 Hz, 90 uderzeń na minutę odpowiada 1,5 Hz. Reżim 2: pasmo wibroakustyczne odczuwane przez ciało szczególnie wyraźnie, zwykle 30–120 Hz; to zakres ważny dla przetworników kontaktowych, niskich dronów i niektórych instrumentów o silnym fundamencie. Reżim 3: pasmo słyszalno-fonacyjne, zwykle od około 65,41 Hz w górę dla praktycznej pracy głosem i instrumentami, przy czym większość pracy somatyczno-głosowej na macie najczęściej lokuje się w strefie od około 82,41 Hz do około 392 Hz, a więc od E2 do G4, zależnie od osoby i zadania. Do punktów orientacyjnych przydatnych praktycznie należą: C2 = 65,41 Hz, D2 = 73,42 Hz, E2 = 82,41 Hz, F2 = 87,31 Hz, G2 = 98,00 Hz, A2 = 110,00 Hz, B2 = 123,47 Hz, C3 = 130,81 Hz, D3 = 146,83 Hz, E3 = 164,81 Hz, F3 = 174,61 Hz, G3 = 196,00 Hz, A3 = 220,00 Hz, B3 = 246,94 Hz, C4 = 261,63 Hz, D4 = 293,66 Hz, E4 = 329,63 Hz, F4 = 349,23 Hz, G4 = 392,00 Hz. Te liczby są muzycznie ścisłe, ale ich przypisanie do części ciała pozostaje funkcjonalne i fenomenologiczne, a nie ontologicznie absolutne.

1. Całe ciało jako rezonator globalny. Zakres roboczy najbardziej użyteczny dla pracy całościowej w pozycji leżącej to zwykle 30–60 Hz przy wibroakustyce kontaktowej oraz 65,41–196,00 Hz przy pracy głosem, bordunem lub instrumentem powietrznym. W pozycji leżącej niskie pasmo 30–50 Hz bywa odczuwane bardziej „podłogowo”, przez plecy, miednicę i tylne taśmy mięśniowo-powięziowe, ale wymaga ostrożności, bo łatwo przechodzi w zbyt masywny bodziec u osób z migrenowością, nadwrażliwością autonomiczną lub niepokojem somatycznym. W pozycji siedzącej bardziej użyteczne okazują się często 65,41–146,83 Hz jako zakres dający poczucie osi, osadzenia i oddechowej podstawy bez przygniatań.

2. 2. Strefa stóp, goleni i dolnego ugruntowania. Nie istnieje wiarygodna „własna częstotliwość stóp”, ale praktycznie najczęściej sprawdza się dolne pasmo 40–80 Hz przy wibroakustyce kontaktowej oraz oktawowo odpowiadające mu 80–160 Hz przy instrumentach akustycznych i głosie. Leżąc, drganie bywa odczuwane bardziej jako fala podłużna idąca od podłoża ku miednicy; siedząc, potrzebne bywa wyraźniejsze rytmizowanie i mniejsza amplituda, bo kontakt z podłożem jest bardziej punktowy. Dobrze działają bębny o czytelnym niskim fundamencie, przetworniki wibroakustyczne, niski dron monochordu lub shruti box ustawiony o 1–2 oktawy wyżej niż pasmo dotykowe.

3. 3. Miednica, kość krzyżowa, dno miednicy. W praktyce somatycznej często używa się 40–70 Hz dla odczucia kontaktowego oraz 80–140 Hz dla pracy głosowej i instrumentalnej o wyraźnym fundamencie; przy oktawowaniu typowe punkty orientacyjne to E2 82,41 Hz, F2 87,31 Hz, G2 98,00 Hz, A2 110,00 Hz, B2 123,47 Hz, C3 130,81 Hz. W leżeniu na macie ten obszar zwykle lepiej odbiera pasma niskie przez kontakt z podłożem; w siadzie bardziej przydatne okazuje się połączenie niskiego tonu z mikroruchem miednicy i wydłużonym wydechem.

4. 4. Brzuch dolny i trzewia poniżej pępka. Dla pracy pośredniej, nie bezpośrednio „na organ”, lecz na odczucie centrum masy, rytmu i osiadania, użyteczny bywa zakres 50–90 Hz kontaktowo i 98,00–174,61 Hz fonacyjnie lub instrumentalnie. Tu szczególnie ważne są zmienne: stan po jedzeniu, napięcie powłok brzusznych, lęk trzewny, zaparcia, wzdęcia, miesiączkowanie, przebyte operacje. W leżeniu lepiej sprawdzają się łagodne, długie przebiegi i niższa głośność; w siadzie można bezpieczniej pracować z aktywniejszym toningiem na A2, B2, C3, D3, E3.

5. 5. Splot słoneczny, nadbrzusze, przepona. To jedna z najważniejszych stref regulacyjnych. Nie ma jednej „częstotliwości przepony”, ale praktyczny zakres roboczy dla subiektywnego odczucia uwolnienia oddechowego i rezonansu nadbrzusza często mieści się między 70–150 Hz kontaktowo oraz 110,00–220,00 Hz w głosie i instrumentach. W leżeniu pozycja może ułatwiać odczucie tylnobocznego oddechu, lecz u części osób daje zbyt duży nacisk trzewi na przeponę; dlatego często potrzebne jest podłożenie wałka pod kolana albo lekkie uniesienie tułowia. W siadzie łatwiej o ekonomiczny łuk wydechowy i płynne wejście w toning.

6. 6. Klatka piersiowa, mostek, rejon serca. W praktyce fenomenologicznej jest to strefa bardzo responsywna na rezonans głosu. Zakresy użyteczne to około 82,41–196,00 Hz dla męskich i niższych głosów oraz 146,83–293,66 Hz dla wielu głosów żeńskich lub wyższych, przy czym nie chodzi o płęć biologiczną jako absolutny wyznacznik, lecz o indywidualny komfort rejestru. Szczególnie często wykorzystywane punkty to A2 110,00 Hz, C3 130,81 Hz, D3 146,83 Hz, E3 164,81 Hz, G3 196,00 Hz, A3 220,00 Hz. W leżeniu rezonans mostka bywa bardzo wyraźny przy cichym humming lub toningu na /m/, /n/, /u/; w siadzie łatwiej uzyskać nośność bez nacisku i bardziej precyzyjną emisję.

7. 7. Plecy, łopatki, kręgosłup piersiowy. Dla tej strefy szczególnie skuteczna bywa wibroakustyka kontaktowa 35–80 Hz oraz długie borduny 65,41–146,83 Hz, które w leżeniu rozchodzą się po tylnej powierzchni tułowia. W siadzie to pasmo jest słabiej „podawane” przez podłoże, dlatego częściej stosuje się wsparcie ściany, bolsteru lub instrumentu przyłożonego do pleców.

8. 8. Gardło, krtań, podstawa języka. Tu trzeba odejść od mitu jednej liczby i myśleć kategoriami ekonomii fonacji. Zwykle najbezpieczniejszy jest rejestr mowy dolnej lub średniej, często około 110,00–293,66 Hz, a w pracy delikatnej 130,81–220,00 Hz. W pozycji leżącej gardło łatwiej się przeciąża, jeśli głowa jest zbyt nisko, oddech zablokowany, a ton zbyt forsowany; dlatego potrzebna bywa mała podpórka pod głowę i krótsze odcinki pracy. W siadzie możliwy jest bardziej zróżnicowany zakres, ale ryzyko pojawia się przy zadzieraniu brody i nadmiernym napięciu podstawy języka.

9. 9. Twarzoczaszka, zatoki, maska. Funkcjonalny zakres odczuwania rezonansu przedniego zwykle leży wyżej, często około 174,61–392,00 Hz, czasem wyżej przy bardzo lekkiej emisji, ale w pracy somatycznej nie trzeba i nie należy forsować górnego pasma. Humming na E3, F3, G3, A3, B3, C4 daje u wielu osób czytelne czucie warg, nosa, kości policzkowych i czoła. W leżeniu odczucie maski może być silne, ale przy większym przekrwieniu zatok lub bólu głowy trzeba obniżyć wolumen i skrócić czas.

10. 10. Oczy i oczodoły. Dla oka nie wolno podawać jednej „własnej częstotliwości”, bo nie ma na to rzetelnej podstawy. W pracy pośredniej, zorientowanej na odciążenie układu wzrokowego, a nie na bezpośrednie „rezonowanie gałki ocznej”, najbezpieczniejsze są zwykle spokojne drony i głosy w strefie około 110,00–220,00 Hz albo 146,83–246,94 Hz, zależnie od osoby, z niską głośnością i bez bezpośredniej

aplikacji drgań na oczodół. W leżeniu trzeba szczególnie uważać na ciśnienie w obrębie głowy; praktycznie oznacza to mniejszą głośność, brak kontaktowych instrumentów na twarzoczaszce w pobliżu oka i często lekkie uniesienie głowy. W siadzie łatwiej utrzymać miękką orientację wzroku, półprzymknięcie powiek i połączyć dźwięk z rozproszeniem uwagi wzrokowej.

11. 11. Czoło, sklepienie czaszki, czubek głowy. Zakres odczuwanego „górnego” rezonansu głosu zwykle lokuje się od około 220,00 do 440,00 Hz i wyżej, ale w pracy regulacyjnej na macie najczęściej wystarczą 196,00–349,23 Hz, bo zbyt wysokie, jasne pasmo może przestymulować. W leżeniu strefa ta bywa szczególnie reaktywna u osób lękowych i migrenowych; w siadzie łatwiej utrzymać pion i subtelniejszy, bardziej rozproszony rezonans.

12. 12. Kończyny górne i dłonie. Nie mają one „własnej częstotliwości” w sensie absolutnym, ale dobrze odpowiadają na pasma pośrednie 70–180 Hz przy kontakcie lub 146,83–293,66 Hz przy ćwiczeniach głosowo-ruchowych, zwłaszcza gdy dźwięk jest sprzężony z gestem, naciskiem dłoni i rytmem wydechu.

W praktyce instrumentacyjnej dla kategorii „ciało” obowiązuje zasada, że im bardziej lokalna i dotykowa ma być praca, tym ważniejsze stają się narzędzia o wyraźnym komponencie kontaktowym lub niskopasmowym, a im bardziej globalna, oddechowo-rezonansowa i integracyjna, tym większe znaczenie mają głos, bordun i instrumenty o stabilnym fundamencie.

1. Głos własny. Najbardziej elastyczne narzędzie. Dokładne wysokości uzyskuje się przez odniesienie do kamertonu, klawiatury, generatora tonu albo aplikacji stroikowej; następnie ton utrzymuje się na samogłoskach /u/, /o/, /a/ lub na sonorantach /m/, /n/, /ŋ/. W leżeniu lepiej zaczynać ciszej, niżej i krócej; w siadzie można pracować szerzej nad zakresem, dynamiką i mikrointonacją.

2. Kamertony. Dają precyzyjny ton i szybki, czytelny impuls drganiowy. W pracy z ciałem najczęściej używa się ich albo w przestrzeni przy uchu, albo kontaktowo na bezpiecznych, masywnych punktach kostnych i na mostku, nigdy jako narzędzia bezpośredniej pracy na gałce ocznej i z dużą ostrożnością w obrębie czaszki. Do praktyki wygodne bywają kamertony 64 Hz, 128 Hz, 256 Hz, 512 Hz oraz kamertony strojone do konkretnych dźwięków muzycznych.

3. Monochord, tanpura, shruti box. Najlepsze do długiego, stabilnego pola bordunowego. Jeśli celem jest praca z klatką piersiową lub osią całego ciała, wygodne są tony bazowe w okolicy 82,41–196,00 Hz, a przy oktavowaniu wyżej 164,81–392,00 Hz.

4. Instrumenty smyczkowe. Wiolonczela, altówka, skrzypce, lira lub fidel dają dużą kontrolę wysokości i bogate widmo. Wiolonczela szczególnie dobrze obsługuje dolno-środkowe pasmo ciała.

5. Flety i piszczałki. Przydatne raczej do prowadzenia uwagi, osi oddechowej i lżejszych korespondencji, mniej do głębokiej wibroakustyki całego ciała.

6. Bębny i membranofony. Dają silny komponent impulsowy i niskie pasmo, ale trudniej nimi precyzyjnie utrzymać jedną wysokość; są dobre do pracy rytmicznej, słabsze do ścisłego „strojenia częstotliwościowego”.

7. Misy i gongi. Dają bogate, ale złożone spektrum, dlatego nie należy ich redukować do jednej liczby; użyteczne tam, gdzie chodzi o pole soniczne i alikwotyczne nasycenie, nie tam, gdzie wymagana jest ścisła kontrola tonu podstawowego.

8. Generatory sinusoidalne i przetworniki wibroakustyczne. To najdokładniejsza droga do uzyskania określonych częstotliwości z zakresu 30–120 Hz w pracy na ciele, szczególnie w pozycji leżącej na macie lub materacu z przetwornikami.

9. Zasada oktavowania dla praktyki cielesnej. Jeśli określony ton symbolicznie lub funkcjonalnie działa w rejestrze zbyt niskim albo zbyt wysokim, przenosi się go o 1, 2 lub 3 oktawy, zachowując klasę wysokości. Dla przykładu A2 = 110,00 Hz można oktavować do A3 = 220,00 Hz lub A4 = 440,00 Hz, jeśli dana osoba lepiej toleruje wyższy rejestr; C3 = 130,81 Hz można przenieść do C4 = 261,63 Hz, jeśli w pozycji siedzącej potrzebny jest lżejszy, bardziej maskowy rezonans; E2 = 82,41 Hz można przenieść do E3 = 164,81 Hz, gdy leżenie powoduje zbyt ciężkie odczucie dolnego pasa.

10. Zasada pozycyjna. W leżeniu zwykle lepiej sprawdza się mniej agresywne wejście, większy udział niskiego lub średnio-niskiego pasma, dłuższe podtrzymanie i mocniejsze uwzględnienie przewodnictwa przez podłoże. W siadzie zwykle lepiej sprawdzają się wyraźniejsza artykulacja, szerszy zakres fonacyjny, lżejsze oktawy i większa kontrola pionu oddechowo-głosowego. To nie jest reguła absolutna, ale najczęstsza praktyczna tendencja.

W kategorii „przyroda” trzeba najpierw odróżnić 3 całkowicie różne klasy materiału, bo bez tego każda dalsza lista byłaby myląca. Klasa 1 obejmuje realne, słyszalne zjawiska akustyczne środowiska naturalnego, takie jak wiatr, strumień, deszcz, burza, ogień, owady, płazy, ptaki, morze, trzask lodu, ruch liści czy drganie pni i konstrukcji w krajobrazie; tu najczęściej nie istnieje 1 pojedyncza „częstotliwość natury”, lecz widmo, pasmo dominujące albo zestaw okresowości. Klasa 2 obejmuje rytmy geofizyczne i cykle przyrodnicze, które same w sobie zwykle nie są słyszalnymi tonami muzycznymi, lecz mogą zostać przeliczone oktavowo do zakresu słyszalnego; tu należą między innymi doba słoneczna, doba gwiazdowa, tydzień, miesiąc synodyczny, rok zwrotnikowy i rezonanse Schumanna. Klasa 3 obejmuje przypisania symboliczno-kompozycyjne, w których określone pasma dźwiękowe są używane jako odpowiedniki jakości przyrody, choć nie stanowią dosłownego „tonu drzewa”, „tonu oceanu” czy „tonu księżyca”. W pracy na macie do jogi różnica między pozycją leżącą i siedzącą nadal pozostaje ważna, nawet gdy przedmiotem odniesienia jest przyroda, ponieważ zmienia się sposób recepcji krajobrazu akustycznego: leżenie zwiększa wrażliwość na dolne pasmo, na drżenia kontaktowe, na relację z podłożem, na długie drony i fale o większej masie, natomiast siad zwiększa kierunkowość słuchania, świadomość pionu osi ciała, łatwość wokalnego dołączania do środowiska i kontrolę nad oddechem. W praktyce oznacza to, że ten sam materiał przyrodniczy może być inaczej użyty zależnie od pozycji. Niski, szeroki dron inspirowany ziemią, burzą lub oceanem zwykle lepiej układa się w leżeniu. Wyższe pasma inspirowane ptakami, wiatrem, koronami drzew lub świetlistą otwartością przestrzeni częściej są lepiej integrowane w siadzie, szczególnie gdy mają być powiązane z głosem. W całym tym obszarze obowiązuje zasada, że częstotliwości natury należy podawać albo jako zakresy widmowe, albo jako okresowości, albo jako oktavowane translacje, nigdy bez oznaczenia, do której z tych 3 klas należą.

1. Lista słyszalnych pasm i dominant przyrodniczych, czyli materiału najbardziej bezpośrednio użytecznego w pracy sonicznej. 1. Wiatr w koronach drzew i wysokiej roślinności: najczęściej szerokopasmowy szum z wyraźną energią od około 100 Hz do 4000 Hz, przy czym niski komponent tła bywa silniejszy przy dużych drzewach i większych masach powietrza, a wyższy komponent wzrasta przy liściach drobnych, suchych i szybkich turbulencjach; do imitacji lub transpozycji najlepiej nadają się shruti box z filtrowaniem, syntezytor szumowy, oddechowe frulato we flecie, cichy szmerowy głos bez wyraźnego tonu podstawowego oraz łagodne pocieranie membranofonów i powierzchni metalowych. 2. Strumień i mały ciek wodny: zwykle dominanta percepcyjna od około 200 Hz do 4000 Hz, z istotnym komponentem nieregularnych transjentów; nie ma 1 tonu podstawowego, dlatego najuczciwszą drogą jest używanie albo nagrania terenowego, albo warstwy szumu z lekką artykulacją wysokich partiali; instrumentacyjnie dobrze sprawdzają się kalimby o miękkim ataku, wysokie borduny tła, flety oddechowe oraz delikatne granie na monochordzie z wyraźnym alikwotowym szelestem. 3. Morze i fale przybrzeżne: silne pasmo niskie i średnie, zwykle od około 50 Hz do 1000 Hz, przy czym huk przyboju może mieć wyraźne komponenty poniżej 100 Hz; w leżeniu na macie taka tekstura łatwiej daje odczucie globalnego otulenia, w siadzie bardziej działa jako szerokie tło oddechowe; do uzyskania użyteczne są niskie drony generatorowe, wiolonczela sul tasto, duży ocean drum, niskie misy o szerokim wybrzmieniu oraz tanpura z dodatkowym niskim bordunem. 4. Burza i odległy grzmot: słyszalnie bardzo niskie pasmo od około 20 Hz do 120 Hz z szerokopasmowym rozwinięciem ku górze; w praktyce akustycznej trudno to wytworzyć bez elektroniki lub dużych membranofonów, dlatego do pracy na ciele używa się zwykle transpozycji 40–80 Hz w systemie wibroakustycznym albo oktaw wyższych, na przykład 80–160 Hz, jeśli źródłem ma być głos lub instrument smyczkowy; w leżeniu drganie tego typu łatwo przechodzi w odczucie ciężaru i trzeba ostrożnie dozować głośność. 5. Ogień: szerokopasmowe trzaski o dużym udziale zakresu od około 500 Hz do 4000 Hz, czasem z dolnym, pulsacyjnym tłem 50–300 Hz przy dużym palenisku; nie należy sprowadzać ognia do 1 częstotliwości, natomiast jako ekwiwalent soniczny dobrze sprawdzają się wysokie, drobne transjenty na tle niskiego stałego dronu. 6. Deszcz drobny: zwykle energia percepcyjna w średnim i wyższym paśmie 500–5000 Hz, z rosnącą jasnością przy mniejszych kroplach; deszcz ciężki i dachowy ma więcej energii w średnim paśmie oraz wyraźniejszy rytm impulsowy; instrumentacyjnie można to budować przez shaker, rainstick, drobny szum syntezytorowy, lekką artykulację głosu bez silnej fonacji oraz delikatne preparacje strun. 7. Pszczoły i owady: częstotliwość ruchu skrzydeł owadów bywa zbliżona do pasma słyszalnego i może tworzyć wyraźne dominanty, ale zależy silnie od gatunku; dla praktyki artystycznej najbezpieczniej przyjąć, że użyteczne pasmo imitacyjne mieści się zwykle między 150 Hz a 500 Hz dla bzyczenia większych owadów oraz wyżej dla drobniejszych; głosowo uzyskuje się to przez nosowe sonoranty, lekki buzz wargowy lub językowy, smyczki sul ponticello i bordun z modulacją. 8. Płazy i część zwierząt nocnych: dominujące zakresy bardzo różne, ale dla praktyki pejzażowej często od około 100 Hz do 2000 Hz; nie wolno redukować ich do jednego „tonu bagna”; jeśli używa się transpozycji, ważniejszy bywa puls i powtarzalność niż idealna wysokość. 9. Ptaki: ogromna zmienność, zwykle od około 1000 Hz do 8000 Hz, czasem wyżej; jest to materiał bardziej kierunkowy, świetlisty i punktowy niż osiadający; w pracy na macie leżącej bywa nadmiernie aktywizujący, natomiast w siadzie może służyć rozjaśnieniu pola uwagi; najlepiej uzyskuje się go przez flet, piszczałki, ocariny, gwizdy wodne i

wyższe, lekkie wokalizy. 10. Ziemia i podłoże jako metafora soniczna: nie mają jednej częstotliwości słyszalnej, ale w praktykach rezonansowych najczęściej reprezentowane są przez niskie pasma 30–80 Hz kontaktowo oraz przez oktawy 65,41–130,81 Hz akustycznie; w leżeniu zakres ten zwykle jest najbardziej przekonujący dla odczucia osiadania i ciężaru. 11. Drzewo jako materiał i metafora: samo drzewo nie ma jednej częstotliwości „drzewa”, lecz poszczególne kawałki drewna, pudła rezonansowe i pnie mają własne częstotliwości rezonansowe zależne od długości, gęstości, wilgotności i kształtu; w praktyce bezpieczniej mówić o barwie drewnianej niż o jednej liczbie; instrumenty drewniane, takie jak flet, shruti box, monochord, mbira i skrzynki rezonansowe, dobrze niosą ten wymiar.

2. Lista przyrodniczych rytmów i cykli, które mogą zostać oktawaowane do zakresu słyszalnego. Tu każda liczba wymaga jawnego oznaczenia: jest to nie „naturalnie słyszalny ton świata”, lecz matematyczna translacja przez podwajanie częstotliwości aż do wejścia w zakres słyszalny. 1. Doba słoneczna: $1/86400 \text{ Hz} = 0,000011574 \text{ Hz}$; po 21 oktawach daje około 24,27 Hz. To pasmo jest na granicy słyszalności tonalnej i bardziej nadaje się do przetworników wibroakustycznych, subwoofera albo generatora sinusoidalnego niż do tradycyjnego instrumentu akustycznego; w pracy muzycznej najczęściej używa się oktawy wyższej, czyli około 48,55 Hz, 97,09 Hz lub 194,18 Hz. 2. Doba gwiazdowa: około $0,000011606 \text{ Hz}$; po 21 oktawach daje około 24,34 Hz; praktyczne uwagi identyczne jak wyżej. 3. Tydzień: $1/604800 \text{ Hz} = \text{około } 0,000001653 \text{ Hz}$; po 24 oktawach daje około 27,74 Hz; to częstotliwość nadal bardzo niska, możliwa głównie dla generatora, subwoofera i części systemów wibroakustycznych; w praktyce instrumentalnej częściej bierze się 55,48 Hz albo 110,96 Hz jako oktawy wyższe. 4. Miesiąc synodyczny: około $0,000000392 \text{ Hz}$; po 26 oktawach daje około 26,30 Hz; nadal jest to pasmo głównie technologiczne; dla instrumentów używa się zwykle 52,60 Hz, 105,21 Hz albo 210,42 Hz. 5. Rok zwrotnikowy: około $0,00000003169 \text{ Hz}$; po 30 oktawach daje około 34,03 Hz; w pracy tradycyjno-instrumentalnej dużo łatwiej używać 68,05 Hz, 136,10 Hz lub 272,20 Hz. Właśnie 136,10 Hz bywa często wybierane jako praktyczny ton odniesienia dla translacji roku, ponieważ leży już w zakresie użytecznym dla głosu, monochordu, kamertonu, shruti box i instrumentów smyczkowych. 6. Rezonans Schumanna, tryb podstawowy: około 7,83 Hz; po 2 oktawach daje 31,32 Hz. Jest to nadal zakres bardziej subsoniczno-dolny niż wygodny tonalnie, dlatego w praktyce muzycznej często używa się 62,64 Hz, 125,28 Hz albo 250,56 Hz. 7. Rezonans Schumanna, 2. mod: około 14,3 Hz; po 1 oktawie daje 28,6 Hz; praktycznie wygodniejsze bywa 57,2 Hz, 114,4 Hz albo 228,8 Hz. 8. Rezonans Schumanna, 3. mod: około 20,8 Hz; już leży na dolnej granicy słyszalności; muzycznie łatwiejsze są 41,6 Hz, 83,2 Hz, 166,4 Hz. 9. Godzina: $1/3600 \text{ Hz} = 0,000277778 \text{ Hz}$; po 17 oktawach daje około 36,41 Hz; można używać oktaw 72,82 Hz, 145,64 Hz, 291,27 Hz. 10. Minuta: $1/60 \text{ Hz} = 0,016667 \text{ Hz}$; po 11 oktawach daje około 34,13 Hz; praktyczne oktawy wyższe to 68,27 Hz, 136,53 Hz, 273,07 Hz. Wszystkie te wartości są matematycznie poprawne jako oktawowowe translacje, ale nie są tym samym co bezpośrednio słyszalne tony przyrody. Ich wartość polega na tym, że pozwalają budować most kompozycyjny między rytmem świata a materiałem muzycznym. W pozycji leżącej najlepiej działają zwykle dolne i środkowo-dolne oktawy tych translacji, zwłaszcza 40–140 Hz w pracy kontaktowej i 65–220 Hz w pracy akustycznej. W pozycji siedzącej łatwiejsze do śpiewu i utrzymania są zwykle oktawy 110–330 Hz.

3. Lista instrumentów i sposobów uzyskiwania częstotliwości przyrodniczych, z naciskiem na oktavowanie i klarowność praktyki. 1. Generator tonu lub syntezy sinusoidalny: najlepszy do uzyskiwania dokładnych translacji oktavowych zjawisk bardzo wolnych, takich jak doba, tydzień, miesiąc, rok, rezonanse Schumanna; jeśli celem jest praca na ciele w leżeniu, generator najlepiej łączyć z przetwornikiem wibroakustycznym albo dobrym subwooferem; jeśli celem jest praca symboliczno-muzyczna, można tę samą częstotliwość przenieść o 1–3 oktawy wyżej. 2. Kamertony strojone do konkretnych wysokości muzycznych: świetne tam, gdzie wybrana translacja wchodzi w użyteczny zakres, na przykład około 128 Hz, 136,10 Hz, 256 Hz, 272,20 Hz; nie nadają się do najniższych translacji geofizycznych bez oktavowania. 3. Monochord: bardzo dobry do całych klas wysokości związanych z naturą, zwłaszcza jeśli chce się utrzymać stabilny, długi dron i bogate alikwoty; łatwo obsługuje translacje roku, doby w wyższych oktavach, pasma ziemi i morza rozumiane funkcjonalnie. 4. Tanpura lub shruti box: najlepsze do długiego bordunu w oktavach użytecznych dla oddechu i ciała; mniej precyzyjne w ekstremalnie niskim paśmie, ale doskonale w strefie 80–300 Hz. 5. Wiolonczela, altówka, kontrabas: bardzo dobre do przyrodniczych odpowiedników ziemi, wody, burzy, ciężaru, cykli rocznych po oktavowaniu; kontrabas i wiolonczela szczególnie dobrze pokrywają pasma 40–200 Hz. 6. Flety, ocariny, piszczałki: przydatne przede wszystkim dla górnych pasm przyrody, takich jak ptaki, wiatr, światło, powietrze i jasność przestrzeni. 7. Ocean drum, rainstick, shaker, drobna perkusja: bardziej nadają się do spektralnej imitacji zjawisk przyrodniczych niż do ścisłego utrzymywania jednej częstotliwości. 8. Misy i gongi: dobre do budowania pola, słabsze do precyzyjnego uzyskiwania pojedynczych liczb; można ich używać dla jakości „żywołu” lub „sfery”, ale nie powinno się udawać, że dokładnie realizują każdy przeliczony ton geofizyczny. 9. Głos: najcenniejszy, gdy przyrodnicza częstotliwość została już oktavowana do komfortowego zakresu. Dla roku zwrotnikowego wygodne może być na przykład około 136,10 Hz albo 272,20 Hz; dla doby około 194,18 Hz po dalszym podwyższeniu; dla rezonansu Schumanna około 125,28 Hz, 250,56 Hz albo 228,8 Hz dla wyższych modów. W leżeniu głosem najlepiej pracować ciszej, krócej i z większym udziałem sonorantów. W siadzie można precyzyjniej stroić, utrzymywać dron i łączyć go z obserwacją krajobrazu, oddechu i światła. 10. Zasada końcowa dla kategorii „przyroda”: jeśli źródłowe zjawisko jest widmowe, należy mówić o paśmie lub teksturze. Jeśli jest cyklem geofizycznym, należy jawnie oznaczać oktavowanie. Jeśli jest tylko symbolem jakości przyrody, należy to nazwać kompozycyjną korespondencją, a nie parametrem przyrody samej w sobie. Dopiero taki porządek czyni listę naprawdę użyteczną i faktograficznie czystą.

4. W kategorii „sfery” trzeba wprowadzić rozróżnienie jeszcze ostrzejsze niż przy ciele i przyrodzie, ponieważ to właśnie tutaj najczęściej miesza się 3 różne porządki: 1. historyczno-harmoniczny porządek proporcji interwałowych, 2. nowoczesny porządek oktavowanych translacji cykli astronomicznych do zakresu słyszalnego, 3. porządek czysto symbolicznych przypisań duchowych, religijnych i ezoterycznych, które nie mają jednego, powszechnie uznanego odpowiednika liczbowego. W tradycji pitagorejskiej, platońskiej, neoplatońskiej i szerzej w dawnych teoriach harmonii sfer najważniejsze nie były absolutne wartości w hercach, lecz proporcje. To jest fakt kluczowy. Historycznie „muzyka sfer” była przede wszystkim porządkiem relacji, a nie tabelą nowoczesnych częstotliwości. Dlatego najbardziej podstawowa lista historycznie adekwatna wygląda następująco: 1. oktawa = 2:1, 2. kwinta czysta = 3:2, 3. kwarta czysta = 4:3, 4. cały ton

pitagorejski = 9:8, 5. mały ton w niektórych późniejszych systemach = 10:9, 6. tercja wielka w stroju opartym o prostsze proporcje harmoniczne = 5:4, 7. tercja mała = 6:5, 8. seksta wielka = 5:3, 9. seksta mała = 8:5. Te proporcje są tym, co w sensie klasycznym naprawdę można nazwać „dokładnym” językiem sferycznym. Nie mówią one jeszcze, że planeta albo niebo „brzmi dokładnie 210,42 Hz”, lecz że ład kosmosu jest myślany jako porządek liczbowych relacji zgodnych, współmiernych lub napięciowych. W praktyce instrumentalnej oznacza to, że jeśli ton odniesienia wynosi na przykład 110,00 Hz, to oktawa będzie miała 220,00 Hz, kwinta czysta 165,00 Hz, kwarta czysta 146,67 Hz, tercja wielka 137,50 Hz, tercja mała 132,00 Hz, seksta wielka 183,33 Hz, seksta mała 176,00 Hz. Jeżeli ton odniesienia wynosi 136,10 Hz, oktawa będzie miała 272,20 Hz, kwinta 204,15 Hz, kwarta 181,47 Hz, tercja wielka 170,13 Hz, tercja mała 163,32 Hz. To właśnie jest najbardziej faktograficznie czysta droga budowania „sferycznej” pracy dźwiękowej: nie udawać, że starożytni posługiwali się gotową tabelą herców, tylko uczciwie uznać, że operowali matematyczną relacyjnością. W pozycji leżącej na macie do jogi interwały sferyczne najlepiej budować z niższego tonu odniesienia, zwykle 65,41–146,83 Hz, ponieważ ciało lepiej integruje dolne i środkowo-dolne klasy wysokości. W pozycji siedzącej można bezpieczniej przejść do wyższych oktaw, zwykle 110,00–293,66 Hz, bo łatwiejsza jest kontrola pionu, emisji i precyzji interwałowej. Instrumentami najbardziej adekwatnymi do takiej pracy są monochord, tanpura, shruti box, wiolonczela, fidel, lira, syntezytor strojalny, generator tonu oraz głos z odniesieniem kamertonowym lub klawiaturowym. Gongi i misy nadają się do pracy sferycznej bardziej jako pole alikwotyczne niż jako nośnik dokładnych proporcji.

5. W nowoczesnym porządku oktavowanych translacji astronomicznych można podać dokładne wartości, ale wyłącznie pod warunkiem, że zostaną one jasno opisane jako matematyczne przeliczenie cyklu czasowego do zakresu słyszalnego. Taka lista jest użyteczna, o ile nie przypisuje się jej większej ontologicznej dosłowności, niż naprawdę posiada. Zestaw podstawowy, najbardziej użyteczny dla praktyki psychoperformatywnej, obejmuje: 1. doba gwiazdowa Ziemi: 24,339049 Hz jako pierwsza oktawa słyszalna, dalej 48,678098 Hz, 97,356196 Hz, 194,712390 Hz; do pracy leżącej najczytelniejsze są zwykle 48,678098 Hz i 97,356196 Hz kontaktowo oraz 194,712390 Hz akustycznie lub głosowo. 2. rok zwrotnikowy Ziemi: 34,025552 Hz, 68,051104 Hz, 136,102208 Hz, 272,204415 Hz; to jedna z najbardziej praktycznych klas wysokości, bo 136,102208 Hz i 272,204415 Hz są łatwiejsze do uzyskania na instrumencie i w głosie, a zarazem zachowują identyczność oktavową. 3. Księżyc synodyczny: 26,302320 Hz, 52,604639 Hz, 105,209279 Hz, 210,418557 Hz; w leżeniu na macie dobrze działają 52,604639 Hz i 105,209279 Hz przy kontakcie lub cichym bordunie, w siadzie możliwa jest praca głosowa około 210,418557 Hz. 4. Księżyc sydereyczny: 28,428834 Hz, 56,857668 Hz, 113,715335 Hz, 227,430671 Hz; praktycznie podobny do poprzedniego, ale nie tożsamy. 5. Merkury, obieg sydereyczny: 35,317991 Hz, 70,635981 Hz, 141,271963 Hz, 282,543925 Hz; przydaje się tam, gdzie potrzebny jest ton żywszy, bardziej ruchliwy, ale nadal mieszczący się w czytelnym zakresie instrumentalnym. 6. Wenus, obieg sydereyczny: 27,653565 Hz, 55,307130 Hz, 110,614260 Hz, 221,228520 Hz; to bardzo wdzięczna klasa do bordunu, głosu i pracy relacyjnej między dolnym a średnim rejestrem. 7. Mars, obieg sydereyczny: 36,180289 Hz, 72,360578 Hz, 144,721156 Hz, 289,442311 Hz; pasmo czytelne, ale przy zbyt dużej głośności w leżeniu może dawać odczucie zbyt twardej mobilizacji. 8. Jowisz, obieg sydereyczny: 22,947138 Hz, 45,894275 Hz, 91,788551 Hz, 183,577101 Hz; przydatny do

szerokiego, spokojnego pola, szczególnie w pracy kontaktowej i wiolonczelowej. 9. Saturn, obieg sydereczny: 36,961988 Hz, 73,923975 Hz, 147,847951 Hz, 295,695901 Hz; zakres bardziej wyrazisty, dobrze nadający się do precyzyjnego dronu na instrumencie strojальnym. 10. Uran, obieg sydereczny: 25,917341 Hz, 51,834682 Hz, 103,669364 Hz, 207,338727 Hz. 11. Neptun, obieg sydereczny: 26,431967 Hz, 52,863934 Hz, 105,727868 Hz, 211,455735 Hz. 12. Pluton, obieg sydereczny: 35,130933 Hz, 70,261865 Hz, 140,523731 Hz, 281,047461 Hz. W tej liście najniższe wartości 22,947138–36,961988 Hz najlepiej obsługuje generator tonu, subwoofer, system wibroakustyczny albo duże źródło elektroniczne; zakres 45,894275–105,727868 Hz może być obsługiwany przez przetworniki, kontrabas, wiolonczelę, syntezyzator, niektóre stroiki i kamertonony specjalne; zakres 103,669364–147,847951 Hz jest bardzo wygodny dla kamertonów strojальных, monochordu, shruti box, wiolonczeli, altówki oraz dla niższej lub średniej fonacji; zakres 183,577101–295,695901 Hz jest często najwygodniejszy dla głosu, fletów, skrzypiec, stroików elektronicznych i precyzyjnych bordunów akustycznych. W pozycji leżącej na macie zwykle lepiej pozostawać w niższych oktawach tych klas, zwłaszcza 45–145 Hz, jeśli priorytetem jest osadzenie i kontakt z podłożem; w siadzie łatwiej używać 105–295 Hz, jeśli priorytetem jest wyraźna emisja, precyzja intonacyjna, pionizacja i połączenie głosu z wyobraźnią sferyczną.

6. Trzeci, najbardziej problematyczny obszar „sfer” obejmuje porządki duchowe, anielskie, demoniczne, sefirotyczne, gnostyczne, czakralne, mistyczne lub teurgiczne, którym współczesny obieg bardzo chętnie przypisuje dokładne wartości w hercach. Faktograficznie trzeba powiedzieć jasno: nie istnieje jeden powszechnie uznany, historycznie ciągły i naukowo zweryfikowany atlas dokładnych częstotliwości dla takich sfer. To, co krąży pod postacią list typu „częstotliwość seraficzna”, „częstotliwość archanielska”, „częstotliwość świadomości”, „częstotliwość czakry gardła” albo „częstotliwość duchowej ochrony”, jest niemal zawsze późną konstrukcją symboliczną, synkretyczną albo komercyjną. Nie oznacza to, że takie listy są bezużyteczne jako materiał do kompozycji rytuału czy planu sytuacyjnego. Oznacza jednak, że nie wolno przedstawiać ich jako odkrytych parametrów rzeczywistości w tym samym sensie, w jakim mówi się o częstotliwości dźwięku A2 = 110,00 Hz albo o oktawowanej translacji roku zwrotnikowego 136,102208 Hz. W najbardziej rygorystycznym ujęciu da się tu uczciwie zrobić tylko 3 rzeczy. 1. Użyć relacyjnych proporcji historycznych, na przykład budować sferyczność przez interwały 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5 zamiast przez arbitralne liczby. 2. Użyć translacji astronomicznych jako pomostu między klasyczną ideą harmonii sfer a współczesną praktyką dźwiękową. 3. Jawnie oznaczać wszystkie pozostałe przypisania jako symboliczne. Jeżeli na przykład określonej jakości duchowej przypisuje się praktycznie ton 136,102208 Hz, 210,418557 Hz albo 221,228520 Hz, wolno to zrobić, ale trzeba zaznaczyć, że jest to wybór kompozycyjny, a nie bezpośredni pomiar ontologiczny. Dla psychoperformansu takie podejście jest nie tylko bezpieczne, ale wręcz produktywne. Pozwala używać sfer bez kłamstwa. Można więc budować listy robocze, lecz nie jako atlas „prawdziwych częstotliwości duchowych”, tylko jako zestawy odniesień. 1. sfera solarno-roczna: 34,025552 Hz, 68,051104 Hz, 136,102208 Hz, 272,204415 Hz; bardzo dobra dla tematów cyklu, odrodzenia, osi czasu, pracy nad długim trwaniem. 2. sfera lunarna synodyczna: 26,302320 Hz, 52,604639 Hz, 105,209279 Hz, 210,418557 Hz; dobra dla tematów rytmu, zmienności, regeneracji, liminalności. 3. sfera lunarno-syderyczna: 28,428834 Hz, 56,857668 Hz, 113,715335 Hz, 227,430671 Hz; dobra dla pracy bardziej stabilnej, orbitalnej, mniej związanej z

fazowością. 4. sfera wenezyjska w sensie translacyjnym: 27,653565 Hz, 55,307130 Hz, 110,614260 Hz, 221,228520 Hz; użyteczna dla kompozycji o charakterze relacyjnym, miękkim, afektywnie otulającym. 5. sfera jowiszowa: 22,947138 Hz, 45,894275 Hz, 91,788551 Hz, 183,577101 Hz; dobra dla szerokości, oddechowej przestrzenności i mniej ściśniętego pola. 6. sfera saturniczna: 36,961988 Hz, 73,923975 Hz, 147,847951 Hz, 295,695901 Hz; dobra dla konturu, granicy, rygoru, konstrukcji. Ale wszystkie te użycia są ważne tylko wtedy, gdy pozostaje jasne, że chodzi o translacyjno-symboliczne narzędzie pracy, a nie o jedyną prawdę kosmologiczną.

7. Od strony instrumentalnej kategoria „sfery” wymaga najwyższej dyscypliny, bo bardzo łatwo tu o patos bez precyzji. 1. Generator tonu i strojalny syntezator są narzędziami podstawowymi, jeżeli celem jest dokładne odtworzenie translacyjnych wartości liczbowych. Dają możliwość ustawienia 24,339049 Hz, 34,025552 Hz, 52,604639 Hz, 105,209279 Hz, 136,102208 Hz, 183,577101 Hz i dowolnej innej wartości bez zgadywania. 2. Kamertony są świetne dla wybranych wyższych oktaw sferycznych, zwłaszcza około 105,209279 Hz, 110,614260 Hz, 136,102208 Hz, 141,271963 Hz, 144,721156 Hz, 147,847951 Hz, 183,577101 Hz, 210,418557 Hz, 221,228520 Hz, 227,430671 Hz, 272,204415 Hz, 281,047461 Hz, 282,543925 Hz, 289,442311 Hz, 295,695901 Hz, ale wymagają albo wykonania specjalnego, albo bardzo precyzyjnego stroju w zestawie customowym. 3. Monochord, shruti box i tanpura są najlepsze, gdy celem jest długie przebywanie w klasie wysokości i budowanie poczucia „sferyczności” przez bordun i alikwoty, a nie przez punktowy impuls. 4. Głos najlepiej używać dla wyższych oktaw wartości sferycznych, zwykle 105–295 Hz, ponieważ są one łatwiejsze do ekonomicznego utrzymania; w leżeniu zalecane są niższe lub środkowo-niższe oktawy, w siadzie wyższe. 5. Wiolonczela, altówka i kontrabas doskonale nadają się do translacji planetarnych i rocznych klas wysokości, szczególnie tam, gdzie potrzebny jest materiał bogatszy niż czysty sinus. 6. Flety, fidle, skrzypce i piszczałki służą raczej do jaśniejszych oktaw sferycznych oraz do realizacji proporcji historycznych niż do bardzo niskich translacji. 7. Misy i gongi mogą wspierać warstwę sferyczną jako pole alikwotyczne, ale nie powinny być podstawowym narzędziem tam, gdzie wymagana jest ścisła zgodność z konkretną liczbą. W praktyce na macie do jogi pozycja leżąca najlepiej łączy się z niskimi i średnimi oktawami sferycznymi, z długim sustainem, małą liczbą zdarzeń i wysoką stabilnością; pozycja siedząca lepiej służy interwałom, pracy głosem, świadomemu oktavowaniu i aktywnemu strojeniu relacji między ciałem a wyobraźnią kosmologiczną. To rozróżnienie jest bardzo ważne, bo „sfera” źle znosi pośpiech, nadmiar i przypadkowy eklektyzm. Wymaga porządku, dystynkcji i jasnego rozróżnienia między liczbą fizyczną, translacją matematyczną i symbolem.

Objaśnienia techniczne do list częstotliwości, herców, oktaw i proporcji interwałowych

Podstawową jednostką jest herc, zapis: Hz. 1 Hz oznacza 1 pełny cykl na 1 sekundę. Jeżeli zjawisko powtarza się 2 razy na sekundę, ma 2 Hz. Jeżeli powtarza się 10 razy na sekundę, ma 10 Hz. Jeżeli trwa długo i powtarza się rzadko, częstotliwość jest bardzo mała. Dlatego rytmy biologiczne i kosmiczne bardzo często mają wartości ułamkowe albo bardzo małe, na przykład 0,1 Hz albo 0,000011574 Hz. Najprostszy wzór jest taki: $f = 1 / T$, gdzie f oznacza częstotliwość w hercach, a T oznacza czas jednego pełnego cyklu w sekundach. Drugi wzór jest odwrotny: $T = 1 / f$.

$= 1 / f$. Jeżeli oddech trwa dokładnie 10 sekund na 1 pełny cykl, czyli 1 wdech i 1 wydech razem, wtedy częstotliwość oddechu wynosi $f = 1 / 10 = 0,1$ Hz. Jeżeli serce bije 60 razy na minutę, najpierw trzeba przejść z minut na sekundy. 60 uderzeń na 60 sekund daje 1 uderzenie na sekundę, czyli 1 Hz. Jeżeli serce bije 72 razy na minutę, obliczenie wygląda tak: $72 / 60 = 1,2$, czyli 1,2 Hz. Jeżeli oddech ma 6 pełnych cykli na minutę, liczenie wygląda tak: $6 / 60 = 0,1$ Hz. Jeżeli oddech ma 12 cykli na minutę, wtedy $12 / 60 = 0,2$ Hz. Tak właśnie należy rozumieć wszystkie wolne rytmy ciała i przyrody: nie jako „ton muzyczny” w zwykłym sensie, lecz jako częstość powtarzania się zdarzenia. Dla dźwięku słyszalnego sytuacja jest podobna, tylko wartości są dużo wyższe. Ton A4 = 440 Hz oznacza, że powietrze drga 440 razy na sekundę. Ton A3 = 220 Hz oznacza 220 drgań na sekundę. Ton A2 = 110 Hz oznacza 110 drgań na sekundę. Jeżeli w opisie pojawia się liczba 136,102208 Hz, oznacza to dokładnie 136,102208 cyklu na sekundę. Nie ma tu żadnej tajemnicy liczbowej. Tajemnica pojawia się dopiero na poziomie interpretacji, czyli pytania, skąd dana liczba została wzięta i do jakiej klasy zjawisk należy. Dlatego zawsze trzeba pytać: czy to jest częstotliwość realnego tonu muzycznego, rytmu biologicznego, oktavowana translacja cyklu przyrodniczego, czy tylko przypisanie symboliczne.

Oktawa jest najłatwiejszym i najważniejszym działaniem w całym tym obszarze. Jeżeli przechodzi się o 1 oktavę w górę, częstotliwość mnoży się przez 2. Jeżeli przechodzi się o 1 oktavę w dół, częstotliwość dzieli się przez 2. To jest reguła absolutnie podstawowa. Przykład 1. Ton A2 = 110 Hz. O 1 oktavę wyżej: $110 \times 2 = 220$ Hz, czyli A3. O 2 oktawy wyżej: $110 \times 2 \times 2 = 440$ Hz, czyli A4. O 3 oktawy wyżej: $110 \times 2 \times 2 \times 2 = 880$ Hz, czyli A5. W dół działa to odwrotnie. Jeżeli punktem wyjścia jest A4 = 440 Hz, to 1 oktavę niżej liczy się tak: $440 / 2 = 220$ Hz, czyli A3. Jeszcze 1 oktavę niżej: $220 / 2 = 110$ Hz, czyli A2. Jeszcze niżej: $110 / 2 = 55$ Hz, czyli A1. Przykład 2. Jeżeli punktem wyjścia jest C3 = 130,81 Hz, to C4 wynosi $130,81 \times 2 = 261,62$ Hz, a C5 wynosi $261,62 \times 2 = 523,24$ Hz. W praktyce muzycznej podaje się zwykle bardziej precyzyjnie C4 = 261,63 Hz i C5 = 523,25 Hz, ale zasada jest dokładnie ta sama. Przykład 3. Jeżeli dana osoba lepiej toleruje niższy rezonans klatki piersiowej w leżeniu, można wziąć A2 = 110 Hz. Jeżeli w siadzie ten sam materiał ma być lżejszy, bardziej nośny i mniej ciężki dla ciała, można przejść do A3 = 220 Hz. To nadal jest ta sama klasa wysokości, czyli to samo A, tylko w innej oktavie. Właśnie to oznacza praktyczne oktavowanie. Nie zmienia się „tożsamości tonalnej”, lecz zmienia się rejestr, a wraz z nim sposób odczuwania w ciele, nośność, łatwość śpiewu i ciężar akustyczny. W pracy z ciałem jest to kluczowe. Pozycja leżąca zwykle lepiej toleruje niższe i średnio-niższe oktawy, ponieważ ciało ma większy kontakt z podłożem i mocniej odczuwa pasmo dolne. Pozycja siedząca zwykle łatwiej przyjmuje oktawy wyższe, bo pion ciała sprzyja emisji, a oddech może być bardziej ekonomicznie zorganizowany. Jeżeli więc jakaś liczba wydaje się zbyt niska, zbyt ciężka albo ledwie słyszalna, nie trzeba jej porzucać. Trzeba ją oktavować. Wzór jest prosty: $f \text{ nowa} = f \text{ stara} \times 2^n$, gdzie n oznacza liczbę oktav w górę. Jeżeli trzeba zejść w dół, wzór wygląda tak: $f \text{ nowa} = f \text{ stara} / 2^n$. Przykład. Dla 34,025552 Hz 1 oktawa wyżej daje $34,025552 \times 2 = 68,051104$ Hz. 2 oktawy wyżej dają $34,025552 \times 4 = 136,102208$ Hz. 3 oktawy wyżej dają $34,025552 \times 8 = 272,204416$ Hz. Właśnie tak powstają praktyczne wersje jednej klasy wysokości dla różnych pozycji ciała, różnych instrumentów i różnych zadań regulacyjnych.

Proporcje takie jak 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5 nie oznaczają osobnych „magicznych częstotliwości”, tylko relacje między 2 tonami. To jest bardzo ważne. Zapis 4:3 znaczy, że wyższy ton ma częstotliwość równą $4/3$ częstotliwości tonu niższego. Zapis 5:4 znaczy, że wyższy ton ma częstotliwość równą $5/4$ tonu niższego. Zapis 3:2 znaczy, że wyższy ton ma częstotliwość równą $3/2$ tonu niższego. To są proporcje interwałowe. Najważniejsze z nich należy rozumieć tak: 2:1

= oktawa, 3:2 = kwinta czysta, 4:3 = kwarta czysta, 5:4 = tercja wielka, 6:5 = tercja mała. Teraz pełne przykłady działań. Jeżeli ton podstawowy ma 110 Hz, to oktawa wynosi $110 \times 2/1 = 220$ Hz. Kwinta czysta wynosi $110 \times 3/2 = 165$ Hz. Kwarta czysta wynosi $110 \times 4/3 = 146,666...$, w praktyce 146,67 Hz. Tercja wielka wynosi $110 \times 5/4 = 137,5$ Hz. Tercja mała wynosi $110 \times 6/5 = 132$ Hz. Jeżeli ton podstawowy ma 136,102208 Hz, to oktawa wynosi $136,102208 \times 2/1 = 272,204416$ Hz. Kwinta czysta wynosi $136,102208 \times 3/2 = 204,153312$ Hz. Kwarta czysta wynosi $136,102208 \times 4/3 = 181,469610...$ Hz, w praktyce 181,47 Hz. Tercja wielka wynosi $136,102208 \times 5/4 = 170,127760$ Hz. Tercja mała wynosi $136,102208 \times 6/5 = 163,3226496$ Hz, czyli około 163,32 Hz. Tak właśnie należy liczyć wszystkie proporcje. Wzór ogólny wygląda tak: $f \text{ druga} = f \text{ pierwsza} \times \text{licznik} / \text{mianownik}$. Jeżeli proporcja wynosi 4:3, to licznik = 4, mianownik = 3. Jeżeli proporcja wynosi 5:4, to licznik = 5, mianownik = 4. Jeżeli proporcja wynosi 3:2, to licznik = 3, mianownik = 2. W praktyce zestawianie interwałów polega na tym, że wybiera się ton bazowy, a następnie oblicza się jego relacje. Przykład praktyczny dla pracy na macie. Jeśli tonem bazowym w leżeniu jest C3 = 130,81 Hz, to kwinta czysta wyniesie $130,81 \times 3/2 = 196,215$ Hz, czyli około 196,22 Hz. Kwarta czysta wyniesie $130,81 \times 4/3 = 174,413...$ Hz, czyli około 174,41 Hz. Tercja wielka wyniesie $130,81 \times 5/4 = 163,5125$ Hz, czyli około 163,51 Hz. W ten sposób buduje się stabilne zestawy interwałowe. Jeżeli celem jest pole bardziej osadzające, często zaczyna się od tonu bazowego i jego oktawy albo od tonu i kwinty. Jeżeli celem jest pole bardziej świetliste i otwierające, włącza się tercję wielką. Jeżeli celem jest większa miękkość i melancholiczność, używa się tercji małej. To nie są jeszcze „częstotliwości organów”, tylko narzędzia porządkowania relacji dźwiękowych.

Gdy liczy się częstotliwość z rytmu przyrodniczego albo astronomicznego, najpierw trzeba przeliczyć cały cykl na sekundy, potem odwrócić liczbę, a następnie oktawać do zakresu użytecznego. To jest pełna procedura od podstaw. Przykład 1. Doba słoneczna. 1 doba = 24 godziny. 24 godziny = 24×60 minut = 1440 minut. 1440 minut = 1440×60 sekund = 86400 sekund. Częstotliwość cyklu dobowego wynosi więc $f = 1 / 86400 = 0,000011574$ Hz. To pasmo jest zbyt niskie dla zwykłego słuchania jako tonu, więc trzeba je oktawać. Jeżeli wybiera się 21 oktav w górę, liczy się tak: $0,000011574 \times 2^{21}$. Ponieważ $2^{21} = 2097152$, działanie wygląda tak: $0,000011574 \times 2097152 =$ około 24,27 Hz. Jeżeli chce się oktavę wyżej, mnoży się jeszcze przez 2: $24,27 \times 2 = 48,54$ Hz. Jeszcze wyżej: $48,54 \times 2 = 97,08$ Hz. Jeszcze wyżej: $97,08 \times 2 = 194,16$ Hz. Właśnie tak powstają praktyczne oktawy tego samego cyklu. Przykład 2. Rok zwrotnikowy. Przyjmuje się około 365,2422 dnia. Najpierw dni zamienia się na sekundy: $365,2422 \times 24 = 8765,8128$ godziny. $8765,8128 \times 60 = 525948,768$ minut. $525948,768 \times 60 = 31556926,08$ sekund. Teraz liczy się częstotliwość: $f = 1 / 31556926,08 =$ około 0,00000003169 Hz. To nadal nie jest pasmo słyszalne, więc trzeba je oktawać. Jeżeli wybiera się 30 oktav, liczy się: $0,00000003169 \times 2^{30}$. Ponieważ $2^{30} = 1073741824$, działanie wygląda tak: $0,00000003169 \times 1073741824 =$ około 34,03 Hz. 1 oktawa wyżej daje 68,06 Hz. 2 oktawy wyżej dają 136,12 Hz. 3 oktawy wyżej dają 272,24 Hz. W praktyce przy zaokrągleniach spotyka się wartości około 34,025552 Hz, 68,051104 Hz, 136,102208 Hz, 272,204415 Hz. Przykład 3. Miesiąc synodyczny. Przyjmując około 29,53059 dnia, liczy się najpierw sekundy: $29,53059 \times 24 \times 60 \times 60 =$ około 2551442,98 sekund. Potem $f = 1 / 2551442,98 =$ około 0,000000392 Hz. Po 26 oktavach: $0,000000392 \times 67108864 =$ około 26,30 Hz. Potem oktawy wyższe: 52,60 Hz, 105,20 Hz, 210,40 Hz. Tak właśnie należy liczyć wszystkie takie przypadki. Wzór ogólny wygląda tak: $f \text{ źródłowa} = 1 / T$ w sekundach. Potem $f \text{ słyszalna} = f \text{ źródłowa} \times 2^n$. Żeby dobrać n, czyli liczbę oktav, trzeba wiedzieć, do jakiego zakresu chce się dojść. Jeśli celem jest pasmo kontaktowe dla leżenia na macie, zwykle wybiera się zakres około 30–120 Hz. Jeśli celem jest

głos lub instrument akustyczny, zwykle wygodniejszy jest zakres około 80–300 Hz, zależnie od osoby i narzędzia.

Jak z tego korzystać praktycznie i jak zestawiać liczby z instrumentami? Najpierw trzeba wybrać klasę zjawiska. Jeżeli chodzi o ton muzyczny, wybiera się od razu częstotliwość słyszalną, na przykład 110 Hz albo 136,102208 Hz. Jeżeli chodzi o rytm przyrodniczy lub astronomiczny, najpierw liczy się wartość źródłową, a potem oktawa. Następnie dobiera się medium. Dla częstotliwości poniżej około 40 Hz najpewniejszy będzie generator tonu, subwoofer albo system wibroakustyczny. Dla częstotliwości około 40–120 Hz bardzo dobre są także przetworniki kontaktowe, kontrabas, wiolonczela, niektóre kamertony specjalne i niskie drony elektroniczne. Dla zakresu około 80–300 Hz bardzo dobrze działają głos, shruti box, tanpura, monochord, kamertony strojalne, wiolonczela, altówka, flet niski, syntezyzator. Dla zakresu około 200–500 Hz łatwiej pracować głosem w siadzie, fletami, skrzypcami, piszczałkami i precyzyjnymi generatorami. Przykład pełny. Załóżmy, że celem jest praca na klasie roku zwrotnikowego. Najpierw wybiera się częstotliwość praktyczną: 136,102208 Hz. Następnie wybiera się pozycję. W leżeniu można użyć 68,051104 Hz kontaktowo albo 136,102208 Hz bardzo cicho na monochordzie. W siadzie można użyć 136,102208 Hz jako tonu bazowego dla głosu albo shruti box. Jeżeli chce się zbudować z tego pole interwałowe, można wyliczyć kwintę: $136,102208 \times 3/2 = 204,153312$ Hz. Można też wyliczyć kwartę: $136,102208 \times 4/3 = 181,469610$ Hz. Potem sprawdza się, czy instrument potrafi to realnie wygenerować. Monochord i generator tak. Głos może wygenerować przybliżenie, ale będzie potrzebował odniesienia. Kamerton wymagałby modelu strojonego na zamówienie albo bardzo precyzyjnego zestawu. Drugi przykład. Celem jest spokojna, niższa praca z klasą lunarno-synodyczną w leżeniu. Zamiast 210,418557 Hz wybiera się jej oktawy niższe: 105,209279 Hz albo 52,604639 Hz. 105,209279 Hz można zrealizować głosem, wiolonczelą, shrink boxem, generatorem. 52,604639 Hz wymaga już raczej elektroniki, niskiego dronu albo systemu kontaktowego. Trzeci przykład. Celem jest zbudowanie stabilnego interwału na bazie A2 = 110 Hz. Kwinta wynosi 165 Hz. Można więc zestawić 110 Hz i 165 Hz równocześnie. Jeżeli robi się to głosem, jedna osoba może trzymać 110 Hz, a druga 165 Hz, albo 1 instrument daje 110 Hz, a głos dostraja się do 165 Hz. Jeżeli robi się to solo, można użyć shruti box albo generatora na 110 Hz i głosem prowadzić 165 Hz. Właśnie tak należy „zestawiać” liczby: nie jako abstrakcyjne ozdoby, lecz jako operacyjne relacje między tonem bazowym, oktawą, interwałem, pozycją ciała i medium wykonawczym.

Objaśnienia uzupełniające: misy, akordy i praca binauralna

Misy nie zostały wcześniej wpisane do objaśnień jako narzędzie podstawowe dla dokładnego wyliczania częstotliwości z 1 prostego powodu metodologicznego: misa, zwłaszcza metalowa misa dźwiękowa, bardzo rzadko zachowuje się jak źródło 1 czystego, stabilnego tonu w takim sensie, w jakim zachowuje się generator sinusoidalny, dobrze nastrojony kamerton albo precyzyjnie utrzymany długi ton na instrumencie strojonym. Misa daje zwykle złożone widmo. Oznacza to, że oprócz tonu podstawowego pojawiają się partiale, alikwoty, dudnienia, modulacje amplitudy, fluktuacje wysokości i zmiany barwy zależne od sposobu wzbudzenia. Inaczej zachowuje się misa uderzona miękkim pałkiem, inaczej wzbudzana twardym pobudnikiem, inaczej okrężnie „rozśpiewywana”, inaczej ustawiona na podkładce, inaczej trzymana w dłoni, inaczej postawiona na cieple albo przy cieple. Z punktu widzenia ścisłego liczenia i strojenia do konkretnych wartości, na przykład 136,102208 Hz albo 210,418557 Hz, misa jest więc narzędziem mniej pewnym niż generator, monochord, shruti box, kamerton albo

głos z dokładnym odniesieniem. Nie oznacza to jednak, że misa się nie nadaje. Nadaje się, ale do innego rodzaju pracy. Jej siła polega nie na laboratoryjnej precyzji jednego tonu, lecz na złożonym polu alikwotycznym, na bogatej obwiedni, na długim wybrzmiewaniu, na przestrzennym rozlewaniu się widma i na szczególnej jakości rezonansu odczuwanego przez ciało. Misa jest więc znakomita tam, gdzie celem jest tworzenie pola sonicznego, budowanie wrażenia sferyczności, otulania, rozszerzenia, przestrojenia uwagi, zawieszenia narracji i przejścia od punktowego słyszenia do słyszenia objętościowego. Jeżeli jednak celem jest dokładna praca na klasie wysokości albo na oktawowanej wartości cyklu przyrodniczego czy astronomicznego, misa powinna być narzędziem wspierającym, a nie jedynym. Najuczciwsza praktyka wygląda tak: najpierw identyfikuje się dominującą wysokość misy przy pomocy stroika lub analizy widma, następnie określa się, czy misa rzeczywiście mieści się w pobliżu potrzebnej klasy wysokości, a potem używa się jej jako źródła pola, a nie jako jedynego „dowodu” stroju. Przykład. Jeżeli potrzebna jest klasa około 136 Hz, misa może mieć fundament zbliżony do C3 130,81 Hz albo wyraźną dominantę nieco wyżej, ale zwykle jednocześnie wnosi dodatkowe pasma. Wtedy nie należy mówić, że misa „gra dokładnie rok zwrotnikowy”, lecz że pracuje w pobliżu tej klasy wysokości i wzbogaca ją spektralnie. W leżeniu na macie misy są najbezpieczniejsze i najczytelniejsze wtedy, gdy stoją wokół ciała, przy stopach, przy bokach miednicy, przy klatce piersiowej w rozsądnej odległości albo za głową, ale nie z nadmierną głośnością. Kontaktowe stawianie misy na ciele wymaga znacznie większej ostrożności i doświadczenia, a bezwzględnie nie powinno się wykonywać pracy bezpośrednio na gałkach ocznych, oczodołach ani bardzo blisko oka w sytuacji choroby okulistycznej. W siadzie misa łatwiej współpracuje z głosem, ponieważ można dostroić do niej fonację, słuchać relacji między tonem własnym a polem misy i świadomie wybierać, czy głos ma wejść w unison, oktawę, kwintę czy bardziej złożony interwał. Właśnie tu misa odzyskuje najwyższą wartość: nie jako prosta maszyna do „konkretnego herca”, lecz jako narzędzie spektralno-rezonansowe, które poszerza, zagęszcza i ucieleśnia pole pracy.

Akordy wymagają równie starannego wyjaśnienia, ponieważ w praktyce psychoperformatywnej bardzo często działają silniej niż pojedynczy ton. Akord to współbrzmienie co najmniej 3 dźwięków, choć w praktyce funkcję akordową może pełnić także 2-dźwiękowy układ otwarty, jeśli jego rola harmoniczna jest czytelna. Najprościej rzecz ujmując, akord nie jest „jeszcze jedną częstotliwością”, lecz uporządkowanym zbiorem częstotliwości pozostających w relacji interwałowej. Jeśli ton bazowy wynosi 110 Hz i chce się zbudować akord durowy w intonacji prostszej, można liczyć tak: prymę pozostawia się jako 110 Hz, tercję wielką oblicza się jako $110 \times 5/4 = 137,5$ Hz, a kwintę jako $110 \times 3/2 = 165$ Hz. Powstaje wtedy akord 110 Hz – 137,5 Hz – 165 Hz. Jeżeli chce się zbudować akord molowy od tej samej podstawy, bierze się tercję małą: $110 \times 6/5 = 132$ Hz, a kwintę pozostawia jako 165 Hz. Powstaje układ 110 Hz – 132 Hz – 165 Hz. To są przykłady w stroju opartym na prostych proporcjach. W stroju równomiernie temperowanym liczy się inaczej, przez półtony. Wzór ogólny wygląda tak: $f \text{ nowa} = f \text{ bazowa} \times 2^{(n/12)}$, gdzie n oznacza liczbę półtonów. Przykład. Jeśli C3 = 130,81 Hz, to E3 w stroju równomiernym leży 4 półtony wyżej. Liczenie wygląda tak: $130,81 \times 2^{(4/12)}$. Ponieważ $2^{(4/12)} = \text{około } 1,259921$, wynik daje około 164,81 Hz. Następnie G3 leży 7 półtonów wyżej. Liczenie: $130,81 \times 2^{(7/12)}$. Ponieważ $2^{(7/12)} = \text{około } 1,498307$, wynik daje około 196,00 Hz. Tak otrzymuje się akord C-dur: 130,81 Hz – 164,81 Hz – 196,00 Hz. W praktyce pracy na ciele akordy mają ogromne znaczenie, ponieważ nie tylko dostarczają wysokości, ale budują jakość pola: otwartość, gęstość, napięcie, stabilność, niepokój, zawieszenie, jasność lub ciężar. Otwarte kwinty, czyli układy typu 110 Hz – 165 Hz albo 130,81 Hz – 196,00 Hz, zwykle dają

wrażenie większej przestrzenności i mniejszego semantycznego „ukierunkowania” niż pełne trójdźwięki. Trójdźwięk durowy bywa odczuwany jako bardziej rozjaśniający i porządkujący, molowy jako bardziej introwertywny, gęstszy lub melancholiczny, choć to nigdy nie jest reguła absolutna. Bardzo ważne są też przewroty, czyli zmiana tego, który dźwięk znajduje się najniżej. Ten sam zestaw liczb może inaczej działać w ciebie, gdy najniższy jest ton podstawowy, a inaczej, gdy najniższa jest tercja lub kwinta. Na macie leżącej akordy zwykle najlepiej działają wtedy, gdy najniższy składnik nie jest zbyt wysoki i nie znika z kontaktu z ciałem, a rozstaw między głosami jest czytelny. W siadzie można pozwolić sobie na większe rozwarcie akordu, wyższe oktawy i bardziej złożone napięcia harmoniczne. Instrumentacyjnie do pracy akordowej najlepiej nadają się shruti box, monochord wielostrunowy, instrumenty klawiszowe, syntezator, chór głosów, wiolonczela z drugim instrumentem albo generator wielokanałowy. Misy mogą budować pole akordowe, ale trzeba pamiętać, że najczęściej tworzą akord spektralny, a nie prosty, czysty trójdźwięk.

Praca binauralna należy do jeszcze innej klasy zjawisk niż pojedynczy ton, akord czy oktawaowana translacja. Dźwięk binauralny, ściślej binaural beat, nie polega na tym, że słuchane są 2 identyczne tony, lecz na tym, że do lewego i prawego ucha podaje się 2 tony o niewielkiej różnicy częstotliwości, a mózg interpretuje tę różnicę jako rytm dudnieniowy. Najważniejszy wzór jest prosty: $f \text{ dudnienia} = |f \text{ prawe} - f \text{ lewe}|$. Wartość bezwzględna oznacza, że liczy się tylko różnica, nie kierunek. Przykład 1. Do lewego ucha podaje się 220 Hz, do prawego 228 Hz. Różnica wynosi $228 - 220 = 8 \text{ Hz}$. Osoba nie słyszy osobnego „tonu 8 Hz” w zwykłym sensie, lecz słyszy 2 tony nośne i może doświadczać pulsacji o częstotliwości 8 Hz. Przykład 2. Lewe ucho 136 Hz, prawe 142 Hz. Różnica wynosi 6 Hz. To znaczy, że nośnikami są 136 Hz i 142 Hz, a rytmem binauralnym 6 Hz. Przykład 3. Lewe ucho 210,42 Hz, prawe 214,42 Hz. Różnica = 4 Hz. Tak tworzy się wolniejszy rytm różnicowy. Trzeba jednak bardzo jasno powiedzieć, czym praca binauralna jest, a czym nie jest. Nie jest „tajną częstotliwością mózgu” w prostym sensie. Nie jest też tym samym co dudnienia akustyczne powstające w przestrzeni z 2 realnych źródeł słyszanych obustronnie. Nie jest także tym samym co rytm biologiczny. Jest zjawiskiem psychoakustycznym wymagającym zwykle słuchawek i stosunkowo niewielkiej różnicy częstotliwości między kanałami. W praktyce najczęściej używa się różnic około 1–30 Hz, bo większe różnice przestają dawać klasyczne wrażenie binaural beat i zaczynają być słyszane jako po prostu 2 różne wysokości. Popularne jest przypisywanie różnic 0,5–4 Hz do zakresów delta, 4–8 Hz do theta, 8–12 Hz do alpha, 12–30 Hz do beta, ale trzeba to rozumieć ostrożnie. Są to zakresy kojarzone z aktywnością EEG, a nie gwarancja, że ustawienie 8 Hz w słuchawkach automatycznie „wprowadzi mózg w alfę” w sposób prosty, jednolity i pewny. W praktyce psychoperformansu binauralność jest użyteczna jako bardzo specyficzna technika prowadzenia uwagi, zmiany subiektywnej organizacji czasu i wytwarzania delikatnego rytmu tła, ale nie jest dobrym narzędziem do pracy z całym ciałem rozumianym dotykowo i rezonansowo, ponieważ działa głównie przez słyszenie kanałowe, a nie przez kontaktowe rozchodzenie się drgań po tkankach. Na macie leżącej najlepiej sprawdza się jako praktyka słuchawkowa przy niskiej głośności, bez intensywnych zmian dynamiki i bez łączenia z silnymi drganiami mechanicznymi. W siadzie może dobrze współpracować z oddechem i lekkim toningiem, ale nie należy mieszać jej z pełną emisją głosu w ten sposób, by dźwięk własny zaburzał relację kanałową, jeśli celem jest czysty efekt binauralny. Jeśli celem jest rytm 6 Hz przy nośniku klasy „rocznej” około 136 Hz, można ustawić 136 Hz na lewym uchu i 142 Hz na prawym. Jeśli celem jest 8 Hz przy bardziej neutralnym nośniku, można ustawić 220 Hz i 228 Hz. Jeśli celem jest 4 Hz przy klasie lunarnej około 210,42 Hz, można ustawić 210,42 Hz i 214,42 Hz. To są poprawne przykłady obliczeniowe.

Nie oznaczają one jednak automatycznie konkretnego skutku duchowego czy leczniczego. Oznaczają jedynie sposób skonstruowania materiału binauralnego.

Dlatego końcowe dopowiedzenie powinno brzmieć tak: misy, akordy i praca binauralna nadają się do pracy dźwiękowej, ale każda z tych dróg należy do innego porządku i nie wolno ich wrzucać do 1 worka „częstotliwości”. Misy są narzędziem spektralno-rezonansowym, najlepszym do budowy pola, alikwotyczności i przestrzennego otulenia, słabszym do laboratoryjnej precyzji 1 liczby. Akordy są narzędziem relacyjnym, służącym organizacji jakości pola przez zestaw częstotliwości, interwały, przewroty, rejestry i napięcia harmoniczne. Binauralność jest narzędziem psychoakustycznym, opartym na różnicy między kanałami słuchowymi, a nie na prostym drganiu całego ciała. W psychoperformansie wszystkie 3 mogą być bardzo ważne, pod warunkiem że każdy środek zostanie użyty zgodnie ze swoim statusem. Jeśli celem jest ugruntowanie ciała w leżeniu, lepsze będą niskie borduny, przetworniki kontaktowe, głos, kamertony i część instrumentów strunowych niż sama binauralność. Jeśli celem jest pole sferyczne i symboliczno-alikwotyczne, misy mogą być bardzo cenne. Jeśli celem jest precyzyjna relacja harmoniczna, akordy i interwały są ważniejsze niż pojedynczy ton. Jeśli celem jest delikatna modulacja uwagi i subiektywnego rytmu, praca binauralna może być użyteczna, ale nie powinna być mylona z „dokładną częstotliwością organu” ani z prostą mapą ciała, przyrody i sfer. To rozróżnienie nie osłabia praktyki. Przeciwnie, dopiero ono czyni ją naprawdę ścisłą, czytelną i dojrzałą.

9.16. Przeciwwskazania audiologiczne, neurologiczne i psychiatryczne w pracy dźwiękiem

Najpierw trzeba uporządkować sam język przeciwwskazań, ponieważ w praktykach dźwiękowych bardzo często miesza się 3 różne sytuacje: przeciwwskazanie bezwzględne, przeciwwskazanie względne oraz konieczność modyfikacji parametrów. Bezwzględne przeciwwskazanie oznacza sytuację, w której określonej formy pracy dźwiękiem nie należy wdrażać bez uprzedniej diagnostyki lub zgody klinicznej, ponieważ ryzyko zaostrzenia objawów, destabilizacji lub przeoczenia poważnego stanu medycznego jest zbyt wysokie. Przeciwwskazanie względne oznacza, że sama praca dźwiękiem nie jest wykluczona, ale wymaga zmiany medium, natężenia, pasma, czasu ekspozycji, pozycji ciała, sposobu przewodzenia bodźca i trybu monitorowania. Trzecia sytuacja, najczęstsza, dotyczy nie zakazu, lecz precyzyjnej kalibracji: ten sam materiał może być dla jednej osoby regulacyjny, a dla innej przeciążający, zależnie od progu słuchowego, tolerancji sensorycznej, aktywności układu przedsionkowego, obciążenia lękowego, historii traumy, wzorca pobudzenia autonomicznego i bieżącego stanu somatycznego. Właśnie dlatego dojrzała praca dźwiękiem nie może opierać się na założeniu, że „delikatne brzmienie szkodzić nie może”. Może. Szkodzić może zarówno nadmierne natężenie, jak i źle dobrane pasmo, zbyt długi sustain, zbyt silny komponent impulsowy, zbyt bogate widmo alikwotyczne, nadmierna bliskość źródła, źle dobrana pozycja leżąca albo siedząca, a także nieadekwatne znaczenie psychiczne przypisane bodźcowi. Z klinicznego punktu widzenia trzeba zatem badać nie tylko „jaki dźwięk”, ale „dla kogo, w jakim stanie, w jakim celu i przez jakie medium”. Sam fakt, że muzyka lub bordun bywają relaksujące populacyjnie, nie uprawnia do automatycznego użycia ich w każdej sytuacji terapeutycznej. Z perspektywy audiologii, neurologii i psychiatrii decydujące znaczenie ma właśnie indywidualna odpowiedź układu. Nawet ogólne zasady bezpiecznego słuchania pokazują, że ryzyko zależy od kombinacji poziomu dźwięku i czasu ekspozycji; Światowa Organizacja Zdrowia podaje dla

rekreacyjnego słuchania orientacyjnie 80 dB przez 40 godzin tygodniowo i 90 dB przez 4 godziny tygodniowo, a więc wzrost natężenia dramatycznie skraca czas uznawany za względnie bezpieczny. W praktyce psychoperformatywnej parametry powinny być zwykle znacznie ostrożniejsze niż w rozrywce, zwłaszcza gdy pracuje się z osobami obciążonymi klinicznie.

W obszarze audiologicznym najważniejsze przeciwwskazania i stany szczególnej ostrożności dotyczą 1. nagłej lub świeżo pogorszonej utraty słuchu, 2. bólu ucha, wycieku, ostrego stanu zapalnego i świeżych interwencji otologicznych, 3. wyraźnej hyperakusis, czyli obniżonej tolerancji dźwięków, 4. tinnitus z wysoką reaktywnością alarmową, 5. choroby Ménière’a i innych stanów z fluktuującym słuchem oraz zawrotami, 6. istotnej nadwrażliwości przedsionkowej i audiowestibularnej, 7. wyraźnego recruitmentu głośności u części osób z uszkodzeniem ślimakowym. W tych sytuacjach problemem nie jest wyłącznie głośność rozumiana w prosty sposób. Problemem może być również spektralna jasność bodźca, ostrość ataku, nagłe transjenty, wysoka przewidywalność dudnień, bliska ekspozycja słuchawkowa, przewodzenie kontaktowe przez kość, zbyt długie utrzymywanie tonu w jednej strefie oraz użycie bodźców, które dla części osób z hyperakusis lub tinnitus okazują się właśnie nie kojące, lecz drażniące albo wręcz bolesne. W przypadku hyperakusis szczególnie niebezpieczne jest myślenie skrajnościami: ani brutalna ekspozycja „dla przełamania”, ani całkowita akustyczna deprywacja nie stanowią rozsądnej drogi. Klinicznie preferuje się raczej ostrożną, stopniowaną pracę nad tolerancją dźwięku i nad reakcją alarmową, z wyraźnym unikaniem gwałtownych wzrostów natężenia i niekontrolowanej stymulacji. W tinnitus trzeba dodatkowo pamiętać, że część interwencji dźwiękowych pomaga nie dlatego, że „wyłącza szum”, lecz dlatego, że zmienia relację chorego do sygnału wewnętrznego i obniża pobudzenie alarmowe; w innej grupie osób ten sam materiał może jednak nasilać świadomość tinnitus albo zwiększać frustrację. Z tego powodu w pracy na macie do jogi pozycja leżąca wymaga szczególnej rozważliwości u osób z pełnością w uchu, zawrotami, nasileniem objawów w pozycji poziomej, migrenowością lub lękiem somatycznym związanym z głową. Dla części takich osób bezpieczniejszy bywa siad z uniesioną miednicą i swobodniejszą osią oddechową niż całkowite leżenie na płasko. Również misy, gongi, kamertony kontaktowe i źródła o złożonym widmie nie powinny być traktowane jako „z definicji delikatne”; u części osób z obniżoną tolerancją dźwięku właśnie bogate widmo, długi sustain i bliskość źródła stają się czynnikiem drażniącym. NHS opisuje hyperakusis jako stan, w którym codzienne dźwięki są odbierane jako zbyt głośne, a NIDCD podkreśla, że obniżona tolerancja dźwięku może współwystępować z tinnitus, misofonią, fonofobią, autyzmem i chorobą Ménière’a, co pokazuje, jak szerokie i klinicznie niejednorodne jest to pole.

W obszarze neurologicznym najważniejsze ryzyka dotyczą 1. padaczek odruchowych i rzadkich postaci audiogennych lub muzykogennych, 2. cięższych migren i migren przedsionkowych, 3. stanów poudarowych i pourazowych z nadwrażliwością sensoryczną, 4. zaburzeń równowagi i centralnego przetwarzania słuchowego, 5. znacznej dysautonomii, 6. części zespołów neurorozwojowych z bardzo niskim progiem tolerancji bodźców. Trzeba tu zachować wyjątkową precyzję: większość osób z padaczką nie ma napadów wyzwalanych przez dźwięk, ale takie przypadki istnieją, a w reflex epilepsies bodźcem mogą być także określone dźwięki, melodie, głosy lub utwory. To oznacza, że w wywiadzie przed pracą dźwiękiem należy pytać nie tylko o samą diagnozę epileptologiczną, lecz o konkretne wyzwalacze, o związek napadów z muzyką, rytmem, głośnością, niewyspaniem, stresem, hiperpobudzeniem i o to, czy dana osoba reaguje źle na powtarzalne wzorce akustyczne. Osobnym problemem są migreny. U części osób nawet umiarkowane, ale bogate widmowo albo wysokoenergetyczne bodźce mogą

prowokować ból, nudności, zawroty, uczucie ciśnienia w głowie i odruch wycofania, zwłaszcza gdy łączą się z pozycją leżącą, zamknięciem oczu, wewnętrznym skupieniem i długim sustainem. W takich sytuacjach trzeba redukować wolumen, skracać ekspozycję, unikać pasm nadmiernie jasnych i nadmiernie niskich, a także ostrożnie gospodarować przewodzeniem kontaktowym przez ciało. Z perspektywy neurofizjologii problemem bywa nie tylko natężenie dźwięku, ale nadmiar przewidywalnej periodyczności, zbyt wąskie skupienie na sygnale, połączenie sensorycznej deprywacji z intensywnym bodźcem słuchowym oraz niemożność szybkiego wycofania się z pola stymulacji. U osób z wysoką reaktywnością autonomiczną lub z zespołami przeciążenia sensorycznego praca dźwiękiem powinna zaczynać się od materiału o małej agresji percepcyjnej, czytelnym profilu i wyraźnie kontrolowanej dawce, a nie od rozbudowanych „kąpeli dźwiękowych” o dużej masie bodźcowej. Epilepsy Foundation zaznacza, że proste napady wywołane dźwiękiem są rzadkie, ale możliwe, a ich wyzwalaczami bywają określone głosy, piosenki czy rodzaje muzyki. To wystarcza, by włączyć neurologiczne bezpieczeństwo do podstawowego protokołu kwalifikacji.

W obszarze psychiatrycznym i psychotraumatologicznym najważniejsze ryzyka nie wynikają z samego „hałasu”, lecz z tego, że dźwięk bardzo skutecznie omija część obron poznawczych i może uruchamiać stan, z którym osoba nie potrafi jeszcze bezpiecznie pracować. Dotyczy to przede wszystkim 1. aktywnej psychozy lub ciężkiej dekompensacji psychotycznej, 2. epizodu maniakalnego lub ciężkiej hipomanii z pobudzeniem, 3. ostrego stanu po traumie z wysoką skłonnością do dysocjacji, flashbacków lub paniki, 4. ciężkiej depresji z silnym rozregulowaniem rytmu dobowego i niską tolerancją bodźców, 5. zaburzeń obsesyjno-kompulsyjnych i autystycznych profili sensorycznych tam, gdzie określone brzmienia mają status bodźców nie do zniesienia, 6. wyraźnej misofonii lub fonofobii. W PTSD i złożonej traumie muzyka lub dźwięk mogą być zarówno niezwykle pomocne, jak i destabilizujące; ten sam utwór, dźwięk lub barwa może dla jednej osoby działać kontenerująco, a dla innej przywoływać materiał urazowy, derealizację albo poczucie utraty granic. Podobnie w psychozie i manii problemem bywa nie tyle sama głośność, ile wzrost pobudzenia, nadinterpretacja znaczeń, podatność na ideacje odniesienia oraz trudność w utrzymaniu wspólnej ramy rzeczywistości. W takich stanach praca dźwiękiem nie powinna służyć „pogłębianiu doświadczenia”, tylko stabilizacji, orientacji w teraźniejszości i ograniczaniu wieloznaczności bodźców. Szczególnie ryzykowne mogą być wtedy rozbudowane seanse alikwotyczne, silne dudnienia, bardzo niskie pasmo o dużej masie somatycznej, techniki binauralne bez wcześniejszej oceny tolerancji, a także praktyki, które szybko rozszczelniają granice Ja bez wystarczającego wsparcia integracyjnego. Dlatego w psychoperformansie dźwięk nie może być traktowany jako neutralne dobro. Musi być traktowany jak środek o wysokiej skuteczności regulacyjnej i równie realnym potencjale destabilizacji. W kolejnych częściach tego podrozdziału trzeba będzie rozdzielić dokładniej: które stany są bezwzględnym „stop”, które wymagają konsultacji specjalistycznej, a które wymagają jedynie zmiany parametrów pracy, medium, pozycji i dawki.

Najpierw trzeba bardzo precyzyjnie oddzielić sytuacje, w których ryzyko dotyczy samego narządu słuchu, od sytuacji, w których ryzyko dotyczy sposobu podania bodźca. W obrębie audiologii i otologii szczególnej ostrożności wymagają: nagłe lub świeżo narastające pogorszenie słuchu, jednostronne objawy niewyjaśnionego pochodzenia, pulsujący szum uszny, aktywny stan zapalny ucha środkowego lub zewnętrznego, ból ucha, wyciek, świeża perforacja, okres po zabiegach otologicznych, zaostrzenie choroby Ménière’a, wyraźna hyperacusis, recruitment głośności, znaczna reaktywność tinnitus oraz niestabilność

przedsionkowa z zawrotami, nudnościami lub pełnością w uchu. W takich stanach problemem nie jest wyłącznie „za głośny dźwięk”. Problemem może być już sama struktura bodźca: zbyt gwałtowny onseť, czyli zbyt ostry atak, zbyt bogate widmo alikwotyczne, zbyt długie wybrzmiewanie, zbyt duży udział pasma niskiego, zbyt mała odległość źródła od głowy, zbyt szczelne słuchawki, zbyt duża powtarzalność dudnień albo zbyt intensywne przewodzenie kontaktowe przez kość. W praktyce oznacza to, że osoba z hyperacusis może gorzej reagować na pozornie „łagodne” misy niż na cichy, prosty ton generatorowy, ponieważ misa wnosi szerokie widmo, metaliczny transjent i długie modulowane wybrzmienie. Osoba z tinnitus reaktywnym może lepiej tolerować krótki, miękki bordun niż długą binauralną stymulację słuchawkową, która zwiększa samoobserwację kanałów słuchowych. Osoba po świeżym epizodzie zawrotów może źle zareagować nie tylko na głośność, ale na połączenie pozycji leżącej, zamknięcia oczu, długiego sustainu i niskiego pasma. Z tego powodu w tym obszarze podstawową zasadą nie jest romantyczna wiara w „terapeutyczność dźwięku”, lecz ochrona funkcji słuchowej i przedsionkowej. Jeżeli układ słuchowo-przedsionkowy jest w stanie niestabilnym, pierwszeństwo ma diagnostyka, a nie eksperyment soniczny. Dotyczy to szczególnie sytuacji, w których praktyka dźwiękowa mogłaby opóźnić rozpoznanie ważnego stanu medycznego, na przykład nagłej utraty słuchu, patologii naczyniowej przy pulsującym szumie usznym, ostrej dekompensacji błędnikowej albo stanu pooperacyjnego wymagającego ciszy mechanicznej, a nie dodatkowej stymulacji. W dojrzałej praktyce psychoperformatywnej oznacza to, że każde „strojenie” zaczyna się od pytania o bezpieczeństwo tkankowe, progowe i przedsionkowe, a dopiero później o sens symboliczny.

Drugim poziomem jest parametryzacja ryzyka, czyli rozpoznanie, które cechy dźwięku są najbardziej problematyczne dla określonych profili klinicznych. Należą do nich przede wszystkim natężenie, czas ekspozycji, pasmo częstotliwości, typ obwiedni, przewidywalność rytmiczna, gęstość spektralna, droga przewodzenia oraz pozycja ciała. Natężenie i czas ekspozycji tworzą klasyczny układ dawki, ale w praktyce terapeutycznej równie ważne są parametry jakościowe. Bodziec o umiarkowanym natężeniu może być znacznie bardziej przeciążający niż bodziec głośniejszy, jeśli ma zbyt ostry atak, nadmiernie jasne pasmo, silną modulację albo pojawia się w sytuacji wysokiej czujności autonomicznej. Niskie częstotliwości w zakresie około 30–80 Hz bywają przez część osób odczuwane jako stabilizujące i ugruntowujące, ale dla innych, szczególnie z migreną przedsionkową, Ménière’em, lękiem somatycznym albo silną reaktywnością błędnikową, są źródłem ciężaru, mdłości, uczucia ciśnienia i dezorganizacji. Wyższe pasma, zwłaszcza bogate w ostre partiale i wysoki komponent metaliczny, bywają szczególnie trudne dla osób z hyperacusis, mizofonią, przeciążeniem poznawczym i skłonnością do bólu głowy. Równie ważna jest droga przewodzenia. Dźwięk słyszany z dystansu przez powietrze to nie to samo co dźwięk podany przez słuchawki dokanałowe, a to z kolei nie jest tym samym co wibracja kontaktowa przez podłogę, kamerton lub przetwornik wibroakustyczny. W pozycji leżącej na macie do jogi ciało zwykle silniej przechwytuje niskie pasmo przez kontakt z podłożem, co może wspierać osadzenie, ale może także nasilać uczucie przytłoczenia, szczególnie jeśli głowa leży płasko, oddech jest ograniczony, a uwaga nadmiernie kieruje się do wnętrza. W pozycji siedzącej miednica i kręgosłup łatwiej organizują pion, przepona ma zwykle większą swobodę, a słuchanie jest bardziej kierunkowe, co u wielu osób zmniejsza lęk, zawroty i poczucie uwięzienia w bodźcu. Z tego wynika bardzo praktyczna zasada: w profilach audiologicznych i przedsionkowych leżenie nie jest automatycznie bardziej relaksujące. Dla części osób bezpieczniejszy będzie siad z podporą, małą amplitudą bodźca i większą możliwością natychmiastowego przerwania ekspozycji. Dotyczy to

również instrumentów. Kamertony kontaktowe, misy stawiane na ciele, głośniki bliskiego pola, dudniące membranofony, rozbudowane gongi i słuchawki binauralne nie są wymienialne. Każde z tych narzędzi tworzy inny profil obciążenia dla ucha, błędnika, twarzoczaszki i układu autonomicznego.

W neurologii pole ryzyka jest równie szerokie, lecz inaczej zorganizowane. Najważniejsze grupy wymagające ostrożności to osoby z padaczkami odruchowymi, w tym rzadkimi postaciami muzykogenicznymi lub dźwiękowymi, osoby po urazach czaszkowo-mózgowych, z zespołami pourazowymi, migreną klasyczną i migreną przedsionkową, uporczywymi zawrotami pochodzenia centralnego, zespołami dysautonomicznymi, znaczną chwiejnością sensoryczną, zaburzeniami przetwarzania słuchowego, a także część osób neuroatypowych z bardzo niskim progiem tolerancji na złożony materiał akustyczny. Tutaj szczególnie ważne staje się rozróżnienie między bodźcem prostym a bodźcem przeciążającym strukturę predykcijną układu nerwowego. Dla niektórych osób bezpieczniejszy będzie prosty, miękki, jednoźródłowy dźwięk o małej dynamice niż „terapeutyczna kąpiel dźwiękowa” z wieloma nakładającymi się pasmami, dudnieniami, ruchem źródeł, zmianami napięcia i dodatkowymi elementami oddechowo-wyobrażeniowymi. Padaczka muzykogeniczna lub dźwiękowa jest rzadka, ale przez to bywa bagatelizowana; tymczasem nawet rzadkie ryzyko staje się klinicznie kluczowe, jeśli pracuje się z osobą, która już wcześniej reagowała na określone utwory, sekwencje dźwiękowe, rytmy lub typy głosu. W migrenie przedsionkowej zagrożeniem bywa nie tylko hałas, lecz także połączenie długiego leżenia, zamknięcia oczu, rozchwiania propriocepcji i intensywnego, niskopasmowego tła. W zespole po wstrząśnięciu mózgu albo w stanie pourazowej nadwrażliwości sensorycznej problemem może być każdy zbyt gęsty bodziec, nawet jeśli obiektywnie nie jest głośny. W praktyce oznacza to, że przy pracy neurologicznej ostrożnej preferuje się krótki czas ekspozycji, większą przewidywalność struktury, redukcję wielokanałowości, jasny punkt przerywania, brak gwałtownych zmian i brak założenia, że „głębsze zanurzenie” jest zawsze lepsze. W tym kontekście binauralność, niskie tony kontaktowe, intensywne misy, gęste alikwoty i wielowarstwowe drony powinny być traktowane jako zaawansowane narzędzia, nie jako niewinne podstawy pracy.

W obszarze psychiatrycznym i psychotraumatologicznym przeciwwskazania mają charakter mniej tkankowy, a bardziej organizacyjny. Oznacza to, że ryzyko wynika z możliwości destabilizacji poczucia Ja, orientacji, granic i zdolności do pozostawania w teraźniejszości. Największej ostrożności wymagają aktywne psychozy, silna paranoidalność, epizody maniakalne i mieszane, ciężkie stany dysocjacyjne, niestabilne zaburzenia osobowości z szybkim przechodzeniem do derealizacji albo depersonalizacji, świeży stan potraumatyczny z flashbackami, paniczna reakcja na zamknięcie oczu i bezruch, ciężka misofonia, a także takie postacie depresji, w których wycofanie, spowolnienie i zawężenie kontaktu ze światem sprawiają, że dźwięk bardziej pogłębia izolację niż pomaga regulować. W tych profilach najbardziej ryzykowne są techniki, które szybko rozszczelniają granice albo wytwarzają nadmiar wieloznaczności: długie, transowe borduny bez jasnej ramy, rozbudowane pola gongowe, silna praca binauralna przy zamkniętych oczach, bardzo niskie pasma powodujące utratę wyraźnego konturu ciała, a także praktyki symboliczne, które narzucają znaczenia nieadekwatne do aktualnej zdolności osoby do ich integrowania. Dla części pacjentów dźwięk będzie środkiem kontenerowania, ale dla innych stanie się akcelerańtem projekcji, ideacji odniesienia albo regresji bez wystarczającej struktury. Z tego powodu klinicznie dojrzała praca dźwiękiem w psychoperformansie musi opierać się na zasadzie minimalnej skutecznej dawki, na czytelnej

ramie i na odwracalności działania. Osoba musi wiedzieć, co się dzieje, po co, jak długo, jak przerwać, jak wrócić do prostszej organizacji i jak rozpoznać, że bodziec zamiast regulować zaczyna destabilizować. Dopiero na takim tle można sensownie różnicować: co jest zakazem, co wymaga konsultacji, a co tylko korekty medium, pasma, pozycji, tempa i kontekstu.

W praktyce klinicznej i para-klinicznej najbardziej użyteczny okazuje się model trójstopniowej kwalifikacji ryzyka. Poziom pierwszy obejmuje sytuacje alarmowe, w których praca dźwiękiem powinna zostać wstrzymana do czasu pełniejszego rozpoznania medycznego. Należą do niego nagła lub szybko postępująca utrata słuchu, świeży jednostronny ubytek słuchu, nowy pulsujący szum uszny, aktywny wyciek z ucha, ostry ból ucha, świeży uraz akustyczny, świeże zawroty z wymiotami lub istotnym zaburzeniem równowagi, świeży epizod neurologiczny o niejasnym charakterze, nowy napad drgawkowy, świeża dekompensacja psychotyczna, stan maniakałny z pobudzeniem i utratą krytycyzmu oraz każda sytuacja, w której osoba nie potrafi adekwatnie komunikować przeciążenia lub wycofać zgody na kontynuowanie stymulacji. Poziom drugi obejmuje stany, w których praca dźwiękiem jest możliwa wyłącznie po znaczącej modyfikacji parametrów i zwykle po wcześniejszej konsultacji specjalistycznej albo przy ścisłym samoobserwacyjnym protokole bezpieczeństwa. Tu mieszczą się między innymi hyperacusis, reaktywny tinnitus, choroba Ménière’a w okresie niestabilnym, migrena przedsionkowa, padaczki odruchowe, pourazowa nadwrażliwość sensoryczna, znaczna dysautonomia, misofonia, złożona trauma z podatnością na dysocjację, część spektrów autystycznych z wybitnie obniżonym progiem tolerancji dźwiękowej, a także psychopatologie, w których dźwięk łatwo wchodzi w rolę bodźca urojeniotwórczego lub deregulującego. Poziom trzeci dotyczy stanów, w których nie chodzi o zakaz, lecz o precyzyjną adaptację środka: wybór bardziej miękkiej barwy, redukcję transjentów, obniżenie wolumenu, skrócenie ekspozycji, rezygnację z pozycji leżącej, wycofanie słuchawek, ograniczenie pasm niskich albo wysokich, odejście od wibracji kontaktowej i przejście na bardziej neutralny dron powietrzny. W takim modelu sama diagnoza nigdy nie wystarcza. Osoba z tym samym rozpoznaniem może reagować skrajnie różnie w zależności od stadium choroby, bieżącego obciążenia, niedosypiania, aktywacji współczulnej, farmakoterapii, nawodnienia, wrażliwości przedsionkowej, znaczenia przypisanego dźwiękowi i historii wcześniejszych doświadczeń akustycznych. Właśnie dlatego dźwięk nie może być traktowany jako interwencja „naturalna i z definicji łagodna”. Jest to środek o wysokiej sile regulacyjnej, a wszystko, co reguluje głęboko, może też rozregulować.

W neurologii i neuropsychiatrii szczególnie groźne jest ignorowanie faktu, że dźwięk działa nie tylko na słuch, ale na orientację przestrzenną, równowagę, napięcie posturalne, przewidywanie czasowe, sieci saliencyjne i profil pobudzeniowy całego ustroju. U osoby z migreną przedsionkową niskie pasmo i długi sustain mogą być odbierane nie jako ugruntowujące, lecz jako zwiększające ciśnienie wewnątrzczaszkowe w sensie subiektywnym, prowokujące mdłości, falowanie pola widzenia, nadwrażliwość światłodźwiękową i wtórny lęk. U osoby po urazie czaszkowo-mózgowym problemem może być nie sam wolumen, lecz złożoność spektralna, niemożność wyodrębnienia figury z tła, przeciążenie predykcyjne i szybkie wyczerpywanie rezerw uwagowych. U osoby z padaczką odruchową zagrożeniem bywa nie tyle pojedynczy ton, ile określony układ sekwencyjny, rytm, nagłe crescendo, pewien rodzaj muzyki albo nawet specyficzny kolorystycznie materiał dźwiękowy. Oliver Sacks zwracał uwagę, że muzyka może nie tylko porządkować układ nerwowy, lecz w rzadkich przypadkach uruchamiać zdarzenia napadowe albo zjawiska graniczne. Z kolei w profilu neurorozwojowym dźwięk może pełnić funkcję samoregulacyjną tylko wtedy, gdy nie przecina zbyt brutalnie istniejącej strategii

sensorycznej organizmu; to, co dla jednego pacjenta będzie kojące, dla drugiego może być inwazyjnym wtargnięciem w jego własny porządek modulowania bodźców. W praktyce oznacza to potrzebę badania nie tylko progu słuchowego, ale całej neurofenomenologii reakcji: czy po bodźcu pojawia się ulga, czy raczej rozdrażnienie; czy ciało osiada, czy twardnieje; czy wzrok mięknie, czy przeciwnie – pojawia się uczucie falowania i wzmożonego skanowania otoczenia; czy pozycja leżąca rzeczywiście obniża mobilizację, czy uruchamia bezbronność i zwiększa ryzyko dysautonomicznego przeciążenia. Dla osób z obciążeniami wzrokowo-przedsionkowymi, w tym z migrenami, przewlekłym napięciem czaszkowym i niektórymi profilami po urazach, pozycja siedząca na macie, z podparciem miednicy, szyi i możliwością utrzymania półotwartych oczu, bywa często bezpieczniejsza niż leżenie na płasko z zamkniętymi oczami i długim, ciężkim bodźcem. To rozstrzygnięcie nie jest drugorzędnym detalem technicznym, lecz realnym elementem profilaktyki przeciążenia neurologicznego.

W psychiatrii, psychotraumatologii i szerzej w pracy z granicami Ja najważniejsze jest rozpoznanie, czy dźwięk będzie działał jako kontener, czy jako rozpuszczalnik. W stanach psychotycznych, manii, ciężkiej deregulacji afektywnej, aktywnych flashbacków, głębokiej depersonalizacji lub podatności na szybkie przejście w stan transowy bez integracji dźwięk może gwałtownie zwiększać wieloznaczność i osłabiać krytycyzm. To szczególnie dotyczy materiału, który łatwo poddaje się nadinterpretacji: silnych pól alikwotycznych, nisko-buczących dronów, rozbudowanych gongów, długich seansów binauralnych, bardzo wolnych dudnień i praktyk, którym towarzyszy sugestia „wejścia w wyższy wymiar”, „otwarcia kanału” albo „rozpuszczenia ego”. Dla części osób takie języki i takie środki są po prostu zbyt destabilizujące, bo nie wzmacniają regulacji, tylko przyspieszają dezintegrację lub nadprodukcję znaczeń. Bessel van der Kolk i inni badacze traumy wielokrotnie przypominali, że ciało nosi ślady urazu nie tylko jako pamięć poznawczą, ale jako wzorzec gotowości alarmowej, a to oznacza, że także dźwięk może uruchamiać reakcje obronne bez pośrednictwa świadomego rozumienia. W profilu potraumatycznym szczególnie ryzykowne są: nagłe uderzenia, nieprzewidywalne zmiany wolumenu, barwy kojarzące się z przeszłym zdarzeniem, głos bardzo blisko ciała, dźwięk za plecami, zmuszanie do zamknięcia oczu, długie trwanie bez punktów orientacyjnych i wszelka symbolika sugerująca utratę kontroli. Klinicznie bezpieczniejsza jest wówczas praca z bardzo czytelną strukturą, prostym sygnałem, możliwością stałej korekty, jawnie nazwanym prawem przerywania oraz z zachowaniem zewnętrznych kotwic: otwartych oczu, widocznego źródła dźwięku, stabilnego rytmu oddechu, kontaktu stóp z podłożem, przewidywalnej długości ekspozycji. Jeśli psychoperformans ma być odpowiedzialny, musi przyjąć, że nie każdy stan graniczny należy pogłębiać. Czasem celem jest nie wejście głębiej, lecz wzmocnienie obwodu bezpieczeństwa wokół osoby, która już i tak stoi na skraju przeciążenia.

Najbardziej praktyczna część przeciwwskazań polega więc na budowie protokołu różnicowania, który nie sprowadza się do pytania „czy można?”, lecz do sekwencji pytań: co dokładnie jest obciążone, jaka modalność jest dominującym nośnikiem ryzyka, jak reaguje ciało w pozycji leżącej, jak w siedzącej, które pasmo jest najlepiej tolerowane, czy osoba lepiej znosi ton prosty czy bogatsze widmo, czy przewodzenie kontaktowe jest stabilizujące czy inwazyjne, czy lepsza jest ekspozycja z dystansu czy bliskie źródło, czy słuchawki zawężają uwagę w sposób pomocny, czy przeciwnie – nasilają zamknięcie i autowzmacnianie objawu. Dopiero po takim badaniu można odpowiedzialnie ustalać, czy dana forma pracy dźwiękiem jest niewskazana, czy tylko wymaga przebudowy. W przypadku osoby z chorobą oka i znacznym obciążeniem układu stresowego szczególnego znaczenia nabierają parametry, które mogą pośrednio zwiększać

ciśnieniowe, migrenowe, naczyniowo-autonomiczne albo lękowe odczucie głowy: zbyt niskie pasmo o dużej masie, nadmierne przewodzenie kontaktowe przez czaszkę, pozycja leżąca z płaskim ułożeniem głowy, długie zamknięcie oczu bez punktów orientacyjnych, zbyt intensywne pola alikwotyczne i każdy materiał, po którym pojawia się wzrost napięcia wzrokowego zamiast jego odciążenia. Odpowiedzialna praktyka nie ignoruje takich reakcji jako „oporu wobec uzdrawiania”, lecz traktuje je jako dane klinicznie istotne. Tylko wtedy dźwięk zachowuje godność narzędzia, a nie staje się kolejną przemocą symboliczną nakładaną na wrażliwy organizm.

Szczególnie precyzyjnego omówienia wymagają przeciwwskazania zależne od medium, ponieważ ten sam cel regulacyjny może być realizowany przez narzędzia o radykalnie odmiennym profilu ryzyka. Najmniej inwazyjny bywa zwykle cichy, prosty dron prowadzony z dystansu, o umiarkowanym wolumenie, czytelnej obwiedni i przewidywalnym przebiegu, zwłaszcza gdy nie zawiera agresywnych transjentów ani nadmiaru wysokich partiali. Znacznie bardziej ryzykowne są słuchawki dokanałowe, ponieważ zawężają pole percepcji, przenoszą bodziec bardzo blisko narządu słuchu, zwiększają autokoncentrację na sygnale i u części osób nasilają tinnitus, lęk cielesny albo poczucie izolacji. Słuchawki binauralne są obciążone dodatkowo tym, że operują różnicą między kanałami, co dla jednych będzie subtelnym wsparciem skupienia, a dla innych źródłem dezorientacji, napięcia czołowo-skroniowego, poczucia sztuczności pola słuchowego albo wzrostu monitorowania objawów. Kamertony kontaktowe również nie są neutralne: choć bywają użyteczne w pracy punktowej i w somatycznym ogniskowaniu uwagi, mogą być zbyt intensywne dla osób z hyperacusis, z nadwrażliwością kostnego przewodzenia, z migrenowością, z aktywnym tinnitusem albo z lękiem przed silnym, miejscowym bodźcem. Misy, gongi i inne instrumenty o bogatym widmie alikwotycznym niosą z kolei ryzyko bardziej złożone, bo nie przeciążają jedynie głośnością, lecz także spektralną gęstością, metalicznym atakiem, długim zanikiem, niejednorodnością pasm i możliwością wywołania trudnego do przewidzenia efektu dudnienia. U części osób właśnie ten typ „otulającego pola” okaże się najbardziej destabilizujący, zwłaszcza jeśli ciało nie ma jasnej strategii filtrowania wielowarstwowego bodźca. Podobnie niskie pasmo generowane elektronicznie lub przez przetworniki wibroakustyczne nie może być traktowane jako z natury regulacyjne. W zakresie około 30–80 Hz może ono wspierać osadzenie, ale może też nasilać mdłości, lęk trzewny, subiektywne uczucie ciśnienia w głowie, pogorszenie komfortu oddechowego albo wtórne pobudzenie współczulne. Klinicznie oznacza to konieczność rozpoznania nie tylko „czy dźwięk szkodzi”, ale „który tor podania szkodzi, przy jakim widmie, przy jakiej obwiedni i w jakiej odległości od ciała”. W tym sensie przeciwwskazanie do jednej formy pracy dźwiękiem nie oznacza automatycznie przeciwwskazania do wszystkich form. Osoba nietolerująca słuchawek może dobrze reagować na cichy dron z otwartej przestrzeni. Osoba źle reagująca na gong może tolerować monochord lub własny głos. Osoba przeciążona niskim pasmem może korzystać z łagodnej, średniorejestrowej fonacji i prostego bordunu bez kontaktowego komponentu drgań. To rozróżnienie jest jednym z najważniejszych warunków odpowiedzialności praktycznej.

Równie ważny jest profil ryzyka zależny od pozycji ciała, zwłaszcza że w praktykach relaksacyjnych i sonicznych zbyt łatwo zakłada się, iż pozycja leżąca jest automatycznie najbezpieczniejsza. W rzeczywistości pozycja leżąca na macie do jogi zmienia kilka parametrów jednocześnie: zwiększa powierzchnię kontaktu z podłożem, wzmacnia przechwytywanie niskich drgań przez tylną taśmę ciała, zmniejsza aktywność posturalną, zmienia organizację przepony i

klatki piersiowej, może nasilać świadomość pulsu, szumów wewnętrznych i doznań czaszkowo-przedsionkowych, a przy zamkniętych oczach dodatkowo ogranicza zewnętrzne kotwice orientacyjne. Dla osoby stabilnej i dobrze tolerującej bodźce może to być korzystne. Dla osoby z lękiem somatycznym, niestabilnością przedsionkową, migreną, dysocjacją, ciężarem w głowie, tinnitus, hiperuwagą skierowaną do wnętrza ciała albo przeciążeniem wzrokowo-czaszkowym pozycja leżąca może stać się układem podwyższonego ryzyka. Z kolei pozycja siedząca, zwłaszcza na macie z podwyższeniem miednicy, z podparciem kolan i z możliwością utrzymania półotwartych oczu, daje zwykle lepszą organizację osi pionowej, łatwiejszą samoregulację oddechu, szybszą możliwość przerywania praktyki i bardziej czytelne różnicowanie między „osadzaniem” a „przytłoczeniem”. W praktyce klinicznej powinno się więc różnicować nie tylko rodzaj dźwięku, ale także architekturę ciała w polu bodźca. U części osób bezpieczniejszym wariantem będzie siad z krótkimi ekspozycjami i większą kontrolą własnej fonacji. U innych leżenie z wałkiem pod kolanami, lekkim uniesieniem głowy, oczami półotwartymi i redukcją niskiego pasma. U jeszcze innych konieczne będzie przejście do pozycji półleżącej, bocznej lub do pracy w ruchu, bo bezruch sam w sobie nasila objawy. W przypadku chorób oczu i przewlekłego obciążenia pola widzenia trzeba szczególnie uważać na kombinację: pozycja leżąca, zamknięte oczy, długi sustain, niskie pasmo i silna autokoncentracja. Taki zestaw bywa przez niektóre osoby opisywany nie jako kojący, lecz jako ciśnieniowy, duszny, zbyt intensywnie „wewnątrzczaszkowy”. Z tego powodu pozycja zawsze powinna być traktowana jako parametr terapeutyczny, a nie logistyczny detal.

Osobny wymiar przeciwwskazań dotyczy farmakoterapii, współchorobowości i stanu ogólnoustrojowego, bo właśnie te czynniki bardzo często decydują o tym, że bodziec nominalnie „łagodny” staje się trudny do zniesienia. Osoby przyjmujące leki wpływające na próg pobudliwości neuronalnej, na poziom sedacji, na ciśnienie tętnicze, na równowagę, na przetwarzanie dopaminergiczne lub serotoninergetyczne mogą reagować na pracę dźwiękiem inaczej niż osoby bez takiego obciążenia. Dotyczy to między innymi części leków przeciwpadaczkowych, przeciwpyschotycznych, przeciwdepresyjnych, benzodiazepin, leków nasennych, leków przeciwmigrenowych, niektórych środków przeciwbólowych i preparatów o działaniu ototoksycznym. Do tego dochodzą stany niezwiązane bezpośrednio z psychiatrią czy neurologią, ale znacząco modyfikujące tolerancję bodźców: bezsenność, odwodnienie, infekcja, gorączka, silne zmęczenie, stan po zabiegu, głód, hipoglikemia, napięcie karkowo-żuchwowe, zaostrzenie bólu przewlekłego, menstruacyjne lub hormonalne nasilenie migren, zaostrzenie lęku zdrowotnego, a także przeciążenie po wielu godzinach pracy wzrokowej przy ekranie. W takim kontekście przeciwwskazanie nie ma charakteru metafizycznego ani totalnego. Ma charakter dynamiczny. To, co było możliwe tydzień temu, dziś może być zbyt obciążające. To, co działa dobrze rano, wieczorem może prowokować ból głowy albo niepokój. To, co organizm toleruje w krótkiej sesji 5–8 minut, po 25 minutach może już wywoływać sumowanie przeciążenia. Dlatego profesjonalna praktyka nie powinna pytać wyłącznie o diagnozę, ale także o stan dnia, obciążenie poprzedzające, sen, nawodnienie, ból, zawroty, szумы, tolerancję pozycji i gotowość do przerywania procesu. Z perspektywy psychoperformansu ma to wielkie znaczenie, ponieważ cały projekt bazuje na precyzyjnym dochodzeniu i researchu przed zbudowaniem planu sytuacyjnego. Dźwięk nie może być w nim traktowany jako środek „ponadstanowy”, działający identycznie niezależnie od wszystkiego. Jest narzędziem wysoko zależnym od kontekstu ustrojowego, a to znaczy, że plan sytuacyjny musi uwzględniać nie tylko materiał brzmieniowy, ale też zmienność organizmu w czasie.

Z tych wszystkich powodów najbezpieczniejszy model pracy dźwiękiem w warunkach obciążenia klinicznego powinien opierać się na 5 zasadach. 1. Zasada uprzedniej selekcji ryzyka: przed rozpoczęciem praktyki trzeba ustalić, czy nie ma świeżych objawów audiologicznych, neurologicznych lub psychiatrycznych, które wymagają najpierw kontaktu medycznego, a nie stymulacji sonicznej. 2. Zasada minimalnej skutecznej dawki: zaczyna się od najkrótszego czasu, najmniejszego wolumenu, najmniej złożonego widma i najbezpieczniejszej pozycji, zamiast od formy najbardziej spektakularnej. 3. Zasada odwracalności: osoba musi mieć realną możliwość natychmiastowego przerwania bodźca, otwarcia oczu, zmiany pozycji, przejścia z leżenia do siadu, usunięcia słuchawek, odsunięcia instrumentu albo zmiany toru przewodzenia. 4. Zasada monitoringu w czasie rzeczywistym: nie ocenia się praktyki według założonej teorii, tylko według tego, co faktycznie dzieje się z oddechem, tonusem ciała, błędnikiem, głową, uszami, polem widzenia, lękiem, derealizacją i zdolnością do utrzymania kontaktu z terażniejszością. 5. Zasada pierwotności regulacji nad intensyfikacją: jeżeli nie ma pewności, że układ potrafi bezpiecznie pozostać w bodźcu, nie przechodzi się do głębszych form zanurzenia, binauralności, bogatych alikwotów, niskiego pasma kontaktowego ani stanów transowych. Ta etyka ostrożności jest szczególnie ważna w książce, która łączy sztukę, cielesność, symbol i plan Indywidualnej Akcji. Bez niej dźwięk łatwo stałby się narzędziem nadużycia, estetycznej presji albo nieświadomej destabilizacji. Z nią może pozostać środkiem precyzyjnym: nie naiwnie uniwersalnym, lecz dostosowanym do złożoności konkretnego organizmu i konkretnego momentu jego życia.

Końcowe domknięcie tego podrozdziału wymaga jeszcze rozróżnienia między bezpieczeństwem medycznym a bezpieczeństwem doświadczenia. Bezpieczeństwo medyczne dotyczy tego, czy określony bodziec może pogorszyć stan narządu słuchu, układu przedsionkowego, układu nerwowego albo przebieg zaburzenia psychicznego. Bezpieczeństwo doświadczenia dotyczy natomiast tego, czy osoba pozostaje zdolna do integracji tego, co dźwięk uruchamia: czy zachowuje orientację, zdolność do zatrzymania procesu, adekwatny kontakt z ciałem, rozpoznanie granicy przeciążenia oraz możliwość powrotu do zwykłej regulacji po zakończeniu sesji. W praktyce dźwiękoterapeutycznej i psychoperformatywnej bardzo często właśnie ten drugi poziom bywa lekceważony. Osoba nie doświadcza wprawdzie bezpośredniego urazu słuchu ani ostrej destabilizacji neurologicznej, ale wychodzi z sesji z silniejszym tinnitusem, z poczuciem ciśnienia w głowie, z derealizacją, z wewnętrznym rozbiciem, z bezsensownością albo z przeciążeniem układu autonomicznego, które uruchamia się dopiero po kilku godzinach. Tego rodzaju reakcje nie są drobnym efektem ubocznym, tylko ważną informacją diagnostyczną. Oznaczają, że bodziec był źle skalibrowany względem organizmu, nawet jeśli estetycznie wydawał się piękny, a ideologicznie był przedstawiany jako „wysokowibracyjny” lub „głęboko uzdrawiający”. Dla psychoperformansu konsekwencja jest zasadnicza: nie wolno oceniać skuteczności praktyki po sile wrażenia ani po subiektywnym poczuciu wyjątkowości wydarzenia. Kryterium musi być bardziej surowe. Skuteczne działanie dźwiękiem to takie, po którym zwiększa się zdolność organizmu do bardziej zrównoważonego funkcjonowania, a nie takie, po którym następuje chwilowa fascynacja połączona z opóźnioną destabilizacją. W tym sensie dojrzała praktyka dźwiękowa stoi bliżej tego, co Peter Levine i Bessel van der Kolk opisują jako stopniowalne, integrowalne dozowanie pobudzenia, niż tego, co współczesny rynek doświadczeń sprzedaje jako natychmiastowy „przełom energetyczny”. Oznacza to także, że w procesie kwalifikacji ważne są nie tylko diagnozy formalne, lecz wszystkie sygnały mikrokliniczne: jak osoba śpi po ekspozycji dźwiękowej, czy ma po niej większy ciężar w oczach, czy pojawia się napięcie żuchwy, czy narasta lęk przed ciszą, czy ciało potrzebuje długo wracać

do neutralności, czy wzrok po sesji mięknie, czy przeciwnie – pole widzenia wydaje się bardziej rozedrgane i przeciążone. Dla pracy z osobą obciążoną przewlekłym stresem, chorobą oka i wysoką reaktywnością psychofizjologiczną są to wskaźniki pierwszorzędne, ważniejsze niż najbardziej efektowna narracja o mocy instrumentu.

Z tego wynika kolejna zasada: żadna praktyka dźwiękowa nie powinna być definiowana wyłącznie przez środek, lecz przez relację między środkiem, dawką, profilem organizmu i funkcją, jaką ma spełnić. Ten sam bodźec może być stabilizujący przy 5 minutach i zbyt ciężki przy 25 minutach. Ta sama misa może być subtelnym źródłem pola przy dużym dystansie od ciała, a drażniącym, penetrującym bodźcem przy bezpośrednim ustawieniu przy głowie. Ten sam humming może wspierać oddech i rezonans maski u osoby z dobrą tolerancją interoceptywną, ale uruchamiać niepokój u osoby, która nie znosi zwiększonej słyszalności własnego ciała. Ten sam materiał binauralny może porządkować uwagę przy krótkiej, niskonałężeniowej pracy słuchawkowej, a powodować dyskomfort, zawężenie pola świadomości i nadmierne monitorowanie objawów przy dłuższej ekspozycji. W profesjonalnym języku należałoby powiedzieć, że przeciwwskazanie bardzo często nie dotyczy „dźwięku w ogóle”, lecz określonej konfiguracji parametrów: rodzaju źródła, pasma dominującego, obwiedni, drogi przewodzenia, pozycji ciała, symboliki przypisanej bodźcowi oraz stanu ustroju w danym dniu. Właśnie dlatego dojrzały plan sytuacyjny nie powinien zaczynać się od wyboru ulubionego instrumentu, tylko od określenia funkcji kliniczno-regulacyjnej. Czy celem jest obniżenie alarmowej czujności? Czy reorganizacja oddechu? Czy odciążenie przeciążonego pola wzrokowego przez przesunięcie środka ciężkości ku słuchowi i rezonansowi? Czy stworzenie rytuału przejścia między pracą a regeneracją? Czy też kontenerowanie lęku przed procedurą medyczną? Dopiero po takiej diagnozie wybiera się medium, zakres pasma, pozycję, czas trwania i sposób zakończenia. W przeciwnym razie łatwo o nadużycie estetyczne: piękny dźwięk zastępuje dobre rozpoznanie. Oliver Sacks zwracał uwagę, że muzyka i dźwięk mogą organizować układ nerwowy w sposób niemal cudownie skuteczny, ale też potrafią wzmacniać kompulsję, przywoływać napady, utrzymywać natrętne pętle lub uruchamiać stany graniczne. Nie istnieje więc żadna niewinna muzyka ani żaden niewinny rezonans. Istnieją tylko lepiej lub gorzej dobrane interwencje soniczne.

W tym kontekście szczególnie ważna jest etyka pracy z osobami wrażliwymi, bo to właśnie one najczęściej przyciąga język „subtelnych częstotliwości”, „głębokiego strojenia” i „pracy na poziomie, którego nie sięga zwykła terapia”. Im większa wrażliwość, tym większa odpowiedzialność za precyzję. Osoba z hyperakusis, migreną przedsionkową, aktywnym tinnitusem, wysoką labilnością autonomiczną, traumą, skłonnością do derealizacji albo dużą somatyczną czujnością nie potrzebuje bardziej „mistycznego” bodźca, lecz bardziej rzetelnej ochrony granicy. Ochrona ta polega na kilku regułach, które powinny stać się w psychoperformansie standardem, a nie dodatkiem. Po pierwsze, żadnego sugerowania, że silna reakcja przeciążeniowa jest znakiem „głębokiego oczyszczania”; taka interpretacja może być nie tylko błędna, lecz także przemocowa. Po drugie, żadnego zawstydzania osoby, która źle reaguje na dźwięk rekomendowany przez tradycję albo przez autorytet prowadzącego; tolerancja soniczna nie jest egzaminem z duchowej dojrzałości. Po trzecie, żadnego używania rozbudowanych pól akustycznych bez uprzedniego badania tolerancji prostego tonu, prostego rytmu i prostego ustawienia pozycji. Po czwarte, żadnego utożsamiania zamknięcia oczu z pogłębieniem procesu; dla części osób otwarte lub półotwarte oczy są warunkiem bezpieczeństwa. Po piąte, żadnego bezrefleksyjnego stosowania pozycji leżącej jako rzekomo

najbardziej relaksacyjnej; dla niektórych organizmów leżenie potęguje bezradność, zawroty, nadwrażliwość głowy i trudność w wycofaniu się z bodźca. Po szóste, żadnego ignorowania opóźnionych skutków ekspozycji; pełna ocena praktyki obejmuje godziny po sesji, noc po sesji, a czasem także następny dzień. Właśnie tutaj psychoperformans może wnieść coś istotnego do pola pracy dźwiękiem: nie obiecywać cudu, lecz budować działania o wysokiej gęstości sensu i jednocześnie wysokiej rozdzielczości bezpieczeństwa. To połączenie sztuki i klinicznej odpowiedzialności jest trudniejsze niż czysta estetyzacja, ale tylko ono pozwala mówić o praktyce naprawdę dojrzałej.

Ostatecznie więc przeciwwskazania audiologiczne, neurologiczne i psychiatryczne w pracy dźwiękiem nie powinny być rozumiane jako katalog zakazów odrywających dźwięk od życia, lecz jako aparat rozeznania, który pozwala przywrócić dźwięk właściwemu miejscu. Nie jest on ani cudownym środkiem „ponad diagnozami”, ani błahym dodatkiem do relaksu. Jest środkiem głębokim, bo działa na słuch, ciało, oddech, orientację przestrzenną, czucie wewnętrzne, afekt, pamięć i symbolizację zarazem. Wszystko, co działa na tylu poziomach jednocześnie, wymaga rygoru większego niż zwykła sympatia do muzyki czy fascynacja instrumentem. W kontekście tej książki szczególnie ważne staje się to w odniesieniu do choroby oka i szerzej do przeciążonego artysty wzrokowego. Dźwięk może tu być jednym z najważniejszych narzędzi odciążania dominacji widzenia, ale tylko wtedy, gdy nie wprowadza wtórnego przeciążenia głowy, błędnika, układu autonomicznego i pola afektywnego. To oznacza konieczność pozostawania po stronie kalibracji, a nie po stronie dogmatu. Z klinicznego, artystycznego i etycznego punktu widzenia najlepsza praktyka dźwiękowa to nie ta, która robi największe wrażenie, lecz ta, która najdokładniej trafia w realną tolerancję organizmu i najwierniej współpracuje z jego zdolnością do integracji. Tylko wtedy dźwięk pozostaje tym, czym może być w najbardziej dojrzałym psychoperformansie: nie przemocą piękna ani nadużyciem symbolu, lecz precyzyjnym, świadomym środkiem pracy nad przemianą.

Obraz i język wizualny

Obraz i język wizualny w psychoperformansie nie są bynajmniej dodatkowymi, ornamentacyjnymi warstwami, lecz jednym z głównych pól, w których rozgrywa się IndywiduAkcja – proces zawiłego współkształtowania się podmiotu, ciała i świata. W tradycji historii sztuki od Panofsky’ego po Didi-Hubermana obraz był analizowany jako złożona figura mediująca między porządkiem widzenia a porządkiem myślenia, między aparatem fizjologicznym oka a aparatami kulturowymi, które regulują, co staje się widzialne, a co pozostaje wykluczone. W psychoperformansie ta podwójna natura obrazu zostaje radykalnie uspołeczniona i operacjonalizowana: obraz nie jest wyłącznie reprezentacją, „przedstawieniem czegoś”, lecz interfejsem pola obecności, który organizuje przepływ bodźców, rozkład uwagi, trajektorie ruchu i rytmy ciała. W praktyce oznacza to, że każda decyzja dotycząca kompozycji, kadru, kontrastu, skali, gestów rysunkowych czy pracy z materiałem wizualnym – od elementarnych śladów manualnych po złożone projekcje – musi być pomyślana jako perfonem, minimalny akt symboliczny, wpisany w matrycę decyzji i poddany rygorowi marginesu sterowalności. Obraz w psychoperformansie jest zawsze osadzony w konkretnym planie sytuacyjnym, w którym kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są precyzyjnie sprzęgnięte, a wszelkie modyfikacje jednego z nich natychmiast zmieniają parametry pozostałych.

Ta operacyjna perspektywa wymaga rozróżnienia przynajmniej trzech poziomów obrazu, które klasyczne dyskursy często mieszają: obrazu materialnego, obrazu fenomenalnego i obrazu operacyjnego. Obraz materialny to wszystko, co daje się zlokalizować w przestrzeni jako nośnik widzialny – rysunek, fotografia, projekcja, ekran, obiekt o wyraźnym profilu wizualnym, ślad na ścianie, diagram. Obraz fenomenalny to konfiguracja wrażeń widzialnych wyłaniająca się w polu percepcyjnym obserwatora, zgodnie z logiką neurofizjologii widzenia – od detekcji krawędzi i kontrastu w siatkówce i wczesnych polach wzrokowych, przez mechanizmy segregacji figury i tła, aż po predykcyjne modulacje aktywności kory asocjacyjnej. Obraz operacyjny natomiast, w sensie zbliżonym do propozycji Viléma Flussera czy Friedricha Kittlera, to zorganizowany sposób użycia obrazu w praktykach społecznych, technicznych i epistemicznych: zestaw reguł, według których obrazy wytwarza się, zestawia, przetwarza, archiwizuje, odczytuje i wykorzystuje jako narzędzia działania. Psychoperformans łączy te trzy poziomy w jeden wysoce gęsty układ: materialny obraz staje się punktem wejścia dla obrazu fenomenalnego, a ten z kolei zostaje osadzony w operacyjnej logice planu sytuacyjnego, w której każda zmiana kompozycji, skali czy rytmu wizualnego jest równocześnie zmianą w dynamice pola obecności. W tym sensie praca z obrazem jest nie tyle „pracą nad estetyką”, ile pracą nad relacją między percepcją, ruchem, wyobraźnią i pamięcią – nad tym, jak podmiot uczy się widzieć inaczej i w konsekwencji inaczej zamieszkiwać świat.

Perspektywa ta znajduje silne oparcie w współczesnych badaniach nad percepcją wzrokową, które od dawna podważają naiwne wyobrażenie oka jako „kamery”, a obrazu jako pasywnego odwzorowania zewnętrznej rzeczywistości. Zarówno szkoła ekologiczna Jamesa Gibsona, z jej naciskiem na pojęcie *affordance’ów*, jak i enaktywne ujęcia percepcji rozwijane przez Alwisa Noë czy Kevina O’Regana, podkreślają, że widzenie jest aktywną eksploracją, sprzężeniem ruchu oczu, głowy i całego ciała z dynamicznym środowiskiem. Z kolei neurofizjologia widzenia, od klasycznych badań Hubela i Wiesela po współczesne modele predykcyjnego kodowania, pokazuje, że to, co widzimy, jest wynikiem nieustannej gry między „danymi” sensorycznymi a top-downowymi oczekiwaniami, które kora generuje na podstawie wcześniejszych doświadczeń. W psychoperformansie te ustalenia prowadzą do zasadniczej tezy: obraz nie jest „podawany” uczestnikowi, lecz jest przez niego współwytwarzany w warunkach ściśle zaprojektowanego planu sytuacyjnego. Oznacza to, że praca nad obrazem jest zarazem pracą nad nawykami widzenia, nad tym, jakie struktury figuralne są preferowane, jakie kontrasty są ignorowane, jakie obszary pola widzenia systematycznie „wypadają” z uwagi. Pole obecności zostaje tak skonstruowane, aby można było w sposób kontrolowany modulować gęstość bodźców wizualnych, zmieniać dominanta rytmiczną spojrzenia (między skanowaniem a fiksacją, między panoramicznym oglądem a mikroskopijnym wpatrywaniem się), a następnie obserwować, jakie efekty te zmiany wywołują w obszarze afektu, znaczenia i decyzji „po”.

Język wizualny w tym ujęciu nie jest metaforą, lecz precyzyjnie rozumianą strukturą syntaktyczno-semantyczną, która reguluje, jakie relacje między elementami widzialnymi są możliwe, a jakie są nie do pomyślenia w danym reżimie widzenia. Od klasycznych analiz ikonologicznych Panofsky’ego, przez semiotykę obrazu Rolanda Barthes’a, po krytyczne studia nad kulturą wizualną u W. J. T. Mitchella, wiadomo, że obraz operuje własną składnią: relacjami osiowymi i diagonalnymi, równowagą i napięciem, inskrypcją i wymazaniem, rytmem powtórzeń i wyjątków, figurami nadmiaru i braku. Psychoperformans przechwytywa te struktury i czyni z nich narzędzia świadomie projektowanej interwencji. Język wizualny nie jest tu zbiorem „zasad kompozycji”, które należałoby opanować w celu produkowania efektownych obrazów,

lecz matrycą, w której zapisują się nieświadome nawyki kadrowania rzeczywistości, kulturowe klisze widzialności, dyscyplinujące praktyki spojrzenia. Dlatego w pracy psychoperformatywnej tak istotne jest wprowadzanie gestów dekonstrukcji i rekonstrukcji języka wizualnego: przesuwanie marginaliów do centrum, rozszczelnianie jednorodnych tła, obnażanie sztuczności „naturalnych” perspektyw, rozbijanie linearnej narracji obrazowej na epitetyczne ciągi fragmentów. Każdy z tych ruchów ma charakter perfonemiczny i musi być wpisany w matrycę decyzji: zmiana kadru, wprowadzenie rozmycia, użycie gradientu, fragmentacji, multiplikacji czy zwielokrotnionego odbicia w zwierciadłach to nie są neutralne zabiegi estetyczne, ale konkretne interwencje w topologii pola obecności, zmieniające rozkład napięcie–uwolnienie między tym, co widoczne, a tym, co ukryte.

Układ obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt generuje ponadto specyficzny rodzaj logoperformansu wizualnego, w którym język werbalny i język obrazu nie są dwoma odrębnymi rejestrami, lecz dwoma gęsto splecionymi warstwami tej samej praktyki. Badania nad neurokognitywnymi korelatami metafory wizualnej i językowej, nad koaktywacją obszarów odpowiedzialnych za przetwarzanie języka i scen przestrzennych, sugerują, że opisy obrazów i obrazy towarzyszące słowom nieustannie współmodulują swoje efekty. W psychoperformansie logoperformans wizualny jest projektowany tak, aby ani słowo nie kolonizowało obrazu, redukując go do ilustracji gotowej narracji, ani obraz nie „hipnotyzował” uwagi, uniemożliwiając refleksyjne uchwycenie jego struktury. Z jednej strony praktyka korzysta więc z tradycji ekfraz, opisów dzieł, komentarzy krytycznych i teorii obrazu, z drugiej – z retoryk milczenia, zawiesznień, nieopisywania, pozostawiania fragmentów pola widzenia „bez nazwy”. Logoperformans może działać jak soczewka, która wyostreza określone relacje figuralne i tła, ale może też być użyty kontrapunktycznie, wprowadzając słowa, które nie przystają do widzialnego, zmuszając uczestnika do negocjacji między tym, co „widać”, a tym, co „się mówi”. Tego rodzaju dysonanse są niezwykle ważne dla IndywiduAkcji: to w nich ujawniają się nieświadome schematy interpretacyjne, które można następnie poddać rekontekstualizacji.

Ważnym wymiarem wprowadzenia do sekcji „Obraz i język wizualny” jest też świadomość, że „widzialność” nie jest kategorią jedynie optyczną, ale przede wszystkim polityczną i epistemiczną, jak pokazują analizy Foucaulta, Rancière’a czy Crary’ego. Reżimy widzialności decydują o tym, które ciała, gesty, praktyki, obiekty i przestrzenie mogą w ogóle zaistnieć jako „godne oglądu”, a które zostają skazane na niewidzialność, przezroczystość, zaciemnienie. Psychoperformans świadomie wchodzi w ten spór, traktując pracę z obrazem jako pracę z dystrybucją tego, co postrzegalne. Kiedy plan sytuacyjny przewiduje, że w polu obecności pojawią się pewne typy obrazów – na przykład reprezentacje ciał klasyfikowanych jako „nienormatywne”, przestrzenie peryferyjne, obiekty zwykle ignorowane – jest to zawsze decyzja o wprowadzeniu do pola określonych konfliktów widzialności. Matryca decyzji musi wówczas uwzględniać nie tylko parametry estetyczne, lecz także kwestie reprezentacji, uprzedmiotowienia, auto–obiektywizacji i możliwości odwrócenia wektora spojrzenia. Obraz może być narzędziem emancypacji, kiedy umożliwia podmiotowi redefinicję własnej widzialności, ale może być też narzędziem przemocy, kiedy usztywnia go w gotowych schematach oglądu. Wprowadzenie do sekcji wizualnej musi więc jasno postawić problem: psychoperformans nie jest „neutralnym” zastosowaniem języka wizualnego, lecz praktyką, która bierze odpowiedzialność za to, jakie widzialności produkuje i w jakich konfiguracjach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt stają się nośnikami nie tylko znaczeń, ale także władzy i oporu.

W tym ujęciu sekcja „Obraz i język wizualny” otwiera się jako pole, w którym krzyżują się co najmniej trzy porządki: neurofizjologiczny (widzenie jako proces ucieleśniony, selektywny, predykcyjny), semiotyczny (obraz jako struktura znaczeń, figur, tropów i kodów kulturowych) oraz polityczno–epistemiczny (widzialność jako pole konfliktu, negocjacji i dystrybucji sprawczości). Psychoperformans nie próbuje tych porządków redukować jednego do drugiego, lecz szuka form ich operacyjnego sprzężenia w polu obecności, w którym każdy akt obrazowy jest jednocześnie aktem somatycznym i aktem symbolicznym, a każdy gest patrzenia – decyzją o tym, co i w jaki sposób wejdzie do trajektorii IndywiduAkcji.

Z perspektywy psychoperformansu kluczowe jest przesunięcie akcentu z obrazu jako „dzieła” ku obrazowi jako perfonemowi – minimalnej jednostce działania symbolicznego, rozgrywanej w polu obecności w ścisłym sprzężeniu z ciałem. Gdy uczestnik kreśli linię, wymazuje fragment, rozmazuje plamę, przesuwając fotografię, zasłania część kadru dłonią, zmienia skalę czy kontrast projekcji, nie wykonuje jedynie gestu plastycznego, ale dokonuje mikromodulacji w matrycy decyzji: zmienia dominanta rytmiczna ruchu oczu, reorganizuje rozkład gęstości bodźców w polu widzenia, wprowadza nowe wektory napięcie–uwolnienie między centrum a peryferiami. Badania nad sakadową naturą spojrzenia, nad dynamiczną rolą mikroruchów oka w stabilizacji obrazu siatkówkowego oraz nad powiązaniem ruchów gałek ocznych z aktywnością sieci istotności pokazują, że każdy akt patrzenia jest w istocie sekwencją decyzji motorycznych, sterowanych zarówno przez dolnoprądowe właściwości bodźca (kontrast, ruch, nowość), jak i przez górnoprądowe oczekiwania, cele, lęki oraz pożądania. Psychoperformans wprowadza tę wiedzę w obszar praktyczny: plan sytuacyjny koduje, które obszary pola mają być poddane intensywnemu „skanowaniu” wzrokiem, a które pozostaną celowo rozmyte; kiedy obraz ma „ściągać” spojrzenie (wysoka lokalna gęstość bodźców, silny kontrast kształtu i barwy), a kiedy ma wspierać rozproszone, panoramiczne widzenie; w jakich momentach logoperformans ma uelastycznić ramy interpretacyjne patrzenia, a w jakich celowo je zawężać, aby umożliwić doświadczenie głębokiej immersji w jedną figurę, teksturę lub relację przestrzenną. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są tu nieustannie rekombinowane, tak aby spojrzenie nie osuwało się w automatyzm, lecz pozostawało zdolne do metapoziomowej autorefleksji: „jak widzę”, „co wybieram, aby oglądać”, „co wypada poza mój wizualny horyzont”.

Z tego punktu widzenia rozróżnienie typów obrazów nabiera znaczenia ściśle operacyjnego. Rysunek ręczny – od elementarnego schematu po gęstą, warstwową strukturę graficzną – jest uprzywilejowany jako medium, w którym ślad ruchu ciała zostaje bezpośrednio utrwalony w substancji wizualnej. Psychologia percepcji i neuronauka działania wskazują, że oglądanie śladów ruchu (linii, pociągnięć pędzla, rytmicznych serii znaków) aktywuje nie tylko obszary wzrokowe, lecz także sieci motoryczne i przedruchowe, co można interpretować w kategoriach ucieleśnionego symulowania gestu. W psychoperformansie rysunek nie jest więc „obrazem czegoś”, ale materializacją logiki gestu, którą można następnie remiksować, przekształcać, rozrywać, scalać, zagęszczać i rozrzedzać, śledząc, jak zmienia się pole obecności. Fotografia wprowadza odmienny reżim: silny indeksowy związek z wydarzeniem lub obiektem, z którego została pobrana, a zarazem wysoki potencjał montażu i rekontekstualizacji. Włączenie fotografii – zarówno zastanych, jak i wykonanych w toku działań – otwiera możliwość pracy z pamięcią wizualną, z relacją między dokumentacją a doświadczeniem, między kadrowaniem a tym, co pozostaje poza kadrem. Z kolei obraz ruchomy, projekcja, sekwencja wideo wprowadzają dodatkową warstwę temporalną: nie tylko patrzy się na obraz, ale jest się przez obraz „prowadzonym” w czasie, zgodnie z rytmem cięć, zoomów, przeskalowań i zwolnień. W

matrycy decyzji psychoperformansu te typy obrazów nie są wymienne: każdy z nich generuje inną dominantą rytmiczną, inną topologię pola, inny rozkład marginesu sterowalności między uczestnikiem a materiałem. Dlatego plan sytuacyjny precyzyjnie określa, kiedy pracuje się na śladach gestu (rysunek), kiedy na segmentach świata zewnętrznego (fotografia), a kiedy na hybrydach czasu i przestrzeni (projekcja, wideo), a także w jaki sposób kanały słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt mają modulować ich oddziaływanie.

Ważnym komponentem tego wprowadzenia jest również zarysowanie relacji między obrazem a przestrzenią, w której obraz jest osadzony. Badania nad ucieleśnioną kognicją i orientacją przestrzenną jednoznacznie wskazują, że percepcja obrazów dwuwymiarowych jest zawsze modulowana przez trójwymiarowy układ odniesienia: pozycję ciała względem obrazu, odległość, kąt patrzenia, relacje z innymi powierzchniami i obiektami. W psychoperformansie obraz nie funkcjonuje jako odseparowana „plansza”, ale jako element scenografii ubogiej lub złożonej, jako powierzchnia aktywna, która może być zdejmowana, zawieszana, obracana, zaginana, przystaniana innymi obiektami. Obraz powieszony wysoko wymusza wyprost i uniesienie głowy, generując określone napięcia mięśniowe i wzorce oddychania; obraz umieszczony nisko sprowadza ciało do pozycji klęcznej, skulonej, lub zachęca do pochylenia się, co ma konsekwencje dla propriocepcji i interocepcji; obraz rozłożony horyzontalnie na podłodze zmienia trajektorie kroków, wprowadza mikro–napięcia związane z przekraczaniem lub omijaniem jego granic. W każdym z tych wariantów obraz działa nie tylko na siatkówkę, lecz na całe ciało, które wchodzi z nim w relację topologiczną, a zarazem w sieć innych relacji – ze światłem padającym na powierzchnię, z dźwiękiem obecnym w przestrzeni, z obiektami, które można na obraz położyć, oprzeć, przytwierdzić. Psychoperformans traktuje te relacje jako rdzeń praktyki wizualnej: obraz jest zawsze miejscem krzyżowania się wielu kanałów, nigdy izolowaną „wizualnością”.

W tym kontekście należy także dookreślić status obrazów mentalnych – wyobrażeń, halucynacji kontrolowanych, intruzywnych powtórzeń scen wizualnych – które, jak pokazują badania neurokognitywne, dzielą z percepcją wzrokową część szlaków neuronalnych, choć różnią się stopniem pobudzenia wczesnych pól wzrokowych oraz kontrolą czołową. Psychoperformans interesuje się obrazami mentalnymi nie jako prywatnymi „filmami wewnętrznymi”, ale jako fenomenami, które mogą być wprowadzane do pola obecności w sposób pośredni: poprzez opowieść, opis, rysunek pamięciowy, rekonstrukcję fotograficzną, diagramową czy scenograficzną. Plan sytuacyjny może na przykład przewidywać, że uczestnik najpierw opíše słowem obraz natrętny, następnie wykona jego szkic, później zestawí go z serią neutralnych lub kontrujących fotografii, a wreszcie będzie mógł go zdeformować, rozproszyć lub wchłonąć w większą strukturę wizualną. W każdym z tych etapów obraz mentalny przechodzi transformację, która ma charakter zarówno semiotyczny, jak i somatyczny: zmienia się sposób jego zakotwiczenia w pamięci, sposób jego powrotu, stopień afektywnego obciążenia. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą tu wielokanałową partyturę pracy z wyobrażeniem, w której celem nie jest spektakularne „wymazanie” trudnego obrazu, lecz jego rekontekstualizacja, wpisanie w nowe sieci odniesień, otwarcie na bardziej złożone interpretacje.

Wreszcie, wprowadzenie do sekcji „Obraz i język wizualny” musi zarysować różnicę między obrazem operatywnym a obrazem dokumentalnym w ramach psychoperformansu. Obraz operatywny to ten, który bezpośrednio uczestniczy w IndywiduAkcji – jest narzędziem,

płaszczyzną działania, modułem planu sytuacyjnego. Obraz dokumentalny natomiast – fotografia lub nagranie wideo rejestrujące przebieg działania – należy do warstwy archiwum, które, zgodnie z wcześniejszymi założeniami, ma status wtórny, podporządkowany etycznym ramom pseudonimizacji, odwracalnej zgody i niekolonizowania pola obecności przez aparat. Psychoperformans kategorycznie oddziela rolę świadka od roli kamery: świadkowanie jest perfonemiczną obecnością, obejmującą współregulację, rezonans afektywny, wspólnotowe utrzymywanie marginesu sterowalności, podczas gdy obraz dokumentalny – nawet jeśli bywa później analizowany – nie może zastąpić tego wymiaru. Wprowadzenie do sekcji wizualnej musi więc ugruntować zasadę, że każdy obraz powstający w psychoperformansie – czy to jako ślad działania, czy jako zapis – jest wpisany w matrycę decyzji, w której priorytetem jest bezpieczeństwo i sprawczość uczestników, a nie spektakularność czy archiwalna kompletność. W tym sensie obraz staje się jednocześnie medium i przedmiotem refleksji: psychoperformans używa go, aby modelować i badać pola obecności, ale równocześnie czyni go przedmiotem krytycznej analizy, ujawniając struktury władzy, wiedzy i afektu, które nieuchronnie wiążą się z każdym aktem patrzenia, kadrowania i reprezentacji.

Tak zarysowane ramy pozwalają traktować sekcję „Obraz i język wizualny” jako kluczowy węzeł całej książki: to tutaj zostają skondensowane pytania o to, jak widzenie splata się z działaniem, jak obrazy organizują trajektorie Indywidualnej Akcji, jak wizualne matryce kulturowe można rekonfigurować w precyzyjnie zaprojektowanych planach sytuacyjnych, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą wysokogęste pola obecności, zdolne do generowania głębokich, lecz kontrolowanych przesunięć w relacji między ciałem a światem.

10.1. Elementy i zasady: punkt, linia, płaszczyzna, skala, kontrast, rytm

Psychoperformans przechwytuje klasyczną triadę punkt–linia–płaszczyzna, ugruntowaną w tradycji Bauhausu i w teorii Kandinsky’ego, nie jako abstrakcyjną gramatykę formy, lecz jako zbiór perfonemów topologicznych, które realnie modelują pole obecności. Punkt nie jest tu geometrycznym „niczym z rozciągłością”, lecz jednostkowym zdarzeniem energetycznym w polu – miejscem nagłego zagęszczenia uwagi, afektu i sensu, mikroskalowym węzłem w matrycy decyzji. Linia staje się wektorem – trajektorią ruchu spojrzenia, ręki, kroku, oddechu; materializacją kierunkowości, powtórzenia i odchylenia, a zarazem śladem dynamiki między napięciem a uwolnieniem. Płaszczyzna funkcjonuje jako pole – rozumiane fenomenologicznie jako warstwa, na której kształtuje się figura–tło, relacje centrum–peryferia, gradienty gęstości bodźców. Ten zestaw, reinterpretowany w świetle badań nad ucieleśnioną percepcją, neuroestetyką i psychologią Gestalt, pozwala traktować klasyczne „elementy plastyczne” jako struktury sprzęgające układ wzrok–ruch–afekt. Badania nad sakadami, nad mapowaniem topograficznym w polu V1 i nad dynamiczną pracą sieci uwagowych pokazują, że pojedynczy punkt o odpowiednio silnym kontraście luminancji, chromatyczności lub ruchu jest zdolny do zresetowania rozkładu zasobów przetwarzania w mózgu, podczas gdy linie, szczególnie o wyrazistej orientacji i krzywiznie, organizują preferencyjne ścieżki skanowania pola. Płaszczyzna – niezależnie od tego, czy jest kartką, ścianą, ekranem, podłogą – działa jako matryca projekcyjna dla procesów grupowania, domknięcia, ciągłości i podobieństwa, które psychologia Gestalt opisywała jako zasady organizacji percepcji, a które w psychoperformansie stają się narzędziami celowo modulowanymi w planie sytuacyjnym.

W tym ujęciu skala, kontrast i rytm przestają być wyłącznie „zasadami kompozycji” w sensie podręczników plastyki, a stają się kategoriami regulacji homeostazy sensorycznej i poznawczej w polu obecności. Skala dotyczy nie tylko relacji wielkości obiektów w obrębie obrazu, lecz także relacji rozmiaru form do ciała uczestnika, do architektury przestrzeni oraz do rozdzielczości systemów percepcyjnych. Z perspektywy ekologicznej psychologii Jamesa Gibsona każdy punkt, linia i płaszczyzna dostarcza określonych *affordances* – możliwości działania – które są skalowane względem gabarytów ciała i zakresu ruchu; mała plamka kontrastowa może być traktowana jako „pył”, „gwiazda” lub „rana” w zależności od tego, jak jest osadzona w skali płaszczyzny i w mikro–scenografii. Psychoperformans wykorzystuje to, projektując sekwencje zbliżeń i oddaleń, zmiany formatu oraz przejścia między mikro– i makrostrukturami – od drobnych znaków rysunkowych po wielkoformatowe płaszczyzny ściennie – w taki sposób, aby wymuszać zmianę reżimu orientacji: raz, by wzrok musiał się wgryzać w detal, uaktywniając finezyjną motorykę sakadową, innym razem, by zmuszony został do panoramicznego, peryferyjnego widzenia, angażującego bardziej układy równowagi i orientacji niż fiksację na pojedynczych elementach. Kontrast, rozumiany szeroko jako różnica w luminancji, barwie, fakturze, kierunku, ruchu, semantyce i afekcie, staje się kluczowym parametrem gęstości bodźców: zbyt niski prowadzi do rozmycia pola, obniżenia czujności i potencjalnego dryfu uwagi w kierunku auto–narracji; zbyt wysoki – do przeciążenia, wywołującego reakcje obronne, wzrost napięcia mięśniowego i fragmentaryzację przetwarzania. Rytm zaś jest tym, co łączy wszystkie poziomy: od rytmu powtarzania punktów, sekwencji linii, modulacji płaszczyzn, przez rytm ruchu ciała w przestrzeni i rytm oddechu, po rytmy pracy światła, dźwięku i logoperformansu. W planie sytuacyjnym rytm jest kodowany jako struktura temporalno–przestrzenna: gęstnienia i rozrzedzenia zdarzeń wizualnych, regularności i zakłócenia, przewidywalne sekwencje i nagłe pęknięcia. W rezultacie punkt, linia, płaszczyzna, skala, kontrast i rytm tworzą spójną matrycę, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są sprzęgnięte w jeden, wielowymiarowy układ modulacji pola obecności.

Na gruncie psychoperformansu punkt można zdefiniować operacyjnie jako minimalną jednostkę interwencji wizualnej, która jest zdolna do zmiany trajektorii spojrzenia i wektora afektywnego nawet wtedy, gdy jej rozmiar fizyczny jest minimalny. Taki punkt może być pojedynczą kropką tuszu, śladem węgla, refleksiem świetlnym na powierzchni obiektu, diodą LED w ciemności, małym otworem w zasłonie światła. Badania neurofizjologiczne nad polami recepcyjnymi komórek zwojowych siatkówki i neuronów wczesnej kory wzrokowej wskazują, że nawet bardzo małe zmiany kontrastu i luminancji w ograniczonych obszarach pola widzenia mogą generować znaczące różnice w odpowiedziach neuronalnych, szczególnie gdy pojawiają się na tle względnie jednorodnym. Psychoperformans wykorzystuje ten fakt, projektując punkty jako „zapalniki” pola: pojedynczy jasny punkt na ciemnej płaszczyźnie, pojedyncze słowo zapisane w centrum pustej kartki, pojedynczy mały obiekt na rozległej podłodze może przyciągnąć uwagę w sposób nieproporcjonalny do swojej skali fizycznej, stając się obiektem–kluczem dla całej sekwencji działań. Jednocześnie punkt, powielony w rytmicznych szeregach, siatkach, klastrach, traci swój status jednostkowego wydarzenia i zaczyna funkcjonować jako tekstura – stając się materiałem dla emergencji większych figur, działających zgodnie z zasadami segmentacji i grupowania opisanymi przez psychologię Gestalt. Matryca decyzji musi więc kodować, kiedy punkt ma być „atomem znaczenia”, a kiedy „pikselem pola”, kiedy powinien pozostać pojedynczy, izolowany, a kiedy zostać wchłonięty w gęstą strukturę, która będzie czytana raczej jako chmura, szum, tło.

Linia, w koncepcji Kandinsky'ego rozumiana jako wynik ruchu punktu, w psychoperformansie przyjmuje przede wszystkim wymiar kinetyczny i somatyczny. Linia narysowana, wytrasowana taśmą, zaznaczona światłem, wytyczona szeregiem obiektów rozstawionych w przestrzeni, to zawsze ślad realnego lub potencjalnego ruchu ciała. Z perspektywy neurokognitywnej oglądanie linii, zwłaszcza zakrzywionych, segmentowanych, przerywanych, generuje aktywację obszarów związanych z planowaniem ruchu i z reprezentacją narzędzi, co jest interpretowane jako przejaw ucieleśnionej symulacji gestu. W polu psychoperformansu linie pełnią funkcję zarówno „ścieżek”, jak i „barier”: mogą wyznaczać trajektorie chodzenia, zasięg ramion, granice stref bliskości i odosobnienia, mogą też organizować sposób, w jaki ręka porusza się po płaszczyźnie rysunku czy obrazu. Linia pionowa będzie inaczej modulować napięcie mięśniowe i wektory uwagi niż linia pozioma; linia diagonalna wprowadza komponent ruchu i potencjalnego poślizgu, linia kręta – komponent niepewności, poszukiwania, zawahania. Plan sytuacyjny może więc przewidywać, że uczestnik najpierw podąży za linią wzrokiem, potem gestem ręki w powietrzu, potem krokiem w przestrzeni, wreszcie – oddechem, którego rytm jest synchronizowany z „długością” odcinków. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pracują tutaj integracyjnie: linia narysowana może być „czytana” głośno jako ciąg fonemów o zróżnicowanej prozodii, może być podświetlana w sekwencji, która nadaje jej kierunkowość, może być „usłyszana” jako glissando lub jako ciąg krótkich, rytmicznych dźwięków przypisanych do węzłów, punktów załamania, skrzyżowań.

Płaszczyzna w psychoperformansie stanowi natomiast „nośnik świata” – medium, w którym rozgrywają się relacje figur, punktów i linii, ale także terytorium, na którym zakodowane są granice i możliwości ruchu ciała. Z perspektywy fenomenologicznej płaszczyzna nie jest nigdy czysto geometryczna: ściana, podłoga, stół, ekran, kartka papieru, ciało drugiej osoby – wszystkie te powierzchnie mają swoje mikro-topografie, faktury, opory, temperatury, które wpływają na to, jak działa dotyk, jak rozkłada się nacisk, jakie pętle sprzężenia zwrotnego uruchamiają się między dłonią a materiałem. Badania nad sensoryczną integracją dotyku i wzroku pokazują, że percepcja płaszczyzn jest zawsze multimodalna: widzi się nie tylko kolor i kształt, ale „czuje się” potencjalną chropowatość, miękkość, śliskość, zimno lub ciepło powierzchni. W psychoperformansie płaszczyzny są więc dobierane nie tylko ze względu na właściwości wizualne, ale także haptyczne i akustyczne: papier inaczej szumi pod dłonią niż tkanina, metal inaczej rezonuje na uderzenie niż drewno, szkło inaczej załamuje światło niż matowy karton. Matryca decyzji musi uwzględniać te różnice, projektując konfiguracje płaszczyzn tak, aby modulować gęstość bodźców w kanałach obraz, gest, światło, dźwięk i obiekt. Prosta zmiana – przeniesienie rysunku z pionowej ściany na poziomą podłogę – zmienia nie tylko perspektywę wzrokową, ale też sposób obciążania stawów, rozkład napięć w kręgosłupie, rytm oddechu, a tym samym całe pole obecności. W konsekwencji punkt, linia i płaszczyzna, rozumiane w ten sposób, nie są abstrakcyjnymi kategoriami „kompozycji plastycznej”, lecz operacyjnymi modułami psychoperformansu: każda zmiana ich układu jest rejestrowana jako zmiana konfiguracji IndywiduAkcji, a więc także jako re–kalibracja relacji między ciałem, światem i symbolizacją.

Skala, kontrast i rytm, dołączone do tej triady jako zasady porządkujące, pozwalają domknąć pierwszą warstwę opisu języka wizualnego w psychoperformansie. Skala jest tutaj zarówno miarą proporcji form wizualnych, jak i miarą relacji tych form do ciała i do trwania. Kontrast staje się regulatorem widzialności i hierarchii, który włącza i wyłącza elementy z pola istotności, determinując, które perfonemy zyskują status obiektów–kluczy. Rytm z kolei organizuje

czasoprzestrzenną strukturę pola: powtarzalność punktów, sekwencje linii, naprzemiennosc pól jasnych i ciemnych, gęstych i pustych, twardych i miękkich, staje się odpowiednikiem metrum, frazy, periodyzacji, które w kanałach słowo i dźwięk są dobrze opisane przez teorię muzyki i retoryki. Psychoperformans wprowadza te kategorie w jeden, spójny aparat analityczno–projektowy: plan sytuacyjny określa, jak skala form będzie zmieniała się w kolejnych fazach działania, jakie poziomy kontrastu są dopuszczalne ze względu na profil sensoryczny uczestników, jakie wzorce rytmiczne w obrazie będą sprzęgane z rytmem w dźwięku, ruchu i logoperformansie. W efekcie elementy i zasady klasycznej teorii kompozycji zostają zintegrowane z wiedzą współczesnej psychologii percepcji, neurokognitywistyki i studiów nad ucieleśnioną kognicją, tworząc język wizualny, który jest jednocześnie precyzyjny formalnie i głęboko zakorzeniony w procesach cielesno–neuralnych, a przez to zdolny do pełnienia funkcji wysokorozdzielczego instrumentu IndywiduAkcji w polach obecności, gdzie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt są nierozdzielne.

W perspektywie skali szczególnie istotne jest odróżnienie trzech nakładających się porządków: skali ikonograficznej (wielkości reprezentowanych obiektów względem siebie), skali materialnej (fizycznego formatu nośnika i obiektów w przestrzeni) oraz skali egzystencjalnej (relacji między rozmiarami form a wymiarem ciała i biograficznych znaczeń). Klasyczna teoria kompozycji wizualnej zwykle zatrzymuje się na pierwszych dwóch, podczas gdy psychoperformans musi konsekwentnie uwzględniać trzecią, związaną z antropologią obrazu i z fenomenologią ciała. Mały znak graficzny, który w abstrakcyjnej kompozycji jest „detalem”, w polu obecności może stać się kondensacją doświadczenia mikrotraumy lub marginalizacji; zbyt duże zbliżenie – monumentalizacja fragmentu dłoni, oka, ust – może uruchamiać mechanizmy projekcyjne badane w psychoanalizie i w współczesnej psychiatrii kulturowej. Skala ikonograficzna wiąże się z tym, jak bardzo dany motyw dominuje semantycznie; skala materialna – z tym, jak bardzo ciało musi się przemieszczać i reorganizować, by go objąć; skala egzystencjalna – z tym, jak motyw „waży” w biografii i w sieci kulturowych symbolizacji. W planie sytuacyjnym psychoperformansu wszystkie trzy poziomy skali powinny być kodowane jako osobne parametry: obraz może przedstawiać mały, pozornie nieistotny obiekt jako gigantyczny w kadrze, ale nośnik – rysunek w szkicowniku, niewielka odbitka fotograficzna, drobny ekran – utrzymuje materialną „skromność”; odwrotnie, wprowadzenie niewielkiego znaku na bardzo dużej płaszczyźnie ściany wymusza rozproszone widzenie peryferyjne, wielokrotne oddalanie się i zbliżanie, a tym samym reorganizuje całą kinestetykę pola obecności. W ujęciu IndywiduAkcji skala przestaje być neutralnym parametrem formalnym, a zaczyna pełnić funkcję regulatora hierarchii: przesunięcie formy w górę lub w dół skali ikonograficznej i materialnej zmienia jej status z „szmeru” tła na „głos” dominujący, albo odwrotnie – pozwala zdemontować nadmierną centralność motywów, które w biografii uczestnika funkcjonują jako niepodważalne „monumenty” doświadczenia.

Kontrast w klasycznej optyce opisuje relacje różnicy luminancji i barwy, ale w psychoperformansie należy traktować go jako kategorię wielowymiarową, obejmującą także kontrast semantyczny, afektywny i modalny. Neurofizjologia widzenia wskazuje, że komórki zwojowe siatkówki i neurony wczesnych pięter kory wzrokowej działają na zasadzie detekcji różnic – granic, krawędzi, przejść – a nie absolutnych wartości jasności. Modele inspirowane teorią retinex oraz badania nad stałością barw pokazują, że to, co jest postrzegane jako „jasne” lub „ciemne”, zależy od kontekstu lokalnych kontrastów. W polu psychoperformansu oznacza to, że plan sytuacyjny może modulować widzialność perfonemów nie tylko poprzez zmianę

wartości bezwzględnych (przygaszenie światła, wybór ciemniejszej farby), ale przede wszystkim poprzez kontrolę kontrastów lokalnych: lekkie rozjaśnienie tła może „wyłączyć” zbyt intensywnie świecący detal; wprowadzenie kilku konkurencyjnych punktów o podobnej intensywności może rozprószyć nadmierną fiksację na jednym, traumatycznie naładowanym motywie. Kontrast semantyczny – zestawienie form należących do różnych rejestrów znaczeniowych, na przykład przedmiotów domowych z instrumentarium medycznym, ikon religijnych z utensyliami technicznymi – działa jak odpowiednik „ostrej krawędzi” w rejestrze znaczeń: zmusza do przeskoku między niekompatybilnymi schematami interpretacyjnymi, ujawnia sprzeczności, pęknięcia, kolizje w polu symbolizacji. Kontrast afektywny – sąsiedztwo form, które wywołują rozbieżne reakcje emocjonalne (czułość–wstręt, przywiązanie–lęk) – generuje lokalne turbulencje w rozkładzie napięcie–uwolnienie, które mogą być albo konstruktywnie opracowane, albo prowadzić do rozszczepienia pola obecności i ucieczki w dysocjację. Kontrast modalny – zderzenie kanałów obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w odmiennych rejestrach (na przykład łagodny, miękki obraz przy jednoczesnym ostrym, metalicznym dźwięku) – może służyć demistyfikacji stereotypowych skojarzeń (co estetyczne = dobre, co szorstkie = groźne), ale może też, w zależności od profilu uczestnika, działać destabilizująco. Matryca decyzji musi zatem nie tylko określać poziom kontrastu wizualnego, lecz także wiązać go z kontrastami w innych kanałach, tak by globalna gęstość bodźców pozostawała w granicach, które umożliwiają IndywiduAkcję zamiast reakcji czysto obronnych.

Rytm, w teorii muzyki i w psychologii czasu opisywany jako struktura powtórzeń i odstępów, w języku wizualnym psychoperformansu nabiera statusu regulatora makro– i mikro–dynamiki pola obecności. Rytm punktów – regularnie rozmieszczonych kropek, plam, małych obiektów – organizuje mikroskale percepcji: wywołuje sekwencje sakad, przewidywania co do „następnego” elementu, generuje wrażenie ciągłości lub przeciwnie – szarpanej, nieregularnej progresji. Rytm linii – naprzemiennosc odcinków prostych i krzywych, gęstych i rzadkich, równoległych i przecinających się – koduje dynamikę napięcie–uwolnienie w planie przestrzennym, którą ciało często przechwytuje na poziomie mięśniowym, zanim zostanie ona w pełni uświadomiona. Rytm płaszczyzn – powtarzalne moduły pól o podobnym kolorze, fakturze, nasyceniu, rozdzielone strefami „oddechu” – wpływa na to, czy przestrzeń jest odczuwana jako przytłaczająco zagęszczona, czy też nadmiernie rozrzedzona. Badania nad „fluencją przetwarzania” wskazują, że umiarkowana regularność rytmiczna ułatwia przetwarzanie bodźców i sprzyja pozytywnym ocenom estetycznym, podczas gdy zbyt wysoka przewidywalność może prowadzić do nudy i spadku uwagi, a zbyt duża nieregularność – do przeciążenia i dezorientacji. Psychoperformans wykorzystuje te zależności, projektując rytmy wizualne jako wewnętrznie sprzężone z rytmami w kanałach słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt: sekwencja powtarzających się znaków graficznych może być zsynchronizowana z frazą logoperformansu, z ruchem ciała przesuwającego obiekty, z modulacją natężenia światła, z wzorcem perkusyjnym lub dronowym w warstwie dźwiękowej. W ten sposób rytm przestaje być jedynie „zasadą kompozycji” obrazu, a staje się narzędziem integracji wielomodalnej: pozwala spinać rozproszone kanały percepcji w jedno pole obecności, w którym obraz nie jest nigdy samotny, lecz zawsze współgra z tym, co dzieje się w słowie, geście, świetle, dźwięku i obiekcie.

Ta integracja ma bezpośrednie konsekwencje dla marginesu sterowalności i prozodii domknięcia. Plan sytuacyjny może przewidywać na przykład, że rytm wizualny zostanie stopniowo zagęszczony – poprzez dodawanie kolejnych punktów, linii, modułów

kolorystycznych – równolegle z narastaniem gęstości dźwięku i intensywności logoperformansu, by następnie zostać gwałtownie rozrzedzonym w fazie domknięcia, gdy większość elementów zostaje usunięta lub wygaszona. Taka manipulacja rytmem jest z jednej strony analogiczna do klasycznych struktur dramaturgicznych (ekspozycja–kulminacja–rozwiązanie), z drugiej – opiera się na precyzyjnych zjawiskach neurokognitywnych: habituacji do wzorców bodźcowych, dyshabituacji przy ich nagłej zmianie, przełączaniu między siecią trybu domyślnego a sieciami zadaniowymi, modulacji autonomicznego układu nerwowego w odpowiedzi na struktury temporalne. W polu psychoperformansu rytm wizualny pełni rolę perfonemu meta–porządkującego: nie tylko organizuje same formy, ale także „uczy” ciało i układ nerwowy, czego się spodziewać po kolejnych fazach działania, jakie są granice intensywności, po których nastąpi ulga lub transformacja. W ten sposób elementy i zasady klasycznej kompozycji – punkt, linia, płaszczyzna, skala, kontrast, rytm – zostają wpisane w ramę, w której ich operacyjność jest jednocześnie formalna, somatyczna i epistemiczna: każde ich przedstawienie jest równocześnie zmianą w strukturze obrazu, w rozkładzie napięć w ciele i w architekturze możliwych interpretacji, a więc w trajektoriach IndywiduAkcji, które psychoperformans ma za zadanie inicjować i podtrzymywać.

Z perspektywy perfonemiki punkt, linia i płaszczyzna nie są abstrakcyjnymi bytami geometrycznymi, lecz operacyjnymi reżimami organizacji pola obecności, które przekładają się na odmienne tryby pracy uwagi, pamięci i ciała. Punkt – jako najmniejsza wyróżnialna jednostka obrazu – odpowiada mikro zdarzeniu percepcyjnemu, które w neurokognitywistyce wiąże się z pojedynczym ogniskiem sakady i krótkotrwałą konsolidacją w pamięci roboczej. Linia – rozpięcie między punktami – odpowiada trajektorii, wektorowi, ścieżce; jest śladem ruchu oka, ręki, całego ciała. Płaszczyzna – relacja między wieloma liniami i punktami – odpowiada polu, w którym różne trajektorie i zdarzenia tworzą całość o określonej topologii. W psychoperformansie punkt, linia i płaszczyzna są więc bezpośrednio sprzęgnięte z parametrami IndywiduAkcji: punkt jest perfonemem minimalnym (jednorazowym aktem symbolicznego zaznaczenia, dotknięcia, mikro–decyzji), linia – sekwencją perfonemów, która zaczyna układać się w rytmiczną strukturę, płaszczyzna zaś – emergentnym środowiskiem sensu, w którym indywidualne akty przestają być odczytywalne w izolacji. To rozróżnienie ma konsekwencje dla sposobu, w jaki projektuje się plan sytuacyjny: decyzja, czy w danym etapie działania dominować mają punkty (rozproszone, niepołączone, każdorazowo inicjowane od nowa), linie (uogólnione kierunki, kontury, wektory gestu), czy płaszczyzny (obszary ciągłej ekspozycji, nasycenia kolorem lub fakturą), jest decyzją o tym, czy pole obecności ma sprzyjać mikro–aktom wyboru, dłuższym trajektoriom, czy raczej globalnemu zanurzeniu.

W wymiarze somatycznym punkt odpowiada gestom o charakterze dyskretnym: dotknięciu końcem palca, postawieniu kropki, uderzeniu końcówką pędzla, odłożeniu pojedynczego obiektu na pustej powierzchni. Tego typu gesty, obserwowane w ujęciach psychologii rozwojowej i badań nad motoryką precyzyjną, wiążą się z modulacją napięcia mięśniowego i złożoną koordynacją wzrokowo–ruchową. W polu psychoperformansu punkt jest więc nie tylko elementem obrazu, ale też rejestrem mikromanipulacji napięcie–uwolnienie: każdy akt „postawienia punktu” wymaga przygotowania (mikronapięcie), wykonania (wyładowanie) i krótkiej fazy reorganizacji. W logoperformansie odpowiada mu często pojedyncze słowo, sygnał, westchnienie; w kanale światła – błysk, krótkie doświetlenie; w kanale dźwięku – pojedynczy impuls, stuk, ton; w kanale obiektu – krótkotrwałe wejście przedmiotu w pole widzenia. Linia natomiast inkorporuje czas trwania: jest wizualnym odpowiednikiem frazy

oddechowej, ruchu ramienia, przejścia przez przestrzeń. Badania nad planowaniem ruchu wskazują, że trajektorie nie są sumą punktów, lecz całościowymi programami motorycznymi; analogicznie, linia w psychoperformansie odzwierciedla całość gestu, nie dając się zredukować do kolejnych „kliknięć” napięcie–uwolnienie. Płaszczyzna z kolei odpowiada stanom bardziej tonicznej organizacji ciała: temu, jak ciało „ustawia się” wobec ściany pokrytej kolorem, jak wchodzi w relację z dużą powierzchnią tkaniny, jak negocjuje przestrzeń podłogi, na której rozsiadane są obiekty. W tym ujęciu punkt–linia–płaszczyzna są trzema skalami regulacji somatycznej: punkt – mikromodulacją, linia – mezorytmem ruchu, płaszczyzna – makrotonusem i postawą.

Zarazem w wymiarze semiotycznym te same kategorie porządkują relacje między obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem. Punkt może być użyty jako perfonem sygnaturowy – pojedynczy ślad, który identyfikuje udział konkretnej osoby w polu obecności; linia – jako perfonem relacyjny, łączący różne obszary płaszczyzny lub różne obiekty; płaszczyzna – jako perfonem środowiskowy, określający „klimat” całego działania. Plan sytuacyjny może na przykład zakładać, że uczestnicy otrzymają zadanie „punktowania” przestrzeni wybranym kolorem, przy jednoczesnym wypowiadaniu pojedynczych słów lub krótkich fraz logoperformansu; w tym wypadku obraz rejestruje rozkład punktów jako kartografię mikrodecyzji, słowo – ich werbalne korelaty, gest – powtarzalną sekwencję dotknięć, światło – zmiany odbicia i cienia wokół nowych znaków, dźwięk – akustykę powtarzalnych uderzeń, obiekt – na przykład sam instrument punktowania (pędzel, kredka, pieczątką). W innym wariantcie zadane może być „prowadzenie linii” między obiektami dźwiękowymi rozstawionymi w przestrzeni, gdzie każdy fragment linii odpowiada przejściu od jednego źródła dźwięku do drugiego, a logoperformans opisuje decyzje o zmianie kierunku; tutaj linia staje się wizualnym zapisem trajektorii słuchania, a zarazem trajektorii Indywidualnej Akcji. Płaszczyzna natomiast może być traktowana jako „ekran” dla całego działania – duże płachty papieru, ściany, podłogi – na których odciskają się zarówno punkty, jak i linie; w ujęciu analitycznym płaszczyzna jest przestrzenią integracji: dopiero na jej poziomie widoczne stają się wzorce dystrybucji perfonemów, dominujące kierunki, obszary unikania i zagęszczenia.

Włączenie tych rozróżnień do matrycy decyzji pozwala na precyzyjniejsze kodowanie gęstości bodźców i marginesu sterowalności. Koncentracja na punktach – szczególnie przy wysokim kontraście i małych formatach – może sprzyjać hiperfokusowi, fiksacji na detalach, co bywa funkcjonalne w pracy z osobami o rozproszonym wzorcu uwagi, ale potencjalnie ryzykowne w wypadku tendencji kompulsywnych. Dominacja linii – szczególnie długich, ciągłych, przecinających płaszczyznę w sposób zdecydowany – może wspierać poczucie kierunku, progresji, ale też nasilać doświadczenie nieuchronności, jeśli linie są „bez odwrotu”. Rozległe płaszczyzny, wypełnione równomiernie kolorem lub fakturą, mogą z jednej strony dawać poczucie zawieszenia i kontenerowania, z drugiej – w zależności od historii sensorycznej – wywoływać nudę, zagubienie lub lęk przed „rozmyciem”. W tym sensie decyzja o tym, ile punktów, ile linii, ile płaszczyzn pojawi się w danym etapie, nie jest formalną kwestią estetyczną, lecz precyzyjną regulacją środowiska neuronalnego i afektywnego. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą być zestrojone tak, aby intensyfikacja na jednym poziomie (na przykład bardzo gęsta siatka punktów) była równoważona rozrzedzeniem na innym (na przykład prostą, powolną linią dźwiękową lub minimalnym logoperformansem). W przeciwnym razie pole obecności może przekroczyć próg tolerancji sensorycznej uczestników.

Kluczowym zagadnieniem staje się zatem sposób, w jaki punkt, linia i płaszczyzna wchodzą w relacje z kontrastem i rytmem, tworząc złożone matryce wizualne o określonym profilu temporalnym. W eksperymentach z percepcją kształtów wielokrotnie pokazywano, że układy punktów poniżej pewnego progu liczebności i gęstości nie są rozpoznawane jako struktury globalne, lecz jako szum; dopiero odpowiedni rozkład odległości między punktami, zgodny z zasadami bliskości i podobieństwa opisywanymi przez psychologię postaci, pozwala wyłonić figurę. Psychoperformans operuje tymi progami w sposób świadomy: plan sytuacyjny może na przykład przewidywać fazę „szumu punktowego”, w której uczestnicy generują dużą liczbę rozproszonych znaków bez wyraźnej organizacji, po czym – poprzez wprowadzenie linii lub płaszczyzn – dopiero później umożliwia wyłonienie struktur. Rytm punktów – ich powtarzalność w określonych odstępach, tworząca siatki, spirale, pasma – współpracuje tu z rytmem dźwiękowym i rytmem logoperformansu, budując rodzaj wielomodalnej „siatki odniesienia”. Linia w takiej konfiguracji może działać zarówno jako narzędzie agregacji (łącząc rozproszone punkty w rozpoznawalne kształty), jak i jako narzędzie cięcia (przecinając płaszczyzny, rozrywając zbyt jednorodną masę). Płaszczyzna wreszcie może być wprowadzona jako „miejsce oddechu”, duży, jednolity obszar koloru, który – paradoksalnie – dzięki swej monotoniczności redukuje gęstość bodźców wizualnych, pozwalając układowi nerwowemu na chwilową re-regulację.

Wysoko zaawansowana praktyka psychoperformansu wymaga również świadomości, że punkt, linia, płaszczyzna, skala, kontrast i rytm nie działają jedynie w wymiarze dwuwymiarowej kompozycji, ale także w przestrzeni trójwymiarowej, w której porusza się ciało. Pojedynczy obiekt zawieszony w przestrzeni – punkt w sensie przestrzennym – staje się ogniskiem linii wzroku, trajektorii ruchu, linii dźwiękowych, jeżeli zostanie włączony jako źródło odgłosu; zestaw obiektów ustawionych w jednym rzędzie tworzy fizyczną linię, która pociąga za sobą określony rytm kroków, zatrzymań, zwrotów; grupy obiektów tworzące „wyspy” w przestrzeni budują trójwymiarowe płaszczyzny, między którymi ciało nawiguje niczym po polu potencjałów. Badania nad nawigacją przestrzenną i komórkami miejsca sugerują, że mózg buduje mapy otoczenia na podstawie punktów orientacyjnych i granic; plan sytuacyjny może wykorzystać tę wiedzę, projektując rozmieszczenie punktów, linii i płaszczyzn tak, by wspierać poczucie orientacji lub – celowo, ale bezpiecznie – je podważać. Obraz w tym kontekście nie ogranicza się do płaskiego nośnika; jest wszędzie tam, gdzie układ relacji wizualnych organizuje doświadczenie. Słowo może „punktować” przestrzeń, nazywając poszczególne miejsca, kroki, przejścia; gest wyznacza rzeczywiste linie ruchu; światło rysuje płaszczyzny iluminowane i zacienione; dźwięk tworzy audialne linie i pola; obiekt jest zarazem punktem i generatorem lokalnej płaszczyzny sensu. W konsekwencji projektowanie elementów wizualnych w psychoperformansie musi uwzględniać ich przestrzenną ekspansję: punkt na kartce jest czymś innym niż punkt–obiekt zawieszony pod sufitem; linia na ekranie – czym innym niż linia ruchu grupy; płaszczyzna koloru – czym innym niż płaszczyzna podłogi pokrytej materiałem o określonej fakturze.

Rozszerzenie to prowadzi do istotnego wniosku metodologicznego: klasyczne zasady kompozycji plastycznej nie mogą być w psychoperformansie przenoszone bezpośrednio, lecz wymagają translacji na język matrycy decyzji, w której centralną kategorią nie jest już „dobrze zbudowany obraz”, lecz stabilne i etyczne pole obecności. Punkt może być zatem parametrem liczbowym (ile dyskretnych znaków pojawia się w jednostce czasu), parametrem przestrzennym (jak daleko od siebie są rozmieszczone), parametrem afektywnym (jaką intensywność

emocjonalną niesie pojedynczy akt ich wytworzenia); linia – parametrem czasowym (jak długo trwa jej prowadzenie), kinestetycznym (jakie grupy mięśni angażuje), semantycznym (czy łączy, czy dzieli); płaszczyzna – parametrem środowiskowym (jak bardzo dominuje w polu widzenia), społecznym (czy uczestnicy mają prawo ją naruszać, dopisywać, przecinać). Skala, kontrast i rytm są z kolei modułami, które modulują te parametry: skala decyduje, na jakim poziomie organizacji pojawi się interwencja (mikro, mezo, makro), kontrast – jak intensywnie odznaczyć się ona na tle reszty, rytm – w jakim rozkładzie czasowym będzie się powtarzać lub zanikać. Tylko w takim zintegrowanym ujęciu elementy i zasady klasycznej teorii obrazu mogą zostać włączone w wysokopoziomową praktykę psychoperformansu jako narzędzia nie tyle produkcji obiektów estetycznych, ile precyzyjnego, iteracyjnie kalibrowanego modelowania relacji między ciałem, materią a procesami znaczenia, które rozgrywają się na styku obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

Skala w ujęciu psychoperformansu stanowi parametr wielkościowy i intensywnościowy zarazem, ponieważ każda zmiana rozmiaru elementów obrazu – punktów, linii, płaszczyzn – pociąga za sobą zmianę wymaganej pracy ciała, amplitudy mikroruchów gałek ocznych oraz sposobu organizacji pola uwagi. W języku psychofizyki bodźców wzrokowych skala wiąże się z wielkością kątową, rozdzielczością siatkówkową i progiem różnicowania, ale w polu obecności zostaje sprzęgnięta z topografią somatyczną: mały punkt wymaga precyzyjnego ogniskowania, duża płaszczyzna – reorganizacji całej pozycji ciała wobec powierzchni nośnika. Plan sytuacyjny nie może więc traktować skali jako neutralnego parametru estetycznego; musi rozstrzygać, czy praca ma odbywać się w mikroskali (na przykład gęste punktowanie obszaru o rozmiarze dłoni, wymagające kontroli drobnych mięśni ręki i szybkich sakad), w mezoskali (rysowanie lub malowanie linii obejmujących zasięg ramienia, sprzężonych z rytmem oddechowym) czy w makroskali (operowanie całym ciałem wobec ściany lub podłogi, wchodzenie w relację z dużymi płaszczyznami koloru i faktury). W praktyce psychoperformatywnej skala jest jednocześnie skalą wysiłku, skalą ekspozycji i skalą ryzyka: duże interwencje wizualne, widoczne dla całej grupy, mogą nasilać doświadczenie bycia „widzianym” i wymagają innego marginesu sterowalności niż praca w skali miniaturowej, która bywa odbierana jako bardziej intymna, ale też sprzyjająca fiksacji na drobiazgu. Z perspektywy perfonemiki zmiana skali oznacza przejście między rejestrami perfonemów: to, co w mikroskali jest jednym gestem punktowym, w makroskali przekształca się w sekwencję ruchów, wymagającą innego rodzaju logoperformansu, innego rozkładu światła i innej akustyki towarzyszących dźwięków narzędzi. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą być więc kalibrowane względem skali tak, by nie doprowadzić ani do przesycenia (nadmiernej ekspozycji na ogromne pola kontrastu przy braku możliwości somatycznego „obejścia” ich wzrokiem i ciałem), ani do mikro–przeciążenia (długotrwałej pracy w zbyt małej skali przy wysokiej gęstości detalu).

Kontrast wnosi do tej struktury wymiar różnicy intensywnościowej, który dotyczy nie tylko luminancji i barwy, lecz także gęstości faktury, jakości krawędzi, a nawet różnic w „temperaturze” optycznej kolorów. W neurokognitywistyce wiadomo, że neurony wczesnych obszarów wzrokowych reagują przede wszystkim na różnice – krawędzie, przejścia, nagłe zmiany parametrów bodźca – a nie na jednorodne pola; psychoperformans operacjonalizuje tę wiedzę, traktując kontrast jako główne narzędzie modulacji uwagi i napięcia. W planie sytuacyjnym rozstrzygnięcie, czy pole obecności ma być budowane na ostrych kontrastach (ciemne–jasne, ciepłe–zimne, gładkie–szorstkie, pełne–puste), czy na płynnych gradientach, jest decyzją o tym, czy układ nerwowy uczestników będzie pracował w trybie detekcji krawędzi,

czy raczej w trybie śledzenia stopniowych zmian. Wysoki kontrast sprzyja wyłanianiu figur i rozgraniczaniu obszarów, ale może także nasilać efekt „wszystko albo nic”, wspierać dychotomie i mechanizmy podziału; niskokontrastowe przejścia tonalne sprzyjają bardziej analogowej, spektralnej organizacji doświadczenia, ale zwiększają ryzyko rozmycia granic, utraty wyrazistego konturu. Włączenie faktur i gradientów w ten system oznacza dodanie mesopoziomu organizacji: drobne różnice w gęstości plam, szorstkości powierzchni, wzorach mikrolinii tworzą pola, które wymagają innego trybu skanowania wzrokiem i dotykiem niż duże, gładkie plamy. Psychoperformans wykorzystuje to, projektując pola obecności, w których gradienty luminancji i koloru, przejścia fakturalne i kontrasty krawędziowe są precyzyjnie zestrojone z logoperformansem: słowo może nazywać progi różnicy („tu zaczyna się ciemniejsze”, „tu jest bardziej szorstkie”), gest – eksplorować przejścia wzdłuż granic, światło – podkreślać lub zacierać kontrasty, dźwięk – wzmacniać je poprzez różnice natężenia, barwy i widmowej gęstości impulsów. Obiekt w tym kontekście staje się nośnikiem lokalnego kontrastu: metaliczna miska na tle matowej tkaniny, ciemny kamień na jasnej kartce, przezroczysty pojemnik wśród nieprzezroczystych brył – każdy z nich może działać jako obiekt–klucz, jeśli różnica, którą wprowadza, jest adekwatnie osadzona w matrycy bodźców.

Rytm natomiast scala w czasie wszystkie te parametry – punkt, linię, płaszczyznę, skalę, kontrast, fakturę i gradient – przekształcając je w sekwencje, które angażują zarówno mechanizmy temporalnego grupowania bodźców, jak i somatyczne nawyki organizacji ruchu. W badaniach nad percepcją wzrokową i słuchową rytm opisuje się jako regularne lub quasi–regularne powtarzanie się zdarzeń, przerw i akcentów; w polu obecności oznacza to dystrybucję momentów intensyfikacji bodźca (pojawienie się nowego punktu, przecięcie linii, zmiana skali, nagły kontrast) oraz momentów względnego spoczynku, w których układ nerwowy może dokonać integracji. Psychoperformans traktuje rytm jako dominanta organizującą zarówno materialną kompozycję obrazu, jak i sekwencję gestów, modulacje światła, przebieg dźwięku oraz rozkład wejść obiektów; partytura planu sytuacyjnego koduje nie tylko „co” i „gdzie”, ale przede wszystkim „kiedy” i „jak często”. Może to być rytm izochroniczny, wspierający przewidywalność i poczucie bezpieczeństwa, lub rytm złożony, oparty na nieregularnych patternach, synkopach, wielomiarowych nałożeniach, które pobudzają mechanizmy predykcyjnej regulacji błędu. Obraz zorganizowany rytmicznie – na przykład poprzez naprzemienne pasma kontrastu, powtarzalne sekwencje punktów, modulujące gęstością płaszczyzny – wchodzi w sprzężenie z rytmem logoperformansu (powtarzające się frazy, pauzy, przyspieszenia i spowolnienia), rytmem gestu (serie powtarzalnych ruchów, zmian kierunku, zatrzymań), rytmem światła (pulsacje, powolne narastania i wygaszania), rytmem dźwięku (regularne lub nieregularne impulsy, drony, repetycje) oraz rytmem pojawiania się i znikania obiektów. W tej perspektywie rytm nie jest wyłącznie domeną muzyki; jest właściwością całego pola obecności, w którym różne kanały modulacji bodźców synchronizują się lub rozchodzą. Z punktu widzenia neurokognitywistyki oznacza to sterowanie zjawiskami entrainmentu uwagowego i oscylacji neuronalnych: odpowiednio zaprojektowany rytm wizualny może wspierać lub zakłócać rytm audialny, a ich zestawienie lub rozestawienie będzie wpływać na margines sterowalności, podatność na repetycyjne zapętlenia lub zdolność do elastycznej zmiany wzorca. W psychoperformansie rytm, skalę i kontrast traktuje się zatem jako współzależne parametry matrycy decyzji, które muszą być projektowane w sposób iteracyjnie kalibrowany: analiza tego, jak konkretne konfiguracje punktów, linii, płaszczyzn, gradientów, faktur i kontrastów działają w sprzężeniu z rytmem gestów, światła, słowa, dźwięku i obiektów, staje się jednym z głównych narzędzi rozwijania praktyki – zarówno na poziomie jednostkowej

IndywiduAkcji, jak i na poziomie długofalowego modelowania instrumentarium psychoperformansu jako złożonego systemu obrazowania, w którym kompozycja wizualna jest nierozzerwalna z kompozycją somatyczną, afektywną i poznawczą.

10.2. Kolor i symbolika: nasycenie, jasność, temperatura, asocjacje kulturowe

Kolor w psychoperformansie nie jest ani dodatkiem dekoracyjnym, ani prostym parametrem estetycznym, lecz jednym z głównych operatorów pola obecności, który sprzęga się z topologią obrazu, z prozodią logoperformansu, z kinestetyką gestu, z architekturą światła, z charakterem dźwięku oraz z materialną obecnością obiektu. W perspektywie neurokognitywnej barwa nie jest właściwością rzeczy samych w sobie, lecz emergentnym efektem złożonych transformacji sygnału w układzie wzrokowym – od różnic spektralnych rejestrowanych przez trzy główne populacje czopków, przez mechanizmy przetwarzania typu opponent-process, aż po stabilizujące korekty kontekstowe, opisane w teoriach retinex i konstancji barwy. Psychoperformans operacjonalizuje ten fakt: każda decyzja kolorystyczna w planie sytuacyjnym jest decyzją o tym, jakie relacje między długościami fal, luminancją, nasyceniem i kontekstem przestrzennym zostaną zaoferowane ciału uczestnika jako materiał do IndywiduAkcji. Kolor nie oddziałuje nigdy w izolacji; zawsze występuje w splotach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, a jego symbolika – kulturowa, biograficzna, afektywna – jest pochodną tych splotów, a nie abstrakcyjną „własnością czerwieni” czy „naturą błękitu”.

Z punktu widzenia psychofizyki i nauk o widzeniu podstawowymi wymiarami doświadczenia barwy są jasność, nasycenie i położenie w przestrzeni odcieni, często opisywanej w modelach kołowych lub trójwymiarowych. Jasność wiąże się z poziomem luminancji i relacją bodźca do adaptacji wzrokowej; nasycenie – z odległością między czystą barwą a szarością o tej samej jasności; temperatura barwowa – z fenomenologicznym poczuciem „ciepła” lub „chłodu”, które łączy komponenty fizyczne (widmo) z utrwalonymi asocjacjami kulturowymi i ekologicznymi (ogień, słońce, niebo, woda, cień). Psychoperformans wykorzystuje te parametry nie tylko kompozycyjnie, ale przede wszystkim regulacyjnie: operuje profilami jasności i nasycenia jak matrycą pobudzenia i wyciszenia, profilami temperatury barw jak mapą wstępnych afordancji afektywnych. Intensywnie nasycone barwy ciepłe przy wysokiej jasności wprowadzają inny poziom gęstości bodźców niż rozrzedzone, pastelowe błękity czy zgaszone zielenie; gradienty jasności i nasycenia, rozciągnięte w przestrzeni, projektują ścieżki wzrokowego i somatycznego przejścia między obszarami o różnej intensywności. Plan sytuacyjny musi tę logikę kodować precyzyjnie: czy pole obecności ma mieć charakter „wysokonasyconego pola pobudzenia” z ostrymi przejściami tonalnymi, czy raczej „spektralnego rozlania”, w którym zmiany barw są stopniowe i rozproszone.

Faktura – rozumiana zarówno jako obiektywna struktura powierzchni, jak i jej wizualna reprezentacja – radykalnie modyfikuje odbiór barwy. Ten sam pigment rozprowadzony grubą, impastową warstwą na płótnie, naniesiony cienką laserunkową powłoką na gładkiej powierzchni lub nadrukowany w postaci rastra na papierze o wysokim połysku będzie generował odmienne doświadczenia kolorystyczne, ponieważ zmienia się rozkład mikro–odbłyśków, cień w zagłębieniach, relacja między światłem rozproszonym a kierunkowym. Psychoperformans traktuje fakturę jako komponent barwy, a nie jako osobną kategorię: gęstość i typ faktury wchodzi do tej samej matrycy, co jasność i nasycenie, modulując gęstość

bodźców w kanale dotykowo–wzrokowym. Chropowaty, matowy czerwony karton wywoła inny profil interoceptywno–afektywny niż gładki, lakierowany czerwony plastik; gradient przechodzący od gładkiego chłodu niebieskiego tworzywa do porowatej, ciepłej żółci drewna będzie inaczej organizował mapy ciała niż jednorodne pole monochromatyczne. W planie sytuacyjnym decyzja o zastosowaniu gradientów barwnych i fakturalnych jest decyzją o stopniu „porowatości” pola obecności: czy granice między obszarami mają być twarde i łatwo detekowalne, czy miękkie, wymagające dłuższego czasu eksploracji sensomotorycznej.

Symbolika koloru wyrasta na tym tle z przecięcia trzech porządków: biologicznego, ekologicznego i kulturowego. Biologiczny dotyczy wrodzonych i wczesnodziecięcych skłonności układu nerwowego do reagowania na określone profile widmowe – na przykład wrażliwości na kontrast czerwono–zielony i niebiesko–żółty w systemach przeciwstawnych – oraz powiązania barwy z ewolucyjnie pierwotnymi sygnałami (krew, roślinność, niebo, ogień). Ekologiczny związany jest z powtarzalnymi doświadczeniami środowiskowymi: zielony jako barwa roślinności w strefach umiarkowanych, ciepły żółty jako wskaźnik słońca, ołowiane błękity i szarości jako kolory burzy czy zimowego nieba. Porządek kulturowy natomiast nadbudowuje na tych podstawach złożone systemy kodów, w których barwy zostają powiązane z kategoriami moralnymi, religijnymi, politycznymi, klasowymi i płciowymi. Psychoperformans nie przyjmuje żadnego z tych porządków jako samoistnie „prawdziwego”; traktuje kolor jako pole negocjacji między nimi. Czerwień może jednocześnie aktywować ślad cielesny (krew, ciepło, rumieniec), ekologiczne skojarzenia (liście, owoce, zachód słońca) oraz kody kulturowe (zakaz, erotyka, rewolucja, liturgia), a ich konkretny rozkład w polu obecności zależy od biografii uczestnika i kontekstu sytuacyjnego.

Kluczową konsekwencją dla psychoperformansu jest odrzucenie naiwnych, uniwersalistycznych map „znaczeń barw” na rzecz operacyjnego rozpoznania, że każdy kolor jest w praktyce wektorem prawdopodobieństwa określonych asocjacji. Nasycenie, jasność i temperatura barwna nie są neutralnymi parametrami technicznymi; modułują rozkład tych prawdopodobieństw. Niska jasność i wysoki nasycenie ciemnych błękitów lub granatów mogą w danym kontekście sprzyjać asocjacom związanym z nocą, głębią, powagą czy melancholią, ale w innym – z elegancją, mundurem, instytucją. Wysoka jasność i średnie nasycenie żółci w zestawieniu z bielą mogą w jednym polu obecności przywoływać skojarzenia słoneczne, dziecięce, „edukacyjne”, a w innym – kliniczne, ostrzegawcze, toksyczne. Gradacja barwy – jej stopniowe przechodzenie od jednego odcienia do drugiego – może być odczuwana jako łagodna trajektoria przejścia, ale też jako „rozlanie”, utrata konturu, zamglenie. Psychoperformans wpisuje te zjawiska do matrycy decyzji: projektuje pola barwne nie tyle jako z góry znaczone symbole, ile jako perfonemiczne potencjały, które w konkretnym zestawieniu z obrazem, słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem mogą zostać przechwycone przez IndywiduAkcję w różne strony. Dlatego w tej praktyce kolor nie jest nigdy „sam w sobie czerwony” czy „sam w sobie niebieski”; jest zawsze czerwienią o określonej jasności, nasyceniu i temperaturze, naniesioną na materiał o konkretnej fakturze, w określonym oświetleniu, w określonej odległości od oczu, w towarzystwie innych barw, form, słów i dźwięków, poddawaną konkretnym gestom i włączoną w konkretne protokoły decyzji „po”.

Jeżeli barwa w ujęciu fizykalnym jest relacją między widmem promieniowania a charakterystyką układu wzrokowego, to w wymiarze semiotycznym staje się węzłem przecięcia systemów klasyfikacyjnych, które lingwistyka, antropologia i semiotyka opisywały na wiele

sposobów. Badania nad nazwami kolorów i ich kategoriami podstawowymi pokazują, że języki różnią się liczbą i cięciami w spektrum, ale pewne węzłowe podziały pojawiają się z wysoką regularnością: rozróżnienie ciemne–jasne, ciepłe–chłodne, „mokre”–„suche”, żywe–martwe. Psychoperformans nie przyjmuje tych regularności jako „praw naturalnych”, lecz jako wskaźniki kulturowo ukształtowanych schematów percepcji, które można zarówno wykorzystać, jak i problematyzować. W polu obecności czerni może być jednocześnie „pustką”, „tłem”, „żałobą”, „elegancją”, „mocą”, „zatarciem”, a biel – „czystością”, „klinicznością”, „hałasem świetlnym”, „brakiem barwy”, „powierzchnią projekcyjną”. To, który z tych wektorów zostanie aktywowany, zależy od konfiguracji obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt: to, czy biel jest rozlana po całej płaszczyźnie, czy występuje jako ostro odcięta plama; czy słowem towarzyszącym jest terminologia medyczna, religijna czy potoczna; czy gest dotyka tej powierzchni ostrożnie, czy z impetem; czy światło buduje na niej prześwietlenie, czy subtelny połysk; czy dźwięk towarzyszący to metaliczny zgrzyt, czy miękki szelest; czy obiekt–klucz w tym polu jest sterylnym narzędziem, tkaniną, naczyniem, czy fragmentem ściany. Operacyjnie oznacza to, że w matrycy decyzji barwy nie występują jako abstrakcyjne „czerwienie” lub „błękity”, ale jako węzły skojarzeniowe, które trzeba profilować: w jakim kontekście kulturowym i biograficznym działanie się odbywa, jakie dominujące kody barwne są w nim uprzednio oswojone, jakie rejestry symboliczne (religijne, polityczne, kliniczne, artystyczne) są aktualnie aktywne w polu.

Jednocześnie antropologia barwy pokazuje, że systemy symboliczne są głęboko zróżnicowane i historycznie zmienne: ta sama barwa może w jednej formacji kulturowej oznaczać śmierć, w innej – święto, w jednej – status, w innej – wykluczenie. Czern żałobna w wielu regionach Europy kontrastuje z bielą żałobną w tradycjach azjatyckich; purpura jako kolor władzy, liturgii i bogactwa w tradycjach śródziemnomorskich zestawia się z błękitem maryjnym jako kolorem „czystej” opieki; zieleń jako barwa nadziei i wiosny w tradycji chrześcijańskiej przechodzi w zieleń jako kolor szczególnej świętości w innych systemach religijnych. Psychoperformans, projektowany jako praktyka transdyscyplinarna i transkulturowa, musi te różnice wprost uwzględniać: nie może zakładać, że czerwień „dla wszystkich znaczy to samo”, ani opierać się na uproszczonych tabelach psychologii popularnej przypisujących barwom jednoznaczne „znaczenia”. Zamiast tego plan sytuacyjny przewiduje fazę rozpoznania lokalnych i biograficznych osadzeń barw: logoperformans może uruchamiać rozmowę o tym, jakie czerwienie, błękity, zielenie, biele i czernie „są obecne” w historii uczestników, jakie powierzchnie, tkaniny, światła, ekrany je niosły, jakie dźwięki im towarzyszyły. Obraz może w tym kontekście przyjmować formę atlasu barwnych wspomnień, gest – wskazywać i odrysowywać kontury tych wspomnień na płaszczyźnie, światło – rekonstruować warunki oświetleniowe, w których te barwy były doświadczane, dźwięk – przywoływać ich środowiska akustyczne (od hałasu ulicy po szum świątyni), a obiekt – stać się materialnym nośnikiem danej barwy w aktualnym polu obecności. W wyniku tego procesu kolor przestaje być domyślnym symbolem „z zewnątrz”, a staje się materialem do współbudowania mapy afektywno–poznawczej, w której asocjacje kulturowe i indywidualne są nieustannie negocjowane.

Kolorystyczne gradienty odgrywają w tej pracy rolę medium przejścia między biegunami symboliki. Zamiast zestawiać ze sobą barwy w ostrych opozycjach – czern/biel, czerwień/zielen, błękit/pomarańcz – można projektować płaszczyzny przejść, w których różnica jest rozłożona w przestrzeni i czasie: od przygaszonej, „ziemistej” czerwieni przez ciepłe oranże do jasnych żółci; od głębokiego ultramaryny przez błękity cyjanowe po prawie białe turkusy. Gradient w tym sensie działa jak fenomenologiczna figura liminalności: nie jest ani jednym biegunem, ani

drugim, lecz „pomiędzy”, w którym system symboliczny może zostać rozluźniony. W psychoperformansie gradienty barwne są wykorzystywane jako narzędzie pracy z „twardymi” kodami kulturowymi: zamiast żądać od uczestnika, by przeszedł od „koloru żałoby” do „koloru radości” w pojedynczym geście, plan sytuacyjny może zaprojektować pole liniowych lub radialnych przejść, w którym ciało – poprzez ruch wzroku, gesty dotyku, mikroprzesunięcia względem powierzchni – eksploruje serię stanów pośrednich, często pozbawionych klarownej etykiety językowej. Obraz staje się wtedy mapą intensywności, słowo – narzędziem próbnego nazywania odcieni, gest – instrumentem nawigacji po spektrum, światło – czynnikiem, który może wzmocnić lub złagodzić widoczność przejść, dźwięk – strukturą, która może albo synchronizować się z gradientem (na przykład poprzez ciągłe glissanda), albo wchodzić z nim w kontrapunkt, a obiekt – punktem kotwiczącym określony obszar w spektrum jako „tutaj, w tym doświadczeniu”. Z perspektywy neurokognitywnej gradienty barwne modulują nie tylko aktywność obszarów odpowiedzialnych za przetwarzanie koloru, lecz także sieci odpowiedzialne za kontrolę uwagi i integrację sensomotoryczną, ponieważ wymagają ciągłego śledzenia różnicy bez wyraźnych granic kategorii.

W tym miejscu kolor spotyka się z fakturą jako wymiar, w którym symbolika nie jest już tylko kwestią „jakiej barwy”, lecz „jak ta barwa jest ucieleśniona”. Ten sam błękit w postaci gładkiej, chłodnej, połyskowej powierzchni plastiku nosi inny profil symboliczny niż błękit wchłonięty w porowatą tkaninę, spękany pigment na starej ścianie, rozmyta plama na akwarelowym papierze, laserowy połysk LED-owego ekranu czy mętna, zmienna barwa cieczy w szklanym naczyniu. Psychoperformans nie rozdziela tych wymiarów: faktura zawsze wchodzi do matrycy barwy jako parametr modulujący jej symbolikę i afektywność. Ciepło wizualne barwy może zostać wzmocnione lub osłabione przez fakturę: matowa, włóknista żółć wełny będzie odbierana inaczej niż twarda, gładka żółć plastiku; porowata, chłonna czerwień gliny inaczej niż lakierowana czerwień metalu. To, jak palce suną po powierzchni, jakie mikrodzźwięki wydają materiały, jak światło załamuje się na mikro-nierównościach, współtworzy symbolikę „ciepłego” czy „chłodnego” koloru nie tylko w sensie widmowym, ale też somatycznym. W planie sytuacyjnym oznacza to, że decyzje o zestawieniu barw muszą być od razu decyzjami o zestawieniu faktur: gradient koloru może zostać zaprojektowany równolegle z gradientem faktury, przechodząc od gładkich, chłodnych powierzchni do szorstkich, ciepłych, co będzie implikowało inne trajektorie ruchu i inne profile napięcie–uwolnienie. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt zostają w takiej konfiguracji wprzęgnięte w zadanie przepisania stereotypowych kodów barwnych: ciepły kolor może pojawić się na chłodnej fakturze, chłodny na cieplej, barwy „wesole” na materiałach kojarzonych z instytucją, barwy „ciężkie” na delikatnych, organicznych powierzchniach. To przesunięcie jest jednym z głównych narzędzi demistyfikacji w psychoperformansie: pozwala doświadczyć, że symbolika koloru nie jest losowo „dana”, lecz wynika z historycznych sklejeń barw, materiałów, kontekstów i praktyk.

Wreszcie, kolor w psychoperformansie funkcjonuje jako medium hierarchizacji i dehierarchizacji w polu obecności. W tradycyjnych praktykach wizualnych barwa była i jest jednym z głównych narzędzi kierowania uwagi: intensywnie nasycone plamy na neutralnym tle, kontrastowe zestawienia barw dopełniających, rozświetlone centra kompozycji na bardziej stonowanych peryferiach. Psychologia uwagi potwierdza, że takie rozwiązania skutecznie wiążą spojrzenie, zwiększając prawdopodobieństwo dłuższej fiksacji wzroku na obszarach wysokiego kontrastu i nasycenia. Psychoperformans może tę wiedzę wykorzystać, ale może także ją problematyzować: projektowanie pola obecności tak, by kolor „krzyczał” w miejscach, które w

praktyce nie powinny dominować (na przykład w obszarach zbyt silnych bodźców dla osób o wysokiej wrażliwości sensorycznej), może prowadzić do przeciążenia. Dlatego matryca decyzji musi kodować nie tylko to, jakie barwy i faktury pojawią się w polu, ale również ich hierarchię intensywności: które zostaną użyte jako sygnały wejścia, progi i akcenty, a które jako tło lub przestrzeń regeneracji. Obraz może w tym kontekście zostać zaprojektowany jako mapa stref barwnych o różnej „głośności”, słowo – jako sekwencja instrukcji, która prowadzi uczestnika przez te strefy, gest – jako trajektoria przejścia między obszarami o wysokiej i niskiej intensywności, światło – jako narzędzie chwilowego wzmacniania lub wygaszania koloru, dźwięk – jako struktura, która albo wzmacnia hierarchię (na przykład głośniejsze dźwięki w obszarach intensywnych barw), albo ją przełamuje, a obiekt – jako mobilny element, zdolny przenosić plamy barwne w pole i poza pole. W ten sposób kolor staje się nie tylko środkiem symbolicznego kodowania, lecz również instrumentem regulacji i negocjacji widzialności, w którym IndywiduAkcja może polegać zarówno na przyjęciu, jak i na odmowie oferowanych kodów barwnych, przepisując relacje między barwą, znaczeniem i ciałem.

Jeżeli nasycenie i jasność barwy potraktuje się nie jako „dodatkowe parametry” koloru, lecz jako osobne, relatywnie autonomiczne wymiary pola bodźcowego, to natychmiast ujawnia się ich znaczenie dla regulacji gęstości bodźców i marginesu sterowalności w psychoperformansie. Neurofizjologicznie mechanizmy odpowiedzialne za percepcję jasności i kontrastu luminancji są częściowo rozdzielone od torów przetwarzania chromatycznego: układy o przewodze projekcji magnokomórkowych szybciej reagują na zmiany luminancji i ruch, układy o przewodze projekcji parwokomórkowych przetwarzają relacje chromatyczne i szczegół przestrzenny. Oznacza to, że zmiana jasności i kontrastu może silnie modulować czujność i dominanta rytmiczna uwagi nawet wtedy, gdy relacje czysto chromatyczne pozostają bez zmian. W praktyce pola obecności powierzchnia o niskim nasyceniu, lecz wysokiej jasności może wywoływać zupełnie inne napięcie–uwolnienie niż powierzchnia o intensywnym, „ciężkim” kolorze przy mniejszej luminancji, mimo że obie nominalnie należą do tej samej kategorii barwnej. Psychoperformans operacjonalizuje tę dwoistość: plan sytuacyjny może zakładać fazy pracy w reżimie „wysokiej jasności–niskiej chromatyczności” (dominują biele, szarości, przygaszone pasma barwne), aby rozluźnić przywiązanie symboliczne do konkretnych barw, oraz fazy „wysokiej chromatyczności–kontrolowanej luminancji”, w których intensywnie nasycone plamy pojawiają się na ciemniejszym tle, przejmując funkcję perfonemów wywoławczych. Obraz organizuje wtedy mapę luminancji i nasycenia jako dwa nakładające się pola, słowo – różnicuje doświadczenie „blasku” i „gęstości barwy”, gest – sprawdza te różnice poprzez zbliżanie i oddalanie, przez dotyk i omijanie, światło – modulując poziom adaptacji wzrokowej, przesuwając całe pole obecności w stronę „prześwietlenia” lub „ściemnienia”, dźwięk – może synchronicznie zwiększać lub zmniejszać intensywność audialną w obszarach wysokiej luminancji, a obiekt – staje się nośnikiem konkretnych kombinacji tych parametrów. Matryca decyzji musi uwzględniać, że każda zmiana w osi jasność–kontrast generuje mikro–akty symboliczne: rozjaśnienie może być odczute jako „odstąpienie”, „ujawnienie”, ale także „hałas świetlny”, przyciemnienie – jako „uspokojenie”, „schronienie”, albo przeciwnie – „groźba” i „zanik”.

Adaptacje wzrokowe, szczególnie adaptacja do jasności i adaptacja chromatyczna, wprowadzają do pracy z kolorem wymiar czasowości, który bywa niedoszacowany w tradycyjnych ujęciach symboliki barw. Układ wzrokowy dąży do utrzymania względnej stałości postrzeganych kolorów mimo zmian oświetlenia, co w warunkach codziennych jest funkcjonalne, lecz w polu psychoperformansu może zostać użyte jako narzędzie demistyfikacji.

Zjawiska takie jak kontrast jednoczesny, kontrast następczy, efekt otoczenia barwnego czy specyficzne iluzje jasności pokazują, że to, jak barwa i światło są doświadczane, zależy silnie od kontekstu przestrzenno–czasowego. W planie sytuacyjnym można zatem projektować sekwencje, w których długotrwała ekspozycja na określoną dominantę kolorystyczną (na przykład rozległe pole ciepłych oranży) prowadzi do powstania negatywnych powidoków w kierunku barw komplementarnych, co następnie jest eksplorowane jako doświadczenie „wychodzenia koloru z ciała”. Obraz może wówczas pełnić funkcję ekranu dla powidoków, słowo – nazywać je i odróżniać od „prawdziwej” barwy powierzchni, gest – kierować spojrzenie między różnymi strefami pola, światło – sterować czasem ekspozycji i poziomem adaptacji, dźwięk – organizować rytm przejść między fazami „nasączenia” i „wypłukiwania” koloru, obiekt zaś – staje się punktem stabilnym, do którego można powrócić, by porównać subiektywne doświadczenie z fizyczną stałością materiału. Takie eksperymentalne sytuacje nie są grą formalną, lecz operacją na aktach symbolicznych: pokazują uczestnikom, że kolor nie jest niezmiennym atrybutem rzeczy, ale relacją dynamiczną między materią, światłem i aparatem percepcyjnym, co otwiera przestrzeń dla IndywидуAkcji rozumianej jako zdolność do dekonstrukcji rzekomo „oczywistych” jakości świata.

Temperatura barwowa światła, rozumiana zarówno w sensie fotometrycznym (ciepłe, neutralne, zimne spektrum źródła światła), jak i fenomenologicznym („ciepłe” i „zimne” wrażenia barwne), stanowi osobny poziom organizacji pola obecności. Środowiska o przewadze światła wysokotemperaturowego, zbliżonego do „zimnego” białego, wchodzą w silny rezonans z praktykami klinicznymi, biurowymi, laboratoryjnymi, przemysłowymi; światło niskotemperaturowe („ciepłe”) kojarzy się z wnętrzami domowymi, analogowymi formami oświetlenia, przestrzeniami odpoczynku i intymności. Psychoperformans traktuje te skojarzenia jako materiał, który można albo wykorzystać, albo odwrócić. W jednym wariantcie plan sytuacyjny może wzmacniać intuicyjną mapę: działania wymagające wysokiej koncentracji logoperformansu, intensywnej pracy analitycznej, kartowania pola znaczeń odbywają się w przestrzeni o dominancie neutralnego lub chłodnego światła, natomiast sekwencje przeznaczone na rozluźnienie, integrację, prozodię domknięcia – w „cieplejszym” reżimie luminancji. W innym wariantcie napięcie–uwolnienie może być zbudowane poprzez świadome przecięcie tych kodów: na przykład wprowadzenie ciepłej, niemal domowej temperatury barwowej do przestrzeni, w której materiały, obiekty i rejestry językowe przywodzą na myśl systemy medyczne lub instytucjonalne, może tworzyć pole obecności, w którym dotychczasowe doświadczenia kliniczne zostają przepisane. Obraz organizuje wtedy geometrię stref o różnych temperaturach barwowych, słowo – wskazuje, jakie skojarzenia są dopuszczane, a jakie zawieszone, gest – testuje granice tych stref, przechodząc z obszarów „zimnych” do „ciepłych” i odwrotnie, światło – staje się głównym operatorem przekształcania „klimatu” sceny, dźwięk – może odpowiadać zmianom temperatury barwowej zmianami w spektrum i dynamice (na przykład przejściem od metalicznych, wysokich częstotliwości do bardziej miękkich, niskich rejestrów), a obiekt – w zależności od tego, czy jest „oświetlony na zimno” czy „na ciepło”, przyjmuje odmienne profile symboliczne.

Specyficznego znaczenia temperatura barwowa nabiera w epoce wszechobecnych ekranów i oświetlenia LED, które wprowadzają do środowiska wizualnego pasma widma o charakterystyce odmienne zapisywanej przez układ wzrokowy niż światło dzienne czy tradycyjne źródła żarowe. Światło ekranów łączy w sobie komponenty silnie niebieskie i dynamicznie modulowane amplitudy luminancji, co wpływa nie tylko na percepcję koloru, ale także na rytmy

okołodobowe, regulację czuwania i senności, a pośrednio – na zdolność utrzymania uważności. Psychoperformans nie może tych uwarunkowań ignorować: w matrycy decyzji trzeba uwzględnić, czy źródła światła i obrazu w danym działaniu bazują na „świecie dziennym”, na światłach sztucznych o neutralnej charakterystyce, czy na ekranach cyfrowych; jaka jest ekspozycja uczestników na tego rodzaju bodźce przed i po działaniu; jakie są indywidualne progi wrażliwości. Może się okazać, że w przypadku niektórych osób już sama obecność ekranów w polu obecności podnosi gęstość bodźców do poziomu granicznego, niezależnie od tego, co jest na nich wyświetlane. W takiej sytuacji operowanie kolorem w kanałach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt powinno dążyć raczej do „analogowego” reżimu: barwy na powierzchniach matowych, w miękkim oświetleniu, z małą amplitudą fluktuacji luminancji, przy zredukowanej obecności światła niebieskiego. W innych przypadkach ekran może być użyty jako intencjonalny obiekt–klucz: źródło intensywnie „nienaturalnego” światła, które wprowadza do pola obecności doświadczenie sztuczności, nadmiaru, przesterowania, ale w ramach jasno zakodowanych progów ekspozycji i procedur decyzji „po”.

Nasycenie barwy, rozumiane jako „gęstość chromatyczna” bodźca, wprowadza kolejny poziom złożoności, ponieważ silnie sprzęga się z afektem. Badania nad preferencjami kolorystycznymi wskazują, że intensywnie nasyczone barwy często są oceniane jako „silne”, „wyraziste”, „pobudzające”, podczas gdy barwy o niskim nasyceniu – jako „spokojne”, „zgaszone”, „neutralne”, choć ta mapa nie jest uniwersalna kulturowo ani indywidualnie. Psychoperformans przyjmuje tę wiedzę jako punkt wyjścia, ale nie jako dogmat. W praktyce pola obecności można zauważyć, że ta sama barwa o wysokim nasyceniu może działać całkowicie odmiennie w zależności od tego, czy pojawia się w małych, akcentowych plamach, czy jako rozległe, dominujące tło; czy jest skontrastowana z innymi, równie nasyconymi barwami, czy otoczona polami o niskiej chromatyczności; czy obiekt, który ją niesie, ma masę, fakturę i temperaturę zgodną z afektem „pobudzenia”, czy przeciwnie – wprowadza element hamowania. W planie sytuacyjnym można tu projektować złożone matryce nasycenia: na przykład strefy „wysokiej gęstości barwnej” wprowadzane są tylko w określonych fazach działania, jako przestrzenie krótkotrwałej intensyfikacji, podczas gdy większość pola pozostaje w reżimie obniżonego nasycenia, co pozwala na oddech i powrót do bazowej regulacji. Obraz rozpisuje wtedy rozkład nasycenia w przestrzeni i czasie, słowo – może świadomie nazywać „gęste”, „przesyczone”, „rozrzedzone” obszary, gest – rozpoznaje w ciele, gdzie pojawia się przyciąganie, a gdzie unikanie, światło – może subtelnie podnosić lub obniżać postrzegane nasycenie poprzez zmianę temperatury barwowej lub kierunku padania, dźwięk – może wprowadzać analogiczne modulacje „nasycenia akustycznego” (od gęstych, bogatych widmowo struktur po minimalistyczne, rozcieńczone układy), a obiekt – w zależności od swojej ruchomości, staje się instrumentem miejscowego zagęszczania lub rozrzedzania koloru, przenoszonym przez uczestników wzdłuż trajektorii IndywiduAkcji.

Z tej perspektywy kolor nie może być traktowany jako statyczny „symbol”, lecz jako dynamiczny operator, który wchodzi w sprzężenie zwrotne z innymi wymiarami pola: rytmem, fakturą, ruchem, perspektywą, gęstością dźwięku. Psychoperformans, jeżeli ma zachować aspiracje naukowe, musi precyzyjnie kartować te sprzężenia: jakie kombinacje nasycenia, jasności, temperatury barwowej i faktury, w połączeniu z określonymi logoperformansami, gestami i konfiguracjami obiektów, sprzyjają stabilizacji pola obecności, a jakie prowadzą do jego rozchwiania; jakie zestawienia barwne ułatwiają przejście od percepcji skoncentrowanej na obiekcie do percepcji relacyjnej (między obiektami, między ciałami, między ciałem a tłem), a

jakie je blokują; w jaki sposób zmiany w kolorystyce wpływają na odczuwaną upływowość czasu i strukturę pamięci epizodycznej działań. Dopiero tak rozumiana praca z kolorem – zakorzeniona w wiedzy o percepcji, uwzględniająca historyczne i kulturowe kody barwne, a zarazem testująca je w rygorze matrycy decyzji – pozwala traktować kolor jako pełnoprawny składnik psychoperformansu, a nie dekoracyjny dodatek. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą wtedy wysokogęste, ale sterowalne pole obecności, w którym każda zmiana barwy, jasności, nasycenia i temperatury jest aktem symbolicznym o precyzyjnie projektowanej prozodii domknięcia, a IndywiduAkcja może rozwijać się poprzez subtelne redefinicje relacji między tym, co widzialne, tym, co domyślne, i tym, co ucieleśnione.

W tym miejscu konieczne staje się dołączenie do analizy koloru dwóch pozornie „drugorzędnych” wymiarów, które w praktyce psychoperformansu okazują się kluczowe: faktury oraz gradientu. Faktura – rozumiana zarówno jako realna mikrostruktura powierzchni, jak i jako wizualna sugestia szorstkości, gładkości czy ziarnistości – stanowi styk między modalnością wzrokową a dotykową, a tym samym jeden z głównych interfejsów między ciałem a kolorem. Badania nad percepcją faktury wskazują, że układ wzrokowy wykorzystuje zarówno informację o luminancji, jak i o chromatyczności do wnioskowania o strukturze powierzchni; drobne wariacje barwne mogą generować wrażenie „gęstości” lub „porowatości” nawet przy obiektywnie gładkim materiale. W polu obecności psychoperformansu oznacza to, że każda barwna plama jest równocześnie propozycją taktylnej trajektorii: czerń o matowej, głębokiej fakturze sygnalizuje inną dynamikę dotyku niż czernie błyszczące, lakierowane; pastelowe powierzchnie o subtelnej granulacji wchodzą w inne relacje z ciałem niż klinicznie gładkie biele. Gradient z kolei – stopniowa zmiana barwy, nasycenia lub jasności w przestrzeni – tworzy kontinuum, w którym percepcja nie zatrzymuje się na ostrych granicach, lecz porusza po wektorach „przejścia”. Z perspektywy fenomenologii widzenia gradient kształtuje doświadczenie głębi i „zanurzania się” w polu barwnym, z perspektywy neurokognitywnej – organizuje przepływ uwagi wzdłuż najłagodniejszych zmian, tworząc naturalne ścieżki skanowania sceny. Psychoperformans może operacjonalizować tę logikę: plan sytuacyjny przewiduje strefy o wyrazistej, „binarnie” skodeowanej kolorystyce (silne granice między polami barwnymi) oraz strefy gradientowo modulowane, w których kolor nigdy nie jest „taki sam”, lecz zawsze „w drodze”. Obraz rozpisuje rozkład faktur i gradientów jako mapę potencjalnych trajektorii wzroku i dotyku, słowo – może precyzyjnie różnicować jakości „szorstkości barwnej”, „miękości przejścia”, „płynności zanikania”, gest – bada te jakości poprzez różne reżimy kontaktu (muśnięcie, ucisk, wahanie, zatrzymanie dłoni w przestrzeni nad gradientem), światło – wydobywa lub niweluje mikrorzeźbę faktury oraz modulacje chromatyczne, dźwięk – może zostać zaprojektowany jako akustyczny analog gradientu i faktury (przejście od szumów ziarnistych do gładkich, ciągłych struktur widmowych), a obiekt – jest konkretnym nośnikiem tych parametrów, pozwalającym na zestrojenie modalności wzrokowej, dotykowej i słuchowej w jednym perfonemie. Margines sterowalności zależy tu bezpośrednio od tego, jak gęsto nasycone są pole fakturalne i gradientowe: nadmierna „szumowość” wizualna (drobnokropliste, migotliwe faktury połączone z gwałtownymi gradientami) może prowadzić do przeciążenia sensorycznego i destabilizacji pola obecności, podczas gdy subtelne, szerokopasmowe przejścia i faktury o wyraźnej, ale nieagresywnej strukturze mogą wspierać modulacje napięcie–uwolnienie w sposób płynny, dający się negocjować przez uczestnika w procesie IndywiduAkcji.

Drugim kluczowym, często niedocenianym wymiarem koloru jest język – system nazw barwnych, metafor, idiomów, które organizują doświadczenie chromatyczne na poziomie logoperformansu. Klasyczne badania nad polami leksykalnymi barw, od propozycji uniwersaliów chromatycznych po ich krytyki, pokazały, że granice między kolorami są w istotnym stopniu wyznaczone przez kategorie językowe; jednocześnie neurofizjologia widzenia i psychofizyka barw zdają się wskazywać na pewne wspólne punkty odniesienia, takie jak barwy unikalne czy struktury przestrzeni barwnych. Dla psychoperformansu istotne jest jednak nie rozstrzyganie sporów o „uniwersalia”, lecz operacjonalizacja faktu, że nazwanie barwy jest aktem symbolicznym o konkretnych konsekwencjach dla pola obecności. Uczestnik, który mówi „to jest czerwone”, wykonuje inną pracę logoperformatywną niż ten, który określa tę samą plamę jako „rdzawą”, „karminową”, „zranioną”, „liturgiczną”. W planie sytuacyjnym można zatem projektować fazy „odbarwione językowo”, w których słowo jest celowo ograniczane do prostych etykiet, aby umożliwić koncentrację na czysto sensorycznej stronie doświadczenia, oraz fazy „nadbarwne językowo”, gdzie zachęca się do generowania rozbudowanych metafor i asocjacji, które ujawniają indywidualne i kulturowe mapy koloru. Obraz staje się w takim reżimie tłem dla logoperformansu – nie tyle „ilustracją” słów, ile polem, na którym różne systemy nazw barwnych konkurują ze sobą; gest – może wskazywać, zawieszać, cofać się, gdy brakuje odpowiedniego słowa, ujawniając granice języka; światło – modulując widoczność subtelnych różnic chromatycznych, wprowadza sytuacje, w których język zostaje zmuszony do precyzowania lub przyznania się do bezradności; dźwięk – może zostać użyty jako „paleta foniczna”, w której różne barwy są powiązane z różnymi rejestrami głosu, intonacjami, rytmami mowy; obiekt – jako nośnik koloru jest równocześnie nośnikiem opowieści, wspomnień, idiomów kulturowych. Z perspektywy IndywiduAkcji szczególnie interesujące są momenty rozszczepienia między tym, „co się widzi”, a tym, „co się mówi”: gdy język uporczywie klasyfikuje daną barwę w sposób nieadekwatny do doświadczenia somatycznego, powstaje szczelina, którą psychoperformans może eksplorować jako miejsce potencjalnej transformacji – albo poprzez rozluźnienie hegemonii danego systemu nazw, albo poprzez świadome „przeprogramowanie” asocjacji barwnych. Matryca decyzji powinna wówczas uwzględniać nie tylko parametry fizyczne koloru, lecz także parametry leksykalne i kulturowe: jakie nazwy barw będą wprowadzane, jakie idiomy są w danym kontekście obciążone przemocą symboliczną lub stereotypami, jakie metafory mogą wspierać, a jakie sabotować proces rekontekstualizacji relacji z kolorem.

Ostatecznie kolor w psychoperformansie jawi się jako wymiar radykalnie wielowarstwowy: z jednej strony zakorzeniony w twardych uwarunkowaniach fizjologii widzenia, opisanych przez neuronaukę, psychofizykę i teorię systemów wizyjnych; z drugiej – nasycony historiami, mitami, ikonografiami, kodami estetycznymi; z trzeciej – sprzęgnięty z fakturą, gradientem, temperaturą barwową i jasnością, a więc z materialną mikroarchitekturą pola obecności. Aby ta złożoność stała się użyteczna, a nie paraliżująca, psychoperformans musi traktować kolor jako pełnoprawny komponent matrycy decyzji: każdy wybór barwy, nasycenia, jasności, faktury, gradientu i temperatury barwowej jest wyborem epistemologicznym i etycznym, wpływającym na gęstość bodźców, dominanta rytmiczna, margines sterowalności i możliwe trajektorie IndywiduAkcji. Obraz organizuje przestrzenne relacje barw i ich przejść; słowo – kształtuje językowe i symboliczne ramy ich interpretacji; gest – testuje te ramy w ciele, sprawdzając, które konfiguracje koloru sprzyjają ekspansji ruchu, a które prowadzą do skurczu, zamrożenia, rozproszenia; światło – modulując widoczność, kontrast i temperaturę, decyduje o tym, czy kolor działa jako bodziec afirmujący, uspokajający, alarmujący, czy jako tło; dźwięk – może

rezonować z paletą barwną, wzmacniając lub niwelując jej afektywne wektory; obiekt – wreszcie – jest miejscem, w którym wszystkie te wymiary krzyżują się w jednym, konkretnym perfonemie. W takim ujęciu kolor nie jest ani czystą „symboliką”, ani czystą „fizyologią”, lecz dynamiczną konfiguracją relacji między ciałem, materią i kulturą, która w polu obecności psychoperformansu podlega badaniu, radykalnej rekontekstualizacji i świadomemu projektowaniu. To właśnie czyni z pracy z kolorem nie dekoracyjny dodatek, lecz jedno z głównych laboratoriów, w których psychoperformans potwierdza swoją ambicję bycia praktyką jednocześnie artystyczną, somatyczną i naukową, zdolną do precyzyjnego modelowania aktów symbolicznych w splotach obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt.

10.3. Kadrowanie i wektor spojrzenia: obiekty pola widzenia

Kadrowanie w psychoperformansie nie jest jedynie techniką kompozycji obrazu, odziedziczoną po fotografii, filmie czy scenografii teatralnej, ale fundamentalnym operatorem pola obecności, który wyznacza ontologiczne i epistemiczne granice tego, co w ogóle może zostać rozpoznane jako „obiekt” w polu widzenia. Od tradycji perspektywy renesansowej, przez aparat fotograficzny, aż po współczesne interfejsy ekranowe, kadrowanie pełni funkcję aparatu selekcji: wybiera wycinek świata, stabilizuje go, nadaje mu status „sceny”, a tym samym ustanawia relacje między centrum a peryferiami, między figurą a tłem, między tym, co widoczne, a tym, co wypchnięte poza ramę. W psychoperformansie ten klasyczny aparat zostaje radykalnie zoperacjonalizowany: plan sytuacyjny precyzuje nie tylko granice fizycznego kadru (ramy papieru, format kadru w kamerze, obrys przestrzeni działania), lecz także wektory spojrzenia, które przez ten kadr przechodzą. Wektor spojrzenia nie jest tu rozumiany wyłącznie jako geometria osi optycznej gałki ocznej czy obiektywu, ale jako złożony konstrukt łączący kierunek uwagi, dominującą intencję poznawczą, strukturę afektywną i społeczną dystrybucję władzy wzrokowej. W tym sensie każde kadrowanie jest jednocześnie aktem ontologicznym (określa, co „istnieje” jako obiekt pola widzenia), epistemologicznym (ustala, co może zostać poznane) i politycznym (decyduje, kto patrzy, na kogo, z jakiej pozycji, przy jakiej gęstości bodźców i z jakim marginesem sterowalności).

Obiekty pola widzenia w tym ujęciu nie są rozumiane jako neutralne „przedmioty w zasięgu wzroku”, lecz jako elementy o zróżnicowanym potencjale perfonemicznym, osadzone w sieci relacji przestrzennych, symbolicznych i kinestetycznych. Teorie saliencji wzrokowej, od modeli opartych na kontrastach luminancji i chromatyczności po nowsze ujęcia uwzględniające ruch, symetrię i znaczenie semantyczne, wskazują, że układ wzrokowy automatycznie konstruuje coś w rodzaju „mapy istotności”, na której wybrane punkty pola widzenia stają się szczególnie uprzywilejowanymi kandydatami do fiksacji. Psychoperformans przechwytyuje tę wiedzę, ale nie po to, by bezrefleksyjnie ją eksploatować, lecz by świadomie ją modyfikować: plan sytuacyjny może zostać zbudowany tak, aby domyślne obiekty wysokiej saliencji (centralne, kontrastowe, dobrze oświetlone) nie były jedynymi biegunami pola obecności; przeciwnie, można projektować sytuacje, w których wektor spojrzenia zostaje przesunięty ku obszarom peryferyjnym, strefom „szumowym”, fragmentom pozornie drugorzędny. Obraz organizuje tu rozmieszczenie obiektów pola widzenia w taki sposób, aby ich potencjał przyciągania spojrzenia był różnicowany, a nie z góry przesądzony; słowo – poprzez logoperformans – może albo wzmacniać kulturowo utrwalone trajektorie uwagi („spójrz tutaj”, „to jest ważne”), albo świadomie je sabotować („zatrzymaj się na tym, co zwykle omijasz wzrokiem”); gest –

wskazywania, zasłaniania, przestaniania, odwracania ciała – urealniania w przestrzeni kinestetycznej wektory spojrzenia projektowane na poziomie obrazu i języka; światło – poprzez lokalne koncentracje i rozrzedzenia luminancji – buduje mapę energetyczną pola widzenia, w której pewne obszary są niemal „przymusowo” oglądane, a inne wymagają świadomego wysiłku, aby stać się przedmiotem percepcji; dźwięk – poprzez nagłe pojawienia, zmiany kierunku źródła, różnice w natężeniu – potrafi dramatycznie przechwycić wektor spojrzenia, zmuszając ciało do orientacji wzrokowej w stronę akustycznego perfonemu; obiekt – wreszcie – jest tym, co w takim polu widzenia staje się konkretnym „ogniskiem” IndywiduAkcji, miejscem, w którym spojrzenie, uwaga, pamięć i afekt krzyżują się w jednym, silnie zogniskowanym akcie symbolicznym.

Kadrowanie i wektor spojrzenia w psychoperformansie mają zawsze charakter podwójnie ucieleśniony: z jednej strony dotyczą pozycji i ruchu ciała uczestnika w przestrzeni (orientacja głowy, rotacja tułowia, relacja między osią wzroku a osią ciała, relacje między ciałami w polu), z drugiej – dotyczą medialnych urządzeń rejestrujących (kamera, aparat fotograficzny, telefon, projektor), które wprowadzają dodatkowe warstwy kadru. Można mówić tu o co najmniej trzech poziomach: kadrze somatycznym (to, co rzeczywiście mieści się w polu widzenia uczestnika w danym ustawieniu ciała i głowy), kadrze medialnym (to, co w tym samym momencie rejestruje obiektyw urządzenia) oraz kadrze symbolicznym (to, co w opowieściach, rysunkach, rekonstrukcjach uczestnicy wskazują jako „to, co widzieli”). Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny, może te poziomy względem siebie divergować lub konwergować: w niektórych perfonemach kluczowe będzie doświadczenie rozszczepienia („to, co widzę”, „to, co kamera wycina z mojego widzenia”, „to, co później pamiętam jako widziane”), w innych – próba ich zsynchronizowania. W obu przypadkach wektor spojrzenia staje się parametrem, który można mierzyć (choćby jakościowo, przez opisy uczestników lub śledzenie ruchu głowy i oczu), modelować (przez architekturę światła, rozmieszczenie obiektów, trajektorie wejść i wyjść z pola widzenia) i modyfikować (przez interwencje w logoperformans i choreografie gestów). Gęstość bodźców w kadrze oraz dominanta rytmiczna zmian ujęcia – tego, co znajduje się w centrum i na obrzeżach pola widzenia – bezpośrednio przekładają się na obciążenie uwagi, a tym samym na margines sterowalności: nadmiernie zagęszczony kadr, w którym liczne obiekty pola widzenia rywalizują o dominację, może prowadzić do fragmentaryzacji percepcji, podczas gdy kadr oszczędny, ale dynamicznie modulowany w czasie sprzyja sekwencyjnemu, analitycznemu przechodzeniu wektora spojrzenia od obiektu do obiektu.

W tym ujęciu kluczowe jest także rozróżnienie między kadrowaniem „statycznym” a „dynamicznym”. Kadrowanie statyczne to takie, w którym ramy pola widzenia pozostają przez dłuższy czas niezmiennie: ciało uczestnika zajmuje relatywnie stabilną pozycję, granice sceny są wyraźnie zdefiniowane, obiekty pola widzenia utrzymują się w zasięgu wzroku, nawet jeśli wektor spojrzenia przesuwają się pomiędzy nimi. Kadrowanie dynamiczne natomiast zakłada ruch – zarówno po stronie ciała (przemieszczenia, obroty, zmiany wysokości pozycji), jak i po stronie samego pola (przesuwanie obiektów, włączanie i wyłączanie źródeł światła, zmiany projekcji). Psychoperformans może zatem projektować sekwencje, w których wektor spojrzenia jest zmuszony do gwałtownych, rytmicznie zagęszczonych przeskoków (silne modulacje napięcie–uwolnienie w krótkich interwałach) albo przeciwnie – do powolnego, kontemplacyjnego przesuwania się po polu, w którym obiekty zmieniają się minimalnie, a zasadniczą „akcją” jest sama dynamika uwagi. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt splatają się wówczas w jedną, skomponowaną partyturę wektorów: obraz decyduje o tym,

które linie sił struktury wizualnej prowadzą spojrzenie ku określonym punktom; słowo – czy to w formie instrukcji, czy swobodnego logoperformansu – może wzmacniać lub osłabiać te linie; gest – zmienia topologię relacji między ciałami i obiektami, otwierając lub zamykając korytarze widoczności; światło – wycina z tła kolejne fragmenty sceny, niczym ruchomy reflektor, który prowadzi wektor spojrzenia jak po trajektorii dramaturgicznej; dźwięk – działa jako niewidzialny operator orientacji, skłaniając ciało do określonych obrotów, pochyłów, zwrotów głowy; obiekt – jako cel, punkt zatrzymania lub przeszkoda w polu widzenia – inicjuje perfonemy fiksacji, uników, zderzeń spojrzeń. Dzięki temu kadrowanie i wektor spojrzenia w psychoperformansie stają się narzędziami nie tylko kompozycji wizualnej, lecz precyzyjnego modelowania trajektorii uwagi, a więc podstawowego medium IndywiduAkcji w polu obecności.

Jeżeli w klasycznych teoriach obrazu i kina wektor spojrzenia analizowany był przede wszystkim jako relacja widz–ekran, to w psychoperformansie kluczowe staje się jego włączenie w topologię relacji między ciałami, w której każdy uczestnik jest równocześnie podmiotem patrzącym i obiektem pola widzenia innych. Reguły kontaktu wzrokowego, opisane w socjologii interakcji twarzą w twarz, teorii proxemiki i psychologii społecznej jako strukturyzujące „ramy” sytuacji, zostają tutaj potraktowane jako materiał do świadomej re–aranżacji. W planie sytuacyjnym można z góry zdefiniować, czy oś wektorów spojrzenia ma się organizować wokół jednego ciała w pozycji frontowej, jak w klasycznej scenie teatralnej, czy raczej zostać rozproszona w układzie kolistym, diagonalnym, spiralnym, w których nie istnieje jedno „uprzywilejowane” centrum. Obraz wyznacza wówczas architekturę ustawień ciał – rzędy, półokręgi, struktury amfiteatralne, układy „plecy do pleców” czy „bokiem do środka” – w których twarz, od dawna analizowana jako uprzywilejowany nośnik ekspresji i władzy, staje się jednym z wielu obiektów pola widzenia, a nie absolutnym horyzontem percepcji. Słowo, poprzez logoperformans, może tę hierarchię wzmacniać (na przykład prosząc o „mówienie do” kogoś wprost, wymuszając wektor spojrzenia na osi mówca–adresat) albo celowo ją rozszczepiać, zapraszając do mówienia „w przestrzeń”, „do obiektu”, „do światła”, co prowadzi do przesunięcia wektora z twarzy ludzkiej na inne elementy pola obecności. Gest – odwrócenie głowy, spuszczenie wzroku, świadome wybranie punktu fiksacji „obok” interlokutora – koduje mikro–polityki widzialności: czy kontakt wzrokowy jest obowiązkowy, czy negocjowalny, czy można go przerwać bez sankcji. Światło, poprzez selektywne oświetlenie twarzy, profili lub raczej rąk, obiektów, fragmentów przestrzeni, decyduje o tym, czy to, co dominujące w polu widzenia, to „kto”, czy „co”. Dźwięk – modulując słyszalność głosu w zależności od pozycji ciała i kierunku spojrzenia – może wzmacniać lub osłabiać sprzężenie „patrzę na tego, kogo słyszę”; rozproszone szумы tła, echo, maskowanie akustyczne pozwalają czasem „być słyszonym” bez konieczności „bycia widzianym”. Obiekt wreszcie, umieszczony między ciałami, może pełnić rolę tarczy, medium, ekranu, katalizatora spojrzeń: to na niego mogą się kierować fiksacje, które w przeciwnym razie zawisłyby na twarzy drugiej osoby, generując zbyt wysoki poziom napięcia. W tym sensie projektowanie obiektów pola widzenia w psychoperformansie zawiera w sobie wyraźny wymiar etyczny i afektywny: pozwala redisponować wektory spojrzenia tak, aby nie musiały one stale kolonizować ciał, lecz mogły krążyć także po rzeczach, światłach, powierzchniach, wprowadzając bardziej złożone, mniej opresyjne konfiguracje widzialności.

Na poziomie mikropercepcyjnym kadrowanie i wektor spojrzenia można opisać w kategoriach „mikrogramatyki spojrzeń”, w której sekwencje fiksacji i sakkad tworzą coś w rodzaju perfonemów wzrokowych. Badania nad ścieżkami skanowania scen wizualnych pokazują, że oko nie porusza się po obrazie w sposób ciągły, lecz skokowy, tworząc sekwencje zatrzymań i

przeskoków, które odwzorowują zarówno wrodzone preferencje układu wzrokowego, jak i wyuczone schematy kulturowe (na przykład kolejność odczytywania tekstu, rozpoznawania twarzy, interpretowania gestów). Psychoperformans przechwytuje tę wiedzę, traktując każdy przeskok wektora spojrzenia jako akt symboliczny o znaczeniu nie mniejszym niż wypowiedziane słowo czy wykonany gest. Plan sytuacyjny może w związku z tym przewidywać, jakie „ścieżki wzroku” zostaną najprawdopodobniej wygenerowane przez określone rozmieszczenie obiektów pola widzenia: powierzchnie o wysokim kontraście, silnych gradientach, wyrazistej fakturze czy gwałtownych przejściach koloru przyciągają fiksacje inaczej niż jednolite, matowe, niskokontrastowe tła. Obraz – rozumiany tu jako całościowa architektura bodźców wzrokowych – może zostać zaprojektowany tak, aby ścieżka skanowania była względnie przewidywalna (na przykład prowadząc wzrok po sekwencji obiektów w określonym porządku) lub celowo heurystyczna, zmuszająca do poszukiwania nowych trajektorii. Słowo, gdy pojawia się w polu widzenia jako napis, hasło, etykieta, fragment tekstu, konkuruje z innymi obiektami o uwagę: sekwencja czytania staje się jednym z głównych wektorów spojrzenia, a logoperformans może modulować napięcie między tym, co czytane, a tym, co oglądane. Gest wskazywania, zasłaniania, przesuwania obiektów po kadrze nie jest więc jedynie „pomocą wizualną”, ale interwencją w mikrogramatykę spojrzeń, która może wzmacniać lub rozpraszać określone sekwencje sakkad. Światło, wprowadzając lokalne jaskrawości, refleksy, ruchome plamy luminancji, może kształtować rytm skanowania niezależnie od struktury obiektów – na przykład sprawiając, że oko podąża za wędrującą plamą światła po ścianie, mimo że „semantycznie” najważniejsze są statyczne elementy na stoliku. Dźwięk – przez nagłe akcenty, lokalizacyjne wskazówki akustyczne – potrafi gwałtownie przechwycić wektor spojrzenia, generując dodatkowe perfonemy „refleksyjnego zwrotu głowy”, które wchodzą w interferencję z dotychczasową ścieżką skanowania. Obiekt – jako element, który może zasłaniać inne, odbijać światło, generować specyficzne cienie – staje się nie tylko celem spojrzenia, ale także operatorem kadru: przesunięcie jednego przedmiotu może otworzyć lub zamknąć całe sektory pola widzenia, zmieniając tym samym możliwe trajektorie sakkad. Gęstość bodźców wizualnych w danym fragmencie kadru – liczba krawędzi, faktur, gradientów, tekstur – oraz ich rozkład w czasie (zmiany położenia, zapalanie i gaszenie źródeł światła, pojawianie się i znikanie napisów) decydują więc o dominanta rytmiczna spojrzeń: czy oko pracuje w trybie „skanowania ratunkowego”, chaotycznie poszukując punktu zaczepienia, czy w trybie „czytania” uporządkowanej sekwencji, czy wreszcie w trybie kontemplacji, utrzymując długie fiksacje na jednym obiekcie pola widzenia.

Z tym mikro– i makro–poziomem pracy wektora spojrzenia ściśle sprzęga się wymiar etyczny i polityczny, który we współczesnej teorii obrazu i praktykach krytycznych jest opisywany poprzez kategorie spojrzenia uprzedmiotawiającego, kolonizującego, uprzywilejowanego, ale też oporu, odmowy widzialności, anonimowości. Psychoperformans, operując w realnych polach obecności, w których ciała uczestników mają konkretne historie traum, stygmatyzacji, medykalizacji czy fetyszyzacji, nie może traktować wektora spojrzenia jako czysto formalnego parametru kompozycji. Każde kadrowanie, które eksponuje jedno ciało jako centralne, oświetlone, otoczone spojrzeniami innych, odsyła do archiwum sytuacji, w których ktoś był „wystawiony na widok” bez zgody; każde zaprojektowane odosobnienie w cieniu, na obrzeżach kadru, może reprodukcja doświadczenia wykluczenia. Dlatego plan sytuacyjny musi explicite zawierać matrycę decyzji dotyczącą widzialności: czy uczestnik ma prawo pozostać poza kadrem, zasłonić twarz, odwrócić się, zamknąć oczy; czy obraz dokumentujący działanie obejmuje wszystkich w równym stopniu, czy zachowuje strefy anonimowości; czy

logoperformans dopuszcza meta-komentarz na temat tego, jak „się patrzymy” i „na kogo patrzymy”. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt w takim ujęciu nie są neutralnymi kanałami ekspresji, ale narzędziami dystrybucji spojrzeń: obraz może utrzymywać hierarchie widzialności lub je rozmontowywać, pokazując to, co zwykle ukryte (na przykład dłoń zamiast twarzy, obiekty zamiast ciał); słowo może nazywać i problematyzować pozycje „bycia widzianym”, wprowadzając refleksję nad wstydem, dumą, ekspozycją i prawem do niewidzialności; gest może służyć zarówno jako narzędzie kontroli (wskazywanie, kogo „teraz oglądamy”), jak i emancypacji (wspólne ustawianie kadru przez uczestników); światło może wytwarzać strefy półwidoczności, w których obecność nie wymaga pełnej ekspozycji, lecz może istnieć jako kontur, cień, refleks; dźwięk może zastępować obraz jako główne medium obecności, pozwalając „istnieć w polu” bez bycia oglądanym; obiekt może przejść na siebie część spojrzeń, funkcjonując jako ekran, za którym ciało zyskuje margines sterowalności nad własną widzialnością. W tej perspektywie kadrowanie i wektor spojrzenia stają się nie tylko kwestią kompozycji czy percepcji, lecz podstawowym instrumentem etyki psychoperformansu: tym, co decyduje, czy pole obecności jest przestrzenią świadomej, negocjowalnej IndywiduAkcji, czy też kolejną, tylko subtelniej zakodowaną sceną przymusu patrzenia i bycia oglądanym.

W perspektywie zaawansowanej praktyki psychoperformansu kadrowanie i wektor spojrzenia stają się także narzędziami systematycznego badania konfiguracji uwagi, pamięci i afektywności, w których pole obecności funkcjonuje jak dynamiczna scena testowania hipotez o relacjach między widzialnością a sprawczością. Konfiguracje obiektów pola widzenia – twarzy, fragmentów ciała, rekwizytów, płaszczyzn z obrazami, tekstem lub światłem, stref tła o różnej gęstości bodźców – można w tym ujęciu traktować jako materialne odpowiedniki „zestawów bodźców” używanych w klasycznych badaniach okulograficznych, z tą różnicą, że tutaj nie steruje nimi zewnętrzny eksperymentator, lecz zostają one włączone w matrycę decyzji planu sytuacyjnego, podporządkowaną IndywiduAkcji. Układ kanału obraz jest świadomie projektowany tak, aby modulować równowagę między uwagą zorientowaną oddolnie, sterowaną saliencją bodźców (kontrast luminancji, faktury, ruch), a uwagą zorientowaną odgórnie, regulowaną przez intencjonalne zadania i logoperformans. Gdy w polu widzenia pojawia się dominujący obiekt wysokokontrastowy, pulsujące źródło światła lub jaskrawo zabarwiony gradient, wówczas spodziewać się można dominacji krótkich fiksacji i gwałtownych sakkad, odpowiadających trybowi eksploracji środowiska pod kątem zagrożenia lub nagrody; gdy natomiast obraz jest zdominowany przez powierzchnie o równomiernej fakturze, miękkich przejściach tonalnych, subtelnych modulacjach barwy, przeważać będą dłuższe fiksacje, bardziej równomierna dystrybucja spojrzeń, typowa dla trybu kontemplacyjnego. Plan sytuacyjny, operując tymi parametrami, może świadomie przełączać pole obecności między tymi modalnościami, zsynchronizowanymi z logoperformansem, który definiuje zadania percepcyjne (opisywanie, porównywanie, wyszukiwanie, „bycie z obrazem bez nazywania”). Gęstość bodźców w kanale obraz musi być przy tym precyzyjnie kalibrowana względem marginesu sterowalności: nadmiar konkurencyjnych obiektów pola widzenia sprzyja rozproszeniu, mikrodysocjacji i poczuciu utraty orientacji, natomiast zbyt radykalna redukcja bodźców może prowadzić do „zawieszenia percepcyjnego” na pojedynczym elemencie, które w określonych profilach psychopatologicznych lub neurokognitywnych wzmaga ruminację i fiksację. Psychoperformans, traktując pole widzenia jako podatne na modulację środowisko eksperymentalne, wykorzystuje więc kadrowanie nie tylko jako narzędzie estetyczne, lecz jako

instrument regulacji pomiędzy tymi skrajnościami, w którym obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt współtworzą złożone, wieloskalowe partytury uwagi.

Konsekwencje tego podejścia stają się szczególnie wyraziste tam, gdzie do pola obecności wprowadzana jest rejestracja audiowizualna, a więc drugi, mediowany wektor spojrzenia: spojrzenie obiektywu, monitoru podglądowego, potencjalnej przyszłej widowni. Kamera, aparat fotograficzny, ekran projekcyjny nie są w psychoperformansie neutralnymi narzędziami dokumentacji, lecz wysokointensywnymi obiektami pola widzenia, które natychmiast rekonfigurują mikrogramatykę spojrzeń i relacje władzy. Kierunek obiektywu wyznacza dodatkowy wektor patrzenia, który przecina dotychczasową sieć relacji wzrokowych między ciałami; pozycja kamery, jej wysokość, dystans ogniskowej, wybór planu (detal, półzblizenie, plan ogólny) oraz decyzja, czy ekran podglądowy pozostaje widoczny dla uczestników, czy nie, wprowadzają nową topologię widzialności, w której ktoś nie tylko „jest oglądany przez innych obecnych”, ale także „może być oglądany w przyszłości przez nieobecnych”. Matryca decyzji musi zatem rozstrzygać, czy kamera zostaje wpisana w pole obecności jako jawny aktor, którego obecność jest negocjowana w logoperformansie, czy też ma zostać maksymalnie zneutralizowana, aby nie kolonizowała wektorów spojrzenia. W pierwszym wariantcie obiekt kamery może zostać zderytualizowany poprzez symboliczne gesty: wspólne „przekazanie” jej między uczestnikami, pozwolenie na redefiniowanie kadru przez różne osoby, tymczasowe odwrócenie obiektywu w stronę ścian lub obiektów nieożywionych, co rozbija asymetrię między „nagrywającym” a „nagrywanym”. W drugim wariantcie decyzja o niewłączaniu rejestracji jest równie istotna epistemicznie jak decyzja o jej użyciu: oznacza uznanie, że dane procesy IndywiduAkcji mogą zachodzić tylko tam, gdzie wektor spojrzenia nie jest multiplikowany przez techniczne oko, a obraz jako ślad pozostaje wewnętrzny, obecny wyłącznie w pamięci ciała i w logoperformansie uczestników. Niezależnie jednak od wybranego rozwiązania, włączenie lub wyłączenie obiektów medialnych zawsze reorganizuje kanały obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt: pojawienie się czerwonej diody kamery, charakterystycznego dźwięku migawki, faktu bycia w osi obiektywu generuje nowe perfonemy spojrzenia, które mogą zostać twórczo przepracowane, ale też mogą zablokować margines sterowalności, jeżeli nie zostaną włączone w jawną, refleksyjną architekturę pola obecności. W tym sensie psychoperformans proponuje wyraźnie odmienny od naiwnego dokumentalizmu model relacji między obrazem a działaniem: nie chodzi o „rejestrację tego, co i tak by zaszło”, lecz o rozpoznanie, że sama możliwość rejestracji jest jednym z najpotężniejszych obiektów pola widzenia, który wymaga równie starannego kadrowania jak każdy inny element planu sytuacyjnego.

Trzeci, bardziej długofalowy horyzont pracy z kadrowaniem i wektorem spojrzenia dotyczy tego, w jaki sposób powtarzalne konfiguracje obiektów pola widzenia – schematy ustawień, architektury oświetlenia, typy obrazów i ich relacji z ciałami – współkonstytuują jednostkowe „idiomy widzenia”, a więc względnie trwałe sposoby organizowania pola obecności w życiu codziennym. Powracające w psychoperformansie ćwiczenia, w których spojrzenie jest kierowane ku peryferiom pola widzenia, ku obszarom zazwyczaj ignorowanym, do wnętrza gestu dotyku, w stronę źródeł światła zamiast obiektów oświetlanych, ku relacjom między obiektami a tłem, prowadzą do przekształcenia tych idiomów, co w perspektywie fenomenologicznej można opisać jako przesunięcie struktury figury i tła. Plan sytuacyjny, który cyklicznie projektuje sytuacje, w których obraz nie fiksuje się na twarzy, normatywnym centrum czy najbardziej spektakularnym obiekcie, lecz wędruje ku „marginesom widzialności”, wytwarza

z czasem nowe trajektorie domyślne: to, co dotąd pozostawało niezauważane, staje się punktami spontanicznego zaczepienia uwagi, natomiast to, co zwykle dominowało w polu widzenia, traci nieco swojej hegemonii. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, konsekwentnie używane do modulacji tych trajektorii – poprzez zmianę kadru, redefinicję „ważnych” i „mało ważnych” elementów sceny, przeprogramowanie relacji między wektorem spojrzenia a logoperformansem – stają się narzędziami nie tylko krótkotrwałej regulacji percepcji, lecz długotrwałej IndywiduAkcji sposobu widzenia świata. Kadrowanie przestaje być wtedy rozumiane jako jednorazowy wybór wycinka rzeczywistości, a staje się procesem długofalowego modelowania topologii spojrzenia: przekształcaniem tego, co w danej biografii staje się domyślnie widoczne, co pozostaje na stałe w cieniu, a co stopniowo uzyskuje status obiektu pola widzenia, zdolnego wejść w relacje z innymi wymiarami doświadczenia w wysokiej rozdzielczości pola obecności.

10.4. Dokument a inscenizacja: rzeczywistość, fikcja, znak

Relacja między dokumentem a inscenizacją w psychoperformansie wymaga rozmontowania kilku utrwalonych opozycji – „realność” przeciwstawiona „fikcji”, „rejestracja” przeciwstawiona „kreacji”, „świadczenie” przeciwstawione „znakowi” – i przeformułowania ich w kategoriach pola obecności, perfonemu i matrycy decyzji. Klasyczna teoria obrazu dokumentalnego, od Siegfrieda Kracauera po André Bazina, zakładała szczególny status ontologiczny zapisu fotograficznego i filmowego jako śladu, indeksu rzeczywistości, w którym świat „odciska się” na nośniku. Współczesna teoria performansu i mediów – od Peggy Phelan, przez Philipa Auslandera, po analizy praktyk re-enactment – wyostrzyła jednak rozpoznanie, że każdy akt dokumentacyjny jest zarazem inscenizacją w sensie ścisłym: wyborem kadru, perspektywy, dystansu, rytmu ujęć, relacji między tym, co wchodzi w obraz, a tym, co zostaje wypchnięte poza jego granice. Psychoperformans przyjmuje to rozpoznanie jako punkt wyjścia, ale nie poprzestaje na ironicznym stwierdzeniu, że „wszystko jest inscenizacją”; przeciwnie, traktuje dokument i inscenizację jako dwa komplementarne reżimy organizowania pola obecności, które można projektować, kalibrować i poddawać kontroli w matrycy decyzji. Dokument nie jest tu przeciwieństwem inscenizacji, lecz jej szczególną modalnością – taką, w której plan sytuacyjny deklaratywnie uprzywilejowuje wierność określonym parametrom rzeczywistości (czasowym, przestrzennym, cielesnym, materialnym), a inscenizacja nie jest „udawaniem”, lecz jawnym modelowaniem warunków widzialności, słyszalności i czytelności aktu symbolicznego. W tym sensie pytanie o „realność” obrazu przeformułowane zostaje na pytanie o architekturę znaków – o to, jakie konfiguracje indeksów, ikon, symboli i performatywów są dopuszczalne, a jakie byłyby nadużyciem w odniesieniu do konkretnego pola obecności.

Z perspektywy psychoperformansu kluczowa jest zatem nie tyle ontologia nośnika (fotografia, wideo, zapis audio), ile ontologia relacji, w której dokument jest generowany. Jeżeli pole obecności definiowane jest jako dynamiczna konfiguracja perfonemów w splocie obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, to każdy akt dokumentacyjny jest dodatkowym perfonemem, który wchodzi w to pole i je przeorganizowuje. Pojawienie się obiektywu, mikrofonu, notującej ręki, diagramu czy formularza badawczego zmienia dominanta rytmiczna interakcji, gęstość bodźców, wektory spojrzenia, relacje władzy między uczestnikami, a także prozodię domknięcia – nie tylko w sensie estetycznym, ale w sensie decyzji „po”, która musi rozstrzygnąć o obiegu, dostępie i interpretacji wytworzonych śladów. W tym świetle klasyczne rozróżnienie

„dokumentalne” kontra „fikcjonalne” okazuje się niewystarczające; bardziej adekwatne staje się rozróżnienie między dokumentem nieprzezroczystym, który ujawnia swoje warunki powstania jako integralną część planu sytuacyjnego, a dokumentem pseudoprzezroczystym, który usiłuje wykreować wrażenie „czystej rejestracji” i tym samym ukrywa własną inscenizacyjność. Psychoperformans konsekwentnie dąży do pierwszej opcji: dokument ma być znakiem, który wskazuje nie tylko na „to, co się wydarzyło”, lecz również na to, w jakim układzie aparatów, decyzji, negocjacji i asymetrii mógł w ogóle powstać.

Włączenie perspektywy znaku – od trójkopodu Peirce’a na ikon, indeks i symbol, po semiotykę wizualną, antropologię obrazu i analizę aparatu u Jeana-Louisa Baudry’ego – pozwala umieścić spór dokument/inscenizacja na innym poziomie. Obraz dokumentalny w psychoperformansie ma zawsze komponent indeksalny (ślady światła odbitego od rzeczywistych obiektów na konkretnym nośniku, ścieżkę dźwiękową odpowiadającą realnym wibracjom), ale ta indeksalność zostaje od razu wpisana w bardziej złożony układ ikonizacyjno-symboliczny: kadrowanie, dobór ogniskowych, relacja światła zastanego i projektowanego, sposób montażu, wybór ujęć i ich kolejności, decyzje o tym, które logoperformanse zostaną w całości zachowane, a które poddane kondensacji, wycięciu lub retranskrypcji. Jednocześnie psychoperformans silnie podkreśla wymiar performatywny znaku – w duchu teorii aktów mowy i badań nad performatywnością – rozumiejąc, że deklaracja „to jest dokument” sama jest aktem sprawczym, który zmienia sposób czytania materiału, rozkład odpowiedzialności i oczekiwań odbiorczych. Deklaracja „to jest inscenizacja” również ma ten charakter, tyle że przenosi uwagę z roszczeń do referencji na roszczenia do spójności formalnej, gry, ironii, meta-komentarza. Matryca decyzji psychoperformansu musi więc rozstrzygać nie tylko parametry techniczne dokumentacji, ale też status wypowiedzi, jaką jest sam dokument: czy ma on funkcjonować jako dowód w sensie quasi-forensycznym, jako materiał do analizy fenomenologicznej, jako element autoetnograficzny, jako komponent dzieła sztuki instalacyjnej, czy jako wewnątrzsystemowe narzędzie uczenia się o polach obecności. Od tych rozstrzygnięć zależy, w jaki sposób realność, fikcja i znak zostaną zestrojone w konkretnym planie sytuacyjnym – czy dokument będzie próbował „przyłgnąć” do realności, minimalizując inscenizacyjność, czy raczej ujawni swoją konstruowaną naturę i zaprosi do współtworzenia fikcji, która nie jest kłamstwem, lecz eksperymentalną zmienną w procedurze IndywiduAkcji.

Psychoperformans, aby utrzymać rygor naukowy i etyczny, musi rozróżniać co najmniej trzy zasadnicze reżimy dokumentu: dokument wewnętrzny, dokument zewnętrzny i dokument zwrotny, z których każdy inaczej rozkłada relacje między realnością, fikcją i znakiem. Dokument wewnętrzny to wszelka rejestracja powstająca przede wszystkim na użytek uczestników i samej praktyki – notatniki somatyczne, szkice przestrzeni, diagramy pola obecności, zapisy logoperformansu, fotografie robocze, nagrania audio w wysokiej rozdzielczości afektywnej, ale o ograniczonym zasięgu dystrybucji. Ich funkcją nie jest budowanie zewnętrznej wiarygodności, lecz umożliwienie precyzyjnego powrotu do mikrodarzeń w celu ich analizy fenomenologicznej, neurokognitywnej czy hermeneutycznej. Dokument zewnętrzny to materiały przeznaczone dla innych systemów odniesienia – instytucji naukowych, artystycznych, medycznych, archiwów pamięci, publiczności – a więc dokumenty, które wchodzi w obieg dyskursywny i stają się elementem szerszych ekonomii symbolicznych opisanych przez Pierre’a Bourdieu czy Michela Foucaulta. Dokument zwrotny wreszcie to forma, która jest konstruowana po to, aby wrócić do uczestników w nowej postaci – jako montaż wideo służący refleksji, transkrypcja logoperformansu użyta do dalszej pracy,

sekwencja obrazów prezentowana w następnych iteracjach planu sytuacyjnego. W każdym z tych reżimów inne jest znaczenie „realności”: w dokumencie wewnętrznym realność odnosi się przede wszystkim do zgodności zapisu z parametrami pola obecności (czas, rozmieszczenie ciał, dominanta rytmiczna, gęstość bodźców); w dokumencie zewnętrznym – do wiarygodności wobec norm epistemicznych danej dyscypliny (wymogi rzetelności badań, przejrzystości metod, reprezentatywności, ochrony danych); w dokumencie zwrotnym – do tego, czy przedstawiony ślad jest rozpoznawalny przez uczestników jako nieprzemocowa interpretacja ich doświadczenia. To, co z punktu widzenia teorii mediów mogłoby zostać opisane jako prosta różnica między „materiałem surowym” a „produktem montażu”, w psychoperformansie rozpisuje się więc na skomplikowaną matrycę decyzji, w której obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt muszą być kalibrowane nie tylko pod względem estetycznym, lecz także hermeneutycznym i prawnym.

Na tym tle inscenizacja odsłania swoje podwójne oblicze. Z jednej strony, wykorzystywane w psychoterapii, dramaterapii, psychodramie czy performatywnych re-enactmentach praktyki odgrywania i powtarzania scen uczą, że fikcja może pełnić funkcję „bezpiecznej ramy” dla przetwarzania doświadczeń granicznych: zachowana zostaje rozpoznawalna struktura sytuacji (progi, wejścia, przejścia, wyjścia), ale zmienia się jej obsada, tempo, skala, rozkład akcentów, co pozwala przepracować traumatyczną matrycę przy mniejszym koszcie afektywnym. Z drugiej jednak strony, praktyki te bywały wielokrotnie krytykowane za możliwość niejawną manipulacji – za to, że prowadzący może narzucać własny scenariusz znaczenia, a uczestnik zostaje uprzedmiotowiony jako „materiał dramatu”. Psychoperformans, korzystając z tych tradycji, musi więc wyraźnie rozgraniczyć inscenizację hermeneutyczną – której celem jest wspólne badanie struktur doświadczenia – od inscenizacji instrumentalnej, podporządkowanej celom dydaktycznym, propagandowym czy estetyzującym. W inscenizacji hermeneutycznej realność dotyczy struktury relacji i wektorów siły, a fikcja pełni funkcję narzędzia modelowania; znak – obrazowy, werbalny, gestyczny – zostaje jawnym interfejsem do testowania alternatywnych konfiguracji pola obecności. W inscenizacji instrumentalnej natomiast fikcja staje się zasłoną dla realnych asymetrii władzy, a dokumentacja – obraz, nagranie, zapis – może zamienić się w narzędzie wtórnego zawłaszczania. Dlatego matryca decyzji w psychoperformansie musi wprost kodować, jakiego typu inscenizacje są dopuszczalne, jakie typy fikcji mają charakter deklaracyjny (zaznaczony jako eksperyment, hipoteza, „gdybanie”), a jakie byłyby etycznie nieakceptowalne. Dotyczy to także poziomu mikro: już sam wybór, czy obiekty będą układane tak, aby na nagraniu tworzyły „czytelny portal wejściowy”, czy też pole obecności pozostanie wizualnie „rozproszone”, ma konsekwencje dla tego, w jakim stopniu dokument audiowizualny będzie funkcjonował jako znak – czy pozostanie śladem wewnętrznym, czy zacznie żyć własnym życiem jako autonomiczne „dzieło”, potencjalnie zaciemniające proces, który miał udokumentować. W tym sensie psychoperformans reinterpretuje klasyczną opozycję dokumentu i inscenizacji: nie przeciwstawia „prawdziwego” zapisu „udawanej” scenie, lecz rozpisuje całe kontinuum relacji między realnością, fikcją i znakiem, w którym każda decyzja o włączeniu kamery, ustawieniu światła, zapisie logoperformansu, rozmieszczeniu obiektów, a nawet o tym, czy w ogóle powstanie jakiegokolwiek dokument, musi być analizowana jako perfonem o konkretnych skutkach epistemicznych, somatycznych i politycznych w polu obecności.

Najbardziej zaawansowane użycia obrazu w psychoperformansie sytuują się tam, gdzie dokument i inscenizacja zostają świadomie splecione w jedno urządzenie epistemiczne, a pole

obecności jest projektowane jako układ sprzężonych aparatów: cielesnych, optycznych, akustycznych, dyskursywnych. Kamera, projektor, ekran, powierzchnie odbijające, lustrzane i półprzezroczyste, a także procedury montażu i projekcji przestają być jedynie technicznymi dodatkami, a stają się równorzędnymi aktorami w sieci, którą opisuje matryca decyzji. W tym ujęciu dokument nie jest neutralnym zapisem, lecz zogniskowaną formą logoperformansu wizualnego, w którym ramy kadru, parametry ostrości, ekspozycji i głębi ostrości, sposób prowadzenia ruchu kamery, relacja między planem ogólnym a zbliżeniem, między czasem rzeczywistym a kondensacją montażową, kodują implicitne teorie ciała, sprawczości i relacji. Inscenizacja zaś nie jest prostą „aranżacją sytuacji”, lecz świadomym konstruowaniem warunków, w których te teorie stają się przedmiotem eksperymentu: pole obecności zostaje zorganizowane tak, aby uczestnicy mogli nie tylko doświadczyć swojej widzialności i zapisu, ale także wziąć udział w negocjowaniu ich parametrów. Z punktu widzenia perfonemiki szczególnie istotne są momenty, w których aparat optyczny zostaje wprost włączony w obieg gestów: gdy kamera jest przekazywana z rąk do rąk, ustawiana wspólnie, gdy uczestnicy wspólnie decydują, jaka trajektoria ruchu kamery najlepiej oddaje ich relację do obiektów i przestrzeni. W takich sytuacjach dokument staje się perfonemem współdzielonego ustawienia wektora spojrzenia, a inscenizacja – perfonemem sprawdzania, jakie topologie relacyjne generuje dany sposób kadrowania: czy obraz wzmacnia asymetrię (wysokie plany nadzorcze, spojrzenie z góry), czy ją niuansuje (oscylacja między perspektywą pierwszoosobową a panoramiczną), czy otwiera pole na multiperspektywiczność (wielokrotne równoległe punkty widzenia). Włączenie do tego układu światła – naturalnego i projektowanego – oraz dźwięku – od szumu tła po złożoną warstwę akustyczną – sprawia, że dokument–inscenizacja staje się złożonym znakiem multimodalnym: obraz nie tylko „pokazuje”, lecz jednocześnie modeluje gęstość bodźców, rytmy napięcie–uwolnienie, hierarchie widzialności i słyszalności, a więc bezpośrednio ingeruje w przebieg IndywiduAkcji.

W tej perspektywie fundamentalne znaczenie zyskuje kwestia odpowiedzialnej realności, rozumianej nie jako mit „czystego dostępu” do wydarzenia, lecz jako rygorystyczne zarządzanie statusem znaków, które dokument–inscenizacja wprowadza do obiegu. Odpowiedzialna realność wymaga, aby każdy obraz – niezależnie od tego, czy powstał w trybie dokumentalnym, czy w trybie wysoce stylizowanej fikcji – był w matrycy decyzji jednoznacznie zakodowany pod względem zakresu uprawnień interpretacyjnych: czy wolno go czytać jako wskaźnik przebiegu somatycznych reakcji, czy wyłącznie jako metaforyczną konstrukcję; czy może być używany jako materiał dowodowy w analizach klinicznych lub badaniach, czy tylko jako asumpt do refleksji fenomenologicznej; czy jest obrazem, który ma szansę wejść do archiwum jako element długotrwałej topologii pamięci, czy raczej jako efemeryczny perfonem, którego prozodia domknięcia przewiduje zniszczenie nośnika po wykonaniu określonej funkcji. Z perspektywy etyki psychoperformansu szczególnie newralgiczne są sytuacje, w których dokument–inscenizacja przekracza próg wewnętrznego pola obecności i zostaje włączony w zewnętrzne obiegi: repertuar wystawienniczy instytucji sztuki, publikacje naukowe, materiały dydaktyczne, obieg medialny. Wówczas granice między realnością, fikcją i znakiem ulegają kolejnemu przeformatowaniu: to, co wewnątrz planu sytuacyjnego funkcjonowało jako narzędzie kontenerujące i demistyfikujące doświadczenie, na zewnątrz może stać się fetyszem, spektaklem, narzędziem wtórnej stygmatyzacji lub romantyzującej mitologizacji cierpienia. Dlatego decyzja „po” musi obejmować nie tylko los materialnych nośników dokumentu, ale także los generowanych przez nie narracji: kto ma prawo opowiadać, interpretować, nadawać tytuły i komentarze, w jakim języku dyscyplinarnym (kliniczny, artystyczny, edukacyjny,

filozoficzny), z jakimi zastrzeżeniami co do granic ważności wniosków. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, które weszły w konfigurację dokument–inscenizacja, muszą zostać ponownie zestrojone w prozodii domknięcia tak, aby nie uruchomić niekontrolowanych reżimów widzialności i interpretacji. Oznacza to między innymi konieczność projektowania ścieżek anonimizacji i pseudonimizacji na etapie planu sytuacyjnego (tak, by uczestnik mógł rozpoznać się w obrazie bez ryzyka natychmiastowej identyfikacji zewnętrznej), rozwijania praktyk wspólnej kontroli montażu (udział uczestników w decyzjach o doborze ujęć, stopniu stylizacji, obecności lub braku logoperformansu komentarzowego), a także refleksyjnego zarządzania archiwum, w którym dokumenty nie są składowane jako „surowe dane”, lecz jako wrażliwe perfonemy o ograniczonym czasie i zakresie użycia. Tylko w takim ujęciu dokument i inscenizacja stają się w psychoperformansie tym, czym być powinny: nieprzezroczystymi, ale precyzyjnie kalibrowanymi znakami, które służą IndywiduAkcji zamiast ją kolonizować i które pozwalają utrzymać wysoką gęstość epistemiczną bez utraty marginesu sterowalności i integralności uczestniczących ciał.

10.5. Percepty trudne i ochrona pola widzenia: ekonomia bodźców

W psychoperformansie termin „percepty trudne” musi zostać zdefiniowany operacyjnie, z pełną świadomością, że trudność percepcyjna nie jest wyłącznie funkcją fizycznych parametrów bodźca, lecz efektem złożonej interakcji między cechami sygnału, stanem układu nerwowego, historią uczenia, aktualną sytuacją afektywną oraz strukturą pola obecności. Z perspektywy psychofizyki widzenia trudność może wynikać z wysokiego kontrastu, gwałtownych przejść luminancji, intensywnych przeplotów przestrzennych, silnej flickerowości lub zjawisk aliasingu, które przeciążają system integracji wzrokowej w obszarach V1–V4 i w strumieniach brzusznych oraz grzbietowych. Z punktu widzenia Gestalt i współczesnych modeli selektywnej uwagi (Desimone, Duncan, Lavie) trudne są konfiguracje, w których nakłada się wiele konkurencyjnych figur, brak jest wyraźnej hierarchii pola, a mechanizmy grupowania i segregacji sceny wizualnej (podobieństwo, bliskość, ciągłość, domknięcie) zostają wystawione na graniczne napięcia. W ujęciu neurokognitywnej teorii predykcyjnego kodowania (Friston, Clark) trudne będą te percepty, w których błąd predykcji – różnica między generowanymi przez mózg modelami a rzeczywistym napływem sygnału – utrzymuje się w wysokiej amplitudzie i nie poddaje się szybkiemu „wyciszeniu” przez aktualizację generatywnego modelu. Wreszcie w perspektywie fenomenologicznej i klinicznej trudność może wynikać z afektywnego nasycenia obrazu – z obecności motywów zagrażających, wstydliwych, tabuizowanych, powiązanych z traumą – albo z jego niejednoznaczności, która wymusza permanentne przełączanie się między konkurencyjnymi ramami interpretacyjnymi. Psychoperformans, projektując plan sytuacyjny, musi więc rozumieć „percept trudny” jako kategorię wielowymiarową: obejmującą komponenty fizyczne (kontrast, ruch, migotanie, gęstość konturów), semantyczne (symbolika przemocy, choroby, rozpadu, erotyki, śmierci), strukturalne (złożone układy perspektywiczne, anamorfy, obrazy wielostabilne), a także relacyjne (to, czy dany obraz jest oglądany samotnie, w duecie, w grupie, pod spojrzeniem innego). W polu obecności każdy z tych wymiarów musi zostać wpisany w matrycę decyzji: to, co dla jednej osoby będzie neutralnym obrazem abstrakcyjnym, dla innej – z uwagi na historię percepcji i uczenia – może stać się bodźcem granicznym, rozrywającym margines sterowalności. Ekonomia bodźców w tym kontekście oznacza zarządzanie całkowitym obciążeniem aparatu wzrokowego i systemów atencyjnych:

utrzymywanie takiej gęstości bodźców, w której perfonemy wizualne – obraz, słowo w formie zapisu, gest wywołujący zmiany kadru, modulowane światło, dźwięk ramujący uwagę, obiekt jako źródło i ekran percepcji – pozostają przetwarzalne z akceptowalnym kosztem fizjologicznym i afektywnym.

Ochrona pola widzenia w psychoperformansie nie jest jedynie kwestią ergonomii czy „komfortu uczestnika”, lecz fundamentalnym wymogiem metodologicznym i etycznym, wynikającym z neurofizjologicznej architektury systemu wzrokowego oraz z wiedzy o mechanizmach przeciążenia sensorycznego i dysregulacji afektywnej. Pole widzenia jest tu rozumiane nie tylko jako geometryczny sektor przestrzeni, w którym bodźce osiągają próg świadomości, ale jako dynamiczna mapa priorytetów, modulowana przez salientność bodźców, zadania, oczekiwania oraz stan autonomicznego układu nerwowego. Badania nad mapami uwagowymi (Posner, Corbetta, Itti, Koch) pokazują, że elementy o wysokiej intensywności kontrastu, ruchu, zmiany i semantycznej istotności przyciągają zasoby uwagi nawet wbrew intencjom podmiotu, a ich kumulacja w polu widzenia radykalnie zawęża margines sterowalności. W praktyce oznacza to, że plan sytuacyjny musi kodować nie tylko „co jest widoczne”, ale także „gdzie jest widoczne”, „w jakiej sekwencji się pojawia” oraz „jak długo pozostaje w centrum pola”. Rozkład perfonemów wizualnych musi uwzględniać różnice między obszarem centralnym a peryferycznym pola widzenia: w centrum można dopuścić wyższą złożoność formy przy niższym natężeniu ruchu, natomiast na obrzeżach – gdzie system detekcji zagrożeń i ruchu jest szczególnie czuły – konieczna jest większa dyscyplina w zakresie migotania, gwałtownych przejść luminancji czy lateralnych fluktuacji bodźców. Ochrona pola widzenia polega więc na świadomym kształtowaniu topologii bodźców: neutralne tła, stabilne linie horyzontu, obszary „odpoczynku wzrokowego” stanowią nie luksus, lecz konieczny warunek prowadzenia bardziej złożonych operacji na perceptach trudnych. Obraz, słowo jako element wizualny (typografia, gęstość tekstu), gest organizujący trajektorie spojrzenia, światło jako regulator kontrastu, dźwięk jako narzędzie przesuwania ogniska uwagi poza przeciążone sektory wzroku oraz obiekt jako fizyczny bufor między ciałem a nadmiarem bodźców – wszystkie te kanały muszą zostać tak zestrojone, aby pole obecności nie przekształciło się w agresywny krajobraz bodźców, w którym IndywiduAkcja zostaje zastąpiona reakcjami obronnymi fight/flight/freeze.

Ekonomia bodźców w ujęciu psychoperformansu wyrasta z założenia, że aparat percepcyjny i atencyjny dysponuje skończonym budżetem przetwarzania, a każda nadwyżka w jednym kanale sensorycznym musi zostać „opłacona” przez redukcję zdolności regulacji w innych wymiarach. W tym sensie jest ona bliska współczesnym teoriom obciążenia poznawczego i sensorycznego, które pokazują, że zbyt wysoka gęstość bodźców wizualnych – zwłaszcza tych o wysokiej nieprzewidywalności – prowadzi do spadku zdolności monitorowania sygnałów interoceptywnych, osłabienia funkcji wykonawczych, zwiększonej podatności na impulsywne decyzje oraz utraty zdolności do metarefleksji. W polu obecności oznacza to, że nieograniczona ekspozycja na percepty trudne, nawet jeśli pozornie zwiększa „intensywność” doświadczenia, w rzeczywistości może redukować głębokość IndywiduAkcji: uczestnik przestaje być zdolny do symbolicznego opracowywania bodźców i przechodzi w tryby czysto defensywne. Ekonomia bodźców wymaga zatem wbudowania w plan sytuacyjny mechanizmów dystrybucji obciążenia: jeżeli w danym momencie intensyfikowany jest kanał obraz – na przykład przez wprowadzenie złożonego, afektywnie nasyconego materiału wizualnego – kanał dźwięk powinien pozostać w reżimie minimalnym lub silnie uporządkowanym; jeśli gest i ruch wprowadzają silne zmiany w

wektorach spojrzenia, światło powinno zapewniać stabilność i przewidywalność ekspozycji; jeśli obiekty w polu widzenia są wieloznaczne i trudne semantycznie, słowo w logoperformansie powinno pełnić funkcję klarującego, a nie dodatkowo zaciemniającego komentarza. W tym sensie ekonomia bodźców jest nie tyle ograniczeniem, ile warunkiem możliwości zaawansowanej pracy z perceptami trudnymi: dopiero w polu obecności, w którym budżet percepcyjny jest zarządzany z wysoką precyzją, możliwe staje się stopniowe poszerzanie tolerancji na złożoność i afektywne nasycenie obrazu, bez ryzyka dezintegracji pola widzenia i utraty prozodii domknięcia, która byłaby dla uczestnika rozpoznawalna jako własna.

W perspektywie neurokognitywnej ochrona pola widzenia w obliczu perceptów trudnych wymaga zastosowania strategii, które można opisać jako stopniowaną regulację salencji i kontrolowaną modulację okien predykcji. Modele ucieleśnionej percepcji i aktywnej inferencji wskazują, że układ wzrokowy nie tyle „odbiera” bodźce, ile generuje hipotezy o świecie i testuje je w kolejnych cyklach porównania z napływającym sygnałem. Percept trudny, jeżeli zostaje wprowadzony nagle, przy pełnej ekspozycji i bez przygotowania, generuje skokowy wzrost błędu predykcji, który musi zostać natychmiast „obsłużony” przez system regulacji autonomicznej; często kończy się to przełączeniem w tryb hiper–lub hipo–pobudzenia i zawężeniem pola świadomości do wąskiego tunelu obronnego. W psychoperformansie unika się takiej brutalnej procedury, wprowadzając perfonemy wizualne w trybie segmentacji i stopniowania: obraz trudny może pojawić się najpierw jako fragment, rozmyte tło, cień lub refleks, a dopiero później jako wyrazista figura; alternatywnie najpierw pojawia się logoperformans narracyjny lub somatyczne „zakotwiczenie” (gest, oddech, kontakt z obiektem neutralnym), a dopiero w drugiej lub trzeciej fazie – właściwy bodziec wizualny. Tak rozłożona w czasie ekspozycja pozwala układowi predykcyjnemu rozwinąć „miękkie” przejścia pomiędzy hipotezami, zamiast doświadczyć gwałtownego zerwania. Plan sytuacyjny koduje tu kolejność i czas trwania kolejnych odsłon perceptu trudnego, a pole obecności zostaje zorganizowane tak, by zawsze istniała dostępna wizualna strefa wycofania: neutralna powierzchnia, jednolita faktura, stabilna linia horyzontu, do której spojrzenie może powrócić, gdy amplituda błędu predykcji staje się nadmierna. Obraz trudny wchodzi zatem w dialog z obrazem neutralnym, słowo trudne – z logoperformansem stabilizującym, gest ukierunkowany na trudny fragment pola – z gestem „odwrotu” do obiektu buforowego, światło eksponujące dramatyczny kontrast – z miękką warstwą tła, dźwięk intensyfikujący napięcie – z warstwą akustyczną, która umożliwia ponowne rozproszenie uwagi. Margines sterowalności zostaje w ten sposób rozłożony na całe spektrum kanałów, a percept trudny nie jest nigdy jedynym „głosem” w polu, lecz jednym z elementów złożonej, ale ekonomicznie zorganizowanej partytury bodźców.

Drugim kluczowym aspektem ochrony pola widzenia jest świadome projektowanie relacji między percepcją a agencyjnością: percept trudny staje się bardziej destrukcyjny w tych kontekstach, w których jednostka doświadcza go jako nieuniknionej, narzuconej od zewnątrz ekspozycji. Badania nad traumą, nadwrażliwością sensoryczną i zaburzeniami przetwarzania bodźców wskazują, że jednym z głównych czynników ryzyka jest poczucie utraty wpływu na intensywność i czas trwania kontaktu z bodźcem. W psychoperformansie matryca decyzji zakłada więc, że uczestnik – nawet jeśli formalnie nie pełni roli projektującego – musi mieć dostęp do co najmniej kilku perfonemów regulacyjnych, pozwalających modyfikować własne pole widzenia. Mogą to być gesty zasłonięcia, odwrócenia wzroku, zmiany pozycji ciała, obniżenia głowy, skorzystania z obiektu–filtra (półprzezroczysta tkanina, okulary o określonej transmisji, ekran o zmiennej przepuszczalności), jak również werbalne sygnały zatrzymania lub

zmiany intensywności światła i projekcji. Kluczowe jest, aby te gesty nie były traktowane jako „przerwanie działania”, lecz jako integralne perfonemy planu sytuacyjnego, przewidziane, nazwane i znormalizowane. Włączone w logoperformans instrukcji i komentarza, stają się częścią języka pola obecności, a nie „oznacznikiem słabości” uczestnika. Z punktu widzenia neurokognitywnego przywrócenie agencyjności w kontaktach z perceptami trudnymi zwiększa próg tolerancji na złożoność bodźców: układ nerwowy działa w trybie współregulacji, a nie w trybie biernego bombardowania, co sprzyja integracji doświadczenia i redukcji wtórnych konsekwencji w postaci unikania lub kompulsywnego powracania do bodźców traumatycznych. W tym kontekście obraz przestaje być absolutnym imperatywem widzialności, słowo – monologiem autorytetu, gest – jednostronnym ruchem „pokazywania”, światło – niekwestionowaną ekspozycją, dźwięk – tłem bez negocjowalności, obiekt – sztywną scenografią. Zamiast tego wszystkie te kanały stają się modulowalne: światło może zostać przygaszone na sygnał uczestnika, projekcja – zatrzymana, obiekt przesunięty tak, aby wypadł z centralnego pola widzenia, dźwięk – ściśniony, logoperformans – przełączony z rejestru analitycznego na rejestr wsparcia. Pole obecności przyjmuje wówczas formę współtworzonej topologii regulacji, w której percepty trudne są punktem intensyfikacji, ale nie punktem hegemonicznym, a ochrona pola widzenia oznacza w praktyce zapewnienie dróg wyjścia i powrotu w każdej fazie ekspozycji.

Trzecim wymiarem ekonomii bodźców, nierozzerwalnie związanym z ochroną pola widzenia, jest projektowanie temporalnych i przestrzennych gradientów złożoności, które można odnieść do pojęcia scaffolding, ale przepisane na język perfonemiki i topologii pola obecności. Złożoność obrazu – zarówno w sensie fizycznym, jak i semantycznym – nie powinna w psychoperformansie pojawiać się w formie skoków, lecz jako krzywa, w której kolejne segmenty działania eksplorują różne rejony przestrzeni bodźców, pozwalając na stopniową adaptację. Można tu mówić o architekturze „mikro–stref”: obszarów, w których dominują figury proste, neutralne i symetryczne; obszarów z większą gęstością detali, ale o ograniczonym nasyceniu afektywnym; wreszcie obszarów, w których pojawiają się percepty trudne, ale otoczone polami wizualnego „odpoczynku”. Uczestnik może przechodzić między tymi strefami zgodnie z dominanta rytmiczna działania, a logoperformans może nazywać i ramować te przejścia, czyniąc z nich świadome akcenty IndywiduAkcji. Z perspektywy neurokognitywnej takie gradienty sprzyjają plastyczności sieci wzrokowych i atencyjnych: pozwalają ćwiczyć przełączanie między stanami wysokiej i niskiej stymulacji, rozwijają zdolność do modulowania ogniskowania uwagi, zmniejszają skłonność do „zawieszania się” w jednym, nadmiernie intensywnym rejonie pola. Z perspektywy etycznej zapewniają natomiast, że żadna osoba nie zostaje „uwięziona” w strefie perceptów trudnych bez wyraźnie dostępnej trajektorii wycofania. Obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt, rozłożone w takich gradientach złożoności, przestają tworzyć przypadkowy zbiór wrażeń, a zaczynają funkcjonować jak starannie skomponowana topografia uczenia się percepcyjnego: nie narzucają „praca z trudnym materiałem zawsze do końca”, lecz proponują dynamiczną ekonomię bodźców, w której ekspozycja, wycofanie, powrót i re–konfiguracja są równorzędnymi perfonemami. Ekonomia ta staje się jednym z głównych warunków, dzięki którym psychoperformans może pracować z perceptami trudnymi nie jako z fetyszem transgresji, lecz jako z materiałem długoterminowej, odpowiedzialnej IndywiduAkcji, w której ochrona pola widzenia jest warunkiem, a nie przeszkodą, dla głębokiej transformacji relacji jednostki z obrazem i słuchaniem świata.

W perspektywie kognitywistyki uwagi oraz teorii obciążenia percepcyjnego ochrona pola widzenia przed przeciążeniem perceptami trudnymi może zostać opisana jako precyzyjne zarządzanie konkurencją o zasoby przetwarzania między bodźcami centralnymi a peryferyjnymi. Modele selekcji uwagowej wysokiego rzędu – od koncepcji pola roboczego do ujęć biased competition – wskazują, że to, co zostaje „wpuszczone” do świadomego doświadczenia, jest rezultatem dynamicznej rywalizacji populacji neuronalnych reprezentujących równocześnie wiele obiektów i cech. Percept trudny zyskuje przewagę w tej rywalizacji nie tylko dzięki swojej intensywności fizycznej (kontrast luminancji, jaskrawość koloru, złożoność konturów), ale także dzięki obciążeniu semantycznemu (figury związane z zagrożeniem, wstydem, winą, stratą). Psychoperformans wprowadza do tego układu świadomą, somatycznie zakorzenioną modulację priorytetów: logoperformans może ukierunkować uwagę na elementy „pomocnicze” obrazu (tła, rytmy strukturalne, neutralne faktury), gest może zainicjować ruch oczu lub głowy, który przesuną ognisko percepcji z centrum na obrzeża, światło może zostać przebudowane tak, aby percept trudny przestał być jedynym biegunem kontrastu, dźwięk może wprowadzić alternatywny wektor orientacji, a obiekt fizyczny – na przykład neutralny artefakt dotykowy – może zakotwiczyć część zasobów uwagowych w innej modalności. Pole obecności staje się wówczas przestrzenią, w której konkurencja bodźców nie jest pozostawiona przypadkowi lub nieświadomym algorytmom wzmacniania, lecz zostaje częściowo przechwycona przez matrycę decyzji: fonemy „przesunięcia uwagi”, „zmiękczenia tła” czy „wprowadzenia bodźca buforowego” funkcjonują jak wysokopoziomowe reguły gier, które umożliwiają utrzymanie marginesu sterowalności nawet wówczas, gdy percept trudny pozostaje w polu widzenia. Z punktu widzenia Indywidualnej Akcji kluczowe jest to, że uczestnik uczy się nie tyle „nie widzieć” tego, co trudne, ile rozpoznawać i ćwiczyć alternatywne trajektorie uwagi w gęstych polach bodźców – a więc rozwija zdolność finezyjnego kształtowania relacji między obrazem a innymi kanałami: słowem, gestem, światłem, dźwiękiem i obiektem, które wspólnie organizują topologię doświadczenia.

Wysokopoziomowa ekonomia bodźców wzrokowych w psychoperformansie obejmuje również wymiar normatywny, który wykracza poza poziom pojedynczej sesji i dotyczy projektowania całych ekosystemów wizualnych, w których praktyka jest osadzona. Współczesne środowiska życia – instytucje opieki, szkoły, przestrzenie pracy, infrastruktury medyczne – charakteryzują się chronicznym nadmiarem sygnałów wizualnych o zróżnicowanej ważności informacyjnej i afektywnej; w literaturze dotyczącej higieny percepcyjnej coraz częściej podkreśla się, że przewlekłe przeciążenie pola widzenia jest czynnikiem ryzyka dla zaburzeń lękowych, dysregulacji afektu, deficytów uwagi i wypalenia. Psychoperformans, operując w takich środowiskach, nie może ograniczać się do lokalnej „neutralizacji” pojedynczych perceptów trudnych, lecz musi diagnozować i przeprojektowywać całe reżimy widzialności: identyfikować strefy permanentnej nad-ekspozycji (ciągłe komunikaty ostrzegawcze, agresywne kontrasty kolorystyczne, kakofonia znaków typograficznych), pola chronicznej niewidzialności (przestrzenie marginalizowane, miejsca kojarzone ze „zapasem”, odpadami, zapleczem), a także obszary pozornej neutralności, które w rzeczywistości reprodukuja określone hierarchie władzy i wykluczenia. Plan sytuacyjny psychoperformansu może funkcjonować jako tymczasowa „warstwa korekcyjna” nałożona na te środowiska: przez częściowe zaciemnienie nadmiernie eksponowanych bodźców, wprowadzenie powierzchni rytalizujących widzenie (kurtyny, parawany, prześwity), repartycję plam koloru, reorganizację gestów przejścia w przestrzeni. Obraz – w formie map, diagramów, schematów przepływu spojrzeń – pozwala zobaczyć strukturalne nadmiary i braki, słowo – w logoperformansie

badawczym – ujawnia kategorie, którymi na co dzień nieświadomie posługuje się instytucja („strefa czysta”, „strefa brudna”, „tyłne wyjście”, „poczekalnia”), gest – śledzi trajektorie ruchu ciała w relacji do pól widzialności, światło – materializuje hierarchie uwagi, dźwięk – ujawnia korelacje między gęstością wizualną a hałasem tła, obiekt – staje się wskaźnikiem, który można przemieszczać, aby testować alternatywne konfiguracje percepcyjne. W tej perspektywie ochrona pola widzenia nie jest już jedynie kwestią „troski o wrażliwego uczestnika”, lecz staje się projektem polityczno–epistemicznym: remediacją systemów widzialności, które z definicji faworyzują określone ciała, praktyki i narracje, a inne systematycznie przeciążają lub wymazują. IndywiduAkcja, aby mogła rozwijać się w takich warunkach, wymaga nie tylko mikro–protez regulacyjnych, lecz także strukturalnej zmiany ekosystemów wizualnych – i to właśnie psychoperformans, dzięki swojej perfonemicznej precyzji i matrycy decyzji, jest jednym z narzędzi tej zmiany.

Ostatecznie, pytanie o percepty trudne i ekonomię bodźców w polu widzenia dotyczy także statusu samego widzenia jako modalności epistemicznej uprzywilejowanej lub zdehierarchizowanej. W tradycji nowoczesnej wzrok bywał traktowany jako zmysł dominujący – nośnik obiektywizującej wiedzy, medium kontroli, instrument panoptycznej obserwacji. Psychoperformans, operując w horyzoncie współczesnych krytyk okulocentryzmu, proponuje inną konfigurację: widzenie staje się jednym z równorzędnych kanałów, którego intensywność i rola muszą być każdorazowo kalibrowane w relacji do słuchu, dotyku, propriocepcji, a także do wewnętrznych modalności wyobrażeniowych. Percept trudny nie jest w tym ujęciu „prawdziwszy” niż trudny dźwięk, trudne dotknięcie czy trudne słowo, lecz działa na specyficznym styku między przestrzenią a symboliczną artykulacją. Ekonomia bodźców wzrokowych w psychoperformansie dąży więc do tego, aby widzenie odzyskało status modalności współ–regulowanej, a nie hegemonicznej: obraz może czasowo ustąpić miejsca słuchaniu lub odczuwaniu ciała, logoperformans może zaproponować zamknięcie oczu lub rozproszenie spojrzenia, gest może przekształcić pole obecności tak, aby dominowały sygnały interoceptywne, światło może zostać zminimalizowane do symbolicznego minimum, dźwięk może przejąć rolę głównego nośnika struktury działania, obiekt może stać się przede wszystkim węzłem dotykowym, a nie wizualnym. W takim układzie ochrona pola widzenia realizowana jest poprzez deeskalację jego hegemonii: percepcja wzrokowa zostaje na powrót włączona w złożony układ sensoryczno–symboliczny, w którym IndywiduAkcja może rozgrywać się w wielu rejestrach, a nie tylko w reżimie „przetrwania spojrzenia”. Percepty trudne – zamiast być fetyszizowane jako ostateczny test „odwagi” – stają się jednym z wielu możliwych punktów intensyfikacji, wobec których psychoperformans dysponuje całym repertuarem perfonemów ochronnych i transformujących. Dzięki temu pole obecności może pełnić funkcję laboratorium ekonomii bodźców, w którym kształtuje się nie tylko lokalne strategie radzenia sobie z obrazami przeciążającymi, ale także długofalowe kompetencje somato–poznawcze: zdolność do świadomego projektowania własnych ekosystemów percepcyjnych, krytycznej analizy reżimów widzialności oraz odpowiedzialnego współtworzenia środowisk, w których obraz, słowo, gest, światło, dźwięk i obiekt pozostają w dynamicznej równowadze, zamiast tworzyć hierarchiczną, przemocową architekturę bodźców.

Bibliografia

Bibliografia do rozdziału 5:

1. Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2002.
2. Gallagher, Shaun, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2005.
3. Shusterman, Richard, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
4. Varela, Francisco J., Thompson, Evan, Rosch, Eleanor, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1991.
5. Noë, Alva, *Action in Perception*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2004.
6. Damasio, Antonio R., *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace, New York 1999.
7. Laban, Rudolf, Ullmann, Lisa, *The Mastery of Movement*, 4th ed., revised and enlarged, Northcote House, Plymouth 1988.
8. Hackney, Peggy, *Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*, Routledge, New York 2002.
9. Sheets-Johnstone, Maxine, *The Primacy of Movement*, expanded 2nd ed., John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia 2011.
10. Koch, Sabine C., Fuchs, Thomas, Summa, Michela (red.), *Body Memory, Metaphor and Movement*, John Benjamins, Amsterdam 2012.
11. Craig, A. D. (Bud), *How Do You Feel? An Interoceptive Moment with Your Neurobiological Self*, Princeton University Press, Princeton 2015.
12. Critchley, Hugo D., Garfinkel, Sarah N., *Interoception and Emotion*, „Current Opinion in Psychology” 2017, t. 17, s. 7–14, DOI: 10.1016/j.copsyc.2017.04.020.
13. Khalsa, Sahib S., Adolphs, Ralph, Cameron, Oliver G., Critchley, Hugo D., Davenport, Paul W., Feinstein, Justin S., Feusner, Jamie D., Garfinkel, Sarah N., Lane, Richard D., Mehling, Wolf E., Meuret, Alicia E., Nemeroff, Charles B., Oppenheimer, Stephen, Petzschner, Frederike H., Pollatos, Olga, Rhudy, Jamie L., Schramm, Lawrence P., Simmons, W. Kyle, Stein, Murray B., Stephan, Klaas E., Van den Bergh, Omer, Van Diest, Ilse, von Leupoldt, Andreas, Harrison, Neil A., *Interoception and Mental Health: A Roadmap*, „Biological Psychiatry: Cognitive Neuroscience and Neuroimaging” 2018, t. 3, nr 6, s. 501–513, DOI: 10.1016/j.bpsc.2017.12.004.
14. Jerath, Ravinder, Edry, John W., Barnes, Vernon A., Jerath, Vandna, *Physiology of Long Pranayamic Breathing: Neural Respiratory Elements May Provide a Mechanism That Explains How Slow Deep Breathing Shifts the Autonomic Nervous System*, „Medical Hypotheses” 2006, t. 67, nr 3, s. 566–571, DOI: 10.1016/j.mehy.2006.02.042.
15. Brown, Richard P., Gerbarg, Patricia L., Sudarshan Kriya Yogic Breathing in the Treatment of Stress, Anxiety, and Depression: Part I — Neurophysiologic Model, „The Journal of Alternative and Complementary Medicine” 2005, t. 11, nr 1, s. 189–201, DOI: 10.1089/acm.2005.11.189.
16. Lehrer, Paul M., Gevirtz, Richard, *Heart Rate Variability Biofeedback: How and Why Does It Work?*, „Frontiers in Psychology” 2014, t. 5, art. 756, DOI: 10.3389/fpsyg.2014.00756.
17. Bernardi, Luciano, Gabutti, Alfredo, Porta, Cesare, Spicuzza, Lucia, *Slow Breathing Reduces Chemoreflex Response to Hypoxia and Hypercapnia, and Increases Baroreflex*

Sensitivity, „Journal of Hypertension” 2001, t. 19, nr 12, s. 2221–2229, DOI: 10.1097/00004872-200112000-00016.

18. Joseph, Chacko N., Porta, Cesare, Casucci, Gaia, Casiraghi, Nadia, Maffei, Mara, Rossi, Marco, Bernardi, Luciano, Slow Breathing Improves Arterial Baroreflex Sensitivity and Decreases Blood Pressure in Essential Hypertension, „Hypertension” 2005, t. 46, nr 4, s. 714–718, DOI: 10.1161/01.HYP.0000179581.68566.7d.
19. Porges, Stephen W., The Polyvagal Theory: Neurophysiological Foundations of Emotions, Attachment, Communication, and Self-Regulation, W. W. Norton, New York 2011.
20. Linklater, Kristin, Freeing the Natural Voice, Drama Book Specialists, New York 1976.
21. Rodenburg, Patsy, The Actor Speaks: Voice and the Performer, 2nd ed., Methuen Drama, New York 2020.
22. Berry, Cicely, Voice and the Actor, Virgin Books, London 2000.
23. Lessac, Arthur, The Use and Training of the Human Voice: A Bio-Dynamic Approach to Vocal Life, 3rd ed., Mayfield Publishing, Mountain View, CA 1997.
24. Vennard, William, Singing: The Mechanism and the Technique, 5th ed., Carl Fischer, New York 1968.
25. Miller, Richard, The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique, Schirmer Books; Collier Macmillan, New York–London 1986.
26. Cohen, Bonnie Bainbridge, The Mechanics of Vocal Expression, School for Body-Mind Centering, Amherst, Mass. 1985.
27. Cohen, Bonnie Bainbridge, Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering®, Contact Editions, Northampton, MA 2012.

Bibliografia do rozdziału 6:

28. Gell, Alfred, Art and Agency: An Anthropological Theory, Clarendon Press, Oxford 1998.
29. Appadurai, Arjun (red.), The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
30. Kopytoff, Igor, The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process, w: Arjun Appadurai (red.), The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 64–92.
31. Mauss, Marcel, The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies, Routledge, London 1990.
32. Miller, Daniel, Material Culture and Mass Consumption, Basil Blackwell, Oxford 1987.
33. Miller, Daniel, Stuff, Polity Press, Cambridge 2010.
34. Miller, Daniel, The Comfort of Things, Polity, Cambridge 2008.
35. Tilley, Christopher, Keane, Webb, Küchler, Susanne, Rowlands, Michael, Spyer, Patricia (red.), Handbook of Material Culture, SAGE Publications, London 2006.
36. Hoskins, Janet, Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives, Routledge, New York 1998.
37. Keane, Webb, Signs of Recognition: Powers and Hazards of Representation in an Indonesian Society, University of California Press, Berkeley 1997.
38. Keane, Webb, Christian Moderns: Freedom and Fetish in the Mission Encounter, University of California Press, Berkeley 2007.

39. Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005.
40. Hodder, Ian, *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2012.
41. Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010.
42. Olsen, Bjørnar, *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*, AltaMira Press, Lanham, MD 2010.
43. Ingold, Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London 2013.
44. Pearce, Susan M., *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C. 1993.
45. Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham 1993.
46. Brown, Bill, *Thing Theory*, „Critical Inquiry” 2001, t. 28, nr 1, s. 1–22, DOI: 10.1086/449030.
47. Brown, Bill, *How to Do Things with Things (A Toy Story)*, „Critical Inquiry” 1998, t. 24, nr 4, s. 935–964, DOI: 10.1086/448902.
48. Brown, Bill, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, University of Chicago Press, Chicago 2003.
49. Brown, Bill, *Other Things*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
50. Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago 1989.
51. Winnicott, D. W., *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971.
52. Belk, Russell W., *Possessions and the Extended Self*, „Journal of Consumer Research” 1988, t. 15, nr 2, s. 139–168, DOI: 10.1086/209154.
53. Csikszentmihalyi, Mihaly, Rochberg-Halton, Eugene, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
54. Daston, Lorraine (red.), *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, Zone Books / MIT Press, New York–Cambridge, Mass. 2004.
55. Dant, Tim, *Materiality and Society*, Open University Press, Buckingham 2005.
56. Dant, Tim, *Material Culture in the Social World: Values, Activities, Lifestyles*, Open University Press, Buckingham 1999.
57. Prown, Jules David, *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, „Winterthur Portfolio” 1982, t. 17, nr 1, s. 1–19, DOI: 10.1086/496065.
58. Rossol, Monona, *The Artist’s Complete Health and Safety Guide*, 3rd ed., Allworth Press, New York 2001.
59. McCann, Michael, *Artist Beware: The Hazards in Working with All Art and Craft Materials and the Precautions Every Artist and Craftsperson Should Take*, updated and revised ed., Lyons Press, Guilford, Conn. 2005.
60. Matassa, Freda, *Museum Collections Management: A Handbook*, Facet Publishing, London 2011.
61. Gell, Alfred, *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*, Clarendon Press, Oxford 1993.

Bibliografia do rozdziału 7:

62. Brook, Peter, *The Empty Space*, Penguin, London 2008.
63. Howard, Pamela, *What Is Scenography?*, 2nd ed., Routledge, London 2009.
64. Aronson, Arnold, *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
65. Svoboda, Josef, *The Secret of Theatrical Space: The Memoirs of Josef Svoboda*, ed. and trans. Jarka Burian, Applause Theatre Books, New York, NY 1993.
66. Burian, Jarka, *The Scenography of Josef Svoboda*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1971.
67. Pilbrow, Richard, *Stage Lighting Design: The Art, the Craft, the Life*, 2nd pbk. ed., By Design Press, New York 2002.
68. Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston 1969.
69. Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*, Doubleday & Company, Garden City, N.Y. 1966.
70. Hall, Edward T., *The Silent Language*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1959.
71. Goffman, Erving, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, Free Press of Glencoe, New York 1963.
72. Tuan, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977.
73. Zumthor, Peter, *Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel 2006.
74. Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge, Mass. 1962.
75. Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 2nd ed., John Wiley & Sons, Chichester 2005.
76. Böhme, Gernot, *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury Academic, London 2017.
77. Mackintosh, Iain, *Architecture, Actor, and Audience*, Routledge, London 1993.
78. Blesser, Barry, Salter, Linda-Ruth, *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2007.
79. Albers, Josef, *Interaction of Color*, 4th ed., Yale University Press, New Haven 2013.
80. Alton, John, *Painting with Light*, University of California Press, Berkeley 2013.
81. Pink, Sarah, *Doing Sensory Ethnography*, 2nd ed., SAGE, Los Angeles 2015.
82. Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1994.
83. Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex Pub. Corp., Norwood, N.J. 1984.
84. Ihde, Don, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, 2nd ed., State University of New York Press, Albany 2007.
85. Knudsen, Vern O., *Architectural Acoustics*, Wiley, New York 1949.
86. Cavanaugh, William J., Wilkes, Joseph A., *Architectural Acoustics: Principles and Practice*, John Wiley & Sons, New York 1999.
87. Beranek, Leo L., *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*, 2nd ed., Springer, New York 2004.
88. Askaripoor, Taleb, Motamedzadeh, Majid, Golmohammadi, Rostam, Farhadian, Maryam, Babamiri, Mohammad, Samavati, Mehdi, *Non-Image Forming Effects of Light on Brainwaves, Autonomic Nervous Activity, Fatigue, and Performance*, „Journal of Circadian Rhythms” 2018, t. 16, art. 9, DOI: 10.5334/jcr.167.

89. Guu, Ta-Wei, Aarsland, Dag, Ffytche, Dominic, Light, Sleep-Wake Rhythm, and Behavioural and Psychological Symptoms of Dementia in Care Home Patients: Revisiting the Sundowning Syndrome, „International Journal of Geriatric Psychiatry” 2022, t. 37, nr 5, DOI: 10.1002/gps.5712.
90. Ghaeili Ardabili, Neda, Digert, Neall, Urlich, Steve, Wang, Julian, Characterizing Architectural Glazing Performance for Circadian Light, „Energy and Buildings” 2025, t. 328, art. 115144, DOI: 10.1016/j.enbuild.2024.115144.

Bibliografia do rozdziału 8:

91. Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca 1984.
92. Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
93. Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London 1980.
94. Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto 1998.
95. Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, New York 2008.
96. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006.
97. Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.
98. Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, Continuum, London 2004.
99. Ricœur, Paul, *Time and Narrative*, 3 vols., University of Chicago Press, Chicago 1990.
100. Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1961.
101. Higgins, Dick, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984.
102. Sauer, Theresa, *Notations 21*, Mark Batty Publisher, New York 2009.
103. Bogart, Anne, Landau, Tina, *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Theatre Communications Group, New York 2005.
104. Kramer, Jonathan D., *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer Books; Collier Macmillan Publishers, New York–London 1988.
105. Lerdahl, Fred, Jackendoff, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1983.
106. Hasty, Christopher, *Meter as Rhythm*, Oxford University Press, New York 1997.
107. London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, 2nd ed., Oxford University Press, New York 2012.
108. Huron, David Brian, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2006.
109. Clynes, Manfred, *Sentics: The Touch of Emotions*, Souvenir Press, London 1977.
110. Foster, Susan Leigh, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London–New York 2011.
111. Clayton, Martin, *Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance*, Oxford University Press, New York 2008.

112. Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, 2nd ed., University of Illinois Press, Urbana 2006.
113. Roenneberg, Till, *Internal Time: Chronotypes, Social Jet Lag, and Why You're So Tired*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2012.
114. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006.
115. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions sociales, Paris 1980.

Bibliografia do rozdziału 9:

116. Bregman, Albert S., *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990.
117. Fastl, Hugo, Zwicker, Eberhard, *Psychoacoustics: Facts and Models*, 3rd ed., Springer, Berlin 2007.
118. Deutsch, Diana (red.), *The Psychology of Music*, 3rd ed., Elsevier, Amsterdam 2013.
119. Ihde, Don, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, 2nd ed., State University of New York Press, Albany 2007.
120. Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont 1994.
121. Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex Pub. Corp., Norwood, N.J. 1984.
122. Truax, Barry (red.), *The World Soundscape Project's Handbook for Acoustic Ecology*, 1st ed., A.R.C. Publications, Vancouver, B.C. 1978.
123. Oliveros, Pauline, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, iUniverse, New York 2005.
124. Oliveros, Pauline, *Sonic Meditations*, Smith Publications, [Baltimore, MD?] 1974.
125. Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994.
126. Sterne, Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham 2003.
127. DeNora, Tia, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
128. DeNora, Tia, *Music Asylums: Wellbeing Through Music in Everyday Life*, Ashgate, Surrey, England 2013.
129. Bruscia, Kenneth E., *Defining Music Therapy*, 3rd ed., Barcelona Publishers, University Park, IL 2014.
130. Bruscia, Kenneth E., *Improvisational Models of Music Therapy*, Charles C Thomas, Springfield, IL 1987.
131. Wigram, Tony, Saperston, Bruce, West, Robert, *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1995.
132. Edwards, Jane (red.), *The Oxford Handbook of Music Therapy*, Oxford University Press, Oxford 2017.
133. Thaut, Michael, Hoemberg, Volker (red.), *Handbook of Neurologic Music Therapy*, Oxford University Press, New York 2014.
134. MacDonald, Raymond A. R., Kreutz, Gunter, Mitchell, Laura (red.), *Music, Health, and Wellbeing*, Oxford University Press, Oxford 2012.

135. Sacks, Oliver W., *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, Knopf, New York 2007.
136. Bradt, Joke, Dileo, Cheryl, Potvin, Noah, Music for Stress and Anxiety Reduction in Coronary Heart Disease Patients, „Cochrane Database of Systematic Reviews” 2013, nr 12, CD006577, DOI: 10.1002/14651858.CD006577.pub3.
137. Garcia-Argibay, Miguel, Santed, Miguel A., Reales, José M., Efficacy of Binaural Auditory Beats in Cognition, Anxiety, and Pain Perception: A Meta-Analysis, „Psychological Research” 2019, t. 83, nr 2, s. 357–372, DOI: 10.1007/s00426-018-1066-8.
138. Xiong, Jialin, Jiang, Xin, Cai, Binyang, Zhao, Li, Zhang, Qiang, Luo, Jie, Binaural Beats for Perioperative Anxiety and Pain: A Systematic Review and Meta-Analysis, „Complementary Therapies in Medicine” 2025, t. 95, art. 103299, DOI: 10.1016/j.ctim.2025.103299.
139. Loong, Ling Jiunn, Ling, Koh Koon, Tai, Evelyn Li Min, Kueh, Yee Cheng, Kuan, Garry, Hussein, Adil, The Effect of Binaural Beat Audio on Operative Pain and Anxiety in Cataract Surgery under Topical Anaesthesia: A Randomized Controlled Trial, „International Journal of Environmental Research and Public Health” 2022, t. 19, nr 16, art. 10194, DOI: 10.3390/ijerph191610194.
140. Stanhope, Jessica, Weinstein, Philip, The Human Health Effects of Singing Bowls: A Systematic Review, „Complementary Therapies in Medicine” 2020, t. 51, art. 102412, DOI: 10.1016/j.ctim.2020.102412.
141. Cai, Yiqing, Yang, Guoyan, Liu, Yibo, Zou, Xiangyun, Yin, Heng, Jin, Xinyan, Liu, Xuehan, Wang, Chenlu, Robinson, Nicola, Liu, Jianping, Therapeutic Effects of Singing Bowls: A Systematic Review of Clinical Studies, „Integrative Medicine Research” 2025, t. 14, nr 2, art. 101144, DOI: 10.1016/j.imr.2025.101144.
142. Elnazer, Hesham Yousry, Music and Binaural Beat Interventions for Young Adults: A Systematic Review of Effects on Anxiety, Sleep, and Cognition, „Acta Neuropsychiatrica” 2026, t. 38, art. e15, DOI: 10.1017/neu.2026.10057.

Bibliografia do rozdziału 10:

143. Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, new version, expanded and revised edition, University of California Press, Berkeley 1974.
144. Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley 1969.
145. Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.
146. Livingstone, Margaret, *Vision and Art: The Biology of Seeing*, revised and expanded edition, Abrams, New York 2014.
147. Albers, Josef, *Interaction of Color*, 4th edition, Yale University Press, New Haven 2013.
148. Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin, London 2008.
149. Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
150. Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

151. Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, 2nd edition, Routledge, London 2009.
152. Kress, Gunther R., van Leeuwen, Theo, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, 2nd edition, Routledge, London 2006.
153. Aumont, Jacques, *The Image*, translated by Claire Pajackowska, British Film Institute, London 1997.
154. Friedberg, Anne, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2006.
155. Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, 10th edition, McGraw-Hill, New York 2013.
156. Szarkowski, John, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York 2007.
157. Bang, Molly, *Picture This: How Pictures Work*, Chronicle Books, San Francisco 2000.
158. Sontag, Susan, *On Photography*, Picador, an imprint of Farrar, Straus and Giroux, New York 1990.
159. Azoulay, Ariella, *The Civil Contract of Photography*, first paperback edition, Zone Books; distributed by Princeton University Press, New York–Princeton, New Jersey 2008.
160. Brilliant, Richard L., *Essentials of Low Vision Practice*, Butterworth-Heinemann, Boston 1999.
161. Evamy, Michael, Roberts, Lucienne, *In Sight: A Guide to Design with Low Vision in Mind: Examining the Notion of Inclusive Design, Exploring the Subject Within a Commercial and Social Context*, RotoVision, Crans-Près-Céligny 2004.
162. Kroemer, K. H. E., Kroemer, Anne D., *Office Ergonomics: Ease and Efficiency at Work*, 2nd edition, CRC Press, Taylor & Francis Group, Boca Raton, FL 2017.
163. Rossi, Silvana, Kara-José, Newton, Rocha, Eduardo M., Kara-Júnior, Newton, *Influence of Lighting on Visual Performance*, „Arquivos Brasileiros de Oftalmologia” 2024, t. 87, nr 3, e20230257, DOI: 10.5935/0004-2749.2023-0257.
164. Sheedy, James E., Smith, Rob, Hayes, John, *Visual Effects of the Luminance Surrounding a Computer Display*, „Ergonomics” 2005, t. 48, nr 9, s. 1114–1128, DOI: 10.1080/00140130500208414.
165. Wu, Di, Liu, Na, Xu, Pengbo, Sun, Kewei, Xiao, Wei, Li, Chenxi, *Reduced Contrast Sensitivity Function in Central and Peripheral Vision by Disability Glare*, „Perception” 2020, t. 49, nr 12, s. 1348–1361, DOI: 10.1177/0301006620967641.
166. Puell, María C., Palomo, Catalina, Sánchez-Ramos, Celia, Villena, Consuelo, *Mesopic Contrast Sensitivity in the Presence or Absence of Glare in a Large Driver Population*, „Graefe's Archive for Clinical and Experimental Ophthalmology” 2004, t. 242, nr 9, s. 755–761, DOI: 10.1007/s00417-004-0951-6.
167. Gothe, Johannes, Brandl, Heinrich, Vitouch, Oliver, Heiner, Patrick, *Product-Specific Visual Effects of Glare on Contrast Sensitivity Measurements of Young Healthy Individuals Under Photopic and Mesopic Vision*, „i-Perception” 2018, t. 9, nr 4, DOI: 10.1177/2041669518786350.
168. Chung, Susana T. L., Tjan, Bosco S., *Spatial-Frequency and Contrast Properties of Reading in Central and Peripheral Vision*, „Journal of Vision” 2009, t. 9, nr 9, s. 16.1–16.19, DOI: 10.1167/9.9.16.

169. Leat, Susan J., Woo, Gordon C., The Validity of Current Clinical Tests of Contrast Sensitivity and Their Ability to Predict Reading Speed in Low Vision, „Eye” 1997, t. 11, cz. 6, s. 893–899, DOI: 10.1038/eye.1997.228.
170. Elliott, David B., Whitaker, David, Bonette, Linda, Differences in the Legibility of Letters at Contrast Threshold Using the Pelli-Robson Chart, „Ophthalmic and Physiological Optics” 1990, t. 10, nr 4, s. 323–326, DOI: 10.1111/j.1475-1313.1990.tb00877.x.
171. Williamson, T. H., Strong, N. P., Sparrow, J., Aggarwal, R. K., Harrad, R., Contrast Sensitivity and Glare in Cataract Using the Pelli-Robson Chart, „British Journal of Ophthalmology” 1992, t. 76, nr 12, s. 719–722, DOI: 10.1136/bjo.76.12.719.
172. Ávila, Francisco J., Casado, Pilar, Marcellán, M^a Concepción, Remón, Laura, Ares, Jorge, Collados, M^a Victoria, Otín, Sofía, Subjective Straylight Index: A Visual Test for Retinal Contrast Assessment as a Function of Veiling Glare, „Journal of Imaging” 2024, t. 10, nr 4, art. 89, DOI: 10.3390/jimaging10040089.
173. Askaripoor, Taleb, Motamedzadeh, Majid, Golmohammadi, Rostam, Farhadian, Maryam, Babamiri, Mohammad, Samavati, Mehdi, Non-Image Forming Effects of Light on Brainwaves, Autonomic Nervous Activity, Fatigue, and Performance, „Journal of Circadian Rhythms” 2018, t. 16, art. 9, DOI: 10.5334/jcr.167.
174. Sundstrom, Eric D., Sundstrom, Mary Graehl, Work Places: The Psychology of the Physical Environment in Offices and Factories, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
175. Pheasant, Stephen, Bodyspace: Anthropometry, Ergonomics and the Design of Work, 2nd edition, Taylor & Francis, London 1996.
176. Puell, María C., Palomo, Catalina, Sánchez-Ramos, Celia, Villena, Consuelo, Mesopic Contrast Sensitivity in the Presence or Absence of Glare in a Large Driver Population, „Graefe’s Archive for Clinical and Experimental Ophthalmology” 2004, t. 242, nr 9, s. 755–761, DOI: 10.1007/s00417-004-0951-6.
177. Rossi, Silvana, Kara-José, Newton, Rocha, Eduardo M., Kara-Júnior, Newton, Influence of Lighting on Visual Performance, „Arquivos Brasileiros de Oftalmologia” 2024, t. 87, nr 3, e20230257, DOI: 10.5935/0004-2749.2023-0257.

Spis treści

CZĘŚĆ II — MATERIAŁY I MEDIA DZIAŁANIA.....	1
5. Ciało jako instrument i medium	3
5.1. Postawa, gest, oddech: mikrogramatyka działań.....	7
5.2. Kinestezja i interocepcja: mapy ciała jako plansze fenomenologiczne	10
5.3. Głos i mowa: logoperformans, cisza, pauza, rytm frazy.....	17
5.4. Ruch minimalny i bezruch: napięcie–uwolnienie jako znak.....	23
Obiekt i przedmiot — manipulacje znaczeniem.....	53
6.1. Obiekt–klucz i rekwizyt: od utensyliów codziennych do artefaktów rytualnych	55

6.2. Semiotyka rzeczy i praktyki „odczarowywania” (przesąd, zabobon, demistyfikacja)	60
6.3. Montaż obiektów: zestawy, kolekcje, walizka narzędziowa i „lista rzeczy–kluczy”	69
6.4. Działania na materiale: niszczenie, składanie, zawieszanie, unieruchamianie	80
6.5. Bezpieczne użycie obiektów: materiały, ciężar, temperatura, higiena, odpowiedzialność	90
Przestrzeń i sytuacja	95
7.1. Scenografia uboga, ready–made przestrzenny, interwencje in situ	97
7.2. Pole obecności i topologie relacyjne: dystans, bliskość, odosobnienie, bycie–wspólnie	103
7.3. Światło i kolor: widoczność, kontrasty, adaptacje wzrokowe	109
7.4. Akustyka przestrzeni: pogłos, maskowanie, cisza użyteczna	114
7.5. Środki dydaktyczne i techniczne: od walizki po projektor (inventarium pracy)	123
Czas i kompozycja czasoprzestrzenna	134
8.1. Formy czasu: chwilowy, krótki, średni, długi, wieloletni cykl	138
8.2. Dramaturgie: początek–kulminacja–domknięcie; formy otwarte i bezfinałowe	143
8.3. Narracyjność i nienarracyjność: fabuła, antyfabuła, epitetyczny ciąg zdarzeń	150
8.4. Drony i pętle: repetycja, modulacja, przeplot i rozrzedzenie akcji	156
8.5. Zegary: czas wewnętrzny, subiektywna kompresja i rozciąganie	162
8.6. Partytury czasu i przestrzeni: zapisy działań, cue’y i sygnały, synteza w akcji	167
Dźwięk, muzyka i krajobraz audialny	173
9.1. Głos własny i chór: ton, artykulacja, szum tła	176
9.2. Instrumenty proste i obiekty dźwiękowe: miski, gongi, kamertony, powierzchnie rezonansowe	183
9.3. Ambient, soundscape i strefy ciszy: architektury słuchania	191
9.4. Rytm a rytuał: wejścia, progi, przejścia, wyjścia	198
9.5. Dźwięk jako wehikuł uwagi: zogniskowanie i rozproszenie	208
9.6. Skale solfeżowe i tzw. „częstotliwości solfeggio” — historia, kontrowersje, fakty	215
9.7. Dźwięki binauralne, izochroniczne i monauralne — parametry i bezpieczeństwo	220
9.8. Musica universalis i nowoczesna psychoakustyka (entrainment rytmiczny)	225
9.9. Stroje i skale: fakty i mity	232
9.10. Instrumentarium i protokoły pracy dźwiękiem (rozszerzenie praktyczne)	246
9.11. Neurofizjologia słuchania, rezonansu i regulacji autonomicznej	254
9.12. Muzykoterapia, sound healing i badania kliniczne: status dowodowy, zakres, ograniczenia	264
9.13. Tradycje dźwiękoterapeutyczne świata: mantra, zikr, śpiew alikwotowy, dron, intonowanie	273
9.14. Głos jako narzędzie samoregulacji i transformacji: chanting, toning, emisja, somatyka głosu	285
9.15. Wibracje części ciała, przyrody i sfer: korespondencje, strojenie, metafory i granice interpretacji	295

9.16. Przeciwwskazania audiologiczne, neurologiczne i psychiatryczne w pracy dźwiękiem.....	325
Obraz i język wizualny	336
10.1. Elementy i zasady: punkt, linia, płaszczyzna, skala, kontrast, rytm	341
10.2. Kolor i symbolika: nasycenie, jasność, temperatura, asocjacje kulturowe	351
10.3. Kadrowanie i wektor spojrzenia: obiekty pola widzenia	360
10.4. Dokument a inscenizacja: realność, fikcja, znak.....	366
10.5. Percepty trudne i ochrona pola widzenia: ekonomia bodźców	370
Bibliografia.....	376
Spis treści.....	384